

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

ИСТОРИЯ ВСЕМИРНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

В ДЕВЯТИ ТОМАХ

ГЛАВНАЯ РЕДКОЛЛЕГИЯ

Г. П. ВЕРДНИКОВ (главный редактор),
Ю. Б. ВИШЕР (заместитель главного редактора),
Д. С. ЛИХАЧЕВ, Г. И. ЛОМИДЗЕ, Д. Ф. МАРКОВ,
А. Д. МИХАЙЛОВ, С. В. НИКОЛЬСКИЙ,
Б. Б. ПИОТРОВСКИЙ, Г. М. ФРИДЛЕНДЕР,
М. Б. ХРАПЧЕНКО, Е. П. ЧЕЛЫШЕВ

ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
МОСКВА 1985

РАЗДЕЛ ВТОРОЙ

ЛИТЕРАТУРЫ ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ И АМЕРИКИ

ВВЕДЕНИЕ

Возрождение наиболее полно и всесторонне выявило свои характерные черты в литературах Западной Европы. Именно здесь гуманистические тенденции, развившиеся в недрах городской культуры Зрелого Средневековья, привели к качественному скачку и положили начало культуре Нового времени.

Гуманистические тенденции проявились в экономически развитых странах уже во второй половине XIII в., что отразилось прежде всего в культуре города. С этим совпала цивилизаторская и объединительная деятельность ряда крупных мыслителей и общественных деятелей эпохи. Первые ростки Возрождения появились в Италии, где был высок уровень экономического развития и большой остроты достигла антифеодальная борьба. По социально-экономическому характеру Возрождение было периодом формирования капиталистического уклада. Высшие достижения ренессансной культуры обладали общенародным значением.

Хронологически рамки западноевропейского Возрождения для разных стран не совпадают. Тем не менее с первых десятилетий XIV в. в ряде западноевропейских литератур намечаются предренессансные или ренессансные процессы (рост национального самосознания, расцвет городской культуры, ее обмирщение, усиление антифеодальной направленности, появление новых жанров, повышение интереса к национальному прошлому и античности и т. д.), хотя в большинстве стран, кроме Италии, еще не происходит решительного разрыва со средневековыми традициями в области культуры. К XVI в. культурное развитие большинства стран Западной Европы постепенно выравнивается. Заключительный этап Возрождения также протекает в разных странах по-разному, и границы, отделяющие Ренессанс от слепящей эпохи, у отдельных стран не совпадают. Так, например, если в Италии или Франции к концу XVI в. ренессансный процесс в целом оказывается исчерпанным, то в Англии или Испании наивысшие достижения Возрождения приходятся на начало XVII столетия, именно тогда — в творчестве Шекспира, Сервантеса, Лопе де Веги — достигая вершинных точек.

Географические границы европейского Ренессанса также подвижны. Они проявляют тен-

денцию к расширению: в сферу Возрождения постепенно входят все новые страны и литературы, в том числе славянские (Далмация, Чехия, Польша); кроме того, в результате великих географических открытий ренессансные процессы оказываются перенесенными в Новый Свет, способствуя формированию латиноамериканских литератур, в которых западноевропейские культурные традиции приходят в соприкосновение с традициями местными, не уничтожая последних, но образуя с ними сложный и своеобразный синтез.

В настоящем томе литературный процесс рассматривается отдельно в каждой из западноевропейских литератур, причем первоначально в тех литературах, где возрожденческие тенденции проявились раньше всего,

Эволюция западноевропейских литератур XIV — начала XVII в. как единый историко-культурный процесс прошла в своем развитии три основных этапа.

Первый приходится на XIV — начало XV в. Этот этап ознаменовался распадом средневековой культурной зоны. В эпоху Средневековья единство зоны поддерживалось единым образом феодально-церковного уклада и господствующей идеологией. Характерным для того времени 'политической дробности и подвижности противостояли феодальный строй и христианская церковная организация. Латинский язык (а отчасти и французский, как почти международный язык изящной словесности) обеспечивал единство в области культуры.

С конца XIII sporadически, а с начала XIV в. все более широко во многих странах начинается формироваться национальное самосознание; в ряде стран в феодально-церковную культуру проникают — через культуру города — элементы культуры народной. Еретические движения и различные течения в католицизме распатывают церковную монополию «изнутри», рост гуманистических тенденций и демократизация (весьма относительная, конечно) культуры наносят феодально-церковной идеологии удары извне; духовная диктатура церкви заметно слабеет.

Этот первый этап характеризуется не только распадом средневековой культурной зоны.

Именно теперь культурное развитие проявляет черты асинхронности, непоследовательности и противоречивости. Причем не только в отношении разных литератур, но и в недрах одной литературы: так, с типичными представителями раннего Возрождения Петраркой и Боккаччо соседствуют архаичный Франко Саккетти или типично средневековая Екатерина Сиенская. Противоречивостью, неустойчивостью отмечено творчество даже самых передовых писателей этого времени; Петрарка, создатель новой ренессансной лирики, преклонялся перед столпами схоластики парижского университета, а Чосер наряду с реалистическими «Кентерберийскими рассказами» создавал произведения в духе средневековой визионерской литературной традиции.

На этом первом этапе изучаемой эпохи наиболее передовой оказывается культура Италии, переживающей яркий период раннего Ренессанса. В этом смысле другие страны отстают от Италии, медленно проходя через период Позднего Средневековья и затем Предвозрождения (в Италии Предвозрождение, связанное с деятельностью поэтов «нового сладостного стиля» и творчеством Данте, охватывает относительно короткий отрезок времени). Весьма показательным, что в это время занятые своим национальным культурным строительством другие страны почти не испытывают воздействия передовой итальянской культуры. При оживлении экономических отношений культурные связи становятся случайными и менее эффективными, чем в предыдущую эпоху. Вне Италии отсутствует и осознание своего времени как поворотного пункта в истории, как Нового времени, отсутствует также идея возрождения классической древности, хотя интерес к античности заметно усиливается. Если в Италии обновление литературы происходит с ориентацией на античные жанры и формы, то в других странах в области литературы также происходят существенные сдвиги, но происходят они в русле местных национальных традиций, интерес к которым порой даже усиливается, отразившись в Широком освоении и переработке своего культурного прошлого, что нередко бывает связано с заметным обновлением литературы. Но рождающиеся новые жанры (например, фарс во Франции и особенно городская новелла), неся в себе мощные гуманистические тенденции, оперируют во многом еще старой образной системой, не в силах разорвать средневекового аллегоризма и панморализма. Между прочим, на замедленность ренессансных процессов в ряде стран оказали воздействие не только экономическая отсталость или прочность феодально-церковных установлений, но

и сила и развитость средневековых культурных традиций.

Следующий этап начинается с середины XV в. Три важных события обозначили рубеж между первой и второй половинами столетия — падение Византии, окончание Столетней войны и связанная с этим переориентация европейской политики и изобретение книгопечатания. Авторитет итальянской ренессансной культуры становится общеевропейским. Идеи гуманизма, одним из средств распространения которых становится новая, возрожденная латынь, постепенно проникают в самые отдаленные уголки континента, например в Скандинавию. Старая феодально-церковная идеология оказывается разрушенной, ей на смену приходит светская в своей основе культура, находящая опору и язык в возрождаемой классической древности. В ряде стран уже совсем по-новому начинается возвращение к собственной «древности» — к куртуазной культуре прошлого, и это взаимодействие античного свободомыслия и старой рыцарственности обогащает молодую гуманистическую культуру Ренессанса.

На смену средневековой духовной закрепченности человека приходит новая, гуманистическая идеология с ее верой в неограниченные возможности человека (что поддерживалось обилием всевозможных научных открытий и расширением географических горизонтов), с радужным взглядом на жизнь, с оптимистической надеждой, что когда-нибудь люди станут хозяевами земли и действительно сами будут как боги. Для этого этапа Ренессанса свойственно не только прославление прекрасного, свободного, гармонически развитого человека (в живописи Боттичелли, Леонардо да Винчи, Джорджоне, Рафаэля, Клуэ, Дюрера и др., в произведениях Полициано, Ариосто, Кастильоне, Рабле, молодых поэтов Плеяды, молодого Сервантеса или молодого Шекспира), но и создание смелых социальных утопий (Томас Мор, Рабле) и глубоких обобщений закономерностей исторического развития (Макиавелли, Гвиччардини и др.). Для этого этапа Возрождения типичен интерес к философии Платона, противопоставляемого Аристотелю (Марсилио Фичино, Пико делла Мирандола, Пьер де ла Раме), смелый пересмотр религиозных догм и установлений (Лоренц о Валла, Доле, Десперье, Мартин Лютер), яркие проблески атеизма и материализма, движение Реформации, захлестнувшее большинство западноевропейских стран и отражавшее устремления и чаяния наиболее передовой части тогдашней буржуазии и ренессансной интеллигенции, выражавшие в это время национальные, общенародные интересы. Наконец, именно

на этот этап Ренессанса приходится наиболее значительные перевороты и потрясения, вершинными точками которых были Великая крестьянская война в Германии и Нидерландская революция.

В этот период складывается новая, совершенно отличная от средневековой система литературных жанров (этот процесс завершается в ряде стран в пору позднего Возрождения). Новые жанры и формы появляются во всех родах и видах литературы. Иногда это бывает трансформированная и доведенная до совершенства форма, полученная в наследство от Средневековья (как, например, сонет); в других случаях — возрожденная и, конечно, еще более трансформированная античная (например, ода, элегия, эпиграмма). Но чаще — вполне оригинальная жанровая разновидность, хотя кое в чем и опирающаяся на весь предшествующий опыт. Такова, бесспорно, ренессансная драматургия в ее наивысших достижениях (Шекспир и его современники, Лопе де Вега и его современники), таковы отдельные виды лирики и прои-комической поэмы (Пульчи, Ариосто), публицистики и сатиры. Еще больше дала эпоха в области прозы, которая постепенно выдвигается на первое место в литературе. В это время происходит рождение реалистического прозаического романа, неизвестного предшествующему периоду (Рабле, Нэш, Сервантес, Алеман); достигает расцвета и приобретает специфические ренессансные черты новелла, наибольшее распространение получившая в Италии (Боккаччо, Мазуччо, Банделло и др.), Франции (Маргарита Наваррская, Деперье, Жак Ивер) и Испании (Сервантес и др.). Появляется эссеистская проза (Монтень, Бэкон), обратившая пристальный интерес к всестороннему изучению и осмыслению действительности. Интересом к частному человеку и его мирским делам продиктовано появление мемуарной прозы (Челлини, Брантом, Монлнж), лишенной экстаической исповедальности Средневековья.

Важным итогом эволюции западноевропейских литератур в период зрелого Ренессанса явилось возникновение предпосылок создания в дальнейшем новых национальных литератур. Такие литературы, как, скажем, австрийская или бельгийская, еще не выходят на сцену, переживая период постепенного созревания и отпочкования от других литератур. В этом процессе немалую роль играют дворы просвещенных монархов, собирающих вокруг себя внушительные литературные силы. Яркий пример тому — двор императора Максимилиана I (1493—1519) в Вене, где получает развитие гуманистическая драматургия (К. ЦеЛьтис и

др.), устраиваются поэтические конкурсы и научные диспуты. Страстный библиофил. Максимилиан фактически положил начало богатому книжному собранию, из которого выросла много веков спустя знаменитая Венская национальная библиотека.

В этот период, т. е. в эпоху зрелого Возрождения закрепляются определенные черты национальных литератур, которые станут затем их непременным качеством. Таков, скажем, некоторый рационализм, чувство меры в соединении с тонким юмором, что безусловно типично для литературы Франции на всех последующих этапах ее развития.

В эпоху Возрождения, как никогда раньше, дает о себе знать личностное начало в литературе, что связано с высоким представлением писателей о своей миссии. Именно в это время стал возможен столь безграничный, поистине всеевропейский авторитет отдельной личности, каким пользовался, например, Эразм Роттердамский.

Передовые идеалы эпохи Возрождения были, конечно, далеки от их практического осуществления, и это сознавали наиболее проникательные умы своего времени. Проведение в жизнь этих идеалов часто принимало уродливые формы. Так, борьба с феодально-церковной моралью порой оборачивалась подчеркнутым аморализмом и безудержным разгулом страстей — беспринципностью в политике и культом наслаждения. Творческая активность превращалась в жажду обогащения и в беспрецедентную эксплуатацию трудового населения и целых народов. Расширение географического кругозора и знания земли положило начало колониальному закабалению гигантских материков.

Кроме того, завоевания гуманизма дались не без жертв и ожесточенного сопротивления представителей феодально-церковной идеологии. С середины XVI в. по всем странам Западной Европы прокатывается, все нарастая, волна Контрреформации. Реакционнейшие решения принимает Тридентский собор, вводится «Индекс запрещенных книг», разворачивают свою деятельность иезуиты, утверждается инквизиция. По Италии еще раньше проходит процесс рефеодализации — свободные города-коммуны превращаются в маленькие монархические государства; в XVI столетии усиливается власть князей в Германии, Испания становится оплотом католицизма и феодализма, Франция раздирается на части — в период так называемых религиозных войн — борьбой соперничающих феодальных группировок.

В этой обострившейся и усложнившейся политической и идеологической ситуации протекает заключительный этап западноевропейско-

го Возрождения. У писателей и мыслителей этой эпохи на смену радужным надеждам приходит скептицизм и даже стоицизм. Глубокое осознание противоречивости действительности сквозит, окрашенное трагическим пафосом, в произведениях Монтеня, Камюэнса, Тассо, поздних Сервантеса и Шекспира, хотя все они в конечном итоге остаются на позициях исторического оптимизма. Во многих книгах, особенно в творчестве наиболее крупных представителей литературы и философской мысли этого времени, ощутимо присутствует стремление к синтезу, к подведению итогов, осознание своей эпохи как завершающей важный исторический этап мировой истории.

На фоне этих все более обостряющихся и углубляющихся противоречий и пересмотра идеалов и надежд раннего Возрождения развивается маньеризм как определенное течение на заключительном этапе эволюции ренессансного творческого метода и стиля. Было бы ошибкой видеть в маньеризме отрицание Ренессанса и прямой переход к эстетике барокко. В маньеризме получают дальнейшее развитие многие черты ренессансного творческого метода, стиля, эстетики Возрождения. Так, углубляется и расширяется понимание античной культуры: рядом с классическими образцами ее внушительное место начинает занимать эллинистическая культура. Дальнейшим развитием личностного начала является свойственный эстетике маньеризма повышенный интерес к индивиду-

альной творческой манере, к самовыражению писателя или художника. Характерным было также внимание к «приему», к формальным поискам и опытам.

Показательно, что в конце XVI столетия происходит новое открытие Аристотеля, чье требование подражания природе толкуется теперь более широко и не столь буквально: подражание это превращается нередко в разгадывание скрытых в природе символов и криптограмм. С этим были связаны и поиски в каждом произведении его «внутренней идеи», т. е. утверждение мысли о проблемности искусства, что никак нельзя считать ревизией ренессансных идей. Но теперь подобные поиски приобретали порой чисто формальный характер, обращаясь в творчестве второстепенных поэтов показным индивидуализмом и реализуясь опять-таки лишь в сфере формы. Но черты маньеризма (без его издержек) можно найти и у великих писателей конца XVI столетия (например, у Шекспира) или у такого мастера «проблемной» лирики, каким был в Испании Гонгора.

К концу XVI столетия и в первые десятилетия следующего заметно меняется картина литературных взаимодействий и взаимосвязей. Существенные изменения претерпевает ренессансный художественный метод. На смену эстетическим принципам Ренессанса приходят классицизм и барокко, формирование которых началось еще в XVI в., но которые полностью раскрылись лишь в следующем столетии.

ГЛАВА ПЕРВАЯ

ИТАЛЬЯНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

ЛИТЕРАТУРА ТРЕЧЕНТО

1. ПРЕДВОЗРОЖДЕНИЕ И ПОЭЗИЯ «СЛАДОСТНОГО НОВОГО СТИЛЯ»

Предвозрождение в XIII в. было характерно для культуры многих стран Европы, включая Византию и Древнюю Русь. Особенно широко оно раскрылось на почве Италии с ее богатыми городами-коммунами, где борьба горожан против феодалов приняла особо острые формы и где в орбиту общественной культурной жизни оказались втянутыми народные массы.

В вольных итальянских городах, где с конца XIII в. постепенно складываются раннекапиталистические отношения, создавалась культура, во многом непохожая на ту, которая процветала в Европе на протяжении Зрелого Средневековья. Не покушаясь во всех сферах идейной жизни на авторитет христианской религии,

горожане-ремесленники, купцы, менялы, а также так называемый «тощий народ» вносили в литературные произведения собственные, вполне мирские интересы и идеалы. При этом они, естественно, пользовались не малопонятным им языком церкви, а теми диалектами, на которых говорили. Литература итальянского Предвозрождения приобретает некоторые специфические черты, позволяющие видеть в ней особое явление Позднего Средневековья, в известной мере выходящее за пределы собственно городской культуры. С конца XIII в. темпы развития Италии и остальной Европы больше не совпадают. Итальянские города, и прежде всего Флоренция, где формирование раннекапиталистических отношений протекает особенно бурно, резко вырываются вперед. В них создаются предпосылки для возникновения принципиаль-

но новой, национальной культуры эпохи Возрождения. «Разрыв постепенности» при переходе от Средневековья к Ренессансу не исключил того, что в высших своих художественных достижениях итальянское Предвозрождение могло исторически готовить Возрождение, формируя его эстетические и этические идеалы.

Помимо творчества Данте, в котором переход от Средних веков к культуре Нового времени обозначился наиболее ярко и отчетливо, из литературных явлений собственно Предвозрождения в исторической связи с Ренессансом надлежит рассматривать падуанский предгуманизм, непосредственно предвосхитивший латинские произведения Петрарки и лирику «сладостного нового стиля», к поэтике которой близка «Новая жизнь».

«Сладостный новый стиль» («стильновизм») — поэтическая школа, зародившаяся в Болонье и оформившаяся во Флоренции в конце XIII в. Свое наименование она получила, по-видимому, от Данте. Он говорил о «сладостных стихах» в трактатах «Пира», а затем дал сжатое определение «сладостного нового стиля» в «Чистилище» (XXIV, 49—62).

Одна из существенных особенностей поэзии «сладостного нового стиля», сближающая ее с поэзией Нового времени, состояла в том, что «стильновизм» объединял различные творческие индивидуальности, не подавляемые, а подчеркиваемые принадлежностью к единой поэтической школе. Новым в поэзии «стильновизма» были прежде всего поэтика и художественный стиль. Поэты этой школы создали поэтический язык, во многом подготовивший *volgare illustre*, итальянский язык «Божественной Комедии».

Новая поэтика возникла на основе нового отношения не только к предшествующим формам поэзии, но и к самой действительности — на основе определенного идейно-эстетического и мировоззренческого единства, сближающего поэтов «сладостного нового стиля» уже не столько с куртуазной лирикой трубадуров, сколько с исканиями писателей раннего итальянского Возрождения. Поэтике и даже поэзии «стильновистов» был свойствен некоторый эзотеризм, порожденный их стремлением подняться над бушующей вокруг них стихией местных простонародных говоров. Так называемый аристократизм «сладостного нового стиля» был обусловлен не во всем осознанной борьбой поэтов Предвозрождения за национальный литературный язык, который, не будучи народным языком той или иной области, становился народным языком всей Италии в целом. А. К. Дживелегов писал: «Нарочитая усложненность поэтического творчества в медовый период *dolce*

*stil nuovo** была как бы репетицией итальянского гуманизма как общественно-культурного явления».

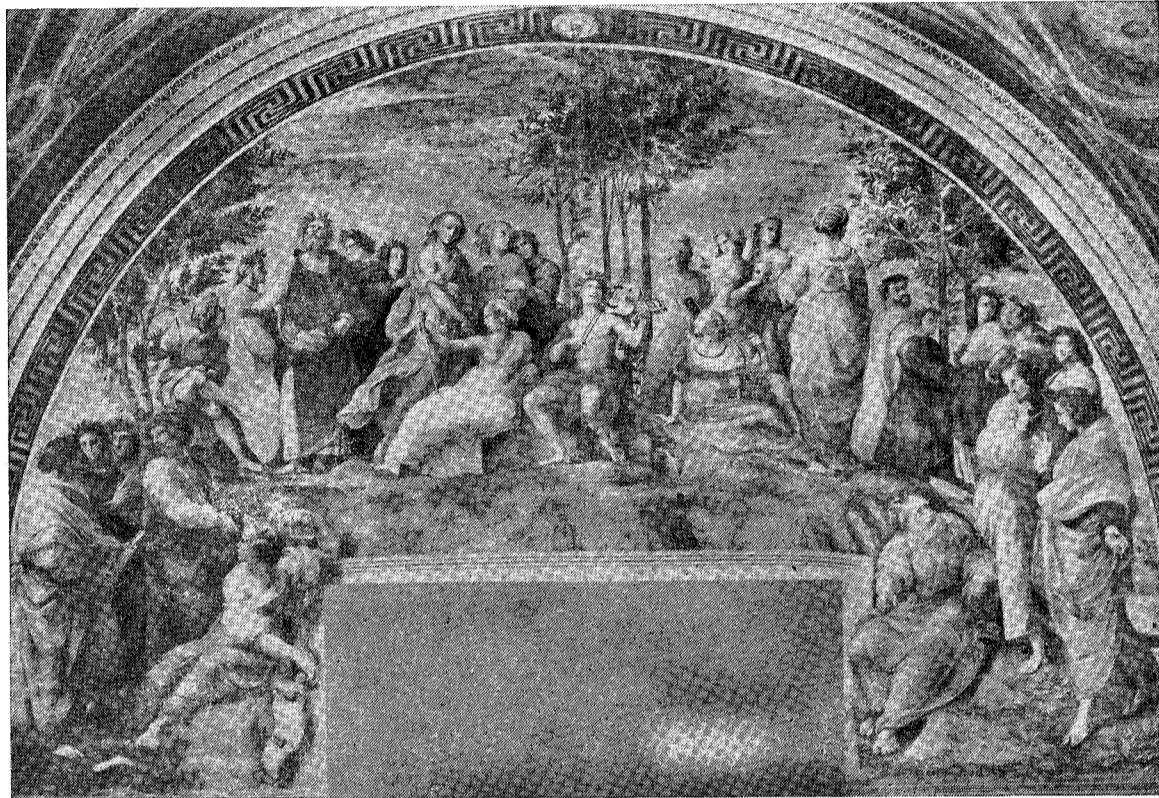
Школа «сладостного нового стиля» имела признанного главу. Им был Гвидо Гвиницелли (1230 или 1240—1274). В истории итальянской литературы Гвиницелли — первый крупный поэт, творчество которого тяготеет к Новому времени. О жизни его известно мало. Он родился в Болонье, учился в тамошнем университете и, подобно отцу, стал юристом. Он умер совсем молодым, вскоре после того как враждебная ему политическая партия изгнала его из родного города. Гвиницелли не успел ни оступиться, ни даже как следует повзрослеть. Ни у одного из поэтов «нового стиля» поэзия не благоухает такой весенней свежестью.

«Первый Гвидо» (так его называл потом Данте в отличие от Гвидо Кавальканти) скоро освободился из-под влияния Гвиттоне д'Ареццо, который — в те времена «из уст в уста единственно прославлен» («Чистилище», XXVI, 125) — был своего рода литературным диктатором средневековой Италии. Гвиницелли восстал и против прозаических интонаций Гвиттоне, и против его бюргерского дидактизма, и против тенденций отождествлять любовь с религиозным порывом, а даму — с Мадонной. Гвиницелли придавал воспеваемой поэтами любви характер высокого, духовного, но вместе с тем целиком человеческого чувства.

Борьба за новую поэзию велась Гвиницелли, а затем его флорентийскими продолжателями под знаком возрождения забытого наследия провансальских трубадуров и их итальянских учеников — светских придворных поэтов так называемой сицилийской школы. Кроме того, Гвиницелли и другие «стильновисты» в борьбе с богословско-спиритуалистическими тенденциями бюргерской дидактики в большей или меньшей степени учитывали опыт античной литературы, произведения которой в подлиннике и в переводах на народный язык (так называемые «вольгаризации» Вергилия, Овидия, Лукана, Тита Ливия) на рубеже XIII—XIV вв. стали в Италии неотъемлемой частью городской и собственно народной культуры. Новое отношение к традиции классической древности — еще ярче оно проявится у Данте, Джованни дель Вирджиллио и падуанских предгуманистов — было одной из причин, позволившей Гвиницелли выйти за пределы куртуазной лирики и создавать собственный, вполне индивидуальный поэтический язык и стиль.

В отличие от Гвиттоне д'Ареццо, создавшего горько-ироническую канцону, посвященную

* Новый сладостный стиль (*um.j.*— *Ред.*)



Рафаэль. Парнас

1510 г. Ватикан, Станца делла Сеньятура

победе гибеллинов над флорентийскими гвельфами в битве при Монтаперти (1260), Гвиницелли не вносил в поэзию накала партийных страстей. Тем не менее его, казалось бы, сугубо любовная лирика была в конечном итоге связана с условиями политической жизни итальянского города-коммуны, с освободительной борьбой горожан против феодального дворянства, империи и церкви. Основываясь на традициях светской поэзии провансальцев и «сицилийцев», Гвиницелли существенно изменил их концепцию любви. Дамы-госпожи, ставшей абстракцией у поздних трубадуров и общим местом у поэтов-«сицилийцев» двора Фридриха II, для него уже не существовало. Она утратила для Гвиницелли поэтическую реальность, потому что и в поэзии он ощущал себя не вассалом, а гражданином вольного города. В его лирике центр тяжести переносится с дамы на сердце влюбленного. Тем самым расчищалась почва для новой, индивидуалистической поэзии Возрождения.

Подлинным эстетическим манифестом школы «сладостного стиля» стала канцона Гвиницелли «В честных сердцах Любовь приют на-

ходит...». Гвиницелли дал в ней новое решение традиционного для куртуазной литературы вопроса, что такое любовь и какова ее природа. Любовь, говорит поэт, рождается в благородном сердце, ибо она высшее проявление духовного богатства человека.

В этой канцоне-манифесте Гвиницелли стремился приблизиться к манере современной ему философской прозы. Однако философичность, его канцоны разительно отличалась от стихов позднего Гвиттоне, оправдывавшего грубость своего стиля тем, что в его произведениях много «рассудка». «Сладостность» «нового стиля» несводима к мелодичности: она тождественна гармоничности — внутреннему и специфически поэтическому соответствию мысли — форме, содержания — поэтическому языку, а языка — стилю. Приемы схоластической силлогистики трансформировались Гвиницелли в сверкающую ясность синтаксических конструкций, что обусловило ту элегантную строгость, которая стала отличительным признаком поэтической манеры «первого Гвидо». Канцоны Гвиницелли не дидактичны, они не поучают и не доказывают. Сравнения перестают быть иллюстра-

цией отвлеченных положений и превращаются в форму самой поэтической мысли. Идея становится у Гвинецелли поэтической концепцией, которая обретает содержание, конкретность и совершенно новую жизненность. Гвинецелли говорит, например, что любовь живет в благородном сердце по той же причине, по какой пламя горит на верхушке свечи. Образ пламени, «ясного и тонкого», постепенно вырастает в образ горения и органично переходит в строфу, где высокое духовное благородство дерзко — в смелой поэтической метафоре — противопоставляется знатности — благородству по происхождению:

Сверкает солнце над земною грязью,
Но не скудеет сила солнца;
Надменный говорит: я знатен древним родом:
Подобен грязи он, а солнце благородству.

(Перевод М. Алпатов)

Канцона заканчивается гипотетическим диалогом с богом. Если когда-нибудь, говорит поэт, Господь попрекнет меня тем, что в суетной любви к даме я дерзал пользоваться сравнениями, подобающими лишь хвалам, обращенным к нему и к Богоматери, отвечу я:

Она была подобна
Созданиям ангельским обители небесной;
Не осуди, что я ее любил.

Так называемая ангелизация дамы у Гвинецелли возникает в процессе поэтического доказательства того, что любовь к прекрасной женщине может при всем своем земном характере быть возвышенно благородной и устремленной к высшим духовным ценностям. Однако «новый стиль» не стремился показать внутренний мир человека в его реальной целостности. Гвидо Гвинецелли там, где он выступил основоположником «стильновизма», считал, что в высокой, или согласно терминологии средневековой поэтики — трагической, поэзии (канцона была исключительно трагическим жанром) должно проявляться по преимуществу «разумное начало» человеческой природы, роднящее его с «естеством ангелов» (ср.: *Данте*. О народном красноречии, II, II, 6). Именно это начало и воплощено в «благородном сердце», а «дама-ангел» — это его проекция на окружающий влюбленного поэта мир. Создания характера любимой женщины поэзия Гвинецелли не предполагала, любовь в ней отождествлялась с «благородным сердцем» и по сути дела исчерпывалась его рефлексией. Но лирические размышления о природе любви, поднимающие «суетное», земное чувство до высочайшего человеческого благородства, радостное интеллектуальное созерцание этого чувства носили у Гви-

нецелли определенно личный характер и художественно реализовались в особом, свойственном только ему индивидуализированном поэтическом языке и стиле.

Отделив благородство от знатности, а прекрасную даму от некоего субститута или эпитета Богоматери, Гвинецелли не только отошел от феодально-сословных канонов куртуазной лирики, но и содействовал дальнейшей секуляризации проторенессансной поэзии. Это был существенный шаг по направлению к целиком светской, национальной культуре Возрождения.

Данте сравнивал стремительное развитие живописи от Чимабуэ до Джотто с развитием поэзии от Гвинецелли к Кавальканти («Чистилище», XV, 91—98). Гвидо Кавальканти (ок.1260—1300) возглавил школу «сладостного нового стиля» во Флоренции. Здесь она стала сотрудничеством поэтов, объединенных поэтикой и личной дружбой. Во флорентийскую школу «сладостного нового стиля» во времена Данте входили Джанни Альфани, Лапо Джанни, Чино да Пистойя, Дино Фрескобальди. Наибольшим авторитетом пользовался Гвидо Кавальканти, которого Данте назвал в «Новой жизни» своим «первым другом». Он родился во Флоренции и принадлежал к знатному гвельфскому роду. Когда Флоренция раскололась на «белых» и «черных», Гвидо, как и Данте, стал одним из руководителей «белых». Его стычки с «черными» отрядами Корсо Донати угрожали спокойствию города, и в 1300 г. Флорентийское правительство отправило в изгнание вожаков обеих группировок. Кавальканти был вскоре амнистирован, но, заболев в ссылке, умер после возвращения во Флоренцию в августе того же 1300 г.

Современные хронисты отзывались о Кавальканти с отчужденным почтением, выдающим непонимание. Дино Компаньи упрекал его в аристократической гордости и в отсутствии интереса к общественной жизни. Виллани писал, что Кавальканти «был как философ сведущ во многих вещах, только не отличался чрезмерной мягкостью и был гневлив». Рассказы, ходившие в бюргерской Флоренции о друге Данте, дожили до времен Франко Саккетти, но еще до этого красочно отразились в «Декамероне», где поэт изображен несколько странным, сторонящимся общества мечтателем: «Гвидо, нередко отдаваясь своим мыслям, сильно чуждался людей. А так как он держался отчасти учения эпикурейцев, говорили в простом народе, что его размышления состояли лишь в искании, возможно ли открыть, что бога нет» («Декамерон», VI, 9). Отсюда вошедшая в историю литературы романтическая ле-

генда о гордом и одиноком атеисте, «вечном бунтаре». Легенда эта примечательна тем, что в ней отразились проторенессансные черты характера Кавальканти и его взаимоотношения с традиционной городской культурой, из которой «новый стиль» явно выламывался.

Гвидо Кавальканти получил не совсем обычное образование, он разбирался в логике и в «медицине», т. е. в естественнонаучных теориях, воспринятых от Аристотеля и арабов. Гвидо, вероятно, был аверроистом и эпикурейцем в средневековом понимании этого слова. Он бесстрашно отрицал бессмертие души, а следовательно, ад и рай и всю систему посмертного воздаяния. Вот почему в глазах простого народа да и образованных бюргеров Гвидо был самым настоящим безбожником. Иронические сонеты, вроде «Прекрасное лицо моей мадонны», в котором Гвидо высмеял чудотворную силу статуи Мадонны, только укрепляли такую репутацию поэта.

Философские и естественнонаучные воззрения Кавальканти в значительной мере определили характерные черты его творчества. Говорить о Кавальканти, что, «сам того не желая и не зная, он стал художником и поэтом» (Фр. де Санктис), в настоящее время невозможно. Философская канцона «Дама меня просила...», в которой Кавальканти развил аверроистскую теорию любви, сложна (на протяжении всего Возрождения ее комментировали многие мыслители, в том числе Марсилио Фичино), но дает ключ к пониманию противоречий его поэзии в ее глубоко человеческом трагическом единстве. Кавальканти воспринял от Гвиницелли представление о любви как о земном, но облагораживающем человека чувстве и тоже иногда наделял возлюбленную «природой» ангела. Но Кавальканти еще сильнее настаивал на земном, естественно-физиологическом характере любви, порожденной лицемерием даже ангелоподобного создания. Согласно канцоне «Дама меня просила...», любовь обитает «в той части души, где находится память», т. е. по аристотелево-аверроистской терминологии — в «чувствующей душе», и следовательно, не в сфере интеллекта. Любовь в стихах Кавальканти — игралище сильных страстей, а не объект радостного созерцания, какой она была у Гвиницелли. Кавальканти связывает ее с темным и таинственным влиянием Марса и склоняется к мысли, что радость любви — пагубная иллюзия, разрушение которой влечет за собой смятение и гибель. В его стихах постоянно мелькают слова: «растерянность», «мука», «тоска», «страх», «пощада», а еще чаще — «любовь» и «смерть». Их связывает в лирике Кавальканти не только звучание (*Amore — Morte*), но

и общая концепция человека — трагедия его земной судьбы.

Любовь в стихах Кавальканти чаще всего — безжалостный повелитель. Тем не менее поэт не проклинает любовь и не стремится избавиться от ее власти. Сонет, обращенный к Данте, «О, если б я любви достоин был» Гвидо заканчивает признанием:

Амур натягивает лук
И, торжествуя, радостью сияет:
Он сладостную мне готовит месть.
Но слушай удивительную весть —
Стрелой пронзенный дух ему прощает
Упадок сил и силу новых мук.

(Перевод И. Н. Голенищева-Кутузова)

Любовь для Кавальканти — высшее проявление человечности человека, символ его радостно-мучительной внутренней жизни, поэтически особо ценной именно потому, что смерть, с точки зрения поэта-аверроиста, ведет к окончательной гибели личности. Традиционная тема любви и смерти приобретает у «нового Гвидо» неожиданное звучание и в своем трагизме пререкликается уже не столько с Петраркой или Полициано, сколько с далеким Леопарди, хотя в поэтике Кавальканти еще ничто не предвещает непосредственности романтических излишней и жалоб. Гордый аристократ Кавальканти никогда не снисходил до исповеди. Подобно другим «стильювистам», он ставил между собственным внутренним миром и внутренним миром читателя преграду тщательно выверенной формы — поэтического языка и стиля, задачей которой было облагораживать смятение чувств.

Используя систему метафор, эмблем и персонификаций, Кавальканти объективировал свою любовь и смотрел на нее как бы со стороны. Любовь, Сострадание, Страх, Пощада превращались в его стихах в персонажи человеческой трагедии, не соприкасающейся прямо с обыденной действительностью и развертывающейся в пределах своего рода сновидения, освещенного ровным, ярким светом. Но это не лишало стихи Кавальканти поэтической жизненности. Несмотря на сознательную рафинированность языка и отвлеченность ситуаций, его персонификации не превращались в абстрактные аллегории. В большинстве случаев они были высокопоэтическими образами, обладающими огромной суггестивностью и плохо поддающимися переводу на язык прозы и трезвого рассудка. Пример тому — образ души, которая вздрагивает от удара стрелы Любви и, трепеща, видит подле себя бездыханное сердце.

Отчетливо выраженная индивидуальность Кавальканти, своеобразие его могучих страстей, чувств, мыслей проглядывали сквозь утончен

но строгую «стильновистскую» форму и, не разрывая эту форму, преобразовывали ее в поэтические структуры, в которых устанавливалось равновесие между осознанием своей ценности «я» поэта и объективирующей его поэтикой отдельного стихотворения.

Гвидо Кавальканти еще больше, чем Гвиницелли, обособил «сладостный новый стиль» и от диалекта, и от прозаической приблизительно стилистических форм средневековой городской поэзии. Его лирика была ориентирована на круг посвященных, но эти посвященные были провозвестниками национальной поэзии Италии, строителями ее единого литературного языка и стиля. Противоречия литературной позиции Кавальканти отражали историческую диалектику приближающегося Возрождения. Кавальканти писал, что человек с низменной душой не постигает сущности любви, а следовательно, и поэзии «нового стиля». «Низменность» души для Кавальканти была тождественна с ее неприобщенностью к новой философско-литературной культуре. «Новый стиль» требовал отказа от церковно-теологических концепций мира. Разрыв со средневековой муниципальной и коммунальной простонародностью подводил Гвидо Кавальканти и его последователей к исторически новому типу народности — к народности национального языка и национальной литературы.

Приметным поэтом «сладостного нового стиля» был намного переживший сверстников Чино да Пистойя (ок. 1265—1270, ум. в 1336?). Он участвовал в борьбе партий и с начала XIV в., когда в городе верх взяли его противники, вынужден был уйти в изгнание. В это время его дружба с Данте особенно окрепла. Теперь их сближала не только поэтика: поднявшись над городскими распрями, Дайте и Чино искали силу, способную принести мир и справедливость всей Италии, и оба на какое-то время возложили свои надежды на императора Генриха VII. Когда тот умер, Чино в ставшей знаменитой канцоне сказал, что с этой смертью «умерла... всякая справедливость».

Свои общественные взгляды Чино чаще развивал не в стихах, а в лекциях и юридических сочинениях. Прославленный правовед, он преподавал в университетах Болоньи, Сиены, Флоренции, Перуджи, Неаполя, яростно требуя ограничения светской власти церкви. Не случайно в числе его учеников оказался Бартоло да Сассоферрато. Умер Чино в Пистойе в 1336 г. (или в самом начале 1337 г.), оплаканный Фрауческо Петраркой.

Чино да Пистойя оставил больше стихотворений, чем кто-либо из «стильновистов». Чаще всего он писал о любви. Его возлюбленную зва-

ли Сельваджа (Нелюдима), и это было не *senhal*, а ее настоящее имя. Данте считал Чино сочинителем «наиболее сладостных и утонченных стихов» и утверждал, что Чино лучше, чем кто-либо в Италии, представлял любовную лирику. Боккаччо ставил Чино да Пистойя в один ряд с Данте и Кавальканти, а для Петрарки и Полициано Чино как создатель стихов о любви заслонил всех предшествовавших ему поэтов.

Новейшее литературоведение пересмотрело такие оценки. Стихи Чино неровны и порой монотонны. Он не был большим поэтом, но на его долю выпало подвести итог «сладостному новому стилю». Не обладая неукротимой индивидуальностью Кавальканти или Данте, Чино не преобразовывал «стильновистские» мотивы и приемы в новые поэтические синтезы, а просто собирал их вместе. Может быть, лучше всего получались у Чино стихи, в которых он меньше отходил от образцов высокого «стильновизма». Такова, например, обращенная к Данте канцона, в которой Чино трогательно утешает друга, потерявшего возлюбленную, и изображает вознесение Беатриче: «О вас она блаженным говорит...».

Лишенный напряженности лиризма Гвиницелли и интеллектуализма Кавальканти, «сладостный новый стиль» у Чино да Пистойя упростился и приобрел интонации и синтаксические конструкции обыденной речи. То, что у обоих Гвидо казалось темным и сложным, стало вдруг ясным и понятным.

Чино да Пистойя компенсировал обеднение мысли и страсти изящной игрой слов, рифм и созвучий, музыкальностью языка и стиля. Чино определенным образом связал «сладостный новый стиль» со следующим этапом в развитии поэзии — с гуманистической лирикой Франческо Петрарки. Если своего стиля Чино будто и не создал, то лирическая простота его стихов отражала настойчивое стремление найти такую художественную форму, которая бы выявляла в любовных стихах универсальную человечность. Это-то и сделало его близким ренессансному гуманизму Боккаччо и Петрарки, а затем утонченному поэту-филологу Полициано, утверждавшему, что именно Чино да Пистойя «первый начал полностью пренебрегать той древней грубостью, от коей не смог совсем уберечься даже божественный Данте, во всем прочем поэт наивидительнейший».

В XIV в., во времена Петрарки, традицию «сладостного нового стиля» продолжали Сенуччо дель Бене, Маттео Фрескобальди, Чино Ринуччини. Но это были уже эпигоны. В эпоху Возрождения, выполнив свою историческую миссию, «стильновизм» ушел в подпочвенные слои новой культуры, лишь на короткое вре-

мя выходя па поверхность в стихах некоторых поэтов второй половины XV в., в частности в некоторых лирических произведениях Лоренцо Медичи и его литературных единомышленников.

Историческая миссия лирики «сладостного нового стиля» не исчерпывалась, однако, подготовкой сюжетных мотивов и некоторых приемов ренессансной поэзии Петрарки и его продолжателей: из этой литературной школы вышел поэт, который уже в самом начале эпохи Возрождения оставил далеко позади себя всех своих непосредственных учителей и предшественников. На рубеже XIII и XIV вв. движение литературы и искусства в Италии резко ускоряется. Наиболее проницательные современники начинают чувствовать ветер стремительно мчащегося времени:

О, тщетных сил людских обман великий,
Сколь малый срок вершина зелена,
Когда на смену век идет не дикий!

Кисть Чимабуэ славилась одна,
А ныне Джотто чествуют без лести,
И живопись того затемнена.

За Гвидо новый Гвидо высшей чести
Достигнул в слове; может быть, рожден
И тот, кто из гнезда спугнет их вместе.

(«Чистилище», XI, 91—99) *

«Не дикий век», о котором здесь говорится,— это время приближавшегося Возрождения. Гвидо Гвиницелли и Гвидо Кавальканти сменил могучий гений Данте Алигьери.

2. ДАНТЕ АЛИГЬЕРИ

Переходность Предвозрождения как особого исторического этапа в формировании мировой литературы и диалектика роения новой культурной эпохи наиболее полно выразились в творчестве создателя «Божественной Комедии». На стыках больших исторических миров нередко возникают титаны. «Конец феодального средневековья, начало современной капиталистической эры,— писал Ф. Энгельс,— отмечены колоссальной фигурой. Это — итальянец Данте, последний поэт средневековья и вместе с тем первый поэт нового времени» (Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т. 22, с. 382).

Данте родился во Флоренции во второй половине мая 1265 г. Род его был дворянским, но гвельфским. Гвельфов во Флоренции, как правило, поддерживал народ — «пополо». В 1293 Р. во Флоренции были приняты «Установления справедливости». Это была самая демок-

* Здесь и далее «Божественная Комедия» цитируется в переводе М. Лозинского,

ратическая конституция тогдашней Европы. Юность Данте совпала с расцветом гвельфской республики. Он не был богат, но получил хорошее образование и, вероятно, учился в школе правоведения в Болонье, где познакомился и на всю жизнь подружился с Чино да Пистойя. Больше всего юного Данте занимала поэзия. Начал он с подражания «сицилийцам» и манере Гвиттоне д'Ареццо. Даже в первых главах «Новой жизни» встречаются осложненные по форме гвиттонианские религиозно-моралистические сонеты. Но вскоре Данте перешел к «стильновизму». Данте под влиянием Кавальканти написал ряд стихотворений, однако довольно скоро обрел собственную тему. Аверроистский пессимизм не захлестнул его даже в пору учебы у «второго Гвидо». Самым значительным произведением, вышедшим из школы «сладостного нового стиля», стала дантовская «Новая жизнь». «Стильновизм» в ней не только развивался, но и преодолевался.

В «Новой жизни» Данте рассказал о своей великой любви к Беатриче Портинари, юной флорентийской даме, бывшей замужем за Симоне деи Барди и умершей в июне 1290 г., когда ей не исполнилось и двадцати пяти лет. Данте написал «Новую жизнь» либо в 1292 г., либо в начале 1293 г. Эпоха напряженно искала новые пути в общественной жизни, поэзии, искусстве, философии. Говоря о «новой жизни», Данте имел в виду свою любовь, но любовь эта трактовалась им и как огромная объективная сила, обновляющая мир и все человечество.

Основное ядро «Новой жизни» образуют стихотворения. Из своей юношеской лирики Данте отобрал для «Новой жизни» 25 сонетов, 3 канцоны, 1 баллату и 2 стихотворных фрагмента. Стихотворения «Новой жизни» симметрично сгруппированы вокруг второй канцоны «Младая донна в блеске сострадания», образующей композиционный центр книги. Кроме того, стихотворения делятся на четыре группы, представляющие четыре разные манеры тосканской лирики. «Новая жизнь» — произведение композиционно продуманное и внутренне чрезвычайно целостное. В нем есть четкий план, «сюжет» и даже движение «сюжета». Построение книги определенным образом связано с числом 9, которое будет играть большую организующую роль также в «Божественной Комедии». Симметрия и «магия числа» унаследованы «Новой жизнью» от средневековых представлений об уравновешенности и замкнутости художественного произведения. Но в основном книга Данте построена по-новому, и ее внутренняя структура не статична, а динамична.

Стихотворное ядро «Новой жизни» плотно окружено прозаическими кусками. Данте рае-

сказывает в них о жизненных обстоятельствах, побудивших его написать то или иное стихотворение, и объясняет связи, существующие между отобранными им сонетами и канцонами, последовательностью событий, якобы происходивших в его собственном прошлом. Тем не менее было бы неправильно считать «Новую жизнь» романом и видеть ее художественное значение прежде всего в «реалистическом» изображении любви Данте к Беатриче деи Барди. События реальной действительности пропускаются в «Новой жизни» сквозь призму эстетики «сладостного нового стиля». Более того — поэтика входит в сюжетную ткань «Новой жизни», являясь одним из факторов движения сюжета. Произведение это — не только повесть о любви Данте, но и что-то вроде теоретического трактата о поэзии на народном языке.

Сюжетная схема «Новой жизни» проста, хотя трудно выделяема из внефабульного материала. В начале книги сказано, что поэт впервые увидел Беатриче, когда ему было девять лет, а ей около девяти. Потом о зарождении любви говорится также в терминах позднесредневековой натурфилософии. Демонстрируются специфические черты поэтического мышления и мощь преобразующей мир фантазии поэта. Великая любовь становится доминирующим впечатлением юности, которое предопределяет характер дальнейшего творчества Данте.

Новая знаменательная встреча поэта и прекрасной дамы происходит через девять лет. Число девять и его кратная основа — число три — во всех произведениях Данте неизменно сопровождает появление Беатриче. На этот раз поэт встретил ее на одной из узких улиц Флоренции. Поклон дамы и впечатление, которое он производит на влюбленного, — один из характерных мотивов поэзии «сладостного нового стиля». Ни в одном из стихотворений первого цикла такого рода мотив не выделяется, потому что стихотворения этого цикла написаны в старой, гвигтоннианской манере. Стихи пока что не вполне совершенны, но в композиции «Новой жизни» они необходимы. Преодоление гвигтоннианства создает в «Новой жизни» ощущение движения поэтики как двоякого сюжета и позволяет представить «новый стиль» как выражение истинной любви к Беатриче в противоположность любви мнимой и выдуманной — любви к «даме-ширме».

Главная тема сонетов второго цикла (гл. XIII—XVI) — мучительные противоречия безответной любви. Здесь Данте вторит многим идеям и образам Гвидо Кавальканти. Но Данте не подражатель, и не разрешимый для Кавальканти трагический конфликт безответной любви вводится в «Новую жизнь» прежде всего по-

тому, что Данте находит возможность его разрешения. Земная любовь к земной женщине, как она понималась Кавальканти, в «Новой жизни» — всего лишь один из этапов в том духовном развитии человека и человечества, которому посвящена книга.

Третья, центральная часть «Новой жизни» (стихотворения гл. XIX—XXXIV) — своего рода поэтический апофеоз Беатриче. В ней Данте, отказавшись от манеры Кавальканти, обращается к стилистике, сходной со стилистикой Гвигнелли. Развивая и углубляя некоторые философские мотивы «первого Гвидо», он поднимает «новый стиль» на такую высоту, которая уже предвещает «прекрасный стиль» «Комедии». Беатриче — и земная женщина, которая ходит по улицам Флоренции, и в то же время не просто женщина. Данте настойчиво подчеркивает причастность земной Беатриче к трансцендентному миру:

Любовь гласит: «Дочь праха не бывает
Так разом и прекрасна и чиста...»
Но глянула — и уж твердят уста,
Что в ней Господь нездешний мир являет.

(Перевод А. Эфроса)

Смерть Беатриче изображена как космическая катастрофа, затрагивающая все человечество. Стиль Данте приобретает интонации библейских пророков. Он черпает образы из «Апокалипсиса» и Евангелий, и в его книге появляются дерзновенные стилистические параллели между Беатриче и Христом. Вознесение Беатриче преобразует поэта. В «Новой жизни» любовь к земной женщине перерастает в своего рода религиозное чувство, обожествляющее человека. Данте старательно обособляет его как от церковной ортодоксии, так и от многочисленных в то время ересей. Сон о смерти и вознесении Беатриче не выдается им за видение, т. е. за откровение, обладающее в глазах традиционного религиозного сознания абсолютной объективностью и истинностью. Напротив, автор «Новой жизни» все время подчеркивает, что этот сон — всего лишь фантазия поэта. Однако «Новая жизнь» построена так, что сон поэта сбывается. Поэтическая фантазия оказывается отнюдь не «ложным мечтанием», а средством проникновения в высшие тайны мироздания.

В третьем цикле «Новой жизни» Данте не отказывается от принципов «сладостного нового стиля», но здесь указана возможность выхода в еще более широкий мир. При этом неправильно усматривать в большей религиозности «Новой жизни» по сравнению с творчеством Кавальканти, в «ангелизации» Беатриче шаг назад. В конце XIII в. в обстановке общественного



Доменико ди Микелино. Данте

„Б г. Фрагмент фрески в церкви Сайта Мариа дель Фьоре во Флоренш

подъема, охватившего народные массы Флоренции, переход к Возрождению был процессом сложным, и позиция, занятая Данте, могла более соответствовать требованиям идейного переворота, чем аверроистская философия «второго Гвидо». Данте отходил от Гвиницелли и Кавальканти во имя большей народности и укрепления связей с этическими концепциями флорентийской коммуны.

Однако, чтобы успешно преодолеть «стильновизм», надо было до конца исчерпать его возможности. В сонетах четвертого цикла (гл. XXV—XXXVIII) Данте «очеловечивает» любовь и приближается к той манере, которую воспринял у него или развивал параллельно с ним в своих лирических сонетах Чино да Пистойя. В «Новой жизни» появляется дама, которую поэт именует «благородной» и «сострадательной». Между ней и поэтом возникает симпатия, постепенно перерастающая в любовь. История зарождения и развития этой любви описана кратко, но с глубоким, почти что реалистическим психологизмом. Поэт думает сперва, что он любит в «сострадательной даме» умершую возлюбленную, но затем понимает, что это иная любовь, причем любовь, обещающая ему радость разделенного чувства. Однако против мыслей, продиктованных сердцем, восстает постоянство разума, ревниво оберегающего память о Беатриче. В душе Данте начинается борьба, и, что примечательно, он осознает ее поэтическую ценность. Вторая любовь, казалось бы, одерживает победу. Однако в конечном итоге в «Новой жизни» побеждает постоянство разума. Победа эта показана в ЗаклЮчении, состоящем из девяти глав (XXXIV—XLII), обрамляющих три сонета. Хотя Данте позже, в трактате «Пир», используя символику «Новой жизни», олицетворял в «сострадательной даме» философию, здесь, в поэтической книге, она выступает как живая женщина. Реальная любовь к «сострадательной даме» художественно необходима в «Новой жизни»: на фоне отказа от обычного счастья выявляется всемирно-историческое значение идеальной любви к Беатриче и той поэтики, которая вела к «Комедии».

Чудесное видение, заканчивающее «Новую жизнь», показывает, как мало общего имели ее сюжет и поэтика «стильновизма» с традиционным религиозным сознанием. Видение проводит грань между Беатриче, бывшею центром внутреннего мира Данте в пору написания «Новой жизни», и Беатриче, ставшей центром Вселенной. Вместе с тем «ангелизованная» Беатриче всегда продолжает оставаться для Данте прекрасной женщиной, которую он любил юношескою любовью. В «Новой жизни» эстетически обосновывается этика, в основе ко-

торой лежит интерес к человеческой личности и ее духовному миру. Произведение это завершается беспримерной молитвой поэта даровать ему силу воздвигнуть возлюбленной памятник, подобного которому не было ни у одного человека. Создатель «Новой жизни» готовился стать творцом «Комедии»: «чтобы достигнуть этого, я тружусь, сколько могу» («Новая жизнь», XLII).

Трудился молодой Данте много и упорно. Это доказывает его канцоньере. В него вошли стихи, созданные поэтом в разные годы, но не включавшиеся им самим в его книги. Помимо «стильновистских» канцон, тематически перекликающихся с «Новой жизнью», в канцоньере особенно важны два цикла: тенциона (стихотворный спор) с Форезе Донати и стихотворения о Пьетре («Стихи о Каменной Даме»).

Перебрасываясь сонетами, Форезе и Данте изощрялись в вульгарных двусмысленностях, но в жизни они приятельствовали. Тенциона не отражала реальности житейской ситуации, но свидетельствовала о стремлении молодого Данте к овладению всеми семантическими и стилистическими возможностями народного языка, без чего будущий творец «Божественной Комедии» не смог бы выйти за эстетические пределы современной ему поэзии.

Брань тенционы была продиктована особенностями средневекового комического стиля, противостоящего в литературе Предвозрождения трагическому стилю канцон, создававшихся в школе Гвиницелли. В итальянской поэзии до Данте не существовало ни единого литературного языка, ни единства стиля. Разделение ее на стили, низкий и высокий, проводившееся на уровне тематическом, лексическом и т. д., вытекало из основ средневековой культуры. Субъектом художественных стилей в средневековой литературе был не целостный человек, а его отдельные стороны (см.: Данте. О народном красноречии, II, II, 6).

Создателем итальянской комической поэзии принято считать флорентийца Рустико ди Филиппо (ок. 1230—ок. 1300). Примечательно, что в его канцоньере внутрисистемная оппозиция двух средневековых стилей выявлена подчеркнута ясно. Все канцоньеры Рустико делятся на две равные части: 39 сонетов в них написаны языком и стилем высокой, трагической поэзии и 39 — стилем поэзии низкой, комической.

Сонеты Рустико ди Филиппо, написанные традиционным трагическим стилем, порой обладают значительными художественными достоинствами. Великолепен тридцать пятый сонет «Куда бы ни шел я, ни брел, ни взирал бы...» с его меланхолическим зачином, звучащим почти по-петрарковски. Но истинным новатором

Рустико оказался в произведениях не развивающих, а пародирующих стиль куртуазной лирики. Сонету «Куда бы ни шел я...» в комической части канцоньеры соответствует сонет о гротескно-уродливой старухе-сводне «Куда ни идешь ты, повсюду тащишь с собой ночной горшок...». Именно такого рода сонеты Рустико создали школу. На рубеже XIII и XIV вв. трагическая лирика «стильновистов» преобладала в одной Флоренции, на территории остальной Тосканы господствовала поэзия, которую современные итальянские исследователи именуют то «бурлескно-реалистической», то «буржуазно-реалистической», то просто «веселой» или прямо «реалистической».

Из последователей Рустико ди Филиппо наибольшей популярностью у литературоведов пользовался Чекко Анджольери (ок. 1280—1313), но, пожалуй, самым тонким и любопытным из них был Фольгоре ди Сан Джиминьяно. Помимо Фольгоре и Чекко, к лирикам комического стиля принадлежали сер Якопо да Леоне, мессер Фино д'Ареццо, Иммануэль Римский, сер Пьеро де'Файтинелли, Никола Муша, Пьераччо Тедаaldi и многие другие поэты. Накануне эпохи Возрождения поэзия комического стиля образовывала в литературе Италии мощный, хотя пока еще и малоизученный пласт.

Говорить о каком-либо реализме или демократизме поэтов комического стиля вряд ли возможно. Рустико ди Филиппо изображал современную ему действительность во всей ее повседневности и поверхности не потому, что видел в этом сущность действительности. Наоборот, он использовал в комических сонетах тривиальные выражения для комического отрицания земной, материальной действительности, которая для него, как и для большинства писателей Средневековья, не обладала подлинной реальностью и, следовательно, не заслуживала серьезного к себе отношения. Материально-чувственная стихия — ив этом коренное отличие готики от ренессансного стиля — всегда лежит много ниже уровня земного, плотского человека, сохраняющего связь с богом и заключающего в себе искру божественного начала.

Готическая динамика предвозрожденческого комического стиля яснее всего выявляется в стихотворениях, трактующих центральную почти для всякой лирики тему — тему любви. В комическом мире любовь, как правило, облекается в форму похоти. Недоступная возлюбленная «серьезного» Рустико оказывается податливой любовницей, и ее характеризуют уже не слово «alma» («душа»), а словечко «cul» («задница»). Если в «серьезной» части канцоньеры Рустико ди Филиппо звучат печальные

жалобы на неразделенность высокодуховного чувства, то в его сонетах комического стиля, наоборот, выставляется напоказ ненасытность дамы, именуемой теперь просто «девкой». Снижение любви, а затем ее аннигиляция с помощью гипербола, форсирующих движение к «материально-телесному низу», обнаруживаются у всех поэтов комического стиля. Вульгарная чувственность капризной Беккины не является у Чекко Анджольери крайним пределом низкой любви. Он спускается еще ниже, переступает границы человечности и естественности и обращается к комическому изображению противоестественной страсти. Для поэзии комического стиля такого рода деталь типична. Снижение любви до вульгарной страсти публичной девки является не просто форсированным движением вниз, а своего рода спуском в ад. По мере того как в высокой и трагической поэзии «стильновизма» женщина ангелизировалась, в комической поэзии она все больше отождествлялась с чертом.

Обычно здесь говорят о пародии. И это справедливо, если не сводить пародию к невинно-литературной забаве, а рассматривать ее как одну из существенных форм народно-художественного сознания. Тем самым предвозрожденческая лирика комического стиля подготовляла новое литературно-языковое сознание — не монологическое, каким оно было в литературе классического Средневековья, а такое, в котором голос индивидуализированного автора звучал рядом с голосами в разной мере типизированных персонажей.

Данте перебрасывался комическими сонетами также с Чекко Анджольери, но сонеты эти не сохранились. Видимо, Данте не придавал им большого значения. Соревнование с Рустико и Чекко в изображении «животной природы» человека в планы его не входило. Преодолевая «стильновизм», он стремился к целостному изображению действительности. Овладение формами и приемами комического стиля понадобилось творцу «Комедии» не только для изображения обитателей ада, но и для разработки собственного поэтического языка и собственного, индивидуального литературного стиля.

Следующим этапом на этом пути стали так называемые «Стихи о Каменной Даме», созданные около 1296—1298 гг. и адресованные даме, именуемой поэтом Пьетра, т. е. Камень. В чувственных, порой конкретных образах и метафорах стихотворений «каменного» цикла ощущается влияние комического стиля, но еще больше в них заметно стремление к овладению опытом провансальской поэзии. Демонстративно резко отгораживая свою поэзию, поэзию «нового стиля» от городской, религиозно-морали-

стической поэзии Гвигтоне д'Ареццо и всех его последователей, Данте вместе с тем связывал ее со своего рода классической куртуазной поэзией на народном языке, воплощением которой для него становится Арнаут Даниэль: (см.: «Чистилище», XXVI, 115—126). И то и другое примечательно. Через несколько лет путь к новой, уже не просто народной, а национальной литературе получил теоретическое обоснование в специальном трактате о языке и поэтике. Переворот, сопровождавший начало эпохи Возрождения в Италии и рождение там первой в Европе национальной культуры, требовал обоснования литературной законности народного языка, введения в литературу новых идей и нового жизненного материала, преодоления как готического натурализма, так и предвозрожденческого спиритуализма в трактовке человека и связанных с человеком проблем общественной жизни.

После смерти Беатриче Данте, дабы приблизиться к философии, «стал ходить туда, где она истинно представляла себя, а именно в монастырские школы и на диспуты философствующих» («Пир»). Самые бурные споры велись в то время в доминиканском монастыре Санта Мария Новелла. На них блистали Ремиджо де'Джиролами и Толмео да Лукка, любимые ученики и продолжатели Фомы Аквинского. Данте еще в молодости постиг тонкости томизма и философии Аристотеля (в представлении XIII в.). Потом все это ему пригодилось и вошло в поэтическую структуру «Божественной Комедии». Однако Данте всегда интересовала не столько теология, сколько этика. Поэтому гораздо больше, чем к Ремиджо Джиролами, он прислушивался к Брунетто Латини (ок. 1220—1294), который учил его, что путь к вечной жизни лежит через мирскую славу, обретаемую в политической борьбе за лучшую и справедливую жизнь на земле («Ад», XV, 82—85).

В 1295 г. Данте, потомок крестоносца Каччявиды, записался в цех аптекарей и врачей, чтобы иметь возможность активно вмешиваться в общественную жизнь Флоренции. Политическая деятельность Данте в родном городе продолжалась семь лет. Джованни Виллани, Боккаччо и Леонардо Бруни приписывали ему одну из главных ролей в решении судеб Флоренции в бурную пору ее исторического развития. Летом 1300 г. в течение двух месяцев Данте был одним из семи приоров Флоренции, т. е. входил в правительство.

Данте был в свойстве с Донати, но присоединился к «белым» гвельфам, потому что они отстаивали свободу родины от покушений на нее папского Рима. Любовь к Флоренции и опыт политической борьбы формировали антитеократи-

ческие идеи «Пира» и «Монархии». Когда в мае 1300 г. правительство Флоренции искало союзников против Бонифация VIII, в Сан Джиминьяно для переговоров с представителями гвельфской лиги Тосканы был послан именно Данте. В 1301 г. войско Карла Валуа, прибывшего во Флоренцию как «миротворец» и доверенное лицо папы, помогло Корсо Донати совершить государственный переворот, за которым последовали политические процессы. Одной из первых жертв стал Данте. В самом начале 1302 г. он был облыжно обвинен новой синьорией и заочно приговорен сперва к штрафу в пять тысяч малых флоринов, а затем к сожжению на костре. Для поэта начались годы мучительно-го изгнания. В 1304 г. Данте жил в Вероне при дворе Бартоломео делла Скала и, кажется, как раз в то самое время, к которому относится трагедия Ромео и Джульетты. В 1306—1307 гг. его приютили Маласпина, правители Луниджаны, а в 1307—1308 гг. он очутился в Казентино. Боккаччо уверяет, будто Данте добрался даже до Парижа, привлеченный славой тамошнего университета. По его словам, «в Париже Данте выступал на многих диспутах и стяжал такую славу блеском своего гения, что тогдашние его слушатели и поныне рассказывают об этом с превеликим изумлением». Если это верно, то пребывание Данте в Париже следует отнести к 1309—1310 гг.

Период, охватывающий 1302—1313 гг., был для Данте мучительным, но творчески плодотворным. В первые годы изгнания Данте принимал участие в попытках «белых» гвельфов вернуться во Флоренцию, но когда те пошли на соглашение с гибеллинами, он отошел от эмигрантских ссор и стал «сам своей партией». Ощущение одиночества усугублялось сознанием трагического разлада между человеком и миром. Поражение «белых» гвельфов, защищавших, казалось бы, правое дело и справедливость, предательская и своекорыстная политика наместника бога на земле, готовность вождей «белых» гвельфов воевать против отказавшейся от них Флоренции в союзе с ее врагами, явное торжество чистогана (хозяином в «черной» Флоренции оказался не Корсо Донати, а денежный мешок — Джери Спини) — все это убеждало поэта, приступившего к работе над «Комедией», в том, что «нынешний мир сбился с пути» («Чистилище», XVI, 82). Тем не менее Данте твердо верил, что может указать человечеству правильную дорогу. Именно эта беспримерная по титанизму вера помогла Данте по-новому ощутить духовную связь с народом не одной Флоренции, а всей Италии и породила канцоны первых лет изгнания и «Комедию» (поэма была начата около 1307 г.), а также «Искусство поэзии на

народном языке» (книгу, обычно называемую «О народном красноречии») философское сочинение «Пир» и политический трактат «Монархия». В годы скитаний по Италии Данте стал «поэтом Справедливости» («О народном красноречии», II, II, 9). На смену «сладостному новому стилю» приходил стиль, который сам Данте назовет «прекрасным» (*lo bello stile*) и который ряд исследователей напрасно пытались отождествить с готикой. Данте возводил свой «прекрасный стиль» к создателю классической «Энеиды» Вергилию («Ад», I, 87). «Прекрасный стиль» прокладывал путь национальному стилю эпохи Возрождения — стилю ренессанс.

Смена стилей у Данте была обусловлена перестройкой миропонимания. В «Пире» (между 1304 и 1307 гг.) — и это весьма характерно для исторического своеобразия переходного периода, который эстетически реализовался в творчестве Данте, — политика органически переплетается не только с этикой, но и с поэтикой и лингвистикой.

В структуре «Пира» стихи и комментирующая их проза сочетаются по-иному, чем в «Новой жизни». Проза в «Пире» оказалась другой по содержанию и по слогу. Тем не менее от «Новой жизни» Данте не отрекался. Его творческая эволюция отличалась целостностью.

Данте собирался написать для «Пира» 14 аллегорических канцон и философских трактатов к ним, но осуществил три трактата-комментария и три канцоны (из них две были написаны еще во Флоренции). Данте предпослал книге трактат-введение, в котором объяснял, почему «Пир» в нарушение научно-философских традиций написан не по-латыни, а на народном языке.

В введении к «Пиру», в созданном в то же самое время трактате «О народном красноречии» Данте разработал принципы общенационального итальянского литературного языка и выдвинул ряд смелых идей, во многом превосходящих ренессансные поэтики и ренессансные теории стиля (см. особенно II, VI, 7-8).

Ренессансные теории стиля у Данте предвзрывает идея о необходимости ориентации на «образцовых», «правильных поэтов». Данте почти по-гуманистически верил в безграничность созидательных сил отдельной творческой личности, связанной с народом — нацией и осуществляющей его истинные, «разумные» стремления в сфере поэзии, стиля и языка. Грамматически организованный народный язык новой литературы и культуры, который в трактате «О народном красноречии» объявляется «исконным» и именуется «блистательной», осевой, правильной, придворной «итальянской народной речью».

мог и даже должен был сформироваться из многих диалектов Италии в результате культурной и литературной деятельности писателей. Первый трактат «Пира» заканчивается поразительным пророчеством о социальной и культурной роли нового народного языка, становящегося языком национальной литературы: «Он Гудет новым светом, новым солнцем, которое взойдет там, где зайдет привычное; и оно дарует свет тем, кто пребывает во мраке и во тьме, так как старое солнце им больше не светит» (I, XIII, 12).

В «Пире» между новыми идеями и поисками нового стиля и языка существовала прочная связь. Разрабатывая литературный язык и формируя «прекрасный стиль», Данте в «Пире» приводил их в соответствие с требованиями «благородной дамы», именуемой им теперь «мадонной философией». Об этом сказано в начале третьей канцоны, идейно глубокой и стилистически новаторской. В канцоне и в сопровождающих ее рассуждениях Данте настолько углубляет и демократизирует «стильновистские», антисловесные представления о благородстве как своего рода благодати, нисходящей на «благорасположенную» душу, что его концепции «божественности» человека начинают принимать почти что гуманистический смысл. Благородство, утверждал Данте, предполагает содействие установлению на земле всеобщего благоденствия и общественной гармонии в формах нового вселенского и единовластного Рима, ибо «для устранения междоусобных войн и их причин необходимо, чтобы вся земля и чтобы все, чем дано владеть человеческому роду, было Монархией, то есть единым государством, и имело одного государя, который, владея всем и не будучи в состоянии желать большего, удерживал бы отдельных государей в пределах их владений, чтобы между ними царил мир, которым наслаждались бы города, где любили бы друг друга соседи, в любви же этой каждый дом получал в меру своих потребностей и чтобы, удовлетворив их, каждый человек жил счастливо, ибо он рожден для счастья» («Пир», IV, IV, 4).

Мысль о том, что каждый человек рожден для счастья здесь, на земле, и «что цель каждой добродетели в том, чтобы сделать нашу жизнь радостней» (там же, I, VIII, 12), звучала в начале XIV в. достаточно смело. Читатель вправе считать ее подлинно революционной, особенно если он вспомнит, что в «Пире» идея общественной мировой гармонии и утверждение, что «каждый человек каждому другому человеку от природы — друг» (I, I, 8), дополняются и обосновываются мыслью о гармоничности отдельного индивидуума, естественного, земного человека. Истинное, духовное благородство,

по мнению Данте, предполагает телесную красоту, благородство плоти (IV, XXV, 12—13).

Такого рода идеи могут рассматриваться не только как предвестник жизнеутверждающего миропонимания итальянского Возрождения, но и как предпосылки для формирования ренессансного стиля. Новые идеи формировали в «Пире» стиль изнутри. Стремление воздействовать на разум и логику сравнительно широкого круга читателей, знающих только народный язык и не привыкших к трафаретным книжным красотам, порождало рационалистическую ясность слога, которая при всей ее внешней суховатости очень отличалась от схоластического трактата. «Пир» продиктовало рождающееся национальное сознание, которое лишь намного позже смогло облечься в Италии в реально-политические формы. От прозы на народном языке Данте вернулся к латыни, на которой написал трактат «Монархия». Созданию этого трактата сопутствовали важные события в жизни Данте и всего народа Италии.

27 ноября 1308 г. на сейме во Франкфурте кандидатом в императоры был избран Генрих VII, граф Люксембургский. Для того чтобы стать полноправным императором, ему надо было короноваться в Милане, а затем получить третий, императорский венец в Риме. Генрих VII изъявил готовность сделать это и в 1310 г. предпринял поход в Италию. Он объявил, что установит в Италии мир, распространив свою власть на все ее города и государства, и уничтожит межпартийные распри. Это вызвало бурю надежд на лучшее будущее в самых различных общественных слоях — у гибеллинов, искони считавших себя императорской партией, у изгнанных из городов гвельфов, у предгуманистической интеллигенции, воспитанной на Тите Ливии и Цицероне и мечтавшей об укреплении светской власти, у крестьянских масс, уставших от войн и готовых приветствовать в императоре избавителя от гнета феодалов, «жирного народа» и засевших в городах тиранов. Восторженно приветствовал Генриха VII Данте. Больше всего Данте думал о народе. Ему казалось, что дни тиранов и узурпаторов окончательно сочтены. Данте полагал, что распространение единой власти на всю Италию приведет к установлению политической свободы. В манифесте, обнародованном императором в мае 1310 г., он увидел политическую программу «Пира». Как это ни парадоксально, но заурядный Генрих VII помог Данте уверовать в силу собственного гения и стать тем Данте, которого знает теперь все человечество (см.: «Письма», VI, 17).

На первых порах города Северной Италии один за другим распаивали перед Генрихом ворота, кроме Флоренции. Но мир, который

Генрих VII обещал Италии, обернулся поборами, главной жертвой которых стал народ. И все-таки, делая выбор между императором и родным городом, Данте выбрал общенародное единство. Генрих VII был для него силой идеальной, неким вселенским императором. Данте хотел, чтоб Флоренция покорилась Генриху VII не потому, что разлюбил родину, а потому, что понятие родины для него существенно расширилось. В послании «негоднейшим флорентийцам» (31 марта 1311 г.) Данте пытался привлечь внимание сограждан к судьбам их общей отчизны, не отделимой, как ему казалось, от судеб вселенской монархии. Флорентийцы не послушались ни увещаний, ни угроз. Тогда Данте обратился с посланием к Генриху VII (16 апреля 1311 г.), в котором, напоминая императору о его высокой миссии и о том, «что славная власть римлян не ограничена ни пределами Италии, ни берегами трирогой Европы», побуждал его идти на Флоренцию. В этом послании там, где Данте говорит о родном городе, чувствуется уже та любовь-ненависть, горечь которой пропитает «Комедию». После этого письма «безвинный изгнанник» Алигьери стал в глазах флорентийских властей изменником. В августе 1311 г. «черное» правительство Флоренции амнистировало многих изгнанников, но на Данте эта амнистия не распространилась. Генрих VII не мог прислушаться к советам поэта. Осада Флоренции, которую Генрих VII предпринял в сентябре 1312 г., закончилась неудачей, а 24 августа 1313 г. Генрих VII неожиданно умер от приступа малярии.

В 1311—1313 гг. Данте жил в Пизе и Казентино. Он отправил послания флорентийцам и Генриху VII. В Пизе он на одном дыхании написал трактат «Монархия». Данте написал его не потому, что уверовал в Генриха VII; скорее, наоборот: он поверил в Генриха VII потому, что «Пир» закономерно подвел его к идеалам «Монархии». Между этими двумя произведениями нет разрыва, о котором говорит ряд исследователей, полагающих, будто в «Монархии» Данте вернулся к Средним векам.

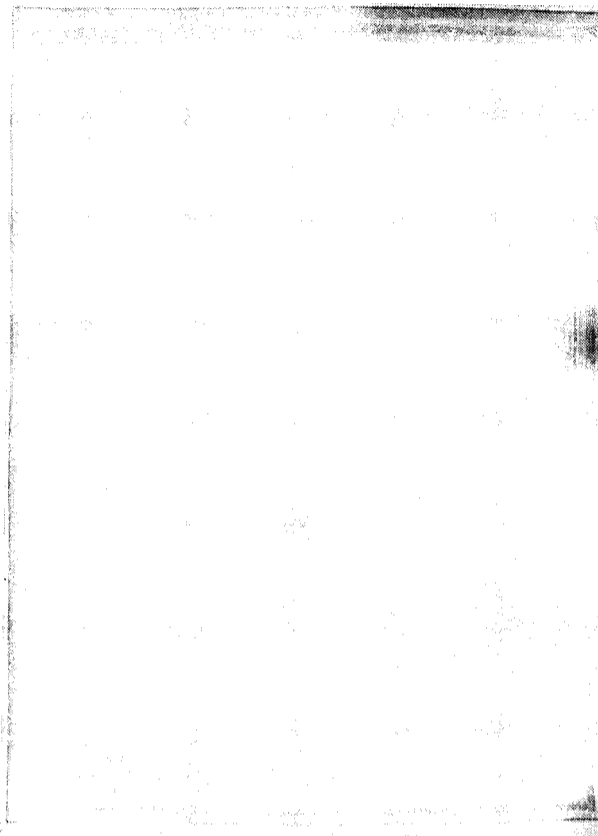
В «Монархии» Данте обращался уже не к итальянскому, но к европейскому читателю и полемизировал с церковниками, яростно отстаивавшими принципы теократии. Отсюда — латынь, ссылки на Библию, оттесняющие Аристотеля и античных поэтов «Пира», обращение к теологии и схоластической методике доказательств. Форма трактата «Монархии» более консервативна, чем форма «Пира». Но противоречие между формой и содержанием внутренне организует сюжет «Монархии», наделяя его динамикой.

«Монархию» нередко называют утопией, но такое определение справедливо лишь отчасти.

Социальным устройством самим по себе Данте занимался здесь мало. Идеальность в трактате определяется новыми идеалами человека и человечества. Утопия Данте — утопия этическая. В этом она соприкасается с гуманизмом Возрождения. Вселенская монархия, воплощающая в себе единство человечества, обладает у Данте гносеологическими функциями: она необходима для того, чтобы человек мог познать действительность и переделать ее в соответствии с намерениями Бога и Природы. Такая роль монархии не позволяет рассматривать ее как идеал национального абсолютистского государства, но зато помогает проникнуть в дантовское понимание свободы. Свобода для Данте связана с новой концепцией человека. Опираясь на Аристотеля, Данте формулирует один из основных гуманистических принципов: человек — цель. Вместе с тем человек пока еще не обособляется от человечества. Поэтому положение: человек — цель — тождественно для Данте положению: цель человека — человечество и человечность. Человечность — это любовь к ближнему. Ее нельзя в полной мере обнаружить у какого-нибудь отдельного короля, правителя, а лишь у вселенского монарха, поскольку тот воплотит в себе единство человеческого рода. Дантовская вселенская монархия не исключала существования отдельных королевств, княжеств и городов, но полностью отрицала феодальную иерархию. Установление непосредственного отношения человек — монарх, с одной стороны, утверждало равенство всех перед монархом, а с другой — превращало государей в слуг не столько монарха, сколько народа: «...не граждане существуют ради консулов и не народ ради царя, а, наоборот, консулы ради граждан, и царь ради народа» (I, XII, 10).

«Монархия» содержала в себе возможность политической революции, и Данте это мог понять. Он стремился к переменам в идейной системе окружающего его мира. Автор «Монархии» хотел идейно разоружить папство, узурпировавшее императорские полномочия, и тем самым сделать невозможным торжество теократии.

Отрицание «дара Константина» и защита независимости светской власти от пап закономерно перерастали у Данте в мощную атаку на духовную диктатуру церкви. Поэт стремился обособить человеческое познание от божественного откровения, разум от веры, философию от теологии и земное блаженство от блаженства небесного. Тем самым реабилитировалась земная природа человека. Одновременно утверждалось не только право, но и обязанность человечества строить социальный рай на земле, не оглядываясь на предписания церкви и духовенства. Ни в одном из своих произведений



Гульельмо Джиралди.
Иллюстрация к IX песни «Ада»

1478—1482 гг. Миниатюра Урбинского кодекса.
Ватикан, Библиотека

Данте не подошел так близко к гуманизму зрелого Возрождения, как в «Монархии». Не удивительно, что этот трактат вызвал ярость апологетов теократии. Мыслителям же Возрождения этико-политические идеалы Данте оказались близки и понятны. Глава флорентийской Академии Марсилио Фичино перевел «Монархию» на итальянский язык, видимо предполагая сделать ее концепции достоянием сравнительно широкого круга новой интеллигенции. Однако даже в конце XV в. популяризовать такие смелые идеи было совсем не просто. Первое издание этой книги появилось лишь в 1559 г. — не в Италии, а в Базеле, и в 1564 г. она была занесена в «Индекс запрещенных книг».

Когда Данте закончил «Монархию», для него было ясно, что грандиозные надежды на немедленное общественно-политическое исправление человечества рухнули. Неудача Генриха VII потрясла его мирозерцание и заставила пересмотреть жизнь заново.

Но время не сокрушило Данте. В литературоведении можно встретиться с утверждениями, будто духовный кризис возвратил Данте средневековому богу; что, разуверившись в гуманистических концепциях «Пира», он стал искать опоры в традиционной религии. С этим нельзя согласиться. Предшествовавший «Комедии» духовный кризис примечателен не тем, что в ходе его Данте якобы утратил гуманистические идеалы, а тем, что он их сохранил, несмотря на все разочарования. Крушение надежд обострило чувство духовного одиночества, но заставило еще больше ощутить свою близость ко всему угнетенному народу. В письме «К итальянским кардиналам», написанном в мае — июне 1314 г., т. е. в самый разгар духовного кризиса, Данте говорил, что его одинокий голос является теперь голосом всей Италии и больше того — всего молчащего человечества («Письма», XI, 17). Поэт не собирался отказываться от взятой на себя миссии решать судьбы современного мира. Утрата иллюзий вела к углублению общественного и философского содержания поэзии на народном языке, выводила к свету новой культуры. В начале XIV в. путь поэзии был путем к культуре Возрождения.

Начало «Комедии» многое мысленно, как того и требовала дантовская поэтика. Один из смыслов — личный и политический. Исходную ситуацию «Комедии» можно истолковать так: очутившись в сумрачном лесу, повергшем его в «дивный ужас», и «утратив правый путь во тьме долины», Данте попытался подняться на холм, «которым замыкался этот дол» («Ад», I, 14—15). Холм олицетворяет не вселенскую империю, а царство справедливости и социальной гармонии — это цель всего человечества. Поначалу Данте кажется, что она легко достижима, и он бодро начинает подниматься к вершине холма. Но на его пути возникает пантера («Ад», I, 37—43).

Действие «Комедии» протекает весной. Весной был сотворен мир и приведены в движение Солнце и весь «сонм прекрасный» звезд. Весна, любовь ассоциируются с поэтическими концепциями «Новой жизни» и сразу же заставляют вспомнить о Беатриче, о которой Данте, казалось, забыл в годы увлечения политикой и философией. Данте хочет сказать, что в «Комедии» вернулся под те же звезды, которые светили ему в пору великой любви. Это важный момент, связанный с путями преодоления духовного кризиса.

Пантера олицетворяет ложь, предательство, сладострастие; в политической концепции «Комедии» она является аллегорией олигархических правительств, и прежде всего Флоренции. Пантера мешает Данте подняться на вершину

холма, но все-таки не лишает надежды на скорый успех. Он надеется обойти ее и продолжает восхождение. Тогда дорогу ему преграждают лев и волчица. Лев — олицетворение гордости и насилия; он — аллегория тирании и жестоких монархов; волчица — означает себялюбие и алчность, которые, как был убежден Данте, свойственны и государям, и церкви, и «жирному народу». Она — главное препятствие на пути к социальной гармонии. Больше всего Данте испугала именно волчица. Это она вынудила его вернуться в мрачное, лишенное солнца ущелье, которое олицетворяет в поэме теснину, куда зашло погрязшее в бедах человечество.

Данте видит во мраке долины Вергилия и просит у него поддержки. Вергилий олицетворяет человеческий разум, он «мудрый язычник, знающий все». Вместе с тем он поэт. И не просто древний поэт, а поэт классический, образец для подражания. Дантовский Вергилий — это воплощение тех наук о человеке — *studia humanitatis*, — которым посвящают себя гуманисты Возрождения и которые они противопоставят *studia divina*, «божественной науке», теологии и вообще церковно-религиозному мышлению Средневековья. Кроме того, он создатель «Энеиды», поэмы, в которой прославлялась римская империя как всемирное государство, призванное установить мир и порядок на всей земле. Он — тот светский, языческий разум истории, на который полагался автор «Монархии». И после кризиса конечная цель у Данте осталась та же. Однако, побуждая Данте «подниматься на желанную гору», Вергилий знает, что тот прямой путь, который Данте начертал в «Монархии», непригоден. Волчицу, по словам Вергилия, некогда одолеет Пес. Он вернет ее в ад, из которого ей удалось вырваться. Но это — дело будущего. А пока, говорит Вергилий, «Ты должен выбрать новую дорогу». Обходная дорога, которую указывает Вергилий, проходит через ад, чистилище, земной рай, это дорога не в мир истории, а в мир трансцендентного.

Вергилий поэмы знает лишь то, что способен был знать языческий философ и поэт. Разум его не абсолютен, теперь он не параллелен вере, а поставлен с ней в один ряд, причем в иерархии этого ряда разум занимает подчиненное положение. Отвечая на один из вопросов Данте и не будучи в состоянии дать на него исчерпывающий ответ, Вергилий «Комедии» советует поэту «ждать Беатриче».

Кто же такая эта всемогущая Беатриче «Божественной Комедии», приславшая на помощь Данте Вергилия и выведшая его из «мрака заблуждений»? Нередко на этот вопрос отвечали так: божественная мудрость, вера, теология.

Для эстетического сознания Средних веков Беатриче «Комедии» действительно была аллегорией богословия. Данте с этим считался и рассматривал аллегорию как одно из условий поэзии.

Но эстетическое сознание не укладывается в средневековый аллегоризм. Аллегория возникает в «Божественной Комедии» как исторически закономерная форма эстетического существования сущностей христианского религиозного сознания, «которым нельзя придать определенность живых, реальных лиц, так как они должны быть изображены именно как «всеобщие отношения» (Гегель). Она появляется там и как форма теоретического и потому абстрактного обобщения неисчерпаемого конкретно-жизненного содержания художественного образа, порождаемого его реальным, «историческим» смыслом. Каждый читатель «Комедии» знает, что Вергилий в ней воспринимается не как аллегория разума, а как личность, как поэт. То же самое можно сказать о Беатриче и других персонажах. Шеллинг отметил, что Беатриче и некоторые другие герои «Комедии», будучи теологическими аллегориями, одновременно «имеют самостоятельное значение и выступают как исторические лица, не будучи ввиду этого символами». Если основываться на том, что рассказывает о Беатриче Вергилий заблудившемуся Данте, то Беатриче никак не может быть отождествлена ни с божественной мудростью, ни с верой, ни с теологией. На помощь Данте присылает Вергилия та самая прекрасная дама, которую любил автор «Новой жизни» и которая в третьем цикле этой книги была им дерзновенно приобщена к сонму ангелов. Как художественный образ Беатриче первых двух песен «Комедии» тождественна Беатриче канцонны «Младая донна в блеске сострадания». Только теперь она гораздо активнее. Выход из теснины духовного кризиса изображен в «Комедии» как возвращение к поэзии, вдохновляемой нравственно-эстетическими идеалами «стильновизма» и обогащенной гуманистическими идеями «Пира» и «Монархии». Через ад, чистилище и рай может пройти тот, кому помогает «красотою слога» античный певец и для кого высокая облагораживающая человека любовь к «единственной на свете» слилась с устремленностью к богу. В результате духовного кризиса на смену пророку-философу пришел поэт — судья мира и человечества, равный в своей исторической миссии императорам и папам, являющийся как бы «третьим солнцем», ибо, как будет сказано в «Чистилище», творческое воображение поэта «рождает некий свет небесный, сам или высшей волей источен» (XVII, 17-18).

В первых двух песнях «Комедии» запечатлен опыт Данте, которому в 10-е годы XIV в. поэзия на народном языке помогла преодолеть противоречия между философией, общественно-политическим идеалом и действительностью. Значение этого опыта выходило далеко за пределы Дантовой биографии. По сути дела он создавал своего рода «модель» будущего. Опыт Данте будет повторен сперва Петраркой и Боккаччо, а затем почти всю ренессансную культуру Чинквеченто. Возвращение к поэзии на народном языке стало для Данте возвращением к народу.

«Комедию» сформировало стремление к абсолютной гармонии и вера в то, что она практически достижима. В письме к Кан Гранде делла Скала, разъясняя смысл поэмы, Данте говорил, что целью ее было «вырвать живущих в этой жизни из состояния бедствия и привести к состоянию счастья». Убеждение в возможности литературы преобразовать общество и человека лежало в самой основе творчества Данте и в значительной мере предопределяло сюжетный материал «Комедии» и ее «прекрасный стиль».

В поэме Данте обратился к содержанию и формам средневекового сознания, потому что он был искренне верующим человеком, но еще больше оттого, что это было сознание его народа, для которого Средневековье еще не кончилось. Поэт-судья пошел по тому же пути, по которому шли современные ему народные пророки и проповедники. В известном смысле это было исторической неизбежностью. «Средние века присоединили к теологии и превратили в ее подразделения все прочие формы идеологии: философию, политику, юриспруденцию. Вследствие этого всякое общественное и политическое движение вынуждено было принимать теологическую форму. Чувства масс вскормлены были исключительно религиозной пищей; поэтому, чтобы вызвать бурное движение, необходимо было собственные интересы этих масс представлять им в религиозной одежде» (Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд, т. 21, с. 314).

Отношение поэта Данте к материалу народного религиозного сознания нередко сопоставляли с отношением Гомера к греческой мифологии. В мифологии средневекового христианства Данте-поэт обрел не только «арсенал», но и народную «почву». Это помогло ему превратить в специфический предмет художественного познания не только богословие, но и птолемею астрономию и, пропустив сквозь призму народного предания факты современной политической хроники, создать из всего этого уже не наивно-эпическую, а, так сказать, литературную мифологию, которая, будучи результа-

том его собственного теоретического и практического опыта, в то же время соответствовала общепринятой картине мира.

Однако сопоставления «Комедии» с эпическими поэмами Древности и Средневековья правомерны лишь до известного предела. Даже на столь типичные для Средних веков «видения» («Чистилище св. Патрика», «Видение Тундала», поэмы Джакомино да Верона и Бонвезина да Рива, восточные — «Китаб аль-Мирадж» («Видение о лестнице») или аль-Маари «Рисалат аль-Малаиха» («Послание об ангелах») поэма Данте похожа гораздо меньше, чем это принято утверждать. Обретение народной почвы, сближение Данте с народом на основе средневекового религиозного сознания и христианских эсхатологии не привели к эпическому растворению мировоззрения автора «Божественной Комедии» в мирозерцании народных масс. В условиях итальянского XIV в., когда началось становление национального сознания, это было бы шагом назад не только от «Пира» и «Монархии», но и от «стильновизма». Оценивая действительность в формах народного мышления и языка, Данте и во время работы над «Комедией» не считал для себя необходимым во всем становиться на точку зрения «простого народа», ибо, как утверждал он в письме к Кан Гранде, «невежественный люд неразумен в своих суждениях, и, подобно тому, как он считает диаметр солнца равным одному футу, так и относительно той или иной вещи он по собственной наивности судит неверно» («Письма», XIII, 7).

«Комедия» не была подлинно эпосом не столько потому, что возникла в самом конце поэзии европейского Средневековья, сколько потому, что ее появление ознаменовало начало новой эпохи в литературном развитии Италии и всей Европы.

Данте, философ, этик и политик, постоянно соотносил свои идеалы с трансцендентным миром абсолютных истин и ценностей. Вместе с тем он писал: «Не все доступно взору нашего разума, например, Бог, вечность или перво-материя» («Пир», II, XV, 6). Ограниченность человеческого разума, с точки зрения Данте, не могла оказаться для личности источником внутреннего разлада, ибо, вложив в человека жажду знания, природа положила и естественные пределы этой жажде. Природа гарантирует человеку состояние внутреннего равновесия, из которого его могут вывести лишь желания, отклоняющиеся от естества гармонии. Это закономерно подводило Данте к выводу, который, с нынешней точки зрения, может показаться парадоксальным в устах писателя, почитавшегося современниками теологом: «Так как познание сущности Бога, да и не только

Бога, нашей природе не доступно, мы естественно и не стремимся ее познать» (III, VI, 10).

Данте вплотную подходит к гуманистической идеологии эпохи Возрождения. Основываясь на мысли о принципиальной непознаваемости бога и всего с богом связанного, гуманисты исключили трансцендентный мир из сферы литературы, сделав предметом эстетического познания земного человека и земную действительность. Однако, в отличие от Петрарки, отрицание возможности рационалистического познания бога в терминах естественной науки не означало для Данте отрицания связей между человеком и богом. Данте не считал, особенно после крушения идеи вселенской монархии, что можно «вырвать живущих в этой жизни из состояния бедствия», не приобщив их к гармонии трансцендентного мира. Основой красоты и высшей, космической упорядоченности — всюду, в том числе и в художественном стиле, — для человека времени Данте оставался бог. Но это лишь укрепляло Данте в мысли, что мир спасает красота. Он был убежден, что недоступное абстрактной мысли ученого может быть «не совершеннейшим образом увидено» поэтом. В раю Данте узрел божественную красоту уже не земной, а преображенной Беатриче. Правда, рассказывая об этом своим читателям, он тут же оговаривается, что не мог насладиться лицезрением Беатриче в такой же мере, в какой наслаждается им создавший Беатриче бог. Однако возможность приобщения поэта к божественной красоте под сомнение не ставится: в осуществлении этой возможности и состоит, ПС мысли Данте, практическая, действенная роль подлинной поэзии. В отличие от Ариосто, Данте относился к религиозно-мифологическому материалу своей «священной поэмы, отмеченной и небом и землей» («Рай», XXV, 1—2) серьезно в твердой уверенности, что материал этот, при всей его иносказательности, отражает высшую справедливость, добро, красоту и гармонию трансцендентного мира. Преимущества поэт; по сравнению с ученым и натурфилософом позволяющие поэту перейти границы, установленные природой, и проникнуть в потусторонний мир, обусловлены, по мнению Данте, тем, что законы поэтического творчества совпадают с законами, по которым сотворен мир абсолютных идей, ослабленным оттиском которых являетесь земная природа («Рай», XIII, 52—54, 76). Законы эти — законы любви. В «Рае» сказано:

Все, что умрет, и все, что не умрет,—
Лишь отблеск Мысли, коей Всемогущий
Своей Любовью бытие дает...

Любовь «движет солнце и светила» («Рай» XXXIII, 145). А истинный поэт творит свои

создания, движимый любовью, под диктовку любви, как скажет Данте в своей беседе с тенью Бонаджунты («Чистилище», XXIV, 52—54).

Гуманисты Возрождения и Данте вкладывали в слово «любовь» разное содержание. Любовь, силою которой создан мир абсолютных идей, сходна с возвышенной, духовной любовью, которую испытывал юный Данте к земной Беатриче. Но она не тождественна этой любви. Точно так же, как и не тождественна божественная красота Беатриче, которую Данте лицезрел в раю, прелести воспетой в «Новой жизни» донны. «Сладостный стиль», которым воспроизводилось облагораживающее воздействие на людей прекрасной, ангелоподобной, но все-таки смертной дамы, не адекватен божественной красоте трансцендентного мира. Об этом в «Комедии» сказано достаточно определенно. Отказываясь описать красоту преображенной Беатриче, Данте замечает:

С тех пор, как я впервые увидел
Ее лицо здесь на земле, всечасно
За ней я в песнях следом попевал;
Но ныне я старался бы напрасно
Достигнуть пенем до ее красот,
Как тот, чье мастерство уже не властно.
(«Рай», XXX, 28—34).

Чуть выше говорится, что божественная красота Беатриче не может быть воспроизведена ни трагическим, ни комическим стилем. Однако, отказываясь описывать красотырая, Данте тем не менее их описывал. Без этого не было бы «Комедии». Отказ от описания в «Комедии» служит указанием на недостаточность прежней стилистической системы и на необходимость замены ее новой.

Качественно нового стиля требовали не только красотырая, но и ужасы преисподней: предельная материальность ада не может быть изображена только с помощью вульгарных просторечий, которыми широко пользовались поэты комического стиля. «Божественная Комедия» должна была быть написана новым поэтическим языком, лишь едва намеченным в прозе и стихах «Новой жизни» и «Пира». Гармония, достигнутая в прозаике «Новой жизни», автора «Комедии» удовлетворить, естественно, не могла: цели поэзии стали несоизмеримо огромнее. В «Новой жизни» субъектом гармонии было лишь «честное сердце» поэта. В «Комедии» Данте обращался ко всему человечеству, стремясь показать его вечное состояние через нравственный опыт одного, но целостного человека, взятого в его всеобщности. Стилистические различия между тремя частями дантовской поэмы объясняются не только тем, что в них изображены разные меры греха, покоя, блаженства, но

и тем, что поэзией становятся разные свойства человека, его духовной жизни. Истинный сюжет «Комедии» составляет приобщение человечества к мировой гармонии через преодоление всего того, что связано с греховностью, безобразием и общественным и политическим хаосом земного, материального мира. Раскрытию этого сюжета подчинен план и художественный стиль «Комедии», начиная от архитектоники «Ада» и кончая тем языком музыки и света, которым выписан «Рай». В поэме много строк, которые позволяют читателю отождествлять изображенного в ней человека с личностью реально-исторического Данте, написавшего «Новую жизнь», любившего Беатриче, дружившего с Фореze Донати, неустанно трудившегося на благо Флоренции, а затем изгнанного из нее политическими врагами. Величайшая политическая смелость Данте состояла не только в том, что он приписал господу богу собственные общественные идеалы и политические антипатии (этим грешили многие средневековые пророки и проповедники),— гораздо более дерзновенной была его уверенность в том, что трансцендентная гармония полностью соответствует его личным представлениям о прекрасном, добром и справедливом. Личность Данте, героя и повествователя, обеспечивает органическое единство как композиции и распределения сюжетного материала поэмы, так и ее языка и слога, т. е. всего ее художественного стиля.

Единство «Комедии» заметно представлено в геометрической пропорциональности ее построения и в той роли, какую играет в ней символика чисел. Тут внутренняя соразмерность выступает на поверхность формы и вполне соответствует традиционным представлениям о гармонии. Стремление подчинить прекрасное законам геометрии заметно в «Декамероне», и Альберти ищет математические формулы красоты. В «Комедии» математика несет на себе отпечаток творческой индивидуальности художника. Данте был не великим геометром, а гениальным поэтом. Это имел в виду Пушкин, отмечая: «Единый план Ада уже есть плод высокого гения».

В наибольшей мере гениальное единство «Божественной Комедии» проявилось в новаторстве ее художественного стиля. Тех четких границ, которые разделяли трагический и комический стили в позднесредневековой, готической поэзии, в «Комедии» уже не существует, хотя рай, чистилище и ад изображены разными красками и по-разному «оркестрованы». Границы здесь размыты не столько потому, что в поэме Данте полнее, нежели в канцоньере Рустико ди Филиппо, реализована целостность предвозрожденческой стилистической системы, сколь-

ко благодаря введению в нее субъективного, собственно дантовского начала. Легче всего это показать на примерах из «Ада», потому что они соотносятся с тем средневековым комическим стилем, к которому Данте примкнул в тенционе с Форезе Донати.

Спуск в ад — это, как уже говорилось, спуск в царство бездуховной материи, лежащей много ниже материальности обыденной жизни. Чем ближе в «Комедии» к Сатане, тем менее человеческими становятся грешники. Это было хорошо подмечено Фр. Де Санктисом: «Человеческий облик исчезает: вместо него — карикатура, непристойно исковерканные тела... В этом прозаическом и плебейском мире, начинающемся с Фаиды и кончающемся мастером Адамо, материя или животное превалирует настолько, что часто напрашивается вопрос: кто же это — люди или животные? Человеческое и животное начала в них перемешаны, и самая глубокая идея, заложенная в „злых щелях“, состоит как раз в этом перевоплощении человека в животное и животного в человека...».

Все это именно то, что было предметом комического стиля Рустико ди Филиппо, Чекко Анджольери и о чем в XV в. писал Франсуа Вийон. Де Санктис верно определяет стилиевой субстрат Дантова «Ада»: «Эстетическая форма этого мира — комедия, изображение пороков и недостатков». Однако Де Санктис несколько модернизировал Данте. Ему трудно было отделаться от свойственного романтикам взгляда на Сатану как на «инфернально» трагического героя. Это помешало крупнейшему историку итальянской литературы в полной мере оценить средневековый комизм адских сцен и заставляло его, впадая в противоречия с самим собой, усматривать у Данте художественные просчеты, между тем как создатель «Комедии» последовательно осуществлял принципы своей эстетической системы. В «Аде» поэт сознательно стремился к абсолютному комизму, исключаяшему всякий юмор. «Самооголение» Ванни Фуччи («Ад», XXIV, 112) — не антиэстетический цинизм, а типичный прием средневековой смеховой культуры, свойственный, как доказал Д. С. Лихачев, не только западноевропейской, но и древнерусской литературе. Вряд ли правильно, основываясь на отсутствии у Данте «снисходительности и мягкости» к обитателям ада, утверждать, что создатель «Комедии» не обладал комическим даром. Поразительно другое. Странствуя по аду, Данте отнюдь не чурался контактов с самыми страшными грешниками и сохранял к ним те же самые чувства, которые он испытывал к ним на земле, проявляя при этом поразительную для человека робость Средних веков терпимость и понимание. I

Данте приносит в ад собственную человеческую индивидуальность, и именно она преобразует средневековый комический стиль. Не покушаясь на высшую справедливость, Данте изображает ад и его обитателей, опираясь на личный жизненный опыт и руководствуясь собственными чувствами, даже если они идут вразрез с нормами средневековой морали. В результате аллегории воспринимаются читателем как пережитые поэтом события, а символы превращаются в характеры, поражающие психологической глубиной и жизненной достоверностью. Таков, например, эпикуреец Фарината дельи Уберти. «Никогда, даже в античные времена, не затрачивалось столько искусства, столько выразительной силы на то, чтобы придать почти болезненно проникновенную наглядность земному человеческому образу» (Э. Ауэрбах). Благодаря необычной для Средних веков человечности, в сверхматериальном аду столь характерный для комического стиля гротеск порой вытесняется чуть ли не романтически-сентиментальной патетикой. Пример тому — пятая песнь, в которой изображены ввергнутые в грех сладострастия. В ней Данте касается одной из излюбленных тем «комических» поэтов. Однако вместо вульгарной и чувственной Беккины из-под его пера выпархивает нежная Франческа, говорящая таким изысканно простым и вместе с тем общечеловеческим языком, что почти вся ее скорбная речь превращается в пословицы, которые потом часто будут цитировать не только итальянские, но и многие русские писатели: «Любовь, любить велящая любимым, // Меня к нему так властно привлекла...» «Тот страждет высшей мукой, // Кто радостные помнит времена // В несчастьи...». Франческа и не названный поэтом Паоло даже в низменно материальном аду лишены осмеиваемой Средневековьем плоти. Они — духи, и Данте не смеется над ними: он им сочувствует и сострадает:

Дух говорил, томимый страшным гнетом,
Другой рыдал, и мука их сердец
Мое чело покрыла смертным потом;
И я упал, как падает мертвец.

(«Ад», V, 139—142)

В эпизоде с Франческой в стиль «Комедии» вторгается лексика и стилистика «Новой жизни». Чувственная любовь Паоло к Франческе оправдывается порывами и требованиями «честного сердца», послушного любви. «Сладостный новый стиль» вошел в стиливое единство «Комедии», наложив свой отпечаток не только на «Рай», где его спиритуалистичность оказалась более чем уместной, но и на материально-гротескный «Ад».



Сандро Боттичелли. Иллюстрация к XXVIII песни «Чистилища»
1492—1498 гг. Рисунок металлическим штифтом, пером. Берлин, Музей

Не менее примечательна песнь XV. В ней изображены содомиты.. Средневековый комический стиль требовал здесь предельно низменных слов и образов. Однако Данте узнает среди толпы своего учителя Брунетто Латини, и чувство личной симпатии к человеку побеждает отвращение к греху. Образ Брунетто складывается в его разговоре с Данте. «Сладостности» стиля тут, естественно, нет, но средневековый комизм предельно ослаблен. Беседуют два писателя, хорошо понимающие друг друга, и слог их прост, хотя чуть-чуть подчеркнуто литературен, особенно у Латини, который гордится талантом и богоизбранностью своего гениального ученика, но все еще пытается сохранить по отношению к нему тон наставника. Человечность Латини выявляется именно через литературность его речи. Данте, как обычно, находит один гениальный штрих, который сразу воскрешает в грешнике его земную человеческую личность. Брунетто Латини — писатель, и больше всего его, естественно, беспокоит судьба его литературного наследия. По-

следние слова Брунетто, обращенные к Данте, о его большом энциклопедическом сочинении:

Храни мой Клад, я в нем живым остался;
Прошу тебя лишь это соблюсти.

В дантовском аду грешники говорят о разном и по-разному. Это придает им пластичность, являющуюся, впрочем, признаком «прекрасного стиля» данто'вской поэмы. Черти ругаются, как заправские «комические» поэты, и наделяют друг друга вульгарными прозвищами. Но министр императора Фридриха II Пьер делла Винья изъясняется с витиеватостью придворного оратора:

Я тот, кто оба сберегал ключа
От сердца Федерика и вращал их
К затвору и к ответу, не звуча,
Хранитель тайн его, больших и малых.
(«Ад», XIII, 58—61)

Пьер делла Винья — тоже писатель. В середине XIII в. он считался образцовым стилистом. Однако Данте беседует с ним не непо-

средственно, как с Брунетто Латини, а через переводчика, обязанности которого берет на себя Вергилий. Главному герою «Комедии» — а он эстетически не вполне тождествен автору — уже чужд архаический стиль сицилийского литератора, пользоваться им он не умеет. Создатель же «Комедии», свободно владеющий всеми стилями средневековой литературы, позволяет Пьеру делла Винья говорить свойственным ему при жизни метафорическим слогом, потому что уже знает, что стиль — это человек, а ему хочется — причем, казалось бы, явно вопреки божьей воле — воскресить человеческий облик ставшего жертвой злобной клеветы самоубийцы.

Впрочем, и язык самого героя «Комедии» тоже меняется в зависимости от обстоятельств и собеседников. Чувствительный с Франческа, Данте становится жестоким, попав в круг предателей. Тут он демонстрирует виртуозное владение вульгаризмами средневекового «комического стиля». Предатели вмерзли в лед, и Данте сравнивает их с лягушками («Ад», XXXII, 31—36). В одном из предателей, который «ругался всем дурным» (ст. 86), Данте заподозрил политического врага и потребовал, чтобы тот назвал свое имя. Грешник отказывается. Предатели не хотят, чтобы память об их предательстве сохранилась на земле. Тогда Данте вцепляется в волосы врагу и втягивается в типичную для ада вульгарно-комическую сцену («Ад», XXXII, 103—111). Однако даже в кругу предателей Данте сохраняет по-человечески способность сострадать грешникам, хотя не только с божественной, но и с его собственной точки зрения нет на свете греха более страшного, чем измена. Могучая дантовская индивидуальность видоизменяет комический стиль даже в самых глубинах преисподней — там, где отрицающий человека комизм должен был бы, казалось, достигнуть своей абсолютности.

Неподалеку от величайших предателей, Иуды, Брута и Кассия, Данте видит графа Уголино делла Герардеска, яростно грызущего череп архиепископу Руджери дельи Убальдини. Сцена эта написана с типичными для готики натуралистическими деталями:

Подняв уста от мерзостного бранша,
Он вытер свой окровавленный рот
О волосы, в которых грыз так страшно,
Потом сказал...

(«Ад», XXXIII, 1—4)

Однако готика только обрамляет рассказ Уголино, оттеняя его трагическую патетику. Первые же слова, с которыми граф обращается к Данте, заставляют вспомнить о Франческе: «Отчаянных невзгод ты в скорбном сердце об-

новляешь бремя» («Ад», XXXIII, 4—5). Уголино — и опять-таки как Франческа — рассказывает, плача. Граф-предатель, преданный своим сообщником, никакого сочувствия у Данте он, казалось бы, вызвать не может. Тем не менее поэт его не казнит ни сарказмом, ни насмешкой. Вместе с Уголино погибли его сыновья, и Данте строит рассказ грешника так, чтобы трагедия отца, бессильного помочь изнемогающим от голода детям, стерла воспоминания об измене.

Рассказ Уголино вызывает не смех, а страх и сострадание. Данте касается здесь проблемы, которая заставит много столетий спустя мучиться атеиста Ивана Карамазова. Он возвращает предателю Уголино человечность, потому что вместе с ним страдали невинные дети и потому что отец стал свидетелем мучительной смерти собственных сыновей. Для убийцы детей Данте требует кары гораздо более суровой, чем послушник Алеша. Выслушав горестный рассказ предателя, он проклиная Пизу, желая «чтоб утонул» весь ее «бесчестный люд!» («Ад», XXXIII, 84).

Однако рассказ о мучительной гибели невинных детей ни на минуту не заставляет Данте усомниться в божественной справедливости и возможности мировой гармонии. Цельность природы, а также языка и стиля Данте во многом обусловлена тем, что наука не подтачивала его веру, объединяющую Данте с родным ему народом. Пиза была заклятым врагом Флоренции. Пробуждающаяся гуманность укреплялась в создателе «Комедии» его политической тенденциозностью.

Политическая тема переходит из «Ада» в «Чистилище», идейно и стилистически во многом близкое «Пиру». Грешники в «Чистилище» уже не так гротесково-комически безобразны, как в «Аду». В чертах некоторых из них видна благородная красота. Вот, к примеру, портрет отлученного от церкви Манфреда: «Он русский был, красивый, взором светел» («Чистилище», III, 107). Меняются пейзажи. Описание земного рая (см.: «Чистилище», XVIII, 1—20) поможет потом автору «Декамерона» создавать картины радостной, по-ренессансному идиллической природы. Чем ближе к богу, тем ослепительней краски и мелодичнее стих. В «Рае» пластику «Ада» сменяет сочетание света и музыки. «Души поют песни, лишённые содержания, это сплошная волна света, мелодии и голосов, увлекающая за собой». Де Санти цитирует начало XXVII песни «Рая» и замечает: «Это всемирная гармония, гимн созиданию. Свет, преодолевая телесную непроницаемость и смешивая свои лучи, выражает и во вне это взаимопроникновение душ».

Стремление к слиянию с богом в мировой гармонии влияло также на лексику. Оно не только очищало язык «Комедии» от вульгаризмов и неблагозвучных диалектизмов, но и порождало смелые неологизмы, некоторые из них вошли в словарный фонд итальянского литературного языка.

Стремление к абсолютной гармонии получило в «Божественной Комедии» художественную реализацию. В этом смысле она уникальное произведение в истории европейской литературы. Теперь не верят в трансцендентного бога, как верил в него Данте, но нельзя игнорировать органического единства общенародного языка и «прекрасного стиля» его поэмы, которая и поныне способна оказывать облагораживающее воздействие на человечество, приобщая его к высшим духовным ценностям.

Несмотря на все различия слога и цвета, которым окрашены «Ад», «Чистилище» и «Рай», единство художественного стиля сохраняется на протяжении всех трех кантик. Если в аду, по-средневековому комическом, встречаются элементы трагического «стильновизма», то в «Чистилище» и даже в «Рае» присутствуют черты, восходящие к приемам и лексике комического стиля. В речи Данте («Чистилище»), обращенной к Италии, звучит слово, типичное для лексики Рустико и Чекко Анджольери. А в раю покрасневший от злости св. Петр обрушивается на папу Бонифация с такой темпераментной бранью, что ее интонации сразу же возвращают читателя на землю («Рай», XXVII, 19—26). Начавшееся трагико-комическим канцоньере Рустико ди Филиппо, где низкий и высокий стиль внутренне не соприкасались, развитие поэзии Предвозрождения закономерно завершилось поэмой Данте, в которой низменно-материальное и духовно-возвышенное оказываются соединенными в пределах грандиозного художественного произведения, воплотившего в своей законченности целостность новой системы стилей. Единство прекрасного стиля» возникает потому, что на всем протяжении поэмы Данте остается самим собой, человеком со свободно выраженной индивидуальностью, но искренне отождествляющим свою субъективность с объективностью исторических и даже трансцендентных судеб угнетенного человечества. «Именно благодаря этой всецело индивидуальной, ни с чем не сравнимой черте его поэзии Данте является творцом го искусства, которое немислимо без этой з " :сной необходимости и необходимой свободь» (Шеллинг).

В этом — всемирно-историческое и вместе с тем национальное значение «Комедии». Ее



Рафаэль. Голова Данте
1509 г. Рисунок пером.
Виндзор, Королевская библиотека

создатель был подлинно народным поэтом и, вопреки советам плохо понимавших его друзей, сознательно стремился к народности. В письме к Каи Гранде делла Скала Данте писал о языке поэмы: «Он сдержан и смиренен, ибо это вульгарное наречие, на котором говорят простолюдины» («Письма», XIII, 31). Слова эти, сразу же вызывающие в памяти известное высказывание Пушкина, приводили в смущение многих комментаторов. Между тем они точны. Язык «Рая» тот же самый, что и язык «Ада». Созданный в «Комедии» язык ощущался Данте как язык общенародный, и он действительно сделался национальным языком Италии, потому что Данте не отрывал язык от новой поэзии, а новую поэзию от новой культуры. «Комедия» не просто подготовила словесный материал для литературы классического Ренессанса, она сделала возможным формирование ее социального субъекта — новой светской гуманистической интеллигенции, ставшей в эпоху Возрождения воплощением не только ин.

теллекта, но и самосознания складывавшейся итальянской нации. Задолго до крушения надежд на Генриха VII Данте писал: «Пусть и нет в Италии единого всеобщего правительства, подобного правительству Германии, в членах его нет недостатка; и как члены упомянутого правительства объединяются единым государем, так членов нашего объединяет благодатный светоч разума. Поэтому считать италийцев лишёнными единого высшего управления было бы ложно, так как, хотя мы и лишены государя, у нас есть курия, несмотря на то, что тело ее расчленено» («О народном красноречии», I, XVIII, 5). Говоря о «курии», Данте имел в виду не папский двор, а содружество людей «свободных профессий». Это было еще одно поразительное пророчество гениального поэта, на этот раз социологическое.

Последнее десятилетие в жизни Данте было отдано работе над «Комедией». Он по-прежнему жил на чужбине. В мае 1315 г. флорентийское правительство, напуганное усилением гибеллинской лиги и поэтому стремящееся к укреплению внутривластного единства, даровало новую амнистию изгнанникам и эмигрантам. Из всех амнистий она была самая широкая. На этот раз под амнистию попадал и Данте. Однако для того, чтобы получить полное прощение родины, автору «Пира» и «Монархии» надо было отречься от самого себя и согласиться на унижительную процедуру. Данте отказался. Флорентийское правительство вторично приговорило его к смерти. На этот раз вместе с ним на смерть осуждались и его сыновья. При жизни Данте приговор этот отменен не был.

Первое время после окончания «Монархии» Данте жил сперва в Лукке, а затем в Вероне, при дворе Кан Гранде делла Скала, молодого, талантливого полководца. Историки итальянской литературы полагали, будто Данте связывал с правительством Вероны те же надежды, которые до этого он возлагал на Генриха VII, и что Пес, о котором говорит Вергилий в начале «Комедии», это «Великий Пес» (Кан Гранде). Вряд ли это так. Во всяком случае, Данте покинул Верону и кончил свои дни в Равенне, правитель которой Гвидо Новелло да Полента не отличался воинственностью, но хорошо понимал стихи. «Комедия» была завершена в Равенне.

Умер Данте в ночь на 14 сентября 1321 г.

Он до конца остался верен взятой им на себя миссии поэта справедливости. При встрече в раю Каччагвида, убеждая Данте не отступать от правды, как бы ни была она тягостна для современников и какими бы бедами она ему ни грозила, произнес вещие слова:

Пусть речь твоя покажется дурна
На первый вкус и ляжет горьким гнетом,—
Усвоюсь, жизнь оздоровит она.
Твой крик пройдет, как ветер по высотам,
Клоня сильнее большие дерева;
И это будет для тебя почетом.

(«Рай», XVII, 130—135)

Петрарка, стараясь подчеркивать революционность идеологии Возрождения, долго делал вид, будто игнорирует опыт «Комедии», но величайший художник Высокого Ренессанса Рафаэль, выполняя волю гениального создателя («Ад», IV, 85—105), поместил на своем «Парнасе» Данте прямо подле Гомера.

3. ФРАНЧЕСКО ПЕТРАРКА И ГУМАНИЗМ ТРЕЧЕНТО

Творчество Петрарки развивалось в иных общественно-политических условиях, нежели те, которые характеризовали эпоху Данте и Джотто. Почти повсеместно в Италии происходило превращение средневековых городов-коммун в города-государства с тиранической формой правления — в синьории. Только великие купеческие республики — Флоренция, Венеция, Генуя — внешне сохраняли верность традициям коммуны, однако и в них мало-помалу верх брала олигархия нобилей и патрициата. Итальянские тирании были прообразом тех абсолютных монархий, «в которых, — как писал Энгельс, — начали развиваться современные европейские нации и современное буржуазное общество» (Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т. 20, с. 345). Угнетая народ, синьории вместе с тем подавляли сопротивление феодальной аристократии, расшатывали, а порой и ломали цеховой строй. Тем самым они косвенно способствовали высвобождению личности из-под гнета средневековых традиций, формированию индивидуалистических идей и конституированию их носителей в особый социальный слой, который с XIV в. играл решающую роль в развитии литературы, искусства и науки: «Возрождение можно рассматривать как выражение в области культуры исторического процесса, в ходе которого в Италии образуется новый класс, интеллигентов, получивший европейское значение» (А. Грамши).

Ни одному из тиранов XIV—XV вв. не удалось создать абсолютистское государство, способное объединить Италию. Но именно слабость абсолютизма в итальянских городах-государствах сделала возможным продолжительный расцвет гуманизма. Тирании и олигархии XIV в. отчасти отрывали новую, светскую интеллигенцию от народа, но они оберегали ее и от средневекового бюргерства

и не были достаточно сильными, чтобы заставить служить личность интересам враждебного ей государства. Гуманистам удавалось сохранять внутреннюю независимость и, несмотря на видимость разрыва с невежественной и суеверной «чернью», выступать в качестве подлинных выразителей национальных и антифеодалных устремлений итальянского народа.

Наиболее благоприятные условия для развития гуманизма сложились с XIV в. во Флоренции, где новая литература могла опираться на демократические завоевания городской культуры, облегчавшие даже после превращения Флоренции в город-государство возможность контактов между писателем и народом. Большинство крупных итальянских писателей и художников XIV—XV вв. были флорентийцами. Тем не менее даже во Флоренции, которая на протяжении XIV—XV вв. оставалась самой передовой итальянской республикой, существовали внутренние социальные противоречия, с самого начала обнаружившиеся в литературе Возрождения.

В отличие от Салутати и Марсильи Петрарка не был тесно связан с Флоренцией. Его творчество отражало более общие исторические процессы, характерные для Италии в целом. Это определило специфику роли Петрарки в формировании национальной культуры итальянского Возрождения. В мировоззрении и поэзии Петрарки переход от Средневековья к Ренессансу в основном был завершен. Петрарка стал первым ученым-гуманистом, и именно поэтому он оказался великим лириком итальянского Возрождения: «Он был первым осознавшим себя человеком Нового времени, первой ярко выраженной личностью, первым цветком индивидуализма» (А. В. Луначарский). В не очень богатой внешними событиями жизни Петрарки получил воплощение новый тип взаимоотношений между интеллигентом и обществом.

Франческо Петрарка родился 20 июля 1304 г. в тосканском городе Ареццо, где некоторое время жил его отец, по профессии нотариус, незадолго перед тем изгнанный из Флоренции; в 1312 г. он перевез семью в Авиньон, где с 1305 г. находился папский двор. Здесь переплетались различные культуры — итальянская, французская, провансальская, фламандская, немецкая. В Авиньоне и его окрестностях прошло детство и вся молодость будущего автора «Канцоньере». Флорентийская республика не воспринималась Петраркой как родина, ею не был для него и космополитический Авиньон. Родиной для Петрарки постепенно становилась вся Италия. На обломках муни-



Франческо Петрарка.

Рисунок из кодекса «О знаменитых людях»*

Конец XIV в. Париж, Национальная библиотека

ципального патриотизма мало-помалу выросло индивидуалистическое, а вместе с тем и национальное сознание: это были две стороны одного и того же процесса.

Петрарка учился на юридических факультетах Монпелье и Болоньи, но в 1326 г. принял духовный сан. Это открыло ему путь к бенефициям, но не связало с церковью. Материальная обеспеченность позволила Петрарке посвятить себя созданию светской, нетеологической и по существу даже антиклерикальной культуры ренессансного гуманизма. Вскоре он приобрел репутацию лучшего поэта современности, и перед ним распахнулись двери аристократических домов Авиньона. 6 апреля 1327 г. в церкви св. Клары Петрарка встретил женщину, вошедшую в историю под именем Лауры. Кто была она, с достоверностью не известно, однако вряд ли надо сомневаться в том, что Лаура существовала на самом деле и что Петрарка ее действительно любил. Любовь эта прошла через всю его жизнь.

Сблизившись с могущественной римской семьей Колонна, Петрарка в 1330 г. поступил на службу к кардиналу Джованни Колонна. Это дало ему, сыну изгнанника, и определенное

положение, и возможность играть какую-то роль в жизни современного ему мира. В условиях Италии XIV в. личная зависимость от папы или тирана нередко оказывалась формой утверждения идеологической независимости гуманиста от сословно-корпоративного строя Средневековья. Формулируя свой жизненный идеал, Петрарка писал: «Не терпеть нужды и не иметь излишка, не командовать другими и не быть в подчинении — вот моя цель». Цели этой он достиг и имел право сказать на склоне жизни: «С некоторыми из государей я держал себя почти так, как они со мною, вследствие чего их высокое положение доставляло мне только многие удобства, но ни малейшей докучки. Однако от многих из их числа я удалялся; столь сильная была мне врождена любовь к свободе, что я всеми силами избегал тех, чье даже одно имя казалось мне противным этой свободе».

Гуманистический идеал внутренней свободы в таком виде, в каком он культивировался Петраркой и многими ренессансными интеллигентами, был с самого начала противоречив. Он возник как одно из следствий крушения коммун и ограничения общественной активности народа. Однако на заре Возрождения защита идеала внутренней свободы была, наряду со свойственным Данте и Боккаччо превознесением поэта над властителями, одним из существенных проявлений освободительных тенденций ренессансного гуманизма. Она перерастала в защиту человека, человечности и новой культуры от догматизма и авторитарных форм средневекового религиозного мышления. Духовная независимость писателя была одной из предпосылок для возникновения тех исторически новых индивидуалистических оценок человека, природы и общества, которые характеризуют гуманистическую культуру Возрождения.

Творчество Петрарки можно условно разделить на три периода. 1318—1333 годы — это годы учения. Самое раннее из дошедших стихотворений Петрарки написано по-латыни, однако в 20-е годы больше, чем Цицерон и Вергилий, Петрарку занимали поэты, писавшие на народном языке. «Божественной Комедии» Петрарка сознательно сторонился, но Дантелирик, наряду с Чино да Пистойя, оказал на него серьезное влияние. Позже Петрарка подчеркивал свой разрыв со средневековой (а следовательно, и предвозрожденческой) литературой, но начало его поэтического творчества примыкало к традиции позднего «стильновизма». 1333—1363 годы — период творческой зрелости Петрарки. К этому времени относится большая часть итальянских стихотворений, во-

шедших впоследствии в «Канцоньере», и создаются основные произведения на латинском языке: героическая поэма «Африка» (1339—1341), оставшаяся незаконченной, историко-биографическое сочинение «О знаменитых людях» (1338—1358), «Стихотворные послания» (1350—1352), двенадцать эклог «Буколической песни» (1346—1348), диалогизированная исповедь «Тайна» (1342—1343), трактаты «Об уединенной жизни» (1346) и «О монашеском досуге» (1347).

Период этот начался в творчестве Петрарки со странствий. В 1333 г. Петрарка совершил большую поездку по Северной Франции, Фландрии и Германии. Путешествуя, поэт устанавливал контакты с учеными, разыскивал в монастырских библиотеках забытые рукописи античных авторов, рассматривал памятники величия Рима. Кроме того, он как бы заново открывал лирическую ценность природы для внутреннего мира человеческой личности. Важнейшим художественным открытием, сделанным Петраркой в годы странствий, стало «открытие природы и человека». Во всяком случае, именно тогда оно было им программно осознано (см. письмо Петрарки о восхождении на Мон Ванту). Момент осознания в данном случае имеет принципиальное значение. Эпоха Возрождения, утверждается именно тогда, когда новое, прогрессивное, революционное, существовавшее в творчестве писателей Предвозрождения, осознается гуманистами как то новое, во имя чего ведется борьба, и сознательно противопоставляется ими Средневековью — его искусству и теологическим формам мышления. Петрарка не порвал с религией, но религиозное сознание получило у него новое направление. Оно стало развиваться от бога к человеку, от средневекового аскетизма к жизнерадостному свободомыслию Ренессанса, подготовившему, по словам Ф. Энгельса, материализм XVIII в. (Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т. 20, с. 346). Само понятие «душа» приобрело у итальянских гуманистов новое значение. Обращение к душе уже не предполагало отрицания ценности всякой земной действительности — не только материальной, но и духовной, поскольку в ней отражалась жизнь посюстороннего мира. Теперь оно стало, напротив, шагом к утверждению ценности реальной действительности независимо от ее отношения к трансцендентному — шагом к реабилитации земного человека как существа высокого, духовного, творческого, способного активно воздействовать на других людей, на общество и на историю.

Петрарка открывал такого человека прежде всего в себе самом, анализируя противоречия

собственного «я», идя в этом отношении другим путем, чем Боккаччо с объективирующей тенденцией его «Декамерона». В этом смысле показательны диалоги «Тайна». Ренессансность «Тайны» проявлялась не столько в полемике со средневековой идеологией, сколько в раскрытии внутренних противоречий человеческой личности. Идеинная борьба, изображаемая в «Тайне», — это внутренняя, психологическая борьба в душе нового поэта. Именно она делает «Тайну» произведением гуманистической литературы. Воплощенный в Августине внутренний голос, в споре с которым Петрарка анализировал в диалоге собственное сознание, принадлежал некоему идеализированному Средневековью, но это был также и голос Петрарки, нового писателя, расстающегося со Средними веками и в противовес их аскетическим идеалам выдвигающего идеал творческого уединения и гармонии между человеком и природой. Идеал этот стал осью «Писем» Петрарки, его латинских и итальянских стихотворений. Он оказал воздействие на многих поэтов Ренессанса. Петрарка ощущал человеческую ценность своей душевной борьбы за обретение гуманистического идеала и, по-видимому, сознавал, что именно в ней источник его поэзии.

Особенно важны в «Тайне» рассуждения о любви. Они предваряют теорию не только «Канцоньере», но и европейского петраркизма. Здесь один из собеседников, Франциск, бескомпромиссно порывает с Августином. Осудить можно только страсть к «развратной женщине», но любить «редкий образец добродетели» — это «едва ли не величайшее счастье». На доводы Августина Франциск отвечает гуманистическим афоризмом: «Нас сбивает с пути то, что мы упрямо держимся стародавних мнений и с трудом отрываемся от них». В поэтизации реальной, земной любви Петрарка идет дальше поэтов «сладостного нового стиля» и Данте. Любовь для него — это всеохватывающее чувство, естественно, очень по-человечески идеализирующее свой объект. Петрарка «открыл» такое понимание любви и ввел его в европейскую поэзию. Так было закреплено одно из величайших гуманистических завоеваний культуры Возрождения.

Земная любовь, даже будучи неразделенной, порождает в нем не только печаль, но и радостное чувство потому, что благородная влюбленность облагораживает любовь к жизни и ко всему земному, потому что она позволяет человеку полнее и лучше осознать себя, собственную ценность, почувствовать себя новым человеком.

В тему любви в «Тайне» вплетаются мысли о славе: Лаура для Петрарки неотделима от

лавров. Гордое стремление к славе, которым в самой высокой форме был наделен Данте и которое было очень характерно для многих писателей Возрождения, возникло в результате переоценки традиционных, религиозных, этических и эстетических ценностей. Оно было одним из следствий утверждения земной природы и земной деятельности человека. Отстаивая право человека на славу, гуманисты Возрождения завоевывали для человека возможность бессмертия не в потустороннем мире, а в реальном мире истории, политики и культуры.

В начале 1337 г. Петрарка впервые посетил «вечный город». «Рим, — писал он, — показался мне еще более великим, чем я предполагал, особенно великими показались мне его развалины». Традиция античности дала историческую форму только что «открытому» человеку.

С 1337 по 1353 г. Петрарка жил неподалеку от Авиньона, в Воклюзе, претворяя в действительность идеал уединенной жизни на лоне прекрасной идиллической природы. Анализ этого идеала составляет основное содержание трактатов «Об уединенной жизни» и «О монашеском досуге». В них часто усматривали проявление средневекового аскетизма. Это неверно. В отличие от анахоретов-монахов, Петрарка в Воклюзе не спасал свою душу от согл \знов греховного мира, а оберегал человеческую индивидуальность нового поэта от враждебного ему феодально-сословного общества, от «нечестивого Вавилона» авиньонского двора. Переселение в Воклюз стало для Петрарки шагом на пути к завоеванию внутренней свободы от папской курии, от семейства Колонна и вообще от города, бывшего для него символом средневекового общества. В одном из стихотворений, называя себя «гражданином рош», Петрарка утверждал: «Города — враги моим мыслям, леса — друзья» (ССXXXVII).

В Воклюзе Петрарка напряженно работал. Впоследствии он говорил: «Там были либо начаты, либо задуманы почти все сочиненья, выпущенные мной». Еще больше, чем поэзия, в это время его занимала наука о древности и о свойственной греко-римской древности человечности. Некоторое время спустя наука эта будет названа *studia humanitatis* и знание ее сделается в Европе обязательным для всякого образованного человека.

Петрарка не был первым, кто обратился к историко-филологическому изучению римской античности. Предшественниками его на этом поприще были не теологи прошлого века, Фома, Бонавентура, и даже не Данте, а падуанские предгуманисты: Ловато Ловати, Роландо да Пьяццола, Джамбоно д'Андреа и др. Самым значительным среди них был Альбер-

тино Муссато (1261—1329). Этот талантливый поэт, драматург и выдающийся историк писал по-латыни, пытаясь подражать Титу Ливию и отчасти Цезарю и Саллюстию. Новым по сравнению со средневековыми хрониками в его исторической прозе было стремление обозреть события во всей Италии, а также иногда весьма удачные попытки преодолеть хроникальную описательность и концептуально организовать излагаемые факты. В творчестве Муссато, в целом являвшемся образцом гражданственности, свойственной городской литературе кануна Ренессанса (тираноборческая трагедия «Эцерино», написанная на латинском языке), пробивались уже ростки индивидуализма и индивидуалистического религиозного сознания (латинская поэма-исповедь «Наедине с собой»).

По роли в подготовке гуманистической литературы рядом с Муссато можно поставить Джованни дель Вирджилио — друга и поэтического корреспондента Данте. Его буколические аллегории, восхищение формами античной лирики, скептическое отношение к самым блестящим проявлениям средневековой поэзии на народном языке во многом предвосхищали ренессансные эклоги и «аристократичность» гуманистических поэтик.

Предгуманисты не только исторически подготовили гуманизм Петрарки и Боккаччо, но и образовали ту «питательную среду», в которой эти последние, вслед за Данте, могли формировать ведущее идейное направление новой культурной эпохи. По сравнению с ними Петрарка и Боккаччо сделали новый шаг вперед не столько в изучении античности как таковой, сколько в общем развитии всей европейской культуры, и прежде всего национальной литературы Италии. Этот шаг, обусловленный сменой общих концепций природы, истории и человека, сопровождался таким широким, научным проникновением в мир классической древности, которое не было доступно не только Фоме Аквинскому, но и Сигеру, Брунетто Латини, Муссато, Джованни дель Вирджилио, ни даже могучему гению Данте.

Открытие античности было в немалой степени открытием художественным. Обостренный интерес к формальной стороне тосканской и провансальской лирики, во многом унаследованный Петраркой от Данте и «стильновистов», создавал предпосылки для более или менее непосредственного эстетического восприятия древнеримской лирики и прозы, а гуманистический индивидуализм позволил Петрарке воспринять литературные формы античности в значительной мере вне средневековых религиозно-схоластических схем, как нечто индивидуально неповторимое и в то же время исто-

рически своеобразное. Для мировоззрения Петрарки, Боккаччо и других гуманистов XIV—XV вв. был характерен уже известный историзм, позволивший им увидеть в римской античности особую ступень в развитии культуры. Это создавало предпосылки как для ренессансных теорий подражания античности, рассматриваемой как гуманистический идеал добра, доблести и красоты, так и для ее научного, историко-филологического изучения.

Петрарка первым стал изучать произведения древнеримских поэтов, сопоставляя различные списки и привлекая данные смежных наук, заложив тем самым основы классической филологии. Она надолго сделалась орудием исторической критики, которая, опираясь на филологическое истолкование текста, неуклонно прокладывала дорогу философскому рационализму. Но Петрарка был не просто филологом. Его обращение к античности было проявлением неприятия гуманистом феодально-сословного мира — его идей, верований, его культуры, воспринимавшейся Петраркой как бескультурье, как «варварство». В «Письме к потомкам» Петрарка утверждал: «С наибольшим рвением предавался я, среди многого другого, изучению древности, ибо время, в которое я жил, было мне всегда так не по душе, что если бы не препятствовало тому моя привязанность к любимым мною, я всегда желал бы быть рожденным в любой другой век и, чтобы забыть этот, постоянно старался жить душою в иных веках».

Идеологический конфликт гуманистов Треченто с окружающим их миром был глубоким и исторически существенным. В нем отражалась смена эпох. В условиях кризиса средневековых систем обращение к античности оказалось выражением современных и передовых тенденций в культуре Треченто. Научно-литературная деятельность Петрарки уже в 30-е годы влилась в общественно-политическую жизнь Италии и получила широкую поддержку передовых сил общества.

В апреле 1341 г. Петрарка был увенчан лаврами на Капитолии. Он воспринял этот несколько театральный и, по-видимому, им самим инспирированный акт не просто как общественное признание его талантов, но как освящение возрожденной античной традиции, рассматриваемой им как традиция национальной культуры Италии. Петрарка считал современными ему итальянцев прямыми потомками римлян. В восстановлении традиций Древнего Рима в общественной жизни и в литературе он видел закономерное возвращение к народным началам великой итальянской культуры, забытым в пору господства теологии, схоластики

и феодального варварства. Деятельность Петрарки во второй период его творчества была направлена на то, чтобы помочь народу Италии познать самого себя, познавая свое великое прошлое. Эта идея легла в основу поэмы «Африка», книги «О знаменитых людях» и некоторых других латинских произведений. Сочинения, писавшиеся Петраркой на классической латыни древних, имели актуальный общественно-политический подтекст. Петрарковское увлечение античностью было одним из проявлений национального сознания передового народа европейского Возрождения.

Национальное возрождение Италии мыслилось Петраркой в духе демократической идеологии Ренессанса как возрождение республиканской доблести Древнего Рима:

О верность Брута, доблесть Сципионов,
Как сладок будет вам расцвет законов,
Когда до вас молва о них дойдет!
И, первый мужества оплот,
Фабриций наш как радоваться станет!
Он скажет: «Рим в величьи вновь воспрянет».

(LUI, перевод А. Эфроса)

Поэт-гуманист надеялся, что возрождение республиканского Рима превратит Италию «в самую благородную монархию». По мысли Петрарки, «высокий дух» нового правителя должен был стать историческим отрицанием современных ему государей и отрицанием феодально-сословных монархий. Корни этой ренессансной утопии уходили в действительность Италии XIV в. и переплетались с антифеодальными чаяниями народа. Идеал «высокого духа» предвосхитил идеи антифеодального восстания, поднятого в 1347 г. в Риме Кола ди Риенцо — почитателем и в известной мере учеником Петрарки. Узнав о перевороте, Петрарка сразу же отправил римскому народу «Поощрительное послание», в котором заклинал его стойко защищать завоеванную свободу. Политические

тихотворения Петрарки, а также его письма, относящиеся ко времени римского восстания 1347 г., доказывают, что в это время поэт веша в историческую энергию народа и считал, что, соединившись с волей «нового государя», понимающего интересы «беззащитного простого люда», она может стать несокрушимой силой. Литературно-эстетическая теория Петрарки ложилась на основе изучения поэтики античных писателей и как дальнейшее развитие эстетических концепций раннего Возрождения. Петрарка, так же как Данте и Муссато, долгое время считал аллегорией главным признаком всякой поэзии. В понимании большинства средневековых писателей аллегория должна была таить богооткровенные истины, а у

Петрарки под покровами аллегоризма выступали истины вполне человеческие, и аллегория перестала быть символом трансцендентного.

В «Стихотворных посланиях», написанных латинскими гексаметрами, нет средневекового аллегоризма. Их образцом был Гораций. В них явственнее, чем до этого, проявился гуманистический индивидуализм. Произведение состоит из 64 эпистол, разбитых на три книги. Адресатами «Посланий» были в большинстве случаев друзья поэта, с которыми он свободно делился личными впечатлениями, мыслями, чувствами. Точка зрения частного человека оказалась выдвинутой на первый план, ибо она была эстетически существенной: она вводила в поэзию субъективное начало и придавала единство тематически разнообразным «Посланиям». Петрарка рассказывал о своей любви к Италии, прекрасной стране, наделенной всеми благами, но лишенной мира; восхищался былым величием Рима и скорбел о его упадке; обращался от имени Рима к Бенедикту XII и Клименту VI, призывая пап вернуться в Италию и содействовать ее нравственному и политическому возрождению; защищал поэзию и изображал свое венчание на Капитолии, придавая ему характер апофеоза и гуманистической легенды; описывал свою уединенную жизнь в Воклюзе (это тема большинства «Посланий»), занятия и беседы с мужами древности, безмятежную провансальскую природу и свой сад. Пейзажи «Посланий», в сравнении с Феокритом и Горацием, были художественным открытием поэта Возрождения, искавшего в гармонии с прекрасной природой успокоения от мучительных сомнений и страхов, от ощущения одиночества и сознания скоротечности жизни.

В «Стихотворных посланиях» обозначались черты «ренессансного классицизма», пришедшего на смену аллегорическому символизму готики. Петрарка изображал мир сквозь призму поэтического стиля и системы метафор, взятых у греков и разработанных Вергилием, Цицероном, Горацием и Титом Ливием. Мифологические парафразы встречались у средневековых поэтов, но только начиная с Петрарки и Боккаччо они стали органической частью новой поэтики — одной из характерных черт литературы Ренессанса, а затем барокко и классицизма XVII и XVIII вв.

Полнее всего петрарковский «классицизм» проявился в написанной латинскими гексаметрами героической поэме «Африка»: Для гуманизма XIV в. «Африка» произведение программное. Задачей Петрарки было создание национальной эпопеи: он изобразил победу Рима над Карфагеном и триумф Сципиона как важнейшее событие в жизни итальянского на-

рода. По сравнению с «Энеидой» Вергилия, которой Петрарка следовал, в «Африке» был значительно усилен исторический и политический элемент. Сципион Африканский у Петрарки не только образец республиканских доблестей, он национальный герой, освободивший Италию от «варваров», от иноземцев. В этом связь поэмы с современностью и с гуманистической программой Петрарки-политика. История республиканского Рима рассматривается в поэме как некий прообраз великого национального будущего Италии. Главный герой «Африки» — по существу тот же «высокий дух»; он одно из воплощений идеала «нового правителя», которым Петрарка вдохновлял Кола ди Риенцо, а затем тщетно пытался воодушевить государей Италии.

«Африка» была любимым детищем Петрарки. На нее он возлагал самые большие надежды. Однако в возрождении итальянской поэзии она сыграла роль меньшую, чем другие его произведения, положив начало лишь так называемому «искусственному эпосу» Возрождения, барокко и классицизма. Как и многие ее потомки, «Африка» оказалась художественно неудачной. Эпическое действие в «Африке», хотя в ней есть блестящие эпизоды (речь умирающего карфагенянина Магона, любовь Масинисы к Софонисбе), выявлено слабо, а ее главный герой неубедителен. Объектом национального эпоса оказалась не актуальная историческая действительность, а литературные тексты Тита Ливия, Цицерона и Вергилия. Язык и стиль, которые возрождала классицистическая «Африка», были в принципе, несмотря на виртуозность Петрарки, мертвым языком и мертвым литературным стилем, недоступным для большей части общества, национальное чувство которого она должна была воспитывать.

Другим проявлением петрарковского «классицизма» было историческое сочинение «О знаменитых людях». Пересказывая сочинения античных историков, Петрарка стремился создать характеры «великих республиканцев» и таким образом оказать воздействие на национальное сознание современников. Так было положено начало гуманистической историографии и философско-художественной биографии на историческом материале.

В 1351 г. флорентийская коммуна направила к Петрарке Джованни Боккаччо с официальным посланием, приглашавшим поэта вернуться в город, из которого были изгнаны его родители, и возглавить специально для него созданную университетскую кафедру. Это был беспрецедентный акт. Правительству Флоренции хотелось быть на уровне эпохи. Петрарка

сделал вид, что польщен, однако в 1353 г., покинув Воклюз и вернувшись в Италию, он, к негодованию друзей, поселился не в республиканской Флоренции, а в Милане, которым правил деспотичный Джованни Висконти. В жизни и творчестве поэта начался новый период, который можно назвать итальянским.

Петрарка поселился в Милане не только потому, что там ему были созданы условия, благоприятные для ученых занятий, но и потому, что неудача переворота Кола ди Риенцо разуверила его в гражданской доблести как «жирного», так и «тощего» народа, а с Висконти он одно время связывал надежды на объединение Италии. В 1361 г. Петрарка перебрался в Венецию. Последние годы его жизни прошли в Падуе, где он был гостем Франческо да Каррара, и в Арква, на Евганейских холмах. Умер Петрарка в Аркве, в ночь на 19 июня 1374 г.

Последний период в творчестве Петрарки был также периодом великих свершений.

Основными произведениями третьего периода стали латинские «Письма о делах частной жизни» и «Старческие письма», а главным делом — окончание и сведение воедино написанного на народном языке «Канцоньере» (т. е. книги канцон, песен) и поэмы «Триумфы». Петрарка преждему утверждал, что языком подлинной литературы является «правильная», классическая латынь, однако работа над «Канцоньере» и «Триумфами» доказывает, что после возвращения в Италию его отношение к народному языку и его поэтика вообще претерпели серьезное изменение. Латинскую «Африку» Петрарка забросил, но он до последних дней упорно совершенствовал стихи итальянского «Канцоньере».

Преодоление нормативности ренессансного классицизма, отчетливо обозначившегося в «Африке», обращение к народному языку и к дантовской традиции («Триумфы»), полемика с аверроистами и попытки примирить эстетические теории античных философов с нравственными принципами христианства («О невежестве») — все это свидетельствует не о кризисе петрарковского гуманизма, как пытаются доказывать некоторые буржуазные ученые, а о стремлении великого гуманиста Возрождения теснее связать свое новое, ренессансное мировоззрение с народными традициями. Это стремление явилось в значительной мере результатом разочарования Петрарки в утопической программе национального возрождения Италии с помощью пробуждения исторических воспоминаний о доблестях республиканского Рима. Вместе с тем поэт все более четко обособлял сферу познания человека и человечности (по-

эзия и нравственная философия) от традиционной теологии, что неизбежно вело к коренному изменению всей системы идеологических координат эпохи. На смену теоцентрическим системам в творчестве Петрарки и его продолжателей пришла антропоцентричность ренессансного гуманизма. Человек опять, как во времена Протагора, Сократа и Платона, становится мерой всех вещей. Религиозное сознание гуманизировалось, не переставая быть, однако, сознанием христианским, хотя и недогматическим. Для литературы, искусства и философии это имело важные последствия. Тречентское «открытие человека» предопределило исторические особенности ренессансного стиля, приравняв человека к богу. Бог в ренессансной литературе очеловечивается, а человек обожествляется. Гуманизм Треченто отдавал если не ересью, то, во всяком случае, философским свободомыслием. Самым прекрасным для Петрарки и его учеников, гуманистов XIV—XVI вв., сделался реальный, земной, внутренне свободный человек. И хотя тот развернутый идеал гармонической и всесторонне развитой личности, который будет характеризовать гуманизм Кваттроченто, а затем найдет художественное воплощение в поэзии Полициано и Ариосто, в живописи и скульптуре Высокого Возрождения, Петрарке еще не свойствен, новая концепция человека как основа этого ренессансного идеала получила уже достаточно полную реализацию и в «Письмах» и в «Канцоньере».

Авторское «я» «Писем» не просто воплотило в себе черты реального Петрарки, но и объективировало их в своего рода художественный образ. В герое «Писем» нет сухой кабинетности и книжности. Он проявляет живой интерес к актуальным вопросам современности и способен противопоставить свой внутренний мир ренессансного человека окружающей его феодально-сословной действительности, потому что мир этот равновелик ей в своем историческом содержании.

Из политических писем интересно послание к правителю Падуи Франческо да Каррара, иногда публиковавшееся как самостоятельный трактат («О наилучших методах управления государством»). Основная проблема послания — взаимоотношения между государем и народом — решается с учетом реальных условий эпохи. «Петрарке,— писал М. С. Корелин,— принадлежит первая попытка создать искусство управления путем рационального пользования личными силами данного времени. Макиавелли был только его продолжателем». Антисословность гуманистического мышления позволила Петрарке разглядеть в материальном интересе

одну из главных сил политики. «Довольство народа,— писал он,— зависит не столько от положения людей, сколько от удовлетворения их телесных потребностей: именно оно обеспечивает общественное спокойствие и безопасность правителей».

Мир, который Петрарка противопоставил в «Письмах» современной ему действительности, был миром светской культуры — это был духовный мир человека Возрождения, интересующегося поэзией, филологией, древней историей, способного как равный беседовать не только с папами и императорами, но и с Гомером, Вергилием, Цицероном, Титом Ливием, Сенекой.

В поэзии Петрарка стремился к внутреннему единству. Он искал его на разных путях. Одним из них был дантовский. Если во второй период Петрарка как бы пытался противопоставить «Комедии» латинскую «Африку», то позже он старался соперничать с Данте на почве народного языка и аллегорических литературных форм. Это проявилось в неоконченной поэме «Триумф», Петрарка обобщал в ней свой жизненный опыт, представляя его как опыт всего человечества. В этом он шел по пути Данте и, видимо, поэтому обратился к терцине и к использованной в «Комедии» форме видения. Аллегии «Триумфов» должны были показывать, как человек (и человечество) идет от взрывов примитивной чувственности к успокоению мыслей и страстей в вечности. Несмотря на отдельные удаchi, этот замысел не получил в поэме Петрарки достаточно убедительного решения. Петрарка попытался в «Триумфах» показать развитие новой личности в формах трансцендентных идей, с которыми в отличие от Данте он уже не мог внутренне отождествиться ни как мыслитель, ни как поэт. В середине XIV в. идти по пути Данте значило идти своею, отличной от Данте дорогой.

Это осуществлялось в «Канцоньере». В нем Петрарка еще теснее примкнул к литературной традиции народного языка. Вместе с тем он видоизменял старые формы, обогащая поэзию гуманистическими концепциями. В «Канцоньере» обобщен опыт всего предшествующего творчества Петрарки, и этот опыт сконцентрирован вокруг «я» поэта, типизированного как личность «нового человека».

Петрарка работал над «Канцоньере» многие годы, начиная с 1336 г. Первый авторский свод относится к 1356—1358 гг. и содержит 215 стихотворений. Окончательная редакция (1373), озаглавленная по-латыни «*Regum vulgarium fragmenta*» («Отрывки на народном языке»), насчитывает 366 произведений (317 сонетов, 29 канцон, 9 секстин, 7 баллат, 4 мадригала).

Тема и структура внутренней организации «Канцоньере» даны в первом, вступительном сонете. «Канцоньере» — «поэтическая исповедь» (А. Н. Веселовский): это рассказ зрелого, много пережившего человека о смятении чувств, которое он претерпел когда-то давно, в пору молодости. Тема всей книги — юношеская любовь, высокая, чистая, порывистая, но робкая и неразделенная. Поэт выражает надежду, что его «разностильный» рассказ встретит сочувствие и сострадание. Он надеется пробудить в читателях те самые чувства, которых сам теперь стыдится и которые вызывают у него боль раскаянья. Налицо противоречие, но это формообразующее, структурное противоречие, которое дает основное содержание «Канцоньере», организуя его изнутри.

Формально противоречие это реализовано в разделении лирического «я» книги на автора и героя. Чувство в «Канцоньере» — предмет рефлексии и созерцания. Поэт смотрит на себя со стороны, делает себя объектом, анализирует и оценивает содержание своего внутреннего мира, потому что теперь он «отчасти уже не тот, кем был прежде». Между автором и героем существует определенная дистанция, во многом объясняющая ренессансную гармоничность стиля и общего тона петрарковского «Канцоньере». В книге рассказывается о муках отвергнутой любви, о несбывшихся надеждах, но страсть никогда не выплескивается на поверхность. Петрарка не изливается в переполняющих его чувствах, он вспоминает о прошлой любви.

Что делаешь? Что ищешь? Что назад
Глядишь на дни, которым нет возврата,
О скорбный дух? Что, хворостом богато,
Питаешь пламя, коим ты объят?

(СCLXXIII, перевод А. Эфроса)

Петрарке хочется датировать свою великую любовь, впустить в книгу реальное, историческое время: «Осталось позади шестнадцать лет моих томлений...» (CXVIII), «Семнадцать лет кружится небосвод, с тех пор как я горю...» (СХХII) и т. д. Объединяя разрозненные стихотворения во внутренне целостный «Канцоньере», Петрарка чаще всего придерживался хронологии жизненного романа. Иногда он даже называл себя историком Лауры и сравнивал себя с Гомером, Вергилием и Энием (CLXXXVI, CLXXXVIII). В отличие от «Триумфов» в «Канцоньере» нет всепоглощающей вечности, и время в книге не побеждает любовь. Реальность исторического времени подчеркивает здесь реальность и необычность любви поэта.

Тем не менее ни Лаура, ни любовь в «Канцоньере» не знают развития. Время движется

помимо их — нет ни событий, ни фабулы, даже в той форме, в какой она существовала в дантовской «Новой жизни». Петрарка подчеркивал реальность своей любви, потому что Лаура действительно существовала и потому что он описывал совсем не такую любовь, какую описали до него «стильновисты» и Данте. Однако воспоминания в книге построены не так, как строятся мемуары. В «Канцоньере» отсутствует последовательность воспоминаний. Ситуация вступительного сонета — поэт размышляет и вспоминает о своей безответной любви — воспроизводится во многих стихотворениях. Причем умершая Лаура не менее прекрасна и не менее реальна в «Канцоньере», чем Лаура живая, и любима она не менее искренно.

Вновь предо мной, как в те года расцвета,
Она стоит в лучах звезды своей,
Она была такой на утре дней,
Достоинством и строгостью одета —
И вот опять ей шлю слова привета
И жду, как дара, сладостных речей.

(СССXXXVI, перевод А. Эфроса)

Воспоминания возрождают любовь и стирают границы между реальным и идеальным. В то же время, проецируясь на сознание вспоминающего поэта, они создают истинное содержание «Канцоньере» и обуславливают характер его ренессансного стиля, определенным образом связанный с мало-помалу формирующимся реалистическим методом.

Реальность образу Лауры придавали не отдельные довольно традиционные детали ее облика: золотые волосы, красивая рука, зеленый цвет ее платьев и т. д., — новым в «Канцоньере» был внутренний мир поэта, восприятие им окружающего. Лаура получает жизнь от потока реальных человеческих воспоминаний, в котором она все время возникает как прекрасное видение и вне которого она не существует. Психологическое правдоподобие образа Лауры в том, что читатель видит ее такой, какой ее созерцает и какой ее воспринимает влюбленный поэт, для которого она не аллегория Истины или Веры, не интеллектуалистическая концепция Любви, а просто вполне реальная женщина, хотя и по-ренессансному идеализированная. У Данте красота, прежде чем стать атрибутом Беатриче, была атрибутом бога, Петрарка делает ее принадлежностью человека. Поэзия «Канцоньере» открывала и утверждала красоту реального мира, хотя этот мир и существовал в лирической книге Петрарки только в потоке воспоминаний.

Воспоминающее «я» «Канцоньере» тоже объективировано Петраркой в художественный образ, который индивидуализирован достаточно четко.

Включение политических канцон и сонетов, а также стихотворений, не связанных непосредственно с Лаурой, позволяет отождествить лирическое «я» «Канцоньере» с образом человека Возрождения, который проходит через все произведения Петрарки. В «Канцоньере» образ этот построен так, чтобы показать этого человека, "раскрыв огромное богатство его противоречивого внутреннего мира. Именно поэтому «Канцоньере» — книга о любви.

Обратившись к теме любви, Петрарка следовал традициям поэзии на народном языке, которая, согласно Данте, «изначально создана для любовных песен». Используя образы предшествующей лирики и отчасти народных песен, Петрарка обрисовывал новое отношение человека к окружающему его посястороннему миру, к природе. Лаура почти никогда не вспоминается в ее авиньонском окружении. В «Канцоньере» природа лирически противопоставлена городу, ограничивающему внутреннюю свободу поэта, т. е. в конечном счете феодально-сословной действительности. Красота любимой женщины — это красота по-ренессансному естественного мира. Чувство любви к Лауре перерастает в радостное принятие земного, которое нередко отвергалось и высмеивалось официальным Средневековьем. Знаменитый сонет LXI стал своего рода лирическим манифестом новой эпохи и именно так воспринимался современниками, начиная с Боккаччо:

Благословен день, месяц, лето, час
И миг, когда мой взор те очи встретил!
Благословен тот край и дол тот светел,
Где пленником я стал прекрасных глаз!

Благословенна боль, что в первый раз
Я ощутил, когда и не приметил,
Как глубоко пронзен стрелой, что метил
Мне в сердце бог, тайком разящий нас!

Благословенны жалобы и стоны,
Какими оглашал я сон дубрав,
Будя отзвучья именов Мадонны!

Благословенны вы, что столько слав
Стяжали ей, певучие канцоны,—
Дум золотых о ней, единой, сплав!

(Перевод Вяч. Иванова)

Любовь в «Канцоньере» — чаще грустное, а порой и мучительно-тревожное чувство, граничащее, насколько это было возможно в столь гармоничной поэзии, с отчаянием. В нем много от ацедии из «Тайны». Любовь изображается в «Канцоньере» не только как радость, но и как боль потому, что она реальна. Она печальна, потому что она — любовь отвергнутая. Счастливых минут поэт может вспомнить не так уж много. Изображая свою печаль, Пе-

трарка часто проецировал ее на природу, и тогда его внутренний мир оказывался частью природы и мог приобретать поразительную пластичность.

Однако у Петрарки гармония человека и природы скорее идеал, чем реальность. Герой «Канцоньере» только-только вышел за пределы средневековых идей. Он еще помнит о том, что любовь почитается грехом, и это тревожное воспоминание переплетается с воспоминаниями о Лауре. Традиционная безответность любви в «Канцоньере» мотивирована добродетелью. Чувственность подавляется, но смятение чувств выставляется напоказ как реальная человеческая ценность с большой поэтической силой и с еще большей смелостью, чем в «Тайне». Петрарка кается в греховности своей любви, но не отрекается от нее, не проповедует аскетического презрения к миру. Печаль «Канцоньере» во многом порождена пониманием того, что красоту человек удержать не в состоянии: она хрупка и преходяща. За пределами смерти для Петрарки, хоть он и остается в лоне религии, будто бы ничего и не существует. Его герой боится смерти и мучится мыслями о посмертной судьбе, потому что он верующий, но еще больше потому, что он научился ценить природу, человека и земную любовь.

Личность человека Возрождения дает основное содержание всему «Канцоньере» и обуславливает единство его автономных по отношению друг к другу лирических «фрагментов». Каждый сонет отражает какое-то реальное состояние внутренней жизни поэта, имеет свое собственное содержание и может быть эстетически воспринят сам по себе. В то же время он включается в художественное целое книги, определяемое новым, по сравнению со средневековым, пониманием любви, природы и общества, характерным для гуманизма эпохи Возрождения.

Единство «Канцоньере» реализовалось в единстве образной системы и поэтического языка. Петрарка создал в «Канцоньере» особый художественный стиль — стиль ренессанс, который полтора века спустя оказал влияние на поэзию всего европейского Возрождения. В XVI в. через школу петраркизма пройдут лирики Италии, Франции, Испании, Португалии, Англии, а также ряда стран славянского мира.

4. ДЖОВАННИ БОККАЧЧО И НОВЕЛЛИСТЫ XIV в.

Боккаччо был младшим современником Петрарки. Вместе с ним он стал великим основоположником гуманистической культуры европейского Возрождения. Их роднила историче-

ски новая по-ренессансному революционная концепция действительности, которая рассматривала цельного, внутренне свободного человека как центр Вселенной и реабилитировала земной материальный мир, признавая ценность общественной жизни.

К гуманизму Возрождения Боккаччо пришел своим путем, непохожим на путь Петрарки. Боккаччо был теснее связан с универсализмом Данте и в то же время с жизнью Флоренции, корни его творчества глубоко уходили в народно-городскую культуру Позднего Средневековья. Творчество Боккаччо, развивая гуманизм, еще прочнее соединяло его с жизнью, ставило исторически новое, раннеренессансное миропонимание на широкую, народно-национальную почву. Если у Петрарки был отчетливо выявлен «разрыв постепенности» при переходе к Возрождению, то произведения Боккаччо показывают, что такой «разрыв» был подготовлен всем ходом исторического развития культуры XIII—XIV вв.

Боккаччо создал новеллу Возрождения. Он заложил основы ренессансной поэтики, эпической поэмы и пасторали, а также психологического романа Нового времени. И именно Боккаччо (а не Леонардо Бруни или даже Джордже Вазари, как до сих пор обычно считали) был первым, кто раскрыл сущность гуманистической революции Возрождения («Декамерон», V, 1) и связал ее с новым художественным методом в литературе и в изобразительном искусстве (там же, VI, 5).

Джованни Боккаччо родился во второй половине 1313 г. во Флоренции или в Черталдьо. Он был сыном купца Боккаччо ди Келлино, связанного с банками Барди и Перуцци. История о рождении Джованни Боккаччо в Париже — такая же легенда, как и королевское происхождение его Фьямметты. Подобно Петрарке, Боккаччо испытывал потребность мифологизировать собственную жизнь, придавая ей характер модели бытия нового, внутренне свободного человека.

Около 1330 г. Боккаччо поселился в Неаполе, где по настоянию отца изучил сперва коммерцию, а затем каноническое право. Ни купца, ни юриста из него не получилось. Его увлекала только поэзия. Именно в Неаполе, в кружке короля Роберта Анжуйского, коронованного должника флорентийских Барди, Боккаччо стал поэтом и гуманистом. Он с жадностью читал Вергилия, Овидия, Стация, Тита Ливия и Апулея, меньше, чем Петрарка, занимался филологией, но зато острее чувствовал поэзию Данте, французских рыцарских романов и народных былин — кантари. Главным, однако, были не книги. К гуманистическому от-

крытию мира и человека Боккаччо пришел не столько в результате нового прочтения классиков, сколько под влиянием непосредственного восприятия самой действительности. Для юного флорентийца Неаполь стал окном в яркий и авантюрный мир Средиземноморья — в мир Гомера, арабов, морских разбойников и купцов-мореплавателей, тоже нередко промышлявших корсарством. Соприкосновение с этим миром заставило поэта по-новому задуматься над ролью, которую играют в жизни человека ум, великодушие, мужество, судьба, случай, а также привило Боккаччо любовь к романтике, составляющую одну из самых привлекательных черт его произведений. Неаполь выбил его из проторенной колеи сословного уклада и сбросил с его глаз шоры той, условно говоря, «бюргерской» ограниченности, которая суживала кругозор братьев Виллани, Саккетти, Пуччи и многих типично городских писателей тречентистской Флоренции.

При дворе Роберта Боккаччо встретил Марию Д'Аквино, которую под именем Фьямметты («Огонек») прославил во многих произведениях. В творчестве Боккаччо Неаполь — большой период. В Неаполе, помимо многочисленных стихотворений, воспевающих Фьямметту, и поэмы «Охота Диань», написанной под влиянием дантовской «Новой жизни», Боккаччо создал в промежутке между 1336 и 1340 гг. роман в прозе «Филоколо» (на сюжетной основе популярного кантари о Флорио и Бьянкофьоре) и две большие поэмы — «Филострато» и «Тезеида», фабульно связанные с итальянскими обработками французских рыцарских романов. В XIV—XV вв. эти произведения молодого Боккаччо жадно читались и сыграли важную роль в формировании новой итальянской литературы. «Филоколо» стал первым итальянским приключенческим романом и одним из первых памятников национальной прозы; «Филострато» и «Тезеида» в значительной мере предопределили дальнейшую эволюцию ренессансной рыцарской поэмы в серьезном (Боярдо), и в народно-комическом варианте (Пульчи).

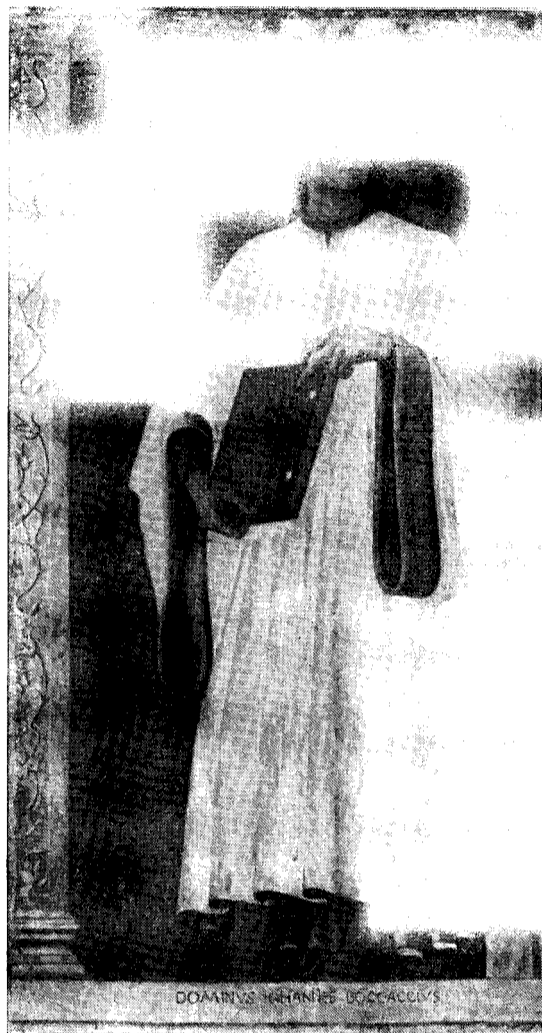
Молодой Боккаччо оказался смелым новатором. Одной из характерных особенностей его творчества стал литературный эксперимент. Новаторство «Филоколо», «Филострато» и «Тезеиды» было подчеркнуто их грецизированными заглавиями. Боккаччо экспериментировал с народными формами средневековой литературы, стремясь с помощью приемов античной риторики и поэтики поднять их до уровня большой, «серьезной» литературы. Но его эксперимент шел значительно дальше: он включил в себя попытку индивидуального претворения содержания, почерпнутого не только в литера-

турной традиции, но и в самой действительности Италии, в художественное единство новой повествовательной формы. Уже в первых произведениях Боккаччо отчетливо ощущалось его «я» — творческая и человеческая индивидуальность автора-гуманиста.

В 1340 г. молодому поэту по настоянию разорившегося отца пришлось вернуться во Флоренцию. Однако торговые операции его по-прежнему не увлекали. Он продолжал заниматься поэзией и постепенно втянулся в общественную и политическую жизнь родного города. Боккаччо был первым гуманистом на службе у Флорентийской республики. В середине XIV в. он стал одним из ее авторитетнейших дипломатов. Именно флорентийский народ — «пополо», с его жизненными, общественными, а также и эстетическими идеалами, помог Боккаччо достичь той полноты ренессансного гуманизма, которая характеризует уже первые произведения, созданные им во Флоренции: «Амето, или Комедия флорентийских нимф» (1341—1342), «Любовное видение» (1342), «Элегия Мадонны Фьямметты» (1343—1344), «Фьезоланские нимфы» (1344—1346).

В «Амето», написанном прозой с большими стихотворными вставками (терцины), Боккаччо, прямо предвосхищая «Аркадию» Саннадзаро, ввел в литературу по-ренессансному идеализированную природу и создал типично возрожденческий жанр пасторального романа. Главным в «Амето» было, однако, не идиллически-созерцательное любование пейзажем, а изображение процесса очеловечивания грубого и чувственно-примитивного пастуха Амето, совершающегося под влиянием его любви к семи прекрасным нимфам. Нимфы символизируют, как полагают, семь добродетелей, но в пасторально-воспитательном романе Боккаччо они изображены жрицами языческих богинь — Минервы, Венеры, Дианы и т. д. Одна из нимф — Фьямметта. Круг нимф отдаленно предвосхищает общество «Декамерона», и главный герой оказывается предшественником Чимоне (V, 1). Воспитание Амето завершается гуманистическим одухотворением плоти. Пастораль Боккаччо аллегорична, но аллегория в ней не средневековая. В «Амето» изображено рождение новой, гуманистической цивилизации. Христианскому идеалу противопоставлен гуманистический идеал гармонического человека, наделенного большим внутренним богатством.

Художественному анализу этого идеала посвящен роман Боккаччо «Элегия Мадонны Фьямметты». В новом романе Боккаччо Фьямметта уже не нимфа, а обычная современная женщина, богатая замужняя неаполитанка. Повествование ведется от первого лица. Роман — ли-



Андреа дель Кастаньо. Джованни Боккаччо
Ок. 1450 г. Фреска виллы Пандольфини в Леньяя.
Флоренция, Уффици

рическая исповедь Фьямметты, рассказывающей, как она встретила молодого флорентийца Памфило, как страстно они любили друг друга и как потом Памфило, по настоянию отца вернувшийся на родину, женился и забыл о неаполитанской возлюбленной. Несмотря на то что в исповеди Фьямметты ощущаются отголоски «посланий» овидиевских героинь, роман Боккаччо был произведением принципиально новаторским, во многом определившим развитие романа Нового времени. Боккаччо наделил героиню своими собственными чувствами, как бы «перевернув» действительную историю своих отношений с разлюбившей его Марией Д'Аквино. Писателю было важно показать подлинно пережитое, проанализировать внутренний мир

реального человека и вместе с тем не дать исчезнуть границе между субъективностью личных переживаний и художественной, человеческой объективностью повествующего «я».

Психологический анализ проведен во «Фьямметте» широко и тонко, хотя нередко осуществляется с помощью риторики и изобилует экскурсами в область античной мифологии. Это дань литературным условностям эпохи и одновременно — практическое освоение античного опыта, всего широкого круга античной культуры. От риторических приемов Боккаччо не освободился даже в «Декамероне». В какой-то мере они сопутствуют ренессансной литературе вплоть до Шекспира. Приемы эти не должны заслонять главного. Во «Фьямметте» риторика оформляла поток воспоминаний, воскрешающий в сознании героини время утраченного счастья. Изображение этого потока — первого «потока сознания» в истории европейской литературы, — превращение его в основную структурную форму как композиционной организации романа, так и эстетического выявления человеческого характера главного героя были большим художественным завоеванием.

Последнее из преддекамероновских произведений, поэма «Фьезоланские нимфы», — это произведение эпохи Возрождения, с которым еще теснее, чем с «Фьямметтой», можно связывать представление о возникновении художественного стиля ренессанс и зарождении одного из основных творческих методов Нового времени, метода возрожденческого реализма.

Мифология во «Фьезоланских нимфах» уже не античная, а ренессансная, ставшая органическим компонентом нового художественного содержания. Она порождена не чтением Овидия и Вергилия, а самым гуманистическим мировосприятием. Нимфы в поэме Боккаччо отнюдь не богини, хотя они и подчиняются Диане. И юноша Африко и нимфа Менсола — «естественные» люди, живущие в некую «предысторическую» эпоху на лоне идиллической природы. Боккаччо изобразил их чувственную любовь как прекрасное проявление человечности, побеждающей аскетизм потому, что он враждебен прекрасной природе и самому естеству человека. Хотя влюбленные гибнут, подлинное «историческое» поражение в поэме Боккаччо терпит Диана, за суровыми установлениями которой угадываются заповеди средневекового христианства.

Никогда до того ни один поэт не изображал любовь так всесторонне, так правдиво и вместе с тем так поэтично.

В ренессансной стилистике «Фьезоланских нимф» выявляется ренессансная народность. В языке поэмы то и дело встречаются выражения и

обороты, взятые из речи простого народа; ее гибкие народные октавы текут быстро, легко, непринужденно. Стиль повествования напоминает стиль тосканских кантари. Вместе с тем это индивидуальный литературный стиль писателя-гуманиста, стиль, в котором явственно ощущается как личность автора, так и дистанция между автором и народным сюжетом произведения. Поэт сознательно пользуется формами «старинного любовного предания» для утверждения новых эстетических, нравственных и общественных идеалов, бывших для него идеалами не только национальными, но и общечеловеческими.

Предельно полное художественное раскрытие эти идеалы получили в «Декамероне», главной книге Боккаччо. Она стала великой победой ренессансного реализма.

Сто новелл «Декамерона» рассказываются в течение десяти дней в обществе десяти молодых людей и юных дам. Отсюда греческое заглавие книги, которое можно было бы перевести как «Десятиднев».

«Декамерон» был написан в 1348—1351 гг. Книга имела успех, и у нее сразу же появилось вульгарно-простонародное прозвище — «Князь Галеото». Оно намекало на идейных противников Боккаччо, силившихся доказать, что «Декамерон» подрывает устои религии и морали. Возражая лицемерным критикам, Боккаччо говорил, что при желании непристойности можно обнаружить даже в Библии. Он специально обнаруживал, что его новеллы не предназначены для погрязших в ханжестве бюргеров и их жен — для тех, «кому надо читать «Отче наш» либо испечь пирог или торт своему духовнику». Тем не менее от подзаголовка «Князь Галеото» он не отказался. Народная, «низменная» традиция городской литературы была основой стилистики и сюжетики «Декамерона», питающей их «почвой». Боккаччо этого не скрывал. В отличие от многих гуманистов конца XIV — начала XV в. он не отгораживался от бушевавшей вокруг него стихии народного языка и фольклора. Он сохранил «простонародный» подзаголовок, потому что считал, что тот, при всей своей вульгарности, не опровергает, а дополняет основное «гуманистическое» заглавие его книги, подчеркивая ее новаторство: органическое соединение «низкой» традиции средневекового фольклора и городской литературы с «высокой» традицией литературы рыцарской и придворно-светской.

В качестве сюжетного материала Боккаччо в равной мере использовал анекдоты, составлявшие значительную часть городского фольклора, и религиозно-нравоучительные «примеры», которыми уснащали проповеди прославлен-



Страница из венецианского издания «Декамерона»
 1492 г. (Инициал «Н» выцвел в подлиннике)

ные служители церкви, французские фавлю и восточные сказки, «Метаморфозы» Апулея и устные рассказы современных ему флорентийцев. С точки зрения фабул «Декамерон» был своего рода компендиумом предшествовавшей ему повествовательной литературы. Поэтому некоторые современные зарубежные ученые не только объявляют «Декамерон» своего рода «суммой» Средневековья, но и обнаруживают в его композиции ту же самую «готическую архитектуру», которую им угодно видеть в «Комедии» Данте. Но это неверно. Именно в построении «Декамерона» очень явно обнаружилась смена готики — ренессансом, трансцендентного — имманентным, бога — человеком, теологии — гуманизмом и жесткого порядка метафизической необходимости — гармонией индивидуальной свободы. Данте окончил «Божественную Комедию» словом «звезды», Боккаччо начал «Декамерон» словом «человечность». Органическое соединение «высокой» и «низкой» традиций оказалось в «Декамероне» возможным прежде всего потому, что они обе были приведены автором, так сказать, к общему знаменателю нового художественного стиля, языка и мировоззрения. Старые истории рассказывались в книге Боккаччо только для того, чтобы быть опровергнутыми новым переосмыслением. Главным в «Декамероне» оказались новые идеи. Система нравственно-эстетических оценок реальности была реализована не только в новеллах, но и в обрамлении «Декамерона». «Декамерон» — не сборник разрозненных рассказов, а цельное, внутренне законченное произведение. Обрамление скрепляет новеллы изнутри. Оно органическая часть общей художественной структуры, позволившая Боккаччо не просто собрать по-новому переосмысленные античные и средневековые фабулы, но и показать процесс их общественного переосмысления. В пределах обрамления наглядно видно перерастание раннебуржуазного индивидуализма в исторически новое общественное, национальное сознание итальянского Возрождения.

«Рама» в «Декамероне» двухступенчатая. Индивидуализм как новый принцип в мышлении и творчестве сразу же выдвигается на первый план. «Декамерон» начинается с лирического «Введения», в котором Боккаччо рассказывает о своей любви, и завершается «Заключением автора». Кроме того, в начале «четвертого дня» Боккаччо смело вторгается в повествование, рассказывает уже прямо от своего имени 101-ю «новеллу о гусынях» и, споря с критиками, развивает принципы новой прозы. Новый метод в «Декамероне» формируется изнутри и попутно теоретически обосновывается.

Литературная теория, которая разрабатывается в «Декамероне», — это теория ренессансного, гуманистического реализма. Идеалом нового художника объявляется Джотто — первый, кто дерзнул правдиво изобразить «природу» — «мать и устроительницу всего сущего». А в «Заключении автора» Боккаччо особо настаивает на том, что перу новеллиста «следует предоставить не менее права, чем кисти живописца» изображать тело во всей его телесности, а человека во всей его человечности. Изображение в соответствии с требованиями и законами природы рассматривается в «Декамероне» не просто как результат непосредственного эстетического восприятия, а как результат исторически нового, «правильного» понимания окружающей человека действительности. Понимание это очищено от субъективизма.

«Правильность» такого нового понимания гарантирована в «Декамероне» Джованни Боккаччо целостным видением мира и его социальной структуры.

Гуманистическая целостность видения мира эстетически воплощена во второй ступени «рамы». Между рассказчиками «Декамерона» и авторским «я» Боккаччо существует тесная связь. Рассказчики во многом похожи друг на друга. Они говорят на одном языке. В «Декамероне» нет ни сказа, ни его иллюзии. Противоречия и диалектизмы, как правило, обусловлены характером персонажей новелл, а отнюдь не рассказчиков. Строя обрамления, Боккаччо стремился показать не феодально-сословную разобщенность, а объединяющую новых людей интеллигентность и человечность. Близость друг к другу рассказчиков «Декамерона» — это единомыслие и единопутье людей Возрождения в их по-гуманистически новом отношении к тому феодально-сословному миру, в котором живут герои рассказываемых в «Декамероне» новелл. Рассказчики похожи друг на друга потому, что они похожи на гуманиста Боккаччо. Их условно-литературные имена — почти что его псевдонимы. Молодых людей зовут: Памфило, Филострато, Дионео. В числе дам названа Фьямметта.

Это не значит, что общество «Декамерона» может быть отождествлено с авторским «я» писателя и рассматриваться как риторическая условность.

Боккаччо был индивидуалистом, потому что он был гуманистом Возрождения. Но именно поэтому он хотел сделать мерой мира нового человека, а не только свое собственное «я». Рассказчики «Декамерона» — не ипостаси автора, но и не просто веселая компания молодых флорентийцев; это гуманистическое общество, «нормальное» и «естественное» в своей человек-

ности. В «Декамероне» оно противопоставлено чуме.

«Декамерон» — не пир во время чумы. «Черная смерть», изображенная в обрамлении, это реальная катастрофическая эпидемия 1348 г. и в то же время символ общественного разложения старого мира. По Боккаччо, чума вовлекла Флоренцию в хаос анархии, разорвав сугубо человеческие и социальные связи между людьми, поправ тем самым законы природы. Общество рассказчиков «Декамерона» стремится преодолеть общественный хаос и анархию, противопоставить им гармонию и свободу нового, «естественного» человека. Рассказчики, покинув зачумленную Флоренцию, сразу же восстанавливают поправленные чумой социальные связи и вырабатывают что-то вроде конституции, потому что для них, как для людей Возрождения, всякая дисгармоничность является признаком нежизненности. В обществе «Декамерона» избираются короли и королевы, которых можно было бы именовать президентами, ибо меняются они каждый день. Общество «Декамерона» — республика гуманистов и поэтов; основа ее — свобода, ее цель — радостное наслаждение жизнью, в ней «каждый может себе доставить удовольствие, какое ему более всего по праву». Удовольствия эти «естественны», но благопристойны и вполне интеллигентны.

Наслаждаясь беседами и поэзией, рассказчики «Декамерона» продолжают жить слаженной общественной жизнью. Смех, радостное жизнелюбие и свобода, царящие в созданном ими обществе, возникли не потому, что в зачумленной Флоренции пал авторитет как божеских, так и человеческих законов, а, напротив, потому, что вопреки чуме «республика поэтов» сохраняет верность нормам общечеловеческой морали.

Декамероновская «республика поэтов» — первая после трактатов Данте гуманистическая утопия европейского Возрождения. Она была эстетически осуществлена. Общество рассказчиков «Декамерона» связано и с вполне реальным Боккаччо, и с современной Флоренцией, в которой в течение XIV в. формировалась гуманистическая интеллигенция, верившая в возможность превратить землю в «царство свободного человека». Обрамление «Декамерона», трансформируя субъективность лирического «я» Боккаччо в объективность нового общественного и национального сознания, вводило утопию «республики поэтов» в рамки реального времени новой исторической эпохи в культурном развитии человечества.

В противоположность средневековым притчам и «примерам» новеллы «Декамерона» не преследовали внеэстетических целей, будучи

и в этом новаторскими. Новеллы «Декамерона» не моралистичны, но по-ренессансному назидательны. Это одно из следствий их реалистичности. Они рассказываются ради них самих, потому что рассказчиков интересует реальная жизнь вне ее связей с потусторонним миром. Рассказы в «Декамероне», как правило, начинаются с указания на реальный факт или на какое-нибудь распространенное мнение, подлежащее общественному рассмотрению и осмыслению. Но рассказчики не подбирают произвольных аргументов для доказательства того или иного тезиса, не вырывают фактов из земного контекста, а подвергают окружающее объективному и в то же время планомерному эстетическому анализу. В «Декамероне» учит сама природа, и учит она искусству жизни, а не искусству умирать, как того требовали от литературы средневековые авторитеты. В процессе анализа действительности в «Декамероне» создается новый мир, новый человек и новая литература. В строгом плане и в смене дней «Декамерона» есть своя закономерность: эстетическая необходимость в построении «Декамерона» выступает как проявление человеческой свободы.

Неправильно видеть в «Декамероне» произведение по преимуществу сатирическое, но и не следует думать, будто Боккаччо не восстает против существующих социальных порядков. Как почти для всех великих писателей Возрождения, для Боккаччо важнее всего было эстетическое утверждение новых и, как полагали гуманисты, вечных в своей общечеловечности идеалов любви, великодушия, ума, доблести, красоты и т. д. Однако утверждение гуманистических идеалов происходило в XIV в. в борьбе с религиозно-аскетической идеологией Средневековья, и потому Боккаччо не отказывался ни от сатиры, ни от социальной критики при изображении как феодального и купеческого общества, так и церкви.

Важной идейной проблемой средневековой культуры была проблема отношения человека к богу. Проблема эта ставится и одновременно эстетически снимается в первых же двух новеллах «Декамерона». Она заменяется в них проблемой отношения человека к человеку. Тем самым кладется начало антропоцентризму Ренессанса. На смену теологической логике Средних веков в первой же новелле «Декамерона» приходит гуманистическая логика Возрождения. Первая новелла «Декамерона» — новелла о Чаппеллетто. «Это — уже не эволюционное изменение, а катастрофа, революция», — писал Ф. Де Санктис.

Отношение общества «Декамерона» к «жирному народу» было достаточно сложным. Фло-

рентийское купечество все еще оставалось частью славного флорентийского «пополо», и в «Декамероне» нередко встречаются новеллы, в которых с известной симпатией изображены ум, энергия и целеустремленность этих изворотливых людей, экономическая практика которых подрывала устои феодализма и объективно создавала материальную основу для культуры Возрождения. Но Боккаччо не отождествлял ни «жирный народ» с народом, ни «идеаль» флорентийского купечества с идеалами гуманистов. Даже изображая наиболее авантюрных «рыцарей наживы», вроде Ландольфо Руффоло или Мартуччо, Боккаччо постоянно отмечает, что, «будучи по природе охочи до денег и грабежа» (II, 4), они совмещают торговлю с беззастенчивым морским разбоем, «грабя всякого, кто был менее силен» (V, 2). Такое отношение к энергии «героев» купеческо-ростовщического мира отражало реальные противоречия исторической ситуации. Высоким достижением гуманистического реализма «Декамерона» было, с одной стороны, сознательно критическое изображение «жирного народа», победившего в XIV в. во Флоренции, а с другой — стихийное воспроизведение исторической диалектики превращения антигуманной, эгоистической практики итальянского средневекового купечества, расшатывавшей традиционные религиозные и нравственные устои феодального мира, в новые — не только антифеодальные, но и антибуржуазные — идеалы ренессансного гуманизма. Уже в первой новелле «Декамерона», в гениальной новелле о Чаппеллетто, Боккаччо показал, что авантюрист новой формации в отличие от многих других «старых» хищников наделен своего рода внутренней свободой: он свободен от страхов Средневековья. Именно это обуславливает виртуозность его предсмертной лжи и в известном смысле поднимает его над средневековыми идеями. К изумлению братьев-ростовщиков, Чаппеллетто, не задумываясь о вечном блаженстве, нагло и бескорыстно лжет на смертном одре: «Вот так человек, — говорили они промеж себя, — ни старость, ни болезнь, ни страх близкой смерти, ни страх перед господом, перед судом которого он должен предстать через какой-нибудь час, ничто не отвлекло его от греховности и желания умереть таким, каким жил».

В «Декамероне» бог вынесен за пределы человеческого бытия, в котором высшей ценностью оказывается сам человек. Поэтому желание Чаппеллетто «умереть таким, каким жил» не столь неразумно, как это кажется расчетливым ростовщикам. Разыгрывая исповедующего его монаха, Чаппеллетто не обманывает бога, о котором просто не думает, а в послед-

ний раз выявляет заложенные в нем человеческие возможности, утверждает своеобразие своей индивидуальности и тем самым по-своему, в гротескно-мелкой сфере достигает единственного вида бессмертия, которое, согласно убеждению гуманистов Возрождения, было возможно для земного человека.

Разумеется, утверждая самодовлеющую ценность человеческой личности, Боккаччо считал Чаппеллетто «героем» в высшей степени отрицательным. Уже на первых страницах «Декамерона» обозначилось трагическое, свойственное всей культуре европейского Возрождения противоречие между по сути своей индивидуалистической «доблестью» (*virtù*) и общественной нравственностью — не только христианской добродетелью (*vertù*), но и естественной, с точки зрения самих же гуманистов, общечеловеческой моралью. Как чуткий, гениальный художник, Боккаччо это противоречие отметил, но он стоял еще в начале Возрождения и потому твердо верил в возможность его нравственно-эстетического преодоления.

Ответ на вопрос об отношениях между человеком и богом определял принадлежность того или иного мыслителя к Средним векам или Возрождению. В «Декамероне» этот вопрос прояснен в первых двух новеллах до конца. Превращение Чаппеллетто в святого, т. е. посредника между людьми и богом, ставило под сомнение весь институт святых, правомочность посредничества между человеком и трансцендентным миром. В отличие от еретиков, мистиков, а также от последующих реформаторов гуманизма Боккаччо ратовал не за установление непосредственных, внутренних связей между человеком и богом, а за обособление человека от бога, показывая несоизмеримость человеческой логики земного мира и логики мира божественного. Тема двух логик переходит во вторую новеллу (о еврее Аврааме), где столкновение двух типов мышления формирует сюжет и обуславливает парадоксальность развязки. Боккаччо как бы объясняет арелигиозность художественного мира «Декамерона». В парадоксальном обращении Авраама, помимо взрыва ренессансного смеха, есть своя серьезная сторона. Новое отношение к церкви, которое утверждает парадокс обращения Авраама, — это «равнодушие к церковным догмам. Для гуманизма эпохи Возрождения такая позиция характерна. Духовная диктатура церкви в «Декамероне» сломлена».

Ни Боккаччо, ни рассказчики «Декамерона» не были атеистами, но для них характерен своего рода религиозный индифферентизм. Именно с ним и был связан в XIV—XV вв. прогресс философии и эстетической мысли. «Отвергая

религиозную трансцендентность и утверждая имманентность божественного» (П. Тольятти), гуманистическое безразличие к вопросам церкви и религии открывало дотоле неведомые возможности для художественного освоения мира и человека, для постепенного формирования реализма.

Стремление еще при жизни проникнуть в потусторонний мир в новом обществе «Декамерона» весело, но жестоко высмеивается (III, 4, 8; VII, 10). Средневековый жанр видения для гуманистического общества «Декамерона» иной раз — «великолепнейшие в свете басни об устройстве чистилища» (III, 8).

Боккаччо никогда не был склонен идеализировать духовенство и монашество. Вопреки заключениям многих буржуазных литературоведов, лицемерие монахов вызывало у него негодование не менее сильное, чем у гуманистов XV в. Не в одной только второй новелле четвертого дня Боккаччо вдохновлен задачей «доказать, каково и сколь велико ханжество монахов, которые в пространных одеждах, с искусственно бледными лицами, с голосами смиренными и заискивающими при попрошайничестве, громкими и страшными при порицании в других своих собственных пороках, доказывают, что они спасаются побираием, а остальные отдаванием, заявляют себя не людьми, имеющими, подобно нам, заслужить рай, а точно его собственниками и владельцами, раздающими всякому умирающему, согласно с завещанным им количеством денег, более или менее хорошее место, чем силятся обмануть, во-первых, самих себя, если они в это верят, а затем и тех, кто в этом верит им на слово». Еще более развернутую инвективу против монашеского лицемерия Боккаччо вкладывает в уста Тедалдо (III, 7). Это едва ли не антиклерикальный трактат, достойный стать рядом с трактатами Бруни, Поджо и Баллы. Для Боккаччо монахи — это прежде всего люди «старого мира», в большинстве случаев люди, «воображающие себя и выше других и более сведущими во всяком деле, тогда как они много их ниже и, не умея по низменности духа пробиваться, как другие люди, стремятся, подобно свиньям, туда, где могут чем-нибудь прокормиться» (III, 3).

Однако — и это тоже характерно для литературы новой эпохи — в «Декамероне» встречаются и умные монахи. В этом одно из проявлений гуманизма Боккаччо, его интереса к реальному человеку. В средневековой новеллистике (легенда, фаблю, городской анекдот) монах был либо безупречным святым, либо злой карикатурой на монаха за то, что он не святой; он либо идеализировался, либо жестоко осме-

ивался. В «Декамероне» такая абстрактная схема ломается. На ее обломках появляется характер. Впервые католический монах изображается как человек земной — такой же, как все. Святости от монаха Боккаччо не требует, и плотью он его не попрекает. Нравственная мера у него одна — и для монаха, и для рыцаря, и для купца. Антиклерикальная сатира в книге Боккаччо присутствует, но ее объектом почти никогда не бывает сластолюбие монахов.

Для Боккаччо монах — определенный общественно-исторический тип, один из представителей враждебной гуманизму идеологии. Однако из-за этого монах не перестает быть в «Декамероне» человеком, а потому и «типическим характером», значительно более широким в своем человеческом содержании, чем тип, который он, казалось, должен олицетворять. В ряде случаев Боккаччо относится к монаху терпимее и снисходительнее, чем религиозные проповедники, связанные с городскими ересями. Как отдельному человеку, монаху в «Декамероне» могут быть свойственны и некоторые положительные черты, выводящие его за пределы идей и представлений «старого мира», а потому и обеспечивающие ему победу или, во всяком случае, удачу в том реальном мире, в котором он живет на равных правах с остальными персонажами человеческой комедии Боккаччо. Представление о грехе претерпевает в обществе «Декамерона» радикальное изменение. Грехом против плоти оно считает уже не «плотский грех», а вынужденное целомудрие. В XVI в. «Декамерон» был внесен в «Индекс» не за то, что Боккаччо смеялся над монахами, а за то, что он изобразил их правдиво и гораздо более всесторонне, чем это делали фаблю и антиклерикальная городская новелла.

В «Декамероне» господствует атеологическое божество, которое Боккаччо называет Фортуною. Почти все новеллы второго дня являются высокими образцами авантюрного рассказа. Но судьба царит в «Декамероне» отнюдь не полновластно. «У Боккаччо даже Фортуна приобретает человеческие и разумные размеры» (К. Салинари). Главный герой и господин мира «Декамерона» — это умелый, мужественный и интеллигентный человек. В ряде случаев он оказывается сильнее судьбы. Для Боккаччо, так же как для великих гуманистов Кваттроченто, человек — «кузнец своего счастья», в том числе и счастья в любви; об этом много рассказывается в новеллах третьего дня, причем с типично ренессансной смелостью.

Не Боккаччо принадлежит почин реабилитации плоти. Однако в его книге плоть опять, как у античных писателей, обрела пластичность и реальность. Эротика в «Декамероне» сущест-



вует не ради нее самой и не для комического унижения человека, как это бывало в средневековой литературе. Она становится гуманистической и поэтической. Пример — новелла о Джилетте из Нарбонны (III, 9), вдохновившая комедию Шекспира «Все хорошо, что хорошо кончается». Эротика в «Декамероне» служит правдивому изображению природы человека и потому несет большую идейную нагрузку.

Одним из проявлений реалистичности «Декамерона» было то, что люди действовали и думали в нем как люди, живущие в средневековом мире и разделяющие не только его идеалы, но и его предрассудки. Герои «Декамерона» не свободны от общества, и Боккаччо показывает это с присущей ему объективностью. Но сам писатель не считал «естественной» ни особую мораль слуг, ни особую мораль хозяев. Он выставил на позор Аригуччо Барлингьери, «который, по глупости, как то и теперь ежедневно делают купцы, захотел облагородиться через жену» (VII, 8) не потому, что полагал, будто сословные барьеры непреодолимы, а, наоборот, потому, что считал нелепым придавать им слишком большое значение. Правдиво изображая мир феодальных и корпоративно-сословных отношений, в которые вовлечены персонажи его новелл, Боккаччо отнюдь не считал, что мир этот лучший из миров и что изменить его невозможно. Это доказывает, в частности, пафос новелл четвертого дня, в которых трагедия царственного Джербино (IV, 3) эстетически уравнена с трагедией Симоны, которой «приходилось собственными руками зарабатывать хлеб на пропитание» (IV, 7). В «Декамероне» действительность изображена объективно, но вовсе не объективистски. Ораторские интонации речи Гисмонды, по-гуманистически защищающей право на любовь к «худородному» Гвискардо, предвосхищают революционную риторику просветителей XVIII в. Не неизбежность иерархической системы (ее шаткость показана уже в новеллах первого дня), а право человеческой личности не укладываться в ее жесткие рамки утверждалось в книге Боккаччо. Для Боккаччо большую роль, чем сословия и касты, играл человек, человек, который благодаря своему образу мыслей и своим поступкам способен подняться над своим классом, как хлебник Чисти (VI, 2), или же оказаться ниже его, как то случилось с королем Кипра, пристыженным гасконской дамой (I, 9). Все новеллы шестого дня рассказывают о находчивости, остроумии, внутренней свободе и достоинстве человека, благодаря которым герою удается овладеть ситуацией и «избежать урона, опасности или обиды» (V, заключение). Главные герои этого «дня» — люди нового, гумани-

стического склада — Чисти, Джотто (VI, 5) и Гвидо Кавальканти (VI, 9).

Смех, который звучит в новеллах «Декамерона», веселый, жизнерадостный и, несмотря на еще свирепствующую чуму, очень оптимистический. Это смех, с которым новое, гуманистическое общество прощается с умирающим Средневековьем.

В процессе рассказов «Декамерона» само его общество перевоспиталось и стало подлинно новым обществом Возрождения. Не ограничиваясь осмеянием прошлого, оно утверждает, особенно в конце книги, новые идеалы, которые обеспечивают вечную жизнь отдельному человеку и всему человечеству.

В завершающих «Декамерон» новеллах об испанском короле, исправляющем ошибку судьбы (X, 1), щедрости Натана (X, 3), о великодушии мессера Джентиле деи Каризенди (X, 4) и Саладина (X, 9), о выдержавшей все испытания дружбе между Титом и Джезиппо, о несокрушимой супружеской любви Гризельды (X, 10) и т. д. сооружается то новое здание светской социальной этики, основанной на признании прав природы и поэтому подлинно гуманной и альтруистической, с идеальным проектом которого общество рассказчиков «Декамерона» бесстрашно вернулось во все еще зачумленную Флоренцию.

В «Декамероне» Боккаччо обогнал свой век. Книга имела колоссальный успех и была почти сразу переведена на многие языки. Над ней хохотали во Флоренции, Лондоне и Париже. В Италии ее проклинали с церковных кафедр. Однако прошло более ста лет, прежде чем идеи, язык и стиль нового общества «Декамерона» стали идеями, языком, стилем новой итальянской прозы. Подражателей у Боккаччо в XIV в. было мало, и революционные эстетические концепции «Декамерона» оказались им не по плечу. И книга некоего сера Джованни Флорентинца, дошедшая до нас под не вполне ясным заглавием «Пекороне» (1378), и «Новелльере», скомпилированный уроженцем Лукки Джованни Серкамби (1348—1424), едва не вернули итальянскую новеллу к преддекамероновской эпохе. Оба сборника обладали примитивным обрамлением, хотя содержали довольно богатый материал бродячих сюжетов, порой сказочных, которые у сера Джованни совсем по-средневековому перемежались с наивным пересказом «Хроники» Джованни Виллани. Однако и «Пекороне», и «Новелльере» Серкамби не хватало единства индивидуального мировоззрения, которое придало бы их сырому материалу новую художественную форму. На последующее развитие литературы сер Джованни Флорентинец и Джованни Серкамби влияния не оказали

(хотя одна новелла из «Пекороне» (IV, 1) дала, по-видимому, фабулу «Венецианскому купцу» Шекспира). И дело тут было не только в степени их одаренности. Лучше всего это доказали «Триста новелл» Саккетти.

Франко Саккетти (1330—1400) был несомненно талантлив. В XVIII в. язык и стиль его новелл приводил в восторг взыскательного Гаспаро Гоцци. Если исключить Боккаччо, он был лучшим прозаиком XIV в., писавшим на «народном языке». Автора «Декамерона» Саккетти почитал и любил. Но, несмотря на то, что в предисловии к своему сборнику он клялся, что писал, «следуя примеру превосходного флорентийского поэта мессера Джованни Боккаччо», созданные в самом конце XIV в. «Триста новелл» были написаны так, будто «Декамерона» еще не существовало. Гуманистические идеи прошли мимо Саккетти. Ренессансным стилем он не владел, хотя его рассказы очень полно отражают повседневную жизнь современной Италии, «передают как бы нетронутые куски этой жизни» (М. А. Гуковский).

Франко Саккетти любил поучать. В «Трехстах новеллах» есть субъективность, но в них отсутствует индивидуализм в гуманистическом смысле слова. Их длинные моралистические концовки, в которых Саккетти излагал свои порой любопытные взгляды на порядки в Италии, на религию, мораль и на политику, дают представление о взглядах умеренно демократического пополана, ненавидящего тиранов, однако побаивающегося ярости неимущих низов и восхваляющего политический строй, установленный во Флоренции после разгрома чомпи. Саккетти мыслил по-старому. Антиклерикализм «Трехсот новелл» (см. 22, 35, 60, 72, 89, 101, 205) был порожден прежде всего средневековой религиозностью автора, а грубоватый физиологический юмор (144) сочетался в них с отрицанием ценности человеческой личности и утверждением: «...мы сами пузыри земли и в конце жизни каждый это увидит» (103). Отсутствие в «Трехстах новеллах» гуманистической концепции человека ограничило не только поэзию и фантазию Саккетти, но и стилиевые возможности его бытоописания.

«Триста новелл» были последним значительным произведением той большой литературы итальянского Предвозрождения, которая, подготовив грандиозное явление «Декамерона», продолжала существовать и после него, не взирая на то что книга Боккаччо превратила ее, казалось бы, в анахронизм. Это одно из проявлений исторических противоречий, в диалектике которых развивалась культура итальянского Возрождения в XIV и в первой половине XV в.

Непонимание многими современниками, в том

числе и Петраркой, идейного и художественного замысла «Декамерона» тяжело подействовало на Боккаччо и способствовало тому перелому в его творчестве, который нередко связывался с религиозным кризисом, якобы пережитым писателем в 50-е годы и будто бы отбросившим его на позиции церковно-аскетической идеологии. Как на проявление этого кризиса обычно указывали на антифеминизм «Корбаччо», на отказ Боккаччо от «народного языка» ради латыни и на его письмо 1362 г. к Петрарке, в котором он сообщал, что угрозы Пьетро Петрони вынуждают его сжечь «Декамерон» и прекратить занятия поэзией.

Петрарка тотчас же ответил и без особого труда отговорил друга от такого намерения. По-видимому, решение Боккаччо отречься от литературы не было очень серьезным. В 1370—1371 гг. он собственноручно переписал и окончательно отредактировал свою главную книгу.

Несомненно, с приближением старости впечатлительный и неуравновешенный поэт, испытывая страх перед смертью, стал придавать большее значение вере и церковным обрядам. Однако творчество позднего Боккаччо не дает оснований для констатации серьезных изменений в его миропонимании. Перелом произошел не под влиянием религиозных проповедников, а, скорее, в результате дальнейшего сближения с Петраркой, гуманистические концепции которого наложили отпечаток на последний период творчества Боккаччо. Судьба «Декамерона» как бы подсказала его автору мысль, что то новое общество, мечту о котором он воплотил в этой книге, еще только предстоит создать и что этого не сделать, опираясь преимущественно на опыт народно-городской культуры. В 50-е годы Боккаччо вступает на «петрарковский путь» построения новой культуры и вместе со своим старшим другом, ориентируясь на древность, закладывает основы тех *studia humanitatis*, которые должны будут стать идейной предпосылкой для расцвета ренессансной литературы, в том числе и на «народном языке», в Италии XV — начала XVI в. Однако произведения, написанные Боккаччо по-латыни, менее оригинальны и интересны, чем «Декамерон», «Фьезоланские нимфы» и «Фьямметта». Боккаччо был великим поэтом, а уже потом историком, филологом. Его латинский язык был более средневековым, чем язык Петрарки, а его отношение к древности менее критичным. Однако недооценивать значение латинских произведений Боккаччо в формировании идей Возрождения неверно. В последний период жизни Боккаччо отнюдь не повторял Петрарку, а существенно расширял тот идейный плацдарм, с которого гуманисты Кваттроченто начали

новое наступление на Средневековье. Латинский трактат «О злосчастиях знаменитых людей» (1355—1360, оконч. ред. — 1365), в котором наиболее полно были сформулированы философские воззрения Боккаччо, его эвдемоническая этика и концепция «божественности» человека, углублял политические теории раннего итальянского гуманизма, придавая им не только антимонархический оттенок, но и весьма определенную антибуржуазность. Трактат «О знаменитых женщинах» (1360—1362), в который Боккаччо включил жизнеописания некоторых мифологических персонажей (Медея, Иокаста, Пенелопа), но куда он не «пустил» ни одну из средневековых святых, дополнял «Декамерон», теоретически обосновывая гуманистический взгляд на женщину, связывая ее прославление с новыми, ренессансными идеалами внутренне свободного, духовно благородного человека.

Наибольшее значение из всех латинских сочинений Боккаччо для дальнейшего развития ренессансной литературы во всей Европе имел обширный трактат об античной мифологии — «Генеалогия языческих богов» (1350—1363).

В двух последних книгах трактата, посвященных роли мифологии и поэтической фантазии в литературе, Боккаччо, опираясь на поэтику Петрарки и Муссато, принципиально продвинул вперед эстетическую теорию Возрождения.

Боккаччо раскрыл значение поэтического вымысла в создании культурной и духовной общности народа, нации и человечества и на примере античных поэтов и Данте вознес подлинный творческий гений поэта над суетным высокомерием властителей.

В последний период своего творчества Боккаччо сохранил интерес к «народному языку» и к народной культуре даже в ее самых непосредственных фольклорных проявлениях. В 1366 г. (а не в 1355, как до недавнего времени полагали ученые) он написал любопытное сочинение под несколько загадочным названием «Корбаччо» (не то от итальянского слова «ворон», не то от испанского слова турецкого происхождения «бич»). В «Корбаччо» чаще всего искали рецидивы старой идеологии, в частности средневековый антифеминизм, довольно странный у автора «Декамерона» и трактата «О знаменитых женщинах». Правильнее рассматривать «Корбаччо» как по-ренессансному личный памфлет, в котором, пародийно используя жанр

средневекового видения, Боккаччо не столько мстил пренебрегшей им кокетке, сколько отстаивал достоинство интеллекта, убедительно доказывая, что «могущество пера гораздо сильнее, чем полагают те, которые не познали того на опыте».

В последние годы самоотверженность Боккаччо и его умение предвещать грядущее направление мыслей проявились в его трудах о Данте, положивших начало новому литературоведению. Боккаччо всегда ценил гений Данте и изо всех сил старался сломить предрассудочность Петрарки по отношению к «Комедии». Понимая, что без Данте, без учета его опыта в создании итальянского литературного языка новая поэтическая культура Возрождения построена быть не может, Боккаччо написал «Небольшой трактат во славу Данте» (1360—1363), значение которого не столько в биографических сведениях, собранных Боккаччо, сколько в гуманистической интерпретации общественной роли Данте, а также поэзии и поэта вообще.

Примерно за год до своей кончины, в октябре 1373 г., Боккаччо получил от Флорентийской коммуны поручение прочесть публичные лекции о поэме Данте. Боккаччо читал их в церкви св. Стефана до января следующего года, когда болезнь вынудила его отказаться от этого. «Лекции о Комедии Данте», до недавнего времени именовавшиеся «Комментарием», — их шестьдесят — были записаны самим Боккаччо. Они обрываются на семнадцатой песне «Ада». Это был его последний труд. Боккаччо ввел «Комедию» в сферу интересов круга гуманистов (К. Салутати, Л. Марсильи, А. Траверсари), сформировавшегося во Флоренции под его непосредственным влиянием. Та концепция поэзии Данте-поэта, которая разрабатывалась им в «Лекциях», во второй половине XV в. была подхвачена Кристофоро Ландино и существенно повлияла на эстетические идеи Марсилио Фичино. Именно Боккаччо итальянский гуманизм обязан тем, что даже в пору самых страстных увлечений античностью он не порвал связей с «народным языком» и народной культурой.

Умер Боккаччо в Чертальдо 21 декабря 1375 г. На его надгробии написано: «studium fuit alma poesis» — «занятием его была благая поэзия». На долю Боккаччо выпало завершить дело Данте и Петрарки. Возрождение в Италии победило.

ЛИТЕРАТУРА КВАТТРОЧЕНТО

1. ГУМАНИЗМ КОНЦА XIV —
ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XV в.

Флоренция даже после разгрома восстания чомпи осталась самым демократическим государством в Европе, важнейшим центром гуманистического движения. Семена новых идей взрастили младшие друзья и ученики Петрарки и Боккаччо — августинский монах Луиджи Марсилли (ум. 1394), профессор риторики Джованни Мальпагини и правовед Колуччо Салутати, ставший в 1375 г. канцлером Флоренции. Салутати (1331—1404) изучал и собирал произведения римских писателей — им были открыты «Письма к друзьям» Цицерона — и писал только по-латыни, подражая даже в официальной переписке стилю античных ораторов. Его этико-философские трактаты оказали влияние на гуманистическую мысль Кваттроченто. В трактатах «О мирском и о вере», «О судьбе, фортуне и случае», «О тиране» и др. было еще немало схоластического. Салутати, казалось, не пошел дальше Петрарки в преодолении традиционного сознания, и критическое отношение к современной действительности и церкви порой принимало у него форму аскетического «презрения к миру». Однако главная мысль его сочинений — идея «божественной» природы земного человека и его высокого предназначения была чрезвычайно плодотворна. Предвосхищая Манетти и Пико делла Мирандола, Салутати утверждал, что, занимая срединное положение между животными и ангелами, человек по свойствам своей природы способен достичь божественного совершенства, если воля его, которая свободна и устремлена к добру, получит должное направление. «Мы, — говорил Салутати, — изучаем душу и силу души, добродетели и страсти не ради самого знания, а дабы направлять его на доблестные дела». Салутати был одним из первых, кто связал гуманистическую филологию с политикой, а свои занятия древностью — с делом воспитания общественного сознания человека-гражданина, патриота и демократа. Мятежной толпы Салутати опасался, но, почитая законность, ненавидел деспотизм. Оправдывая тираноубийство, он слагал гимны свободе и считал лучшей формой правления строй, при котором «государство управляется не честолюбием дворянской знати, а купеческими добродетелями». Именно при Салутати флорентийский гуманизм окончательно принял тот этико-политический характер, который на протяжении первой половины XV в. составлял одну из его главных отличительных особенностей.

У Салутати, «общего отца всех ученых», было много учеников. В начале XV в. во Флоренции образовалось широкое литературное содружество, объединенное интересом к возрождавшейся античности. Центром его был Никколо Никколи (1365—1437), купец, забросивший торговлю и истративший состояние на создание Библиотеки-музея, ставшей первой публичной библиотекой в Европе. К Никколи примыкали генерал монашеского ордена комалдулов и один из первых флорентийских эллинистов Амброджо Траверсари (1386—1439), купец и дипломат Дьяноццо Манетти (1396—1459), первый переводчик Гомера Карло Марсупини (1399—1453) и крупнейшие гуманисты первой половины XV в. Леонардо Бруни (1374—1444) и Поджо Браччолини (1380—1459).

Успехи новой филологии породили у части гуманистической молодежи пренебрежительное отношение не только к средневековой литературе, но и к Данте, Петрарке, Боккаччо, которые казались писателями простонародными и невежественными. Такого рода тенденции нашли отражение в диалоге Бруни «Петру Истрийскому» (1401). В беседе принимают участие Салутати, сам Бруни, Никколи и Роберто Росси. Вначале Никколи обрушивается на Данте, Петрарку и Боккаччо, но затем автор заставляет того же Никколи с блеском защищать основоположников национальной итальянской литературы. Флорентийский гуманизм выражал в XV в. наиболее передовые стремления общества, и лучшие из его представителей старались сохранить связь с культурными традициями родного города. Бруни переводил на латынь новеллы «Декамерона» и подражал ему в произведениях, написанных на «народном языке» («История Антиоха, сына Селевка»). В 1436 г. он опубликовал на итальянском языке «Жизнеописание Данте и Петрарки», утверждая, что стиль «народного языка» не уступает латыни.

Бруни интересовали вопросы этики и истории. В его произведениях («Введение в моральную философию», «О научных и литературных занятиях», «Спор о знатности») их связывала воедино гуманистическая трактовка проблемы человека и его воспитания. Концепция человека как существа, внутренне свободного и способного достичь духовного и физического совершенства, получила у Бруни дальнейшее — по сравнению с Марсилли, Салутати и Траверсари — обоснование и почти полностью освободилась от наслоения феодально-церковной идеологии. Все люди, утверждал Бруни, рождаются рав-

ными, и все они в равной мере нуждаются в гуманистическом образовании, ибо только философия делает человека свободным. В то же время внутренне свободная личность еще не обособлялась от общества: Бруни провозглашал необходимость активного участия в общественной жизни. Идеал свободного человека дополнялся у Бруни идеалом свободного государства.

Бруни стал основоположником гуманистической историографии. В «Истории Флоренции в 12 книгах» и других сочинениях история впервые предстала как некий закономерный процесс, как история людей и социальных слоев, отстаивавших реальные, земные интересы. Бруни занимала прежде всего современность, и в предисловии к «Истории Флоренции» он несколько демонстративно противопоставил свой труд сочинениям гуманистов-антикваров, благодаря которым «история времен Цицерона и Демосфена» известна лучше, «нежели то, что случилось шестьдесят лет назад». Историческое сочинение было для Бруни, так же как для Ксенофонта и Полибия, идеи которых он популяризировал, художественным и вместе с тем нравственно-философским произведением, т. е. формой гуманистической публицистики. По мнению Бруни, закрытие пути к политической деятельности и почестям делает людей инертными; только политическая свобода, существовавшая в доимператорском Риме и возродившаяся в XIV в. во Флоренции, способствовала развитию человеческой личности, формируя доблесть (*virtù*) — главную, как считал Бруни, силу исторического прогресса.

«История Флоренции», существенно повлиявшая на идеалы гуманистов, была продолжена Поджо Браччолини. Но его «История...» оказалась менее глубокой. Поджо интересовали не столько философские идеи и обобщения, сколько конкретные проявления окружающей действительности. Он создал несколько живо написанных диалогов: «О скупости», «О знатности», «О несчастьи государей», «Трехчастная история» и др. Традиционные для флорентийского гуманизма темы рассматривались на фактах из жизни итальянских горожан, и это обуславливало своеобразную реалистичность диалогов и оригинальность их выводов. Так, в «Трехчастной истории» Поджо вскрыл противоречия между правовыми теориями, которых придерживались гуманисты, и реальной политикой. «Мы постоянно видим,— говорит один из участников диалога,— как в государствах люди приходят к высшей власти при помощи силы и что царства управляются не законами, а насилием и жестокой рукою, что противно законам».

Славу писателю принесла антиклерикальная «Книга лицезрений». В ней собрано 273 кратких остроумных рассказа, которые Поджо, по его словам, якобы слышал в папской курии в бытность апостолическим секретарем. Чаще всего лицезрения осмеивали духовенство, но иногда в них выставлялись в смешном виде таинства христианства. Не все лицезрения достаточно благоприятны, но написаны они со стилистическим блеском, свидетельствующим о том, что латынь гуманистов приобрела гибкость разговорного языка и могла вторгаться в области, доступные до этого художественной литературе на вольтгаре.

Характерным произведением флорентийского гуманизма XV в. был трактат Джаноццо Манетти «О достоинстве и великолепии человека» (1452). В нем выразился беспредельный исторический оптимизм ренессансного гуманизма. Манетти рассматривал человека как земное воплощение красоты и гармонии Вселенной и видел в нем средоточие жизненной энергии, разумности и творческой активности. Он славил прежде всего человека-творца, а восторг перед «божественностью» человека вел его к прославлению гуманистической цивилизации. В отличие от Бруни и Поджо, которым был свойствен религиозный скептицизм, Манетти был благочестив. Однако его гуманистическая концепция человека противоречила догмам религии, и его трактат был осужден католической церковью как еретический. В XVI в. он занял в «Индексе запрещенных книг» место рядом с «Книгой лицезрений» и другими произведениями кваттрочентистского вольномыслия.

В Северной Италии в XV в. гуманизм был менее многосторонним, нежели в Тоскане. Венецию, где в это время жили высокообразованные патриции, вроде Франческо Барбаро и Леонардо Джустиниана, он почти не затронул. Из городов Венецианской республики в одной лишь Падуе идеи Петрарки развивали Джованни Конвертино да Равенна и Пьер Паоло Верджерио. Последний получил известность как автор сочинения «О благородных нравах», закладывавшего основы ренессансных теорий воспитания. Знание древних языков, античной истории и литературы стало теперь непременным условием образования.

Гуманистом-воспитателем был Гварино да Верона (1370—1460), преподававший, помимо родного города, в Венеции и в Ферраре. Он стал одним из первых западноевропейских эллинистов и пользовался большим авторитетом в литературном мире. Переписка Гварино — интереснейший памятник эпохи — свидетельствует о широте его филологических интересов.

Учеником Гварино Гварини был Витторино Рамбальдони да Фельтре (ок. 1373—1446), величайший из педагогов итальянского Возрождения. Если Гварино учил по-новому понимать древних авторов, то Витторино учил по-новому жить. В его школе, открытой в 1425 г. в Мантуе и названной «домом радости», на практике осуществлялся идеал воспитания свободного и всесторонне развитого человека. В «доме радости» не признавались сословные различия, а изучение древних поэтов и ораторов сочеталось с прогулками, играми и физическими упражнениями.

Несколько иной аспект получил гуманизм в Милане, где Висконти, а затем Сфорца установили тиранический режим. Первое время борьба Висконти против феодальной аристократии встречала поддержку у Петрарки и у таких его продолжателей, как Антонио Лоски (1360—1441), который надеялся, что Висконти удастся объединить Италию и «путем войны прийти к миру». Однако союз между диктатурой и гуманизмом оказался непродолжительным; из гуманистов подле Сфорца прижился один Франческо Филельфо (1398—1481), отличавшийся небольшой принципиальностью. Филельфо громил врагов миланских герцогов и велеречивыми гексаметрами прославлял деяния Франческо Сфорца в героической поэме «Сфорциада», написанной в подражание петрарковской «Африке».

Более благоприятные условия для развития гуманизма сложились на Юге Италии, при дворе Альфонса V Арагонского. Альфонс вел борьбу за создание сильного Неаполитанского королевства, выступая и против пап, считавших себя сюзеренами Неаполя. Двор Альфонса стал прибежищем для гонимых церковью вольнодумцев. Несмотря на свое испанское происхождение, Альфонс был типичным итальянским государем XV в., и культура Неаполя, на которую оказывала некоторое влияние Испания, была культурой итальянского Возрождения. В Неаполе прошли последние годы жизни Джаноццо Манетти; там развернулся талант Лоренцо Баллы, и там же создал свою гуманистическую Академию Антонио Беккаделли, прозванный Панормита, потому что родом он был из Палермо.

Антонио Беккаделли (1394—1471) — наиболее значительный латинский поэт первой половины XV в. Всеитальянскую — но скандальную — славу принес ему сборник эпиграмм «Гермафродит», написанный им еще в юности в Сьене. «Гермафродит», навеянный эпиграммами Марциала, превзошел в своей откровенности самые дерзкие произведения античной эротики. Тем не менее при всей своей малоприспособности

он был характерным явлением гуманистической литературы Кваттроченото. Веселое озорство «Гермафродита» не просто дразнило ханжество «жирных горожан» — его эпиграммы были идейно заострены против аскетического миропонимания Средневековья, утверждали новое отношение к жизни. Вот почему сборник Беккаделли встретил ожесточенные нападки со стороны проповедников, сжигавших во всей Италии изображения его автора, и одобрение у благонаправленного Гварино, заявившего, что «скромные» эпиграммы «Гермафродита» вызывают негодование только у «невежд, которые тешат себя слезами, постами да псалмами».

Беккаделли оказал влияние на самого смелого из гуманистов XV в., Лоренцо Баллу, придавшего гуманизму характер гедонистического, жизнерадостного свободомыслия, расчищавшего путь для материалистических тенденций в этике и эстетике Возрождения.

Лоренцо Валла (1407—1457) родился в Риме, но его деятельность развернулась сперва в Павии, где он стал профессором тамошнего университета, а затем при дворе Альфонса, защищавшего его от инквизиции и пользовавшегося его пером в борьбе с папой Евгением IV. Валла обладал острым критическим умом и поразительными даже для гуманиста Кваттроченото познаниями в области античной истории и литературы. Он не признавал никаких авторитетов и все подвергал суду разума. Его первое большое произведение — диалог «О наслаждении» — было написано еще в Павии в 1431 г., но несколько раз переделывалось, так как выводы гуманиста казались чрезмерно смелыми даже его единомышленникам, и в окончательной редакции получило заглавие «Об истинном и ложном благе». Валла интерпретировал античный эпикуреизм как последовательно гедонистическое и индивидуалистическое мировоззрение, объявляя высшим благом не христианскую или стоическую добродетель, а чувственные наслаждения, стремление к которым вложила в человека сама природа, отояествляемая гуманистом с богом. Поэтому безнравственных наслаждений, с точки зрения Баллы, не существует. Человек, подавляющий в себе естественное стремление к «божественному наслаждению» (*divina voluptas*), поступает против собственной пользы. Этике Лоренцо Баллы свойственны черты индивидуализма и утилитаризма, порожденные углублением внутренних противоречий ренессансного гуманизма, однако было бы ошибочным усматривать в ней непосредственное выражение корыстных интересов ранней буржуазии. Обособляя гуманистическую мораль от религиозных догм и выводя обязанности человека из

требования природы, утилитаристский гедонизм Баллы обосновывал ту же радостную гармонию между человеком и окружающим его миром, которая изображалась в «Декамероне». В известной мере противопоставляя личность обществу, Валла ставил основные акценты не на интересах частного человека, как это позже делал Гвиччардини, а на критике средневековой идеологии и феодально-церковных институтов, мешавших свободному развитию человеческой индивидуальности. В «Диалектических диспутах» он разрушил систему схоластической логики, основанную на догматическом прочтении средневековых комментаторов Аристотеля, в диалоге «О монашеском обете» с большим красноречием доказал общественную и нравственную бесполезность монашества, а в памфлете «Рассуждение о подложности так называемой дарственной грамоты Константина» (1440), продолжая дело Данте, нанес мощный удар по папству. С блеском используя метод филологического и исторического анализа, Валла доказал, что «дарственная грамота», в которой император якобы передавал папам светскую власть, была безграмотной фальшивкой, сфабрикованной самими же церковниками. Но Лоренцо Валла не ограничивался филологической критикой текста «Константинова дара», он обрушился на политику церкви и заявил, что даже если бы император Константин и даровал когда-то папам права на Италию, то все равно «всякое право на владение было бы утрачено в результате преступлений, совершенных владельцами». Законы природы, утверждал Лоренцо Валла, «не допускают того, чтобы один народ поработал другой народ». «Папы с редким упорством строят козни против свободы народов», поэтому, с точки зрения бесстрашного гуманиста, народ имеет право «отложиться от этих людей, которые из пастырей овец, то есть из пастырей душ, превратились в воров и разбойников». «Скажу смелее: если римляне были вправе изгнать Константина, как Тарквиния, или убить его, как Юлия Цезаря, то в гораздо большей мере римляне или жители провинций вправе убить того, кто каким-то образом занял место Константина». Из закона природы Валла выводил право народа не только на тираноубийство, но и на вооруженное восстание против заместителя бога на земле. Эта идея оказала, по-видимому, влияние на членов Академии Помпония Лета и была в XVI в. подхвачена первым издателем памфлета Баллы Ульрихом фон Гуттенем.

Большую роль в развитии гуманизма сыграло самое популярное у современников сочинение Баллы «Красоты латинского языка», которое

высоко ценил Эразм Роттердамский, а современники красочно уподобляли дарованию богиней Афиной людям оливкового дерева. Валла создал в нем своего рода канон гуманистической латыни, в котором отразились не только грамматические формы языка «золотого века» римской литературы, но и историческое движение его стилистики от Цицерона к Квинтилиану и Апулею. Воскрешение языка римских писателей рассматривалось Валлой как возрождение великой национальной культуры Италии и залог распространения ее в Европе.

2. РИМСКИЙ ГУМАНИЗМ СЕРЕДИНЫ XV в.

В Риме гуманизм развивался медленнее, чем в других городах Италии, и долгое время не имел собственного лица. При папе Николае V в Ватикане удалось создать богатую библиотеку, но и в его понтификат (1447—1455) гуманисты в Риме занимались главным образом переводами греческих писателей. Близость курии сковывала мысль. Даже Валла, приехав в Рим (в 1448 г.), занимался переводами и сочинял «Похвальное слово св. Фоме Аквинскому». В 1464 г. связанного с гуманистами папу Пия II (Энея Сильвия Пикколомини) сменил венецианец Марк Барбаро, принявший при вступлении на престол римского первосвященника имя Павла II. Это был человек вовсе не образованный. Он распустил созданную его предшественником коллегия апостолических секретарей, в которую в разное время входили гуманисты (Бруни, Поджо, Лоски), упрягал в тюрьму Бартоломео Сакки-Платину и запретил в римских школах читать античных писателей.

Однако именно в понтификат Павла II римский гуманизм обрел свой центр, не только независимый от папской курии, но и враждебный ей. Им стала Римская Академия. Возглавлял ее ученик Баллы — Юлий Помпоний Лет (1428—1498), гуманист-эрудит, влюбленный в античную культуру. Его труд «О древностях Рима» до сих пор не утратил своего значения. Лет сумел заразить своей любовью некоторых сограждан, и в его доме стал собираться гуманистический кружок, именовавший себя Академией или Братством. Члены Римской Академии — ее называли также «Помпониада» — ставили ателланы и пьесы Плавта (это были одни из первых в Италии постановок древнеримских комедий), а такие стремились восстановить некоторые формы античного быта и даже языческого ритуала. Они называли друг друга древнеримскими именами, ставшими их гуманистическими псевдонимами, праздновали день основания Рима и соответственно датировали современные события. Павел II смотрел

на деятельность Академии с тревогой, тем более что ее членами сделались уволенные им апостолские секретари и выпущенный из тюрьмы Платина. То, что в Римскую Академию входили родственники многих прелатов, усиливало страхи Павла II. Во время карнавала 1468 г. по папскому приказу был вторично арестован Платина и схвачено около двадцати академиков. Помпоний Лет, находившийся в Венеции, тоже был арестован и доставлен в Рим. Только Филиппо Бонаккорси удалось бежать в Турцию, оттуда он перебрался в Польшу.

Во время судебного разбирательства, в котором участвовал сам папа, академиком было предъявлено обвинение в подготовке государственного переворота. На процессе говорилось, что «они страстно хотели, чтобы Рим вернулся к своему первоначальному устройству, и решили освободить этот город от подчинения священникам». Одним из главных доказательств виновности академиков стала их идейная неблагонадежность. На суде Помпония Лета обвинили в безбожии и в безнравственности, Платину — в еретической приверженности Платону и в том, что во время споров в Академии он подвергал сомнению само существование бога. Аналогичные обвинения были предъявлены и другим. Процесс длился больше года, гуманистов пытали, но в конце концов они были оправданы, по-видимому, потому, что Павел II опасался ссориться с кардиналами, родственники которых оказались замешаны в деле.

При Сиксте IV делла Ровере (1471—1484), более чем его предшественник чутком к веяниям времени, взаимоотношения между курией и гуманистами изменились. Папа расширил фонды ватиканской библиотеки, сделал ее публичной и назначил ее хранителем Платину, который посвятил ему свои «Жизнеописания пап» (1475), со светониевской желчностью избораивавшие не только Павла II, но и его далеких предшественников. Помпонию Лету была возвращена кафедра в римском университете «Сапиенца», а Римская Академия восстановлена. Сикст IV оказался умнее своего предшественника: вместо того чтобы запрещать читать в школах Овидия, он попытался подкупить римских гуманистов и поставить их знания на службу своей политике.

Римская Академия поддерживала связи с академиями Флоренции и Неаполя и повлияла на развитие европейского гуманизма, в частности, в Польше и в странах славянского мира. Хотя условия папского Рима не создавали предпосылок для расцвета ренессансной поэзии, который наблюдался в это время во Флоренции и в Неаполе, гуманизм в Риме добился

во второй половине XV в. серьезных успехов. Римская Академия продолжила антиклерикализм гуманистов первой половины Кваттроченто и во многом предвосхитила концепции Макиавелли и Помпонацци. Об этом свидетельствует творчество Платины и Каллимаха.

Филиппо Бонаккорси (1437—1496), принявший в Академии имя Каллимаха Эксперента, был дерзким мыслителем. Почти все произведения, написанные им в Италии, уничтожены. Представление об идеях Каллимаха дает его переписка с Фичино, Пико делла Мирандолой, Полициано и Лоренцо Медичи. Страстный противник средневекового авторитаризма во всех его формах, осуждавший теологов за то, что каждый их вывод «держится целиком на авторитетах», Каллимах утверждал, что истинный мыслитель должен принимать в расчет лишь «то, что ему велит и предписывает природа». Полемизируя с неоплатоновским спиритуализмом с позиций материализма лукрецианского толка, Каллимах отрицал принципиальность различий между душой и телом, полагая вслед за Лукрецием, что после принятия положения о смертности души философия Эпикура становится неопровержимой. Рационализм и лукрецианский материализм Каллимаха проявились в его политических сочинениях, важнейшее из которых — «Наставление Каллимаха» — сборник советов польскому королевичу Яну Ольбрахту. Гуманист выступил в нем теоретиком централизованного государства, главным врагом которого он считал католическую теократию: «Будь в своем королевстве королем и ни в чем не уступай папе!»

В отличие от Каллимаха, Бартоломео Сакки (1421—1481), известный под псевдонимом Платина, не был эпикурейцем. Однако его идеализм активно противостоял религиозно-теологическим и схоластическим концепциям, как новое гуманистическое миросозерцание, близкое «религии человека», которую исповедовал Джаноццо Манетти и которая составляла одну из отличительных особенностей культуры Кваттроченто.

Свои взгляды Платина изложил в написанном в тюрьме трактате «О мнимом и истинном благе», в диалоге «Об истинном благородстве» и в двух политических сочинениях — «О наилучшем гражданине» и «О государе». Гуманизм Платины близок неоплатоническим концепциям флорентийских академиков, но менее созерцателен и более героичен. Человек, по мнению Платины, может реализовать заложенные в нем «божественные» возможности потому, что является существом политически деятельным. Ссылаясь на Платона, Аристотеля, Цицерона, римский гуманист критиковал идеалы аскетизма. В трак-



Мелоццо да Форли.
Учреждение Ватиканской библиотеки
папой Сикстом IV

1477 г. Рим, Ватиканская пинакотека

тате «О наилучшем гражданине» Платина восхвалял Флоренцию как образец «народного государства», но сам он республиканцем не был, сдержанно отзываясь о простом народе, видя в нем иррациональное начало, враждебное культуре и государственности, а в трактате «О государе» отстаивал принципат. Государство рассматривалось им как продукт творчества энергичной личности. Платина стремился сформулировать идеал антидворянского правителя, который, как ему казалось, мог бы обеспечить гражданские свободы, всеобщее благоденствие и общественную добродетель. Идеал правителя находил у него естественное продолжение в идеале гражданина. Гармония во взаимоотношениях правителя и подданного для Платины обязательна. Вот почему его монархизм не исключал тираноборчества. Лучшим гражданином Платина объявляет тираноубийцу, ибо тиран, разобщающий людей и истребляющий наиболее мудрых ради удержания нечестно захваченной власти, — злейший враг культуры и человечности. Тираноборческие мотивы в со-

чинениях Платины, питаемые чтением Аристотеля и Саллюстия и борьбой с папой Павлом II, были внутренне связаны с кваттроцентистской концепцией человека. В сочинении «О государе» Платина высказал ряд реалистических соображений, но в целом его гуманистическая концепция абсолютно свободного, могущественного человека, человека-титана, соизмеримого с Гераклом и Тесеем, приобретала черты этической утопии, довольно характерные для политической литературы Возрождения.

3. ЛИТЕРАТУРА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XV в.

В 1441 г. Леон Баттиста Альберти организовал во Флоренции своеобразный литературный турнир, чтобы привлечь внимание гуманистической интеллигенции к поэтическим возможностям народного языка, и хотя турнир этот закончился неудачей, 1441 год принято считать переломным годом в литературе Кваттроцента.

Новый этап в развитии итальянской культуры и литературы XV в. характеризуется прежде всего тем, что гуманистическое «открытие человека» дополняется открытием ренессансной художественной формы, которая окончательно освобождается от связи с религиозным морализмом и перестает рассматриваться только как внешняя оболочка, как «покрывало». Прекрасная форма становится содержательной и самоценной, поскольку считается, что в ней выявляется объективная красота реального мира. Образ «покрывала» сменяется в эстетике Кваттроцента образом «зеркала».

Во второй половине XV в. гуманисты Кваттроцента — моралисты, педагоги и политики — сделали прежде всего поэтами, художниками и философами-неоплатониками. Но от этого они не перестали быть филологами. Пико делла Мирандола в спорах с Эрмолао Барбаро отгораживал себя и своих друзей по Платоновской Академии не от *studia humanitatis* и «филологического гуманизма» первой половины века, а от нудных педантов, которые начали появляться в среде гуманитарной интеллигенции. Под пером Полициано, Понтано, Марулла, Саннадзаро возрождаемая гуманистами латынь становилась языком национальной поэзии и органической формой выражения художественного сознания итальянского Возрождения. Однако Полициано, Понтано, Саннадзаро писали уже не только по-латыни. Вместе с Лоренцо Медичи, Луиджи Пульчи, Мазуччо Гуардати они широко использовали вольгаре, который с 40-х годов XV в. вновь, как во времена Петрарки и Боккаччо, сделался вторым литературным языком ренессансной Италии.

Народно-городская литература XV в. все

еще развивалась в рамках средневековых, проторенессансных традиций и не выдвинула значительных писателей, за исключением, может быть, одного лишь флорентийца Доменико ди Джованни, вошедшего в историю литературы под прозвищем Буркьелло (1404—1449) и писавшего комически-сатирические стихи в манере *alla burchia* (небрежно). Буркьелло был цирюльником, и в 30-е годы его парикмахерская представляла что-то вроде клуба. В сонетах с кодой («хвостом», состоящим из произвольного количества терцетов) Буркьелло высмеивал Козимо Медичи и его сторонников, а также поэтов-петраркистов, пародируя их спиритуалистические метафоры («голубые вздохи белых надежд»). Поэзии внутреннего мира человека он противопоставлял поэзию мира вещей; в его стихотворениях причудливо сталкивались не идеи, а предметы. Буркьелло, так же как и его продолжатели (Антонио Камелли, прозванный Пистойя), представлял народное, но почти не затронутое идеями гуманистов течение в литературе. Течение это постепенно вливалось в русло национальной литературы Возрождения. Во второй половине XV в. гуманизм и народная культура явственно тяготели друг к другу. В народно-городской литературе не без воздействия «Декамерона» усилилась тенденция к доверчиво-доброжелательному, реалистическому воспроизведению материально-земных сторон действительности, прежде всего городского быта («Фацеции попа Арлотто»). «Наивный реализм» в сочетании с формами фольклора пронизывал в это время даже религиозные песнопения лауды и «священные представления» Фео Белькари (1410—1484). Проповедники XV в., вроде знаменитого францисканца Бернардино из Сиены (1380—1444), обращаясь к народу, учитывали не только его повседневные, мирские интересы, но и завоевания новой, светской культуры. В своих проповедях и притчах Бернардино сыпал пословицами, притчами, прибаутками, но также цитировал Данте и Петрарку, Вергилия, Аристотеля и Платона, вызывая восторг как у бесхитростных горожан, так и у тонких ценителей риторики, вроде Поджо и Гварино. Подобно художнику Фра Анджелико, он пытался гуманизировать сурового средневекового бога и свести его с холодных небес на цветущую землю.

Влияние ренессансной литературы, прежде всего Боккаччо, чувствуется также в таких ярких произведениях народной прозы XV в., как анонимная «Новелла о Грассо, инкрустаторе и резчике по дереву» и аллегорический роман «Битва любви в сновидении Полифила», автором которого считается тревизанский монах Франческо Колонна.

С другой стороны, и собственно народная культура стала накладывать в XV в. все более явственный отпечаток на произведения гуманистов. Еще венецианец Леонардо Джустиниан (1388—1466) с успехом использовал метрические формы диалектальной лирики (риспетти, страмботти, лауды) и сумел настолько верно передать характер венецианского фольклора, что большинство его стихотворений в качестве безымянных народных песен («венециан» и «джустиниан») быстро распространилось по всей Италии. Однако в первой половине XV в. эксперимент Джустиниана остался явлением единичным и для этого этапа Кваттроченто не очень характерным. Во второй половине столетия картина существенно изменилась. Для гуманистов той поры показательна планомерная разработка народного языка как языка новой национальной литературы. В защиту вольгаре в это время выступает крупнейший гуманист середины века Л. Б. Альберти. «Я признаю,— писал он,— что древний латинский язык очень богат и необычайно красив, но не понимаю, почему надо до того ненавидеть наш нынешний тосканский язык, чтобы не одобрять все, даже превосходные произведения, на нем написанные». В комментарии Кристофоро Ландино к «Божественной Комедии», в его лекциях о петрарковском «Канцоньере», в «Послании к Федерико» (его автором был, по-видимому, Полициано), предшествующем так называемому «Арагонскому сборнику», в «Комментарии» Лоренцо Медичи к собственным сонетам и в некоторых других произведениях делаются попытки критически осмыслить наследие литературы XIII—XIV вв. на народном языке, доказать, что поэзия Данте и Петрарки, так же как проза «Декамерона», ни в чем не уступает самым высоким образцам античности. Вместе с тем ни язык великих тречентистов, ни стиль античных авторов не являлись для гуманистов второго этапа Кваттроченто неким абсолютным образцом для классицистского или чисто формального подражания. «Цицеронизм» Баллы встретил сопротивление уже у Поджо и Панормиты. Для большинства итальянских гуманистов второй половины XV в. подражание классикам — ими считались теперь не только древние, но и Данте, Петрарка, Боккаччо — предполагало оригинальность творчества; оно рассматривалось как соревнование с древними на пути к эстетическому совершенству и как средство возрождения в самих себе истинного, цельного, «нового человека». Гуманисты, по выражению Фичино, «пробуждая литературу, порождали самих себя». Новая литературная теория была теснейшим образом связана с новой идеологией. Обращение гуманистов Кват-



Леон Баттиста Альберти.
Палаццо Ручеллаи во Флоренции
1446—1451 гг.

троченто к «народному языку» не оказалось возвращением к «высокому вольгаре» тречентистов, а стало развитием их традиции в новых исторических условиях и на основе всех достижений новейшей филологической культуры. Гуманистические штудии во всем их объеме не затрудняли, а облегчали совершенствование итальянского литературного языка.

Параллельно шла разработка народных, фольклорных поэтических форм и жанров. Полициано, Пульчи, Лоренцо Медичи, Боярдо обращались непосредственно к народному творчеству. Они подняли народную поэзию на новую историческую ступень и смело пользовались ее формами для утверждения ренессансного идеала свободного, «божественного» человека. Человек чаще всего приравнивался ими к художнику и поэту (миф об Орфее). Именно в поэзии и в изобразительном искусстве этого времени (Пьеро делла Франческа, Гирландайо, Джованни Беллини, Мантенья, Вероккьо, Боттичелли) гуманистические идеалы Салутати, Бруни, Поджо, Манетти, Баллы получали самое полное и наиболее совершенное воплощение.

Подъем итальянской культуры во второй половине XV в. был стремителен и пышен. Гуманисты стали считать, что они превзошли боготворимых ими древних, и на какое-то время им стало казаться, что ничто не в состоянии положить предела их деятельности, направленной на нравственно-эстетическое преобразование мира. Ренессансной идеологии второй половины XV в. в целом был свойствен огромный оптимизм, питавшийся доверием к природе и верой в созидательные возможности человека.

Подъем ренессансной культуры был обусловлен рядом общественно-исторических причин. В 1453 г. пал Константинополь, и бежавшие в Италию греки дали новый толчок гуманизму, особенно во Флоренции, где Иоанн Аргиропуло (1410—1490) создал философскую школу, противостоявшую школе Фичино. После 1453 г. гуманистическая культура Италии оказалась исторической преемницей не только Древнего Рима, но и античной Эллады. «Новое время начинается с возвращения к грекам.— Отрицание отрицания!» — писал Ф. Энгельс в «Диалектике природы» (Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т. 20, с. 507). Каждому образованному итальянцу полагалось теперь понимать Гомера и Платона. «Во Флоренции,— уверял Полициано,— дети лучших фамилий говорят на аттическом диалекте так чисто, так легко, так непринужденно, что можно подумать, будто Афины не были разрушены и взяты варварами, а по собственному желанию переселились во Флоренцию». Члены венецианской академии Альдо Мануция беседовали между собой только по-гречески. Никогда ни до этого, ни после в Италии не было такого количества первоклассных эллинистов, а произведения греческих классиков не издавались в Венеции и Флоренции так хорошо и в таком количестве.

Турецкая угроза заставила итальянские государства ослабить междоусобицы. В 1454 г. был подписан мир в Лоди. К договору между Венецианской республикой и Миланским герцогством присоединилась Флоренция, образовав вместе с ними Священную лигу, в которую вошли также папа и Альфонс Арагонский. После этого в течение сорока лет Италия пользовалась благами мира и независимости при руководящей роли Флоренции, которой правил Лоренцо Великолепный.

Именно в это время культура Кваттроченто достигла максимального расцвета. На исходе XV в. Марсилио Фичино с гордостью восклицал: «Если существует век, который следует назвать золотым, то это несомненно тот век, который порождает повсюду золотые таланты. А что именно таков наш век, убедится всякий,

кто пожелает принять во внимание его замечательные открытия».

Еще в 1465 г. в Сабелико, монастыре близ Рима, К. Швейнгейм и А. Паннарц, немецкие ученики доктора Фауста, установили первый в Италии печатный станок. Это событие оказало на развитие европейского гуманизма воздействие не менее существенное, чем гибель Византийской империи. В 1467 г. печатные станки начали работать в Риме, в 1469 — в Венеции, в 1470 — в Милане и Вероне, а затем — во Флоренции и Неаполе. Тщетно библиофилы, вроде Федерико ди Монтефельтре, понесли бездушное «механическое искусство»: в конце XV в. по всей Италии работали типографии. К началу следующего столетия в Италии вышли в свет «принцессы» почти всех латинских и греческих классиков. Вместе с произведениями итальянских гуманистов они расходились по всей стране. Книгопечатание ускорило единение гуманистической культуры, пришедшее в XVI в. на смену религиозному единству средневекового типа.

Однако равновесие, державшееся в значительной мере на шатком внутриполитическом равновесии между «жирным народом» и плебейскими низами, оказалось непрочным. Вторая половина XV в. была, по словам А. Грамши, тем «узловым этапом итальянской истории, который представляет собой переход от внутреннего развития буржуазных сил к их быстрому упадку». Укрепление турок на востоке, а Испании и Португалии на западе сократили итальянскую внешнюю торговлю и наметили в экономике, политике и социальной жизни Италии тенденции к рефеодализации, которые раскрылись в следующем столетии. На рубеже XV—XVI вв. Италия вступила в полосу длительного политического и отчасти экономического кризиса. Причины его лежали не столько в открытии Америки, сколько в классовой структуре итальянских городов-государств, затруднившей национальное объединение в то самое время, когда Франция, Испания и Англия превращались в централизованные государства. В 1494 г. экономически передовая, цветущая и все еще очень богатая родина европейского Возрождения оказалась беззащитной перед войсками Карла VIII. Начиналась пора французского и испанского господства.

Все это не могло не повлиять на гуманистическую идеологию и ренессансную литературу. Усиление государственной власти в ее самых антидемократических формах разрушало многие из этико-политических иллюзий гуманистов и порождало ощущение несоизмеримости идеала «божественного человека» с действительностью.

и прежде всего с реальной политикой. Поэтому, не отказываясь от этого идеала, поэты и художники пытались вывести его за пределы антигуманной действительности. Расцвет ренессансной поэзии и изобразительного искусства сопровождался во второй половине XV в. известным ослаблением гражданского пафоса и усилением созерцательности (неоплатонизм Фичино). Большую роль в литературе стало играть изображение идеального человека в гармонии с идеализированной природой (Полициано, Саннадзаро). Вера в безграничные возможности человека сочеталась у писателей конца Кваттроченто с нотками меланхолии, порождаемыми смутным ощущением бессилия перед надвигающейся на Италию национальной катастрофой.

4. ЛЕОН БАТТИСТА АЛЬБЕРТИ И ФЛОРЕНТИЙСКИЙ ГУМАНИЗМ

Творчество Леона Баттисты Альберти (1404—1472) явилось, по словам А. Грамши, «литературным венцом» интеллектуального движения XV в. Альберти был не только филологом-моралистом, политиком и превосходным знатоком античности (его юношеская комедия «Филодокс» некоторое время считалась гуманистами произведением древнеримского драматурга), но и теоретиком искусства («О зодчестве», «Три книги о живописи», «О статуе»), талантливым архитектором, окончательно порвавшим с готикой и заложившим основы ренессансной классики (палаццо Ручеллаи во Флоренции, фасад флорентийской церкви Сайнта Мария Новелла, базилика Сант Андреа в Римини и др.), скульптором, живописцем, поэтом, археологом («Описание города Рима»), математиком («Математические игры»), физиком, музыкантом и атлетом. В его личности воплотился сформулированный им же самим идеал гармоничного, всесторонне развитого и активного человека — «uomo universale», о котором мечтали его предшественники и к которому стремились все его выдающиеся современники.

В своем творчестве Альберти опирался на индивидуалистическую и антропоцентрическую концепцию мира, разработанную гуманистами конца XIV — начала XV в. Реальный, земной и внутренне свободный человек окончательно стал у него нравственной и эстетической мерой всех вещей. В несколько статичную концепцию «божественного человека» Альберти внес динамизм: исходя из требований природы, Альберти делал вывод о необходимости активного творческого отношения к миру. «Человек,— говорил он,— рождается не для того, чтобы вла-

читать печальное существование в бездействии, но чтобы работать над великим и грандиозным делом».

Альберти не принадлежал к любимцам фортуны. В молодости ему пришлось пережить болезнь, бедность, жестокую вражду родственников. Вся жизнь и творчество Альберти являли, по словам его анонимного биографа, «пример того, что человек может сделать из себя все, что пожелает».

Альберти родился в Генуе. Его предки после разгрома восстания чомпи, которое они поддерживали, были изгнаны из Флоренции. Образование Леон Баттиста получил в Падуе (где его учителем был Гаспарино Барцицца) и в Болонье. Большая часть сознательной жизни гуманиста прошла в Риме, но духовно, внутренне он был связан не с папской столицей, а с пополанской Флоренцией, с ее демократическими традициями. Он был совершенно арелигиозным мыслителем и художником. Его критика церкви выходила за пределы обычной антиклерикальной сатиры Кваттроценти, изобличающей лицемерие монахов, и распространялась на религию вообще. Выведение бога и провидения за скобки гуманистической концепции мира сразу же поставило Альберти перед типично ренессансной проблемой соотношения доблести и судьбы (*virtù* — *fortuna*), т. е. перед вопросом о возможности осуществления индивидуальной свободы и самоутверждения личности в никем не управляемом, чуждом или даже враждебном человеку мире. Это основная проблема уже ранних произведений Альберти.

Для первого периода его творчества (латинская комедия «*Filodoxeus*», буквально «Славолюб», написанная не позднее 1424 г., и др.) характерен скептицизм, роднящий Альберти с Лукианом. Та же черта проявлялась в написанных на превосходном латинском языке «Застольных беседах», которые создавались в течение ряда лет, вплоть до 1438 г. Это один из самых глубоких и значительных памятников литературы XV в. Задача «Застольных бесед» была философско-воспитательной. Описав в «Роке и судьбе» жалкие условия человеческого существования и объявив богов источником зла, юный Альберти пришел в диалоге «Покойник» к мысли о том, что свобода является уделом одних только мертвых, а это более или менее последовательно приводило его к констатации абсурдности бытия. Индивидуальная человеческая доблесть (*virtù*), согласно общей концепции «Застольных бесед», бессильна перед лицом фатальных закономерностей судьбы. Однако эти закономерности рассматривались Альберти как проявление законов природы. Поэтому через беседы проходит мысль о необходимости

для человека не отказываться от доблести даже тогда, когда он сознает бессилие перед фортуной: Альберти верил в возможность преодоления дисгармонии между человеком и миром.

Нотки пессимизма в творчестве молодого Альберти возникали в результате соотнесения гуманистического идеала «божественного человека» с современной ему общественной действительностью. Но так как в середине XV в. кризис индивидуалистического гуманизма еще не обозначился, то противоречия между жизнью и идеалом порождали у Альберти не желание бежать от действительности, а настойчивое стремление поставить гуманистический идеал на широкую, традиционно народную почву и преодолеть противоречие между индивидуальной свободой и объективной необходимостью, между вирту и фортуной путем познания законов природы. Именно в этом исторический смысл обращения Альберти к народному языку и к искусствам-ремеслам, характеризующего второй, флорентийский период в его творчестве, в который были созданы большие трактаты о теории искусства и главные нравственно-философские диалоги, нередко писавшиеся в двух вариантах, по-латыни и по-итальянски, «О живописи» (1435), «О статуе», «О зодчестве» (1485), «О семье» (1433—1443), «Теодженно» (1442), «О спокойствии души» (1442) и др.

Обращение к народному языку было проявлением демократичности гуманизма Альберти. Это было попыткой установления тесных контактов с народной художественно-технической культурой, которая через сферу ремесленного производства тесно соприкасалась с литературным миром, но до этого, как правило, игнорировалась гуманистами. Именно Альберти учил итальянских художников по-новому смотреть на жизнь, и это сыграло важную роль в формировании ренессансного стиля в изобразительном искусстве. Связи с народной художественной культурой были двусторонними. Приобщая флорентийских живописцев и художников-ремесленников к гуманистическим концепциям мира и человека, Альберти сам приобщался к их интересам и идеалам. Это укрепляло его ренессансное доверие к природе. Представление о внутренней гармонии человека связалось у зрелого Альберти с красотой в изобразительном искусстве, которая рассматривалась им как отражение закономерностей противостоящего человеку мира. Трактаты Альберти об искусстве были внутренне связаны с его нравственно-философскими сочинениями и давали ответы на концептуальные вопросы о природе человека, о цели его деятельности, о нравственно-эстетическом смысле подражания природе. Убежденный в том, что «величие, красота и достоинство

заклучены в самих вещах», т.е. являются объективными и рационально-познаваемыми качествами мира, Альберти говорил о необходимости «подражать природе, лучшей художнице всех форм», для чего, как он утверждал, надо исследовать «законы, коими она пользовалась для создания вещей». Разум роднит человека с природой, в которой разумность выступает в виде объективной закономерности. Идея подражания природе снимала для Альберти противоречие между вирту и фортуной. Подражая природе, художник свободно создает прекрасные произведения, а философ и вообще всякий человек достигает внутренней гармонии и счастья. Судьба не рассматривалась больше Альберти как слепая, непобедимая сила. «В делах гражданских,— писал он,— и в жизни людей мы отдаем бесспорное предпочтение разуму перед судьбой и благоразумию перед случаем» («О семье»).

В диалоге «О семье» и в примыкающих к нему трактатах Альберти касался социально-этических и политических вопросов времени. В способности человека противоборствовать судьбе его убеждали исторический опыт Италии и активность флорентийских купцов, хотя повсеместное усиление государственной власти в форме синьорий вселяло в него тревогу. Однако социально-политический анализ не играл в произведениях Альберти большой роли и влиял на его концепцию универсального человека лишь косвенно. Природа для Альберти значила больше, чем общество, или, точнее, включала его в себя. Путь к оздоровлению общественной жизни он видел не в перестройке государства, а в укреплении семьи; его идеалом был не столько гражданин свободного государства, сколько «отец семейства», противопоставляющий свою «хозяйственность» как феодальной «кортезии» и щедрости, так и граждански-политическим идеям флорентийских гуманистов типа Леонардо Бруни. Внутренняя гармония достигалась в произведениях Альберти ценой игнорирования наиболее острых идеологических противоречий века, ослабления гражданского пафоса и несколько анахронистической идеализации флорентийского «жирного народа». В середине XV в. такая идеализация не противоречила демократизму кваттроцентистского гуманизма и была связана с пололанской оппозицией типичным режимам. В то же время, мифицируя реально-исторические противоречия эпохи, она уже предвещала то размежевание гуманистической идеологии Возрождения, которое ясно выявится в начале следующего столетия. «Альберти представляет буржуа»,— писал А. Грамши, противопоставляя идеал «универсального человека», с одной стороны, «придвор-

ному» Кастильоне, а с другой — «новому государю» Макиавелли. Гармония, обретенная Альберти, оказывалась шаткой, и в одном из своих последних произведений, «Мом, или О государе», писатель вернулся к лукиановскому скептицизму «Застольных бесед».

Современники Альберти, флорентийские гуманисты видели свой идеал в человеке-гражданине, сочетающем занятия наукой и свободными искусствами с активной политической деятельностью. Гармония понималась ими как равновесие между требованиями *humanitas* и общественными обязанностями. Подобно Альберти, они обращались к народному языку, стремясь восстановить культурные и политические связи с пололанскими слоями Флоренции, в которой гуманисты представляли интеллектуальную оппозицию усиливавшемуся принципату Медичи.

Одним из них был Маттео Пальмьери (1406—1475), поэт и государственный деятель. Он оставил исторические сочинения на латинском языке («Анналы», «О взятии Пизы», «О прошлых временах») и два больших произведения на итальянском: диалоги «О гражданской жизни» (1430) и философскую поэму в терцинах «Град жизни» (ок. 1460). В диалогах Пальмьери защищал флорентийскую свободу и, прилагая к современности максимы Цицерона, Квинтилиана, Плутарха, рисовал образ идеального гражданина, который превыше всего ставит интересы республики и ее политическое единство. В поэме «Град жизни», за которую автор был отлучен от церкви (поэма, осужденная как еретическая, оставалась неизвестной до XIX в.), Пальмьери, используя форму видения, излагал восходящее к Оригену (первая половина III в.) учение о происхождении людей от ангелов, не принявших участия в борьбе бога и сатаны, и упорно отстаивал свободу воли.

В середине XV в. к этико-политической традиции Салутати и Бруни во Флоренции примыкали историки и мемуаристы Джованни Морелли, Гиро Дати, Джованни Кавальканти, во второй половине века ее продолжали Донато Аччайуоли и Аламанно Ринуччини. Донато перевел «Историю» Бруни на итальянский язык (1473), ибо полагал, «что всякое благо тем больше и совершеннее, чем оно доступнее и чем шире оно распространено среди людей». «Нет сомнения,— продолжал Донато,— что знание истории чрезвычайно полезно, особенно тем, кто правит государством и участвует в правительстве». В том, что народ (пополо) должен принимать участие в управлении государством, Донато Аччайуоли не сомневался. Ученик Аргиропуло, соединявшего нравственно-политические теории Платона и Аристотеля, он

почитал высшим благом справедливость, олицетворявшую для него дух не только законов, но и всякой государственности. В этой вере в торжество справедливости, обеспечивающей гармонию между требованиями личности и города-республики, выявлялись доверие гуманистической интеллигенции к человеческому разуму и ее надежды на возможность разумного переустройства общества с помощью просвещенного и республикански настроенного государя.

Оппозиционность Морелли, Дати, Кавальканти, Аччайуоли, Ринуччини по отношению к реально существовавшему тираническим режимам обнаруживалась как в их «уроках государям», так и в прославлении бунтовщиков и античных «революционеров». Примечательно, что симпатией гуманистов-республиканцев пользовался Стефано Поркари, предпринявший в 1453 г. попытку поднять восстание против папы, уничтожить теократию и учредить в Риме республику. А. Ринуччини утверждал даже, что антицерковный бунт Поркари, которого он сравнивал с Брутом,— самое великое событие века.

От Ринуччини остались переводы с греческого, «Исторические заметки», в которых нарисован зловещий портрет Лоренцо Великолепного, и латинский «Диалог о свободе» (1479), написанный сразу же после разгрома заговора Пацци (1478). Заговор этот не был поддержан не только плебейскими низами, но и верхушкой «жирного народа». Поэтому в «Диалоге о свободе» не просто прославлялись античные тираноборцы Армодий и Аристокитон, Брут и Кассий, но делалась попытка объяснить, как случилось, что пополанская Флоренция приняла тиранию Медичи, и почему мужественных «отцов» сменили трусливые и подлые «дети».

Усиление единовластия Лоренцо Медичи поставило республиканцев перед необходимостью поисков более эффективных путей к народу. На некоторое время гуманистам типа Аччайуоли и Ринуччини пришлось сойти со сцены.

Деспотический Лоренцо не подавил гуманистическое движение во Флоренции, но придал ему новый характер. Несмотря на то что Лоренцо был демагог, ему удалось наладить контакты с народной культурой в более широких масштабах, чем это оказалось возможным не только для Ринуччини и Аччайуоли, но и для Пальмьери и Альберти. На какое-то время он сплотил вокруг себя лучших писателей и мыслителей тогдашней Италии. Такие люди, как приятель Лоренцо, Луиджи Пульчи, были писателями исконно народными. Да и сам «жесточайший тиран» писал вещи вроде «Ненча из Барберино». Но самостоятельная политическая мысль в окружении Лоренцо постепенно гаснет.

5. ПЛАТОНОВСКАЯ АКАДЕМИЯ ВО ФЛОРЕНЦИИ

Изменение интеллектуальной атмосферы Кватроченто иногда изображалось так: в первой половине века над умами гуманистов властвовал Аристотель, автор «Политики» и «Никомаховой этики», во второй — Платон. Это не точно. Платон формировал гуманистическую идеологию итальянского Возрождения, начиная с Петрарки. Однако если гуманисты конца XIV—первой половины XV в. читали «Государство», где их интересовала прежде всего социально-политическая утопия, «Федона», «Горгия», «Апологию Сократа», то гуманисты из окружения Лоренцо Медичи обращались главным образом к диалогам Платона, в которых излагалась теория любви и красоты,— к «Пиру», «Федру», «Иону». Платон включался ими в неоплатоническую традицию позднеэллинической философии и раннего христианства. Такое понимание Платона способствовало возрождению в кружке Лоренцо повышенного интереса к Данте, Петрарке и лирикам «сладостного нового стиля».

Гуманистический неоплатонизм стал во второй половине XV в. чем-то вроде официальной философии Флоренции, хотя непосредственно с государственной политикой он связан не был. Его центром стала Платоновская Академия, т. е. гуманистический кружок, собиравшийся вокруг Фичино на вилле Кареджи, подаренной ему Козимо Медичи, или же в загородных поместьях Лоренцо Великолепного. Академия красочно описана в «Камальдульских беседах» Кристофоро Ландино и в «Комментарии» Фичино к платоновскому «Пиру».

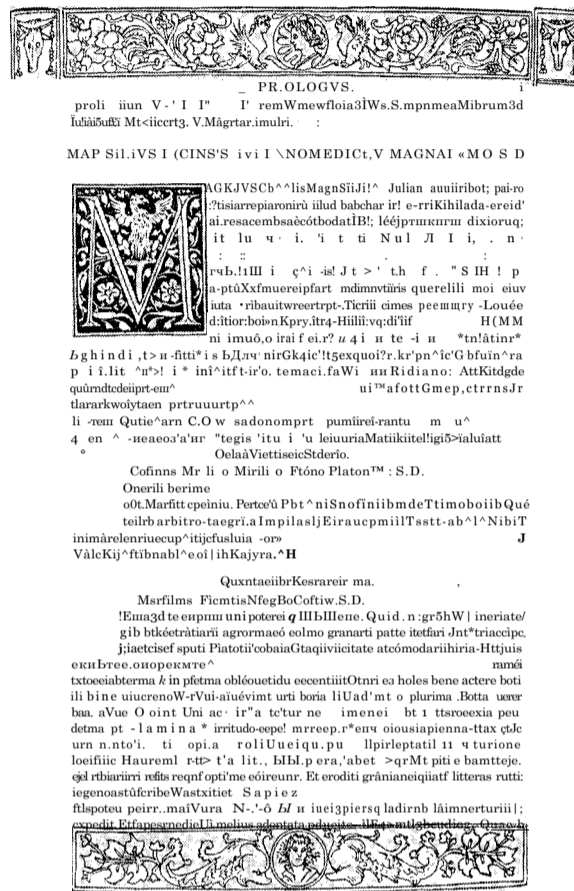
Марсилио Фичино (1433—1499) был плодовитым писателем. Его идеи оказали большое влияние на культуру всего европейского Ренессанса. В молодости Фичино некоторое время увлекался Лукрецием, и это оставило след в его сочинении «О наслаждении» (1457), но затем по настоянию Козимо Медичи, которого заинтересовали некоторые смелые идеи греческого гуманиста-платоника Георгия Гемиста (1355—1450), более известного под псевдонимом Плифон (Плетон), он полностью посвятил себя занятиям философией Платона. Фичино перевел на латынь все диалоги великого афинского диалектика и почти всю неоплатоническую литературу — сочинения Плотина, Порфирия, Афинагора, Ямвлиха, Прокла, Пселла, Ксенократа, Спевсиппа, а также книги, приписывавшиеся Гермесу Трисмегисту, в том числе «Пимандр». Из собственных произведений Фичино, помимо «Комментария на «Пир» Платона», надо отметить большие сочинения «О христианской религии» (1474), «Платоновская теология, или

О бессмертии души» (1482), «О жизни» (1489), и «Апологию в свою защиту против феррарского антихриста» (1498), написанную сразу же после казни Савонаролы. Кроме того, Фичино оставил огромное количество писем, разносивших его идеи по всей Европе.

Фичино не был философом в традиционном значении этого слова. Он создал интуитивно-художественную картину мира, в которой роль понятий и категорий играли идеи-мифы, символы, образы и аллегории. Важнейшими из них были образы любви, света и красоты. Познание Фичино было по преимуществу эстетическим или мистико-эстетическим. Неоплатонизм Фичино складывался в борьбе как с материалистическими тенденциями в концепциях средневековых аверроистов и последователей Александра Афродисийского, так и с догмами христианства, которое он, подобно Плифону и Аргиропуло, пытался ввести в пределы некоей «всеобщей религии», искони присущей человечеству. Борьба эта велась во имя человека и его свободы. Смысл жизни и свободу человеку дает, по мнению Фичино, ощущение личного бессмертия и сопричастности к яшзни Вселенной, тождественной в конечном счете богу, который есть абсолютная истина, благо и гармония. Именно любовь к прекрасному ведет человека к богу. Отталкиваясь от гуманистических представлений о человеческом достоинстве, Марсилио Фичино приходил таким образом к новой трансцендентности. Однако религиозное сознание Фичино отличалось от средневекового христианства. Принципиально веротерпимое, оно было по-ренессансному анти-аскетичным. Философия Фичино одухотворяла красоту и гармонию земного мира и благодаря этому оказывала мало с чем сравнимое влияние на ренессансную поэзию и изобразительное искусство. Оно обнаруживается в трактатах о любви Бембо и Фиренцуолы, в лирике петраркистов XVI в., в поэзии Микеланджело и Т. Тассо, в живописи Боттичелли, Синьорелли, Рафаэля и Тициана («Любовь небесная и любовь земная»).

Фичино не был еще пантеистом, но уже отождествлял бога с всеобщей природой вещей. Душа, согласно его представлениям, присуща не только человеку, но и земле, воде, воздуху и огню. Это роднит человека с остальной природой и в то же время поднимает его над ней, ибо человеческая душа сохраняла на себе отблеск божественного. У Фичино человек почти полностью уподобился всемогущему богу.

Прославляя безграничные творческие возможности человека, Фичино и его последователи видели достоинство человека не столько в преобразовании земной действительности, сколько



Страница из венецианского издания «Посланий» М. Фичино

1495 г.

в созерцании вечной красоты земного и потустороннего мира. Если Альберти считал красоту объективным свойством материи, то для Фичино «красота есть сияние божественного лика». Исходя из этих концепций Фичино, Кристофоро Ландино развил восходящее к платоновскому «Иону» учение о вдохновении как о «божественной одержимости».

В XVI в. гуманистический неоплатонизм Фичино получил широкое распространение за пределами Италии. В Англии его пропагандировал Джон Колет, во Франции — Лефевр д'Этабль, в Германии — Пиркхеймер и Рейхлин.

К Платоновской Академии примыкал Джованни Пико делла Мирандола (1463—1494), не разделявший, впрочем, многих идей Фичино. Пантеистические тенденции проявились в его мирозозерцании значительно определеннее, чем у создателя «Платоновской теологии». Созерцательность и интерес к философским проблемам бытия не вступали у Пико в противоречие ни

с ренессансной жадью познания земной действительности, ни с рационалистическим отрицанием астрологии и магии, которыми в то время увлекались отдельные гуманисты. «Знаменитое «познай самого себя», — писал он, — побуждает и вдохновляет нас на познание всей природы, с которой человек связан почти брачными узами».

Получив блестящее образование в лучших университетах Европы и владея, кроме латинского и греческого, еще и древнееврейским языком, Пико делла Мирандола пытался создать синкретическое учение, опираясь на материализм Аверроэса и Александра Афродисийского, идеализм Платона, Плотина и Прокла и тайную мудрость «Кабаль». Универсальный человек требовал универсальной философской религии. Это одна из магистральных идей века.

В 1487 г. Пико делла Мирандола приехал в Рим и объявил, что готов перед лицом всего ученого и теологического мира защищать 900 тезисов (conclusiones) по проблемам логики, философии, риторики, математики, физики, богословия и т. д. Тексту его «Тезисов» предшествовала латинская речь «О достоинстве человека», своего рода философская поэма, один из самых красноречивых манифестов кваттроцентиистского гуманизма. В ней Пико широко развивал учение о свободе воли и обратился от имени бога к человеку со знаменательными словами: «Я не сделал тебя ни небесным, ни земным, ни смертным, ни бессмертным, чтобы ты сам, свободный и славный мастер, сформировал себя в образе, который ты предпочтешь». Пико провозгласил целью философии уничтожение теологических споров, «каковые угнетают, раскалывают и терзают беспокойную душу», и создание внутреннего идейного единства человечества на основе философского мира и дружбы, «благодаря которой все души не только согласованно живут в едином разуме, стоящем выше всех разумов, но определенным образом сливаются в единое целое».

Подобные идеи не встретили сочувствия в папском Риме. Часть тезисов была признана еретическими, и Иннокентий VIII запретил диспут. Пико ответил «Апологией». Тогда папа осудил все «Тезисы». Спасаясь от инквизиции, Пико бежал во Францию, но был там арестован и брошен в тюрьму. Из заточения его освободило заступничество Лоренцо Медичи. После этого Пико поселился во Флоренции. Там он особенно сблизился с Полициано, а в последние годы жизни — с Савонаролой. Во Флоренции им было написано два больших философских сочинения: «Гептапл» («Семиднев») (1489), содержащий попытку интерпретации действительности на основе философско-фило-

логического комментария начальных стихов книги «Бытия», и «О Сущем и Едином» (1492), где универсализм Пико согласовывал самые различные философские учения и вероисповедания с помощью тонких историко-филологических наблюдений и остроумных гипотез.

В сравнении с Марсилио Фичино Пико писал чаще на вольгаре. На народном языке им написан обширный «Комментарий к канцоне о любви Джироламо Бенивьени», в котором подробно излагаются платоновские теории любви и красоты. Пико утверждал, что внутренне свободный человек может, с одной стороны, подниматься до любви небесной, интеллигибельной, «которую можно назвать любовью совершенной человеческой природы» и благодаря которой человек достигает такой степени совершенства, что, «соединив полностью свою душу с интеллектом, превращается из человека в ангела», а с другой — опускаться до любви земной, порождающей желание плотски соединиться с тем материальным телом, в котором человек созерцает красоту.

6. ЛОРЕНЦО МЕДИЧИ

Гуманисты-неоплатоники иногда писали стихи: Ландино составил сборник латинских элегий «Ксандра», Пико сочинял изящные сонеты на народном языке. Однако лицо флорентийской и всей итальянской поэзии второй половины XV в. определили все-таки не философы и не филологи, а такие поэты, как Луиджи Пульчи, Анджеоло Полициано и Лоренцо Медичи. Творчество Лоренцо стало как бы соединяющим звеном между Пульчи и Полициано, а также между гуманистическим неоплатонизмом Академии Фичино и ренессансной поэзией на народном языке, переживавшей во Флоренции последнюю треть XV в. пору своего второго расцвета.

Лоренцо де'Медичи, прозванный Великолепным (1449—1492), несомненно, самый умный и выдающийся государь своего времени, был превосходным поэтом. Такое сочетание кажется необычным даже для эпохи Возрождения с ее многосторонними натурами. Оно поражало уже современников. «В нем жили два разных человека, соединенные почти невозможной связью», — писал Макиавелли. Ренессансная гармония существовала внутри поэтического мира Лоренцо, но внутренней связи между лирическим поэтом и правителем Флоренции, который учинил разгром Вольтерры и жестоко расправился с участниками заговора Пацци, естественно, быть не могло. Политика вступила у Лоренцо в непримиримое противоречие с его поэтическими произведениями. Но именно это противоречие и сделало его творчество явлением в

литературе Кваттроченто не только очень характерным, но и весьма существенным.

Культурная политика Лоренцо была хорошо продумана. Его сочувственное отношение к Академии было отношением к ней главы государства, заинтересованного в распространении среди интеллигенции философии, которая это государство по крайней мере не подрывала. Интересами политики было продиктовано его внимание к карнавалам, народным увеселениям и праздникам. «Его целью,— писал Макиавелли,— было поддержание благосостояния города, единства народа и чести нобилей».

По образованию и эстетическим идеалам Лоренцо мог бы считаться типичным гуманистом второго периода Кваттроченто, вобравшим в себя многое из народной культуры Флоренции. Как писатель он сформировался под влиянием Фичино, Аргиропуло, Ландино, а также Луиджи Пульчи, превосходного знатока вольгаре, убежденного антиплатоника и, видимо, даже атеиста. В стремлении сделать народный язык языком новой итальянской литературы Лоренцо пошел дальше Альберти. Вторгшись в самую гущу городского фольклора, он смело экспериментировал с просторечиями и с самыми различными народными формами, ритмами и жанрами. Отсюда разностилие его творчества. Далекое не все поэтические эксперименты Лоренцо оказались удачными. Многие его произведения лишены единства, но это были поэмы, которые вели к художественным завоеваниям Полициано, Боярдо, Саннадзаро.

В первый период (1473—1477) творчества Лоренцо Медичи произведения, восходящие к петраркистско-неоплатонической традиции поэма «Спор», шуточные капитоли в терцинах, любовные сонеты), и сочинения, опирающиеся на фольклорную традицию («Ненча из Барберино», «Пир», «Соколиная охота»), образуют две как бы параллельные линии. Менее оригинальна первая из них. В поэме «Спор» Лоренцо, например, просто проиллюстрировал некоторые положения «Платоновской теологии» Фичино. Интереснее произведения, изображающие повседневную жизнь Флоренции. В них Лоренцо близок народной поэзии с ее наивным реализмом. В этом смысле показательна небольшая поэма в октавах «Ненча из Барберино», возможно являющаяся обработкой народного произведения. Поэма написана от лица простого крестьянина Валлеры, описывающего достоинства Ненчи. Однако за Валлерой все-таки ощущается рафинированный Лоренцо, посмеивающийся над любовью грубоватого парня его чрезмерно материальным пониманием красоты. Поэма комична, однако комизм в ней не переходит в карикатурность, и образ кре-



Л. Медичи. «Канцона для танца»

Титульный лист флорентийского издания. 1533 г.

стьянина, хотя он и подан иронически, остается жизненным. Менее выразительны «Соколиная охота» и «Пир, или Пьяницы». Поэмы эти описательны. Они распадаются на отдельные комические сцены и портреты. В «Пире» комизм усиливается пародийным параллелизмом с «Триумфами» Петрарки и «Комедией» Данте, а также с неоплатоническими теориями любви. «Божественное неистовство» неоплатоников сопоставляется в поэме Лоренцо с опьянением, изображенным как всеобщее состояние мира.

К народно-реалистическим произведениям Лоренцо примыкает «Новелла о Джакоппо», написанная в стилистической традиции «Декамерона». В ней изображен придурковатый горожанин, который, будучи одурачен священником Антонио, умоляет жену отдаться любовнику. Новелла резко антиклерикальна: глупость Джакоппо — прямое следствие его слепой веры, а священник Антонио изображен в крайне неприглядном свете. Фабула новеллы Лоренцо, видимо, оказала воздействие на «Мандрагору» Макиавелли.

Зрелый период (1477—1492) творчества Лоренцо характеризуется главным образом эклогами в терцинах («Аполлон и Пан», «Коринто») и поэмами в октавах («Амбра» и «Леса любви»). Он открывается книгой стихов «Комментарий к некоторым моим сонетам», законченной около 1481 г. В этой книге Лоренцо вдохновлялся опытом Петрарки и «стильновистов». По своей внешней структуре книга напоминает «Новую жизнь», но лишена цельности дантовского «романа». Прозаический комментарий ограничивается истолкованием лирических ситуаций в духе неоплатонизма Фичино. В стихотворениях, обрамленных «Комментарием», Лоренцо отошел от реалистичности своих ранних комических произведений и погрузился в спиритуалистический мир вечной любви, трактуемый как путь к достижению совершенства.

Пытаясь соединить линии, которые до этого шли в его творчестве параллельно, Лоренцо создал мифологические эклоги. В их образах и ситуациях сквозь призму неоплатонических концепций преломлялась красота реальной природы в ее народно-поэтическом восприятии. Поэтому мифологизм Лоренцо даже в тех случаях, когда он прямо восходил к Овидию, не превращался в литературную условность, а функционировал как исторически новая, типично ренессансная форма отображения действительности. Здесь Лоренцо оказывался близок не только Полициано, но и Боттичелли и другим великим художникам Кваттроченто.

Безмятежное, ясное изображение природы почти всегда сопровождается у Лоренцо Медичи напоминаниями о скоротечности жизни. Отсюда, с одной стороны, прославление чувственных наслаждений, а с другой — уход в мир вечной красоты и гармонии, описание которого, однако, строится на материале земной природы (изображение золотого века в «Лесе любви»). В поэзии зрелого Лоренцо отразилось не только стремление к гармонии между человеком и природой, но и ощущение недостижимости этой гармонии.

В конце творчества Лоренцо не отказался от традиционно народных жанров. В последние годы жизни он написал много лауд, плясовых и карнавальных песен, в их числе «Триумф Вакха и Ариадны», и «Священное представление о св. Иоанне и Павле» (1491), построенное по драматургической схеме, разработанной Фео Белькари. Однако и во всех этих произведениях традиционные формы не подавляли ренессансной индивидуальности поэта — неоплатоника, вольнодумца и реального политика. Празднично-стремительный «Триумф Вакха и Ариадны» был пронизан меланхолическим гедонизмом, а «Представление о св. Иоанне и Павле»

содержало прославление либерального монарха (монолог императора Юлиана Отступника), как Лоренцо, по-видимому, хотелось выглядеть в глазах флорентийского народа.

7. АНДЖЕЛО ПОЛИЦИАНО

Анджело Амброджини (1454—1494) родился в Тоскане в Монтепульчано; латинизированное название города дало ему псевдоним — Полициано. Для гуманистов XV в. биография Полициано типична. Род Амброджини был обычным купеческим родом, однако отец поэта, юрист, принадлежал уже к новой интеллигенции. В 1464 г., после смерти отца, который не оставил ему ни денег, ни связей, мальчик перебрался во Флоренцию, где ревностно изучал латинских, а затем и греческих классиков. Наступила эпоха, когда поэтический дар и талант филолога значили больше, чем знатное имя и кредит у банкиров. В 1469—1474 гг. Полициано посещал университет (Студио), где слушал лекции Иоанна Аргиропуло, Кристофоро Ландино, Андроника Каллиста. В студенческие годы Полициано приобрел феноменальное знание греческой, латинской и итальянской литературы. В это же время он сблизился с Фичино и с Платоновской Академией. Однако гораздо больше, чем Аристотель, Платон и Плотин, его занимал Гомер. Полициано, более дерзкий, чем римские классики, решил перевести «Илиаду» латинскими гексаметрами. В 1470 г. он посвятил Лоренцо Медичи перевод второй песни «Илиады», а в 1472 г. Полициано поднес Лоренцо третью песнь. Перевод первых песен «Илиады» был огромным событием в литературной жизни Италии, и гуманисты наперебой восхваляли поэтичность перевода. Тем не менее перевод остался незаконченным. После 1475 г. Полициано к поэме Гомера больше не возвращался, перейдя к александрийцам и к позднеэллинистическим писателям. Он писал стихи по-гречески и незадолго до смерти составил антологию своих греческих эпиграмм.

Перевод «Илиады» открыл перед Полициано дом Медичи: Лоренцо предоставил в его распоряжение богатейшую библиотеку и собрание античных скульптур и монет. Полициано исполнял при Лоренцо обязанности секретаря, а с 1475 г. воспитывал его сыновей Пьеро и Джованни, будущего папу Льва X.

Основные произведения Полициано созданы с 1470 по 1480 г. Это первый период его творчества. Лоренцо обратил внимание Полициано на богатейшие возможности народной поэзии. Они вместе составили «Послание Федерико Арагонскому», своего рода манифест новой поэтической школы. В 1475 г., следуя примеру

Пульчи, Полициано начал работу над поэмой на народном языке, озаглавленной впоследствии «Стансы на турнир». Поэма должна была описать рыцарские подвиги брата Лоренцо, Джулиано, совершенные им на турнире (1475) во славу Симонеты Каттанео. Но 25 апреля 1475 г. Джулиано Медичи пал от руки заговорщиков. Полициано описал заговор Пацци в латинских «Записках», а поэма о Джулиано оборвалась на середине второй песни.

В 1480 г., оказавшись в Мантуе, Полициано за два дня создал для придворного праздника пьесу «Сказание об Орфее», одно из ярчайших произведений итальянского Возрождения, имевшее всеобщий успех. В августе 1480 г. поэт вернулся во Флоренцию, и ему была предоставлена кафедра греческой и латинской риторики в Студии. С этого момента начался второй период в творчестве Полициано. Он писал в это время главным образом по-латыни и по-гречески. В 1480—1494 гг. Полициано читал лекции по философии и курс об античных писателях. Лекции о Гомере имели два введения: прозаическое — «Речь, излагающая Гомера», и стихотворное — «Амбра», которое вошло в тетралогию «Леса», содержащую, помимо «Амбры», три историко-литературные поэмы: «Манто» (введение к «Буколикам» Вергилия), «Рустикус» (введение к «Георгинам» Вергилия и поэме Гесиода «Труды и дни»), «Нутриция» (философский обзор поэзии от ее зарождения до Данте, Петрарки и Лоренцо Медичи). Лекциям по философии Полициано тоже предпосылал развернутые введения, раскованные формы которых напоминали гуманистические эссе.

Но Полициано занимался не просто филологией и философией. Его сферой были *studia humanitatis* во всем их объеме. Подобно большинству гуманистов Кваттроченто, Полициано считал, что путь к новому человеку лежит через слово. Совершенствуя методологические принципы Салутати, Бруни, Браччолини и Лоренцо Баллы, Полициано исследовал словесность как самое непосредственное и наиболее подлинное выражение человечности человека, причем не изолированного от действительности абстрактного индивида, а человека в исторической конкретности его связей с окружающим миром, с культурой и обществом. Комментируя древних поэтов, ораторов и философов, Полициано старался восстановить породившую их античную культуру в ее истинно гуманном и, как он был убежден, подлинно актуальном содержании.

Несмотря на привязанность к дому Медичи, Полициано никогда не воспевал деяния Лоренцо. В творчестве он сознательно отстранялся от текущей политики, уже не связывая с ней

никаких гуманистических иллюзий. Но аполитизм его был особым. Во второй половине XV в. Полициано освобождал поэзию от вульгарного политиканства так же решительно, как предшествовавшие ему гуманисты освобождали ее от религии. Разуверившись в доброй воле «культурных» политиков, он по-прежнему сохранял веру в цивилизаторскую миссию *studia humanitatis* и поэзии в собственном смысле слова. Отказываясь придать гуманистической поэзии злободневность, Полициано вкладывал в нее такое глубокое общественное содержание, что прекрасная форма приобретала у него непреходящее значение и лучше всяких отвлекаемых трактатов утверждала ценность открываемого Возрождением реального мира — природы и человека. Отделять Полициано от магистральной линии развития гуманизма XIV—XV вв. не следует. С крупнейшими гуманистами Кваттроченто его роднила прежде всего концепция нового человека — свободного господина мира и собственной судьбы. Человек, согласно представлениям Полициано, богоподобен не изначально: он становится «земным богом» благодаря воздействию на «естественного человека» культуры и поэзии, превращающей индивидуалиста-дикаря в существо разумное и общественное. Поэзия была в глазах поэта-гуманиста могучим фактором в общественно-исторической эволюции человечества. Развивая в поэме «Нутриция» мысль о цивилизаторской миссии искусства, Полициано продолжал этико-политическую традицию Данте, Петрарки, Боккаччо, Салутати. Мысль эта не осталась у него на уровне идеологической абстракции: она трансформировалась в столь типичный для гуманизма Возрождения поэтический миф об Орфее.

Анджело Полициано был поэтом не флорентийским, а национальным. В его творчестве латинская и народная поэзия питали друг друга и взаимно обогащались. Они были формами выражения одной и той же новой культуры.

Среди латинских стихотворений молодого Полициано нередко попадались стихи о любви. Однако любовь не играла в его поэзии той роли, которую она играла у Петрарки и петраркистов: чувство любви у Полициано слабее, но экстенсивнее. Это связано с расширением внешнего материального мира, осваиваемого и преобразуемого ренессансной поэзией. Для Полициано любовь — прежде всего одна из возможностей увидеть окружающую человека действительности во всем его многокрасочном и благоухающем великолепии. Прекрасная дама для него почти неотделима от ликующей праздничной природы. Пример тому — юношеская «Элегия о фиалках». Поэт смотрит на букет,



Доменико Гирландайо. Анджело Полициано

1483—1485 гг. Фрагмент фрески
«Утверждение папой Гонорием III устава
францисканского ордена». Капелла Сассетти
в церкви Санта Тринита во Флоренции

подаренный ему девушкой, и в его воображении нежные фиалки порождают картину, объединяющую цветы и любимую в прекрасном и вечном единстве жизни. Для ренессансного гуманиста красота бессмертна.

Но прекрасное нетленно только в искусстве. Бессмертием его наделяет поэзия мифа. В 1473 г. Полициано создал латинскую элегию «На смерть Альбьеры дельи Альбицци». Она начинается с описания встречи во Флоренции неаполитанской принцессы Элеоноры, но затем рассказ прерывается идиллической картиной природы, на фоне которой появляется Альбьера. Прекрасный человек у Полициано существует в гармоническом единстве с прекрасной природой. Единство это по-ренессансному идеально. Альбьера — реальная флорентийская девушка, умершая в июле 1473 г., но она также и нимфа. Мифологизм органически входит в поэтическое сознание Полициано. Прекрасная Альбьера погибает вследствие зависти богов. Используя свое знание древности, поэт создает новый миф, который вполне сопоставим с лучшими образцами древнеримской мифологической лирики и

выполняет в элегии весьма существенную художественную функцию — он приподнимает историю болезни и смерти Альбьеры над заурядностью повседневного факта. Так же как у древних, Немесида — Рамнусия карает Альбьеру за то, что та слишком прекрасна. Но именно потому, что Альбьера прекрасна, ей не страшна смерть: «cum dulce est vivere, dulce mori est» («Когда сладка жизнь, сладка и смерть»). Здесь Полициано продолжает уже не столько античных поэтов, сколько национальную, ренессансную традицию, восходящую к Петрарке. Для Альбьеры, так же как для Лауры в «Триумфах», смерть — сладкий сон.

Произведения, написанные Полициано на итальянском, народном языке, чаще всего развивали те же темы, мотивы и настроения, что и его латинская лирика. Но в них его гуманизм стал еще поэтичнее. Именно с его произведениями на народном языке связан шаг вперед, сделанный литературой Кваттроченто в поэтическом открытии мира и человека.

Полициано пробовал вкладывать в фольклорные формы образы и мотивы античной лирики, но чаще воспроизводил поэтическую структуру тосканской песни, сохраняя ее метрическую организацию и стилистику. Вместе с тем Полициано отнюдь не копировал тосканские фроттолы, баллады и т. д.; он как бы пропускал их темы и ситуации сквозь призму гуманистической культуры. Сохраняя верность традиционным формам народной поэзии, Полициано выявлял в них свою новую человеческую и поэтическую индивидуальность. Его принципиальное новаторство в данном случае состояло в том, что он обращался не к классической и целиком литературной традиции Треченто, как это делали поэты-петраркисты, а к устному преданию городского и сельского фольклора современной ему Флоренции. Народная поэзия XV в. питала творчество Полициано, но получив у него новую жизнь и обогатившись идеалами высокой гуманистической культуры, обрела свое художественное бессмертие.

Лучшее произведение Полициано на народном языке — «Стансы на турнир». Их метрическая форма наталкивала на мысль, будто Полициано создал эту поэму в традиции одного из жанров городской, а во Флоренции и все еще просто-народной литературы, типичными образцами которого были «Джостра» Луиджи Пульчи, «Игра в мяч» Джованни Фрескобальди и «Турнир» Франческо да Фиренца. Все эти поэмы, как и «Стансы...», были написаны октавами. Но этим, пожалуй, и ограничивалась формальная зависимость «Стансов» от городского эпоса. Содержание их имело мало что общего как с итальянскими рыцарскими поэмами, так и с

поэмами о турнирах. О самом турнире в «Стансах» не говорилось ни слова.

Несколько теснее «Стансы на турнир» связаны с эллинистическими и позднеримскими энкомиями Стация и особенно Клавдиана. Они немислимы без мифологии, которая позволяет преодолеть эмпирический натурализм и прозаическую описательность городской поэзии и в то же время выводит поэму Полициано за пределы придворной литературы. В поэме мало восхвалений сильных мира сего и указаний на исторические обстоятельства и персонажи. От Джулиано Медичи, брата и соправителя Лоренцо, в «Стансах...» не осталось и следа. Он превращен в прекрасного охотника Юлио. История его любви к Симонетте — это история развивающихся на фоне радостной природы взаимоотношений богоподобных людей и человекоподобных богов. Именно мифологическая структура «Стансов...» создавала возможность для широкого развития гуманистической утопии о свободном и гармоничном человеке.

Герой «Стансов на турнир» Юлио — не первобытный дикарь и не грубый Амето. Он азартный охотник, но также человек новой культуры. Юлио — не аскет, и если он презирает того, кого «глупая чернь именует Амором», то потому, что любовь лишает человека внутренней свободы, а следовательно, и его ренессансной *virtù* — его «благородной природы». Разладу, который вносит в душу человека любовь, Юлио противопоставляет гармонию между внутренне свободной личностью и прекрасной природой. В поэме Полициано возникает гуманистическая идиллия. Она обладает определенным общественным содержанием: идеальное состояние Юлио мыслится как идеальное состояние всего человечества, как его «золотой век». Судьба человечества воплощена в «Стансах на турнир» в судьбе Юлио. Роль завистливой фортуны играет в них оскорбленный Купидон.

Весенним утром Юлио отправляется на охоту и встречает прекрасную девушку — нимфу Симонетту. Читатель видит ее глазами мифологизированного Юлио и способен разделить его восхищение. Симонетта тем прекраснее, что в ее красоте отражена прелесть весенней природы. Она очень напоминает Флору на картине Боттичелли «Весна». В «Стансах...» ренессансный стиль Полициано стирает противоречия между плотью и духом, одухотворяя природу и обожествляя человека. Симонетта не просто земная женщина — она божественная душа того сказочно прекрасного и вместе с тем постороннего мира, в котором живет Юлио. Именно она вносит в этот мир свободу и гармонию. Внезапно вспыхнувшая любовь Юлио — не одно лишь следствие козней Купидона, это

естественное чувство естественного человека, вызванное в нем той прекрасной природой, частью которой он является. Встретив Симонетту, Юлио познал красоту окружающего его мира и вместе с тем осознал ее хрупкую недолговечность. Тем не менее трагического напряжения в поэме не возникает. Полициано все еще верил в нетленность прекрасного. В «Стансах на турнир» ренессансная идиллия строится как взаимоотражения преходящего минутного мира Симонетты и вечного мира Венеры, мифа и реальности. Отражаясь в мире Венеры, мир Симонетты наделяет его теплотой реальной жизни и одновременно, соприкоснувшись с мифологическим миром богини любви, обретает совершенство и бессмертие гуманистического идеала.

Когда Полициано приступил ко второй песне «Стансов...», реально историческая Симонетта Каттанео уже умерла. Вот почему во второй песне «Стансов...» тема Симонетты-нимфы переплетается с темами смерти и рока. Умершая Симонетта превращается в Фортуну, и в поэме Полициано входит одна из главных тем ренессансной литературы — тема взаимоотношений между *fortuna* и *virtù*. Решается она оптимистически. Признание могущества Фортуны не влечет за собой отрицание могущества человеческой доблести (*virtù*), но становится поводом для страстного прославления силы и активности внутри свободного человека. Полициано не знает разлада между земным и небесным — между богом и человеком. В его поэтическом сознании реален только земной мир прекрасной природы, высшей ценностью которого является свободный человек, его великие возможности, ограничиваемые не фортуной, а только самим человеком. Единственный предел человеческой доблести, его *virtù*, кладет свободная воля другого человека — другая человеческая доблесть. Вот почему от Юлио ускользает Симонетта, а Галатее смеется над Полифемом. И вот почему конфликт человеческих волей не создает в ренессансном сознании Полициано возможности для трагедии. Даже ограничение свободы человека оказывается в глазах автора «Стансов» проявлением человеческой свободы и служит еще одним доказательством безграничного могущества человека.

«Стансы на турнир» оборвались на 368-й строчке второй песни. Но не потому, что в 1477 г. Джулиано Медичи был убит заговорщиками. При желании Полициано, конечно, сумел бы обыграть его гибель в «Стансах...», но в то время смерть героя была ему не нужна. Поэма обрывается на высокой оптимистической ноте, и в этом — ее ренессансная типичность. Однако оптимизм «Стансов...» — это уже не

абсолютный, нерушимый оптимизм гуманистов первой половины XV в. Герой поэмы Полициано только выражает готовность ринуться в реально-исторический мир современной ему Флоренции, но как раз здесь-то «Стансы...» и обрываются. Мифологизированный Юлио так и не преступает художественных пределов гуманистической идиллии.

Смерть героя Полициано изобразил в «Сказании об Орфее». Эта пьеса еще теснее, чем «Стансы...», связана с народной традицией. В «Орфее» традиция народно-городской литературы Флоренции не просто маскирует поэтический эксперимент поэта-гуманиста, но входит в этот эксперимент как его структурно органическая часть. Создавая «Сказание об Орфее», Полициано сохранил даже внешние особенности флорентийского «священного представления», заменив религиозный сюжет и библейских героев античной фабулой и мифологическими персонажами. На основе средневековой мистерии была создана светская пьеса, посвященная гуманистической мечте о гармонии между свободным человеком и прекрасной природой.

Но в «Орфее» уже поколеблен гуманистический оптимизм. Полициано изображает здесь силу поэзии, изменяющей извечно установленный порядок вещей. Но именно поэзии, а не поэта. В его пьесе Орфей лишен героичности. Он не намеревается побороть судьбу, а только надеется ее разжалобить. Полицианов Орфей безвозвратно теряет Эвридику не потому, что оказался не в силах победить свою человеческую природу, а потому, что даже он бессилен перед роковой иронией фортуны. Если внутренне уравновешенный Юлио, отвергая любовь, противопоставлял ей свою гармонию с природой, то антифеминизм Орфея вызван как раз утратой этой гармонии. Орфей гибнет. Тем не менее в пьесе нет еще ни трагедии, ни трагического. Внутренний хаос, овладевающий героем, не воплощается в драматический характер и не оказывает существенного влияния на структуру произведения. Ренессансная форма остается гармоничной и идиллической. Стихи Полициано самим своим звучанием по-прежнему утверждали красоту и гармонию земного мира. Смерть героя в «Сказании об Орфее» показала лишь, что гармония эта была чрезвычайно хрупкой.

«Орфей» вызвал многочисленные подражания. Под его непосредственным влиянием родились «Сказание о Кефале» (1487) Никколо да Карреджо и «Тимон» (1497) Боярдо. Его прямыми потомками были пасторали Т. Тассо и Б. Гварини. Но идиллия Полициано пользовалась популярностью не только в верхах. Уже в XVI в. она вместе со многими балладами

Полициано вернулась к тому самому народу, который дал автору «Стансов...» его язык и воображение, и до начала нашего столетия жила в итальянском фольклоре как «История об Орфее со сладкозвучной лирой».

8. ЛУИДЖИ ПУЛЬЧИ

Луиджи Пульчи вместе с Лоренцо Медичи и Анджеоло Полициано образуют своеобразный триумvirат флорентийских поэтов Кваттроченто. В доме Медичи на виа Л'арга ценили не только гуманистическую ученость, но и народную шутку. Во Флоренции с ее пополянским духом рыцарская тема получила народно-карнавальное развитие. Именно тут была создана эпопея нового типа — «Большой Моргайте».

Выдающийся итальянский поэт Луиджи Пульчи родился в 1432 г. в старинной гвельфской семье. С молодых лет он связал свою судьбу с Медичи. В 1467 г. Пульчи едет с дипломатической миссией в Пизу, а позже — ко двору неаполитанского короля, где пытается привлечь арагонцев к союзу против турок и даже пишет на местном диалекте сонет, обращенный к населению королевства. В 1473 г. Пульчи вступил в брак с Лукрецией дельи Альбицци, но это не изменило его беспокойной жизни. Поездки и миссии продолжались. Во время одной из них, в Падуе, поэт умер (1484).

Пульчи пробовал силы в разных жанрах. Он сочинил поэму в честь победы Лоренцо на турнире 1469 г. «Джостра Лоренцо», но ее тяжеловатые октавы не могут соперничать со «Стансами...» Полициано. Явно в пародийном духе Джиджи, как называли Пульчи во Флоренции, написал бурлескную поэму «Бека из Дикомано», близкую к «Ненче из Барберино» Медичи. Пульчи рассказывает о грубоватом горце Нуто, красочно изображает крестьянский быт, комически утрируя некоторые детали. Так, героиню по имени Бека поэт изобразил слегка прихрамывающей, с бельмом на глазу, со ртом, окаймленным усами и бородой, что не мешает Нуто, подобно Валлере, расточать преувеличенно восторженные похвалы своей милой.

Луиджи был заядлым спорщиком и полемистом, что проявилось в его сонетах против Маттео Франко, пытавшегося очернить поэта в глазах Лоренцо, и в стихах против Фичино, навлекших на Пульчи подозрение в безбожии.

Поэма о великане Моргайте была начата Пульчи в 1461 г. В 1478 г. она была издана в двадцати трех песнях (издание не сохранилось), а в 1483 г. вышло ее полное издание (из 28 песен), которое в отличие от первой редакции стало называться «Большой Моргайте».

Хорошо зная образцы рыцарской поэзии,



Иллюстрация из флорентийского издания «Моргайте» Л. Пульчи
Гравюра на дереве. 1500 г.

Пульчи использовал народные версии сказаний о Карле Великом, которые были в широком ходу у кантасториев. Поэт умел весело, остроумно хотя и грубовато рассказывать потешные истории, чему он и отдал дань в своем «Моргайте», привнося в самые серьезные ситуации немалую толику издевки и сознательно снижая эпическую приподнятость темы и характеров. Многие строфы его поэмы пропитаны здоровым юмором и житейским скептицизмом.

Пульчи следовал сюжету анонимной поэмы «Орландо», а в последних пяти песнях использовал мотивы поэмы «Стихотворная Испания», но своему «Моргайте» он придал совсем иной стиль и характер, введя новые эпизоды и совершенно изменив акценты. Основное стилистическое отличие «Моргайте» от предшествовавших ему народных переработок французского героического эпоса состояло в сознательно комической трактовке сюжета и в полнокровной передаче жизни человеческого тела. Пульчи удалось придать рыцарской поэме героико-комический характер. Карл Великий стал в «Моргайте» недалеким правителем, теряющим лучшую часть войска и продолжающим

доверять изменнику Гано (Ганелон); его палдины обладают крепкими мышцами и завидным аппетитом, но не блещут умом. Протагонист поэмы, становясь оруженосцем Орландо, использует вместо палицы язык от церковного колокола; он одолевает кита, но умирает от того, что его укусила в пятку маленькая креветка. Реалистичность народной поэзии, смешное и серьезное, вера и неверие, наивность и начатки подлинной научности уживаются рядом в этом произведении.

Сюжет поэмы «рванный», постоянно прерывается переходом от авантур одного героя к приключениям другого. Рыцари не забывают о любовных утехах, но любовные эпизоды не влияют заметно на повествование и характеры персонажей. Рыцарям свойственны и нерыцарские поступки: таковы проделки Ринальдо, ставшего невидимкой во время пира у Блонды, повешение Турпином Марсилия, постоянные перебранки рыцарей между собой и с великанами. Пульчи даже в серьезные минуты рассказа легко переходит к непринужденной шутке: душа Орландо, превратившаяся в голубя, застревает в глотке архиепископа; гром после

ЛИТЕРАТУРЫ ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ И АМЕРИКИ

смерти главного героя вызван хлопанием райских дверей, а прощание героя с конем Вельянтином явно пародирует прощание с мелом в «Песни о Роланде»: «Как только попросил Роланд прощенья, // Конь будто бы чуть приоткрыл ресницы, // И рыцарю кивнул в знак отпущенья» (перевод С. Шервинского).

Комическое и пародийное начало воплощено в трех героях — Моргайте, Маргутте, Астаротте. Моргайте принадлежит к племени добродушных, хотя и недалеких великанов. Его огромная сила непропорциональна умственным способностям, что становится особенно заметным после его встречи с Маргутте. Орландо после расправы с двумя великанами находит Моргайте в замке из щепок, ветвей и земли. Испугавшись угрозы рыцаря, великан быстро соглашается принять христианство. Моргайте свойствен безграничный аппетит: он готов съесть целого слона, буйвола, но его обжорство не противоестественно и не безобразно, оно предвосхищает пантагрюэлистическое чревоугодие Грангузье и Гаргантюа. Моргайте наделен в поэме рядом привлекательных черт: он тверд в дружбе, защищает слабых, тяжело переносит утрату друга. Немногословный по натуре, Моргайте действует не словом, а делом: после бури он вместо мачты держит парус на корабле, отбрасывает кита, пытающегося опрокинуть судно.

Маргутте меньше появляется на страницах поэмы. Болтун и балагур, распутник и обжора, пьяница и вор, пройдоха, игрок и великий грешник, он рассказывает о себе куда больше других героев. Его жизненная философия проста: «Мои нравственные добродетели,— говорит великан,— это обжорство, пьянство и игра в кости». Он с удовольствием выбалтывает Моргайте подробности своего прошлого. Он не ревностный католик, и его исповедание веры проникнуто свободомыслием в духе Возрождения:

«Не верю я,— так отвечал Маргутт,—
Ни в черное, ни в белое не верю.
Я правду рек, уста мои не лгут.
Однако в каплуна или тетерю,
Иль в пиво, если оно нет тут,
То в муст, что заменяет мне потерю,
Мне вера преогромная дана,
И, верю я, она спасет меня.

Ты хочешь знать, во мне какая вера?
Монахиня-гречанка жизнь дала
Мне в Бурсии, где правит Джаниццери.
Отец мой — поп. Мелодия влекла
Гудка меня: о Трое для примера
Я прежде пел, и песни без числа
О Гекторе слагал и об Ахилле,
Их не одна, а сотня сотен были.

Когда же мне накучила рибека *,
Стал на плечах колчан и лук звенеть;
Мой поп закончил дни святого века,
Убитый мною в ссоре, и мечеть
Покинул я, с грехами турка, грека
(Иных друзей не довелось иметь)...»

(Перевод Э. Егермана)

Лишенный твердых нравственных принципов, Маргутте подобен лису Ренару или будущим Панургу и испанским пикаро. Обжорство Маргутте приобретает характер какого-то сладострастия. В сцене угощения у отца Флоринетты Маргутте пользуется гостеприимством вояку: он ест, как свинья, но ему все мало, поэтому он глотает перья, чтобы вызвать рвоту и снова приняться за еду. Даже смерть Маргутте гротескна: он лопаётся от неудержимого хохота, увидев свои сапоги на обезьяне.

Один из самых ярких и смешных эпизодов поэмы — скачка братьев Ринальдо и Ричардетто на помощь христианам верхом на обращенных в коней дьяволах Астаротте и Фарфарелло. По пути дьявол Астаротте сообщает, что он исповедует католицизм и что христианство — единственная истинная вера.

Пульчи уверял, будто образ Астаротте возник в поэме под влиянием Полициано. В этом образе есть иронические отзвуки гуманистических споров; в словах дьявола можно найти и правдивые библейские поучения, и рассуждения о падении ангелов, о потерянном рае, о строении земли, о стране и народе «антиподов». Помимо ренессансного вышучивания богословия, в рассуждениях дьявола Астаротте отразилось отношение Пульчи к современной науке: сочувственное к идеям Тосканелли о строении мира и несколько ироническое — к платонизму Фичино.

Пульчи как будто небрежно относился к языку, в его речи нагромождены просторечия, уличные словечки и обороты, в стихосложении он не повсюду точен и безупречен. Но эта внешняя небрежность связана с хорошо продуманной свободной формой и с плебейскими тенденциями его поэзии. Иногда он, шутя, злоупотреблял латынью, особенно когда в его поэме затрагивались проблемы церкви и религии.

Блжайшим продолжателем традиций комического рыцарского романа был Теофило Фоленго, написавший в начале XVI в. бурлескную поэму «Орландино». Через Фоленго, но отчасти и непосредственно Пульчи оказал заметное воздействие на Рабле. Первый перевод «Моргайте» на французский язык, сделанный в 1519 г., был, очевидно, известен Рабле. Моргайте упомянут в родословной Пантагрюэля

* Трехструнная скрипка.

(кн. II, гл. 1). Моргайте и Фракассо не случайно упомянуты рядом с Фьерабрасом. Черты Моргайте, от привычки чистить сосной зубы после еды и необычайного чревоугодия до верности в дружбе с Маргутте, в известной степени перекликаются с тем, что говорится о Гаргантюа и Пантагрюэле. Панург многим обязан Маргутте, обладателю семидесяти семи смертных грехов. Без «Большого Моргайте» не понять всего позднего Возрождения — ни свободы фантазии у Ариосто, ни взрыва карнавального и народно-реалистического начала у Рабле и даже у таких писателей, как Шекспир и Сервантес, с которыми Пульчи связан не непосредственной преемственностью, но типологически, как носитель народной стихии, очень сильной в культуре Кваттроченто.

9. МАТТЕО БОЯРДО
И РЕНЕССАНСНАЯ РЫЦАРСКАЯ ПОЭМА

Феррара раньше других городов утратила общинный строй и стала синьорией. Уже в XIII в. власть в Ферраре перешла к семье д'Эсте, а с XV в. герцогство стало одним из важных центров рефеодализации Италии. Экономически герцогство во многом зависело от Венеции, но ему удалось избежать участия в разорительных войнах и присоединить к Ферраре Модену и Реджо. Разными путями, вовремя разрывая невыгодные союзы и широко используя брачные связи, феррарские правители укрепили свое положение и добились централизации власти. В конце XIV в. в Ферраре был основан университет, что привлекло сюда гуманистов, поэтов и художников. Феодальный уклад Феррары способствовал идеализации и прославлению рыцарства, а средневековое прошлое все еще было для придворного дворянства живым настоящим. Именно в Ферраре могли сложиться необходимые предпосылки для развития ренессансной рыцарской поэмы и для появления трех прославленных поэтов Возрождения — сперва Боярдо и Ариосто, а затем Тассо. Если в рыцарских поэмах, возникших во Флоренции, чувствуется сильное воздействие народных традиций, то в феррарских поэмах яснее связь с теми кругами местного дворянства, в которых гуманистические идеи переплетались со многими представлениями феодального общества.

Маттео Мария Боярдо, граф Скандиано, родился в старинном замке неподалеку от Реджо в 1441 г. Семейству Боярдо была свойственна известная дворянская обособленность, впрочем, и в нем возник интерес к науке и литературе. В Ферраре, где протекало детство Боярдо, будущий поэт оказался под наблюдением дяди, гуманиста и видного неолатинского поэта Тито Веспасиано Строцци, который помогал своему

племяннику в занятиях историей и античной поэзией.

Боярдо активно жил жизнью герцогства — принимал участие в пышных торжествах, ездил с дипломатическими поручениями. Правители Феррары оказывали доверие поэту, но Боярдо тяготился служебной зависимостью. Вообще не нужно преувеличивать влияния



Иллюстрация из миланского издания поэмы М. Боярдо «Влюбленный Орландо»

Гравюра на дереве. 1518 г.

сословной среды на этого поэта-гуманиста, не чуждого и здорового народного юмора и принимавшего близко к сердцу не узкоферрарские, а общенациональные беды Италии. Умер Боярдо в 1494 г., в год французского вторжения в Италию, заставившего поэта прервать работу над «Влюбленным Орландо» («Влюбленный Роланд»).

Ранними литературными опытами Боярдо были десять эклог, не лишенных изящества, но несколько риторичных, а также переводы из Геродота и Ксенофонта, из Апулея и Корнелия Непота. Боярдо инсценировал «Тимона» Лукиана, переложив его терцинами. Тем же размером им была написана поэма о популярной карточной игре «Тарокки».

Между 1478—1483 гг. Боярдо написал пять эклог во славу Эрколе д'Эсте; остальные пять эклог заключены в пасторальную рамку и отражают увлечение поэта Антонией Капрара. Но как поэт Боярдо наиболее полно выразил себя в книге стихов («Канцоньере»), озаглавленной им вслед Овидию «Amorum libri très» и являющейся лучшим лирическим сборником Кваттроченто.

Книга состоит из трех частей, в каждой из которых 50 сонетов и 10 других стихотворений.

Хотя воздействие Петрарки коснулось «Канцоньере», Боярдо сумел по-своему, в духе кватроцентистского гуманизма и вместе с тем достаточно правдиво рассказать о своей любви к Антонии Капрара. В первой книге говорится о зарождении любви, ее первых радостях; влюбленный страшится людей, ему ближе природа и понятнее пение птиц. В следующей книге отразилась грусть поэта, узнавшего о ветренности и непостоянстве возлюбленной. Он ищет наперсников своих сомнений и чувств и находит их в звездах, луне, ночи, заре. Но порой элегические мотивы сменяются чувством досады и негодования, и тогда в сонетах Боярдо возникает сарказм. Последняя, третья книга окрашена в пессимистические тона. За мужество Антонии положило конец надеждам, и Боярдо охвачен невеселыми думами о легкомыслии «обожаемой дамы».

Певцом любви Боярдо выступил не только в лирике, но и в знаменитой поэме «Влюбленный Орландо», первые части которой были изданы в Венеции в 1483 г. Мысль изобразить сурового паладина влюбленным могла родиться именно в Ферраре. Эпический Роланд превратился здесь в кавалера, отдающего чувству любви до самозабвения. Средневековая Альда в ренессансной поэме была бы анахронизмом, и рядом с преображенным героем стала странствующая капризная катаяская принцесса Анджелика. Тема любви и самых невероятных куртуазных приключений заполняет поэму, столь точно озаглавленную «Влюбленный Орландо».

В отличие от Пульчи, Боярдо словно бы верит своим иллюзиям поэта и рыцаря. Поединки и рыцарские подвиги представлялись ему не только плодом досужего вымысла. Большие чувства, романтическая их приподнятость вызывают восхищение поэта, особенно когда он сравнивает их с мелкими страстями феррарских современников. Рисуя необыкновенные авантюры, отдаваясь полету фантазии, Боярдо правдив в изображении человеческих чувств, в знании силы благородного примера, подлинного проявления человечности. Однако в реальности поэтического мира Орландо поэт верил все-таки не до конца, относясь ко многому с иронической усмешкой, не столь явной, как у Пульчи, но несущей зародыш веселой непринужденности поэмы Ариосто.

Действие поэмы связано с Орландо, который из героя средневековой жести стал персонажем ренессансно-куртуазного романа. Суровый и доблестный воин, Орландо в вопросах любви по-детски наивен, нерешителен и робок; он теряет присутствие духа при виде Анджелики. Не привыкший к женским уловкам, Ор-

ландо не разгадал ее лукавства. Герой побеждает дракона, великанов, опускается в подводный грот феи Морганы, освобождает из заключения рыцарей и дам. В своей наивно-индивидуалистической цельности он способен покинуть феодальное государство Карла в трудную минуту и молить бога о поражении христиан, чтобы те ощутили нужду в нем и ему удалось бы своими подвигами завоевать Анджелику. Боярдо и его Орландо не стали по существу ни поборниками государственности д'Эсте, ни поборниками идеи христианства, хотя Боярдо, поэт-патриот, не был бесчувствен к турецкой угрозе, усилившейся как раз в эти годы.

Боярдо в своей поэме почти стер грани между сарацинами и христианскими воинами, так как и те и другие живут по одним законам рыцарства; вот почему с легкостью принял христианство Брандимарт, а Орландо мог забыть свой долг христианина. Отказавшись от средневекового деления по религиозному признаку, Боярдо выдвинул новый — верность и неверность, разделил рыцарей на честных и бесчестных. В серьезный в общем колорит повествования иногда вторгается ирония. Поэт вводит в ряд сцен комические подробности (например, спор Ринальдо с Балугантом) и включает комические черты в характеры Турпина, Асвольфо, Брунелло, отдаленно напоминающего Маргутте.

Анджелика появилась в поэме в пестром окружении рыцарей, волшебниц, великанов, чертей, персонажей, ранее неизвестных читателю и являющихся плодом вымысла Боярдо. Таковы Марфиза, Фьордеспина, Родомонте, Драгонтина, Альчина, Аридано, Марфусто, Медикокко и др. В изобретении новых имен у Боярдо было мало равных. Роль героини становится у него центральной. Красавица вносит с собой раздоры и смятение. Ее красота не менее пагубна, чем красота Елены. Из-за нее отправляется в дальний путь Орландо, бывшие друзья скрещивают мечи, ломают копья, падают бездыханными... Но и Анджелика узнает любовь, страстно полюбив Ринальдо под влиянием чудесного источника. Потом она разлюбит Ринальдо, когда тот ее полюбит. Женские образы особенно удались поэту, они еще более жизненны, чем мужские. Без различия веры и национальности все действующие лица подчинены непреодолимому чувству любви.

Единство поэмы достигается общностью повествовательного тона, а не централизацией событий около Орландо.

Религиозный зачин каждой песни, традиционный для кантасториев, во «Влюбленном Орландо» отбрасывается; поэт предпочитал напоминать о событиях, о которых шла речь раньше,

поморализировать об изменчивости судьбы, о несправедливости человеческих отношений. Автор иногда возникает рядом с героями поэмы, его лирические отступления, обогащая книгу, мешают двоекению событий, чередование которых стремительно и прихотливо. Вообще для поэмы Боярдо характерны постоянные переменные места действия: Париж, Арденны, Бретань, просторы Татарии, причудливые уголки Индии. Выдумка, экзотическая фантастика были неутомительны для читателей того круга, к которому принадлежал сам автор и последним из которого спустя полтора столетия оказался знаменитый ламанчский идальго.

В описаниях поединков, сражений, встреч с чудовищами и волшебниками Боярдо изобретателен, хотя фантазия поэта, конечно, опиралась на фольклор, рыцарские повести, бретонские романы, жести о Карле и новеллы Боккаччо. Есть в поэме Боярдо и классические реминисценции — Орландо своей стремительностью несколько сходен с Ахиллом, Руджеро, который оказывается родоначальником династии д'Эсте, в чем-то напоминает «предка» рода Юлиев — Энея.

Боярдо обладал поистине безграничным воображением и не мог и не хотел придать своей эпопее монолитности, гармонической уравновешенности; еще отчетливее, чем под пером Пульчи, здесь рождалась открытая форма, свободная композиция, которая через Ариосто и Сервантеса была донесена до XIX в. и стала принципом нового искусства.

Почти в одно и то же время взялись за перо флорентинцы и феррарцы, но получили внешне мало сходные результаты. Пародирование рыцарского романа, скептицизм и издевки Пульчи противостояли желанию Боярдо рассказывать серьезно о рыцарях и рыцарстве. Пульчи больше соприкасался с каролингской жестой исключая тему Моргайте и Маргутте), в то время как Боярдо предпочитал цветистую мозаичность романов Круглого Стола; но оба поэта проложили путь искусству Чинквеченто, и поэма Ариосто, формально продолжавшая Боярдо, синтезировала новшества как феррарского, так и флорентийского поэта.

10. ГУМАНИСТИЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XV в. В НЕАПОЛЕ

Крупным центром культуры Возрождения во второй половине XV в. стал Неаполь. Так же как во Флоренции, новые философско-филологические концепции мира послужили здесь той основой, на которой возникали новая художественная проза и новая поэзия. В Неаполе возвернулось творчество Понтано, здесь роди-

лось лучшее произведение кваттрочентистской новеллистики — «Новеллино» Мазуччо, и здесь же Саннадзаро создал «Аркадию», одну из тех книг, которым в XVI в. подражали во всей Европе. Экономическая, а также социальная и политическая отсталость королевства не могли помешать возникновению в Неаполе литературы Возрождения, но эта отсталость придала неаполитанскому Ренессансу ряд специфических черт, сделавших его непохожим ни на Возрождение в купеческой, медичейской Флоренции, ни на Возрождение в маленькой рыцарской Ферраре.

Судьба неаполитанского королевства к концу века складывалась трагически. Покровителю итальянских гуманистов Альфонсу Арагонскому, прозванному Великодушным, наследовал его незаконнорожденный сын Ферранте, вошедший в историю Италии под именем короля Фердинанда I (1458—1494). Он был умен, высокомерен, жесток и совершенно аморален. Подобно почти всем современным ему итальянским государям, Фердинанд I не гнушался самыми страшными преступлениями для достижения политических целей. Годы его правления ознаменовались мятежами баронов, феодальные права которых урезывались в пользу королевской власти, и крупными крестьянскими волнениями (1459—1461). Восстания были беспощадно подавлены. Тем не менее превратить Неаполитанское королевство в централизованное государство Фердинанду I не удалось. Желая создать прочную финансовую базу и установив для этого государственную монополию на торговлю, Фердинанд I парализовал экономическую активность неаполитанских горожан. Тем самым он лишил себя поддержки среднего социального слоя, бывшего в XV в. фундаментом наиболее прочных режимов в Италии. Когда в 1494 г. на границах Неаполя появилась армия французского короля Карла VIII, собиравшегося восстановить в Королевстве Анжуйскую династию, ни Фердинанд I, ни сменивший его Альфонс II не смогли оказать французам даже символического сопротивления.

Судьба ренессансной культуры в Неаполе оказалась связанной с судьбами Арагонского дома. Ведя постоянную борьбу с папским Римом, Фердинанд I достаточно хорошо понимал те политические выгоды, которые он мог извлечь из гуманистических идей, разрабатываемых преемниками Манетти, Баллы и Панормиты. Это заставляло его искать связей со светской интеллигенцией. Его первый министр Антонелло Петруччи — человек образованный, ученик Лоренцо Баллы — не жалел ни слов, ни денег для того, чтобы привлечь ко двору

филологов, поэтов и зодчих. В неаполитанском университете читали лекции крупные ученые: Джулиано Майо, грек Константин Ласкарис, которого в 1484 г. сменил ученик Полициано Франческо Пуччи, философ Джованни Аталдо, прославленный истолкователь подлинного, нетеологизированного Аристотеля. Церковники в Неаполе не пользовались большим влиянием, и в стенах Студии порой звучали на редкость смелые мысли. Здесь был популярен материализм Лукреция, здесь, предвосхищая Коперника, Джироламо Тальяви отстаивал гипотезу древнегреческого пифагорейца Филолая о вращении Земли вокруг Солнца. Раздоры между государством и церковью способствовали созданию в Неаполе атмосферы духовного либерализма, необычайного даже для Кваттроченто. Связи с двором давали возможность интеллигенции играть известную роль в общественной жизни Королевства и всей Италии.

Крупнейший из гуманистов Неаполя Джованни Джовиано Понтано (1429—1503) поступил на службу сперва к Альфонсу I, а затем к Фердинанду I. Никто из ренессансных писателей, за исключением разве что Лоренцо Медичи, не был в такой же мере, как Понтано, втянут в гущу политической борьбы своего времени. Он был одним из крупнейших государственных деятелей второй половины XV в. Понтано сделался воспитателем наследного принца Альфонса и старался превратить его в идеального монарха. Он написал этико-политический трактат «О государе», который должен был стать учебником и программой для будущего короля Неаполя, и ряд философско-этических сочинений, развивавших идеал великодушного, деятельного, внутренне свободного человека («О благоразумии», «О великодушии», «О повиновении», «О щедрости», «О судьбе» и др.). Понтано отличился во многих сражениях, но ему импонировала репутация не воина, а миротворца. Во второй половине XV в. Понтано содействовал установлению добрососедских отношений между Королевством и другими государствами Италии. Однако Понтано не строил больших иллюзий относительно прочности достигнутого им мира. Великолепно разбираясь в политической ситуации Италии и всей Западной Европы, хорошо представляя опасности, угрожающие Королевству извне, он не только делал все возможное, чтобы сплотить итальянские государства перед лицом неминуемой иностранной агрессии, но и старался пробудить в Фердинанде чисто ренессансную доблесть. Переписка Понтано с государями Неаполя, предвосхищающая трезвость легаций Макиавелли, свидетельствует о зрелости его политической мысли и вместе с тем доказывает

большую внутреннюю независимость гуманиста XV в. от государственной власти. В XV в. даже в Неаполе государство не сумело полностью подчинить себе новую интеллигенцию, и это оказалось одним из важнейших условий существования неаполитанского Возрождения.

Понтано был очень плодовитым писателем. Наиболее ценную часть его литературного наследия составляют диалоги — «Харон», «Осел», «Антоний», «Акций», «Эгидий», считающиеся образцами ренессансной художественной прозы XV в. От него остались также книги лирических стихов («Любовные элегии, или Партенопеец», «Гендекасиллабы, или Байи», «Ямбы», «Лира», «О супружеской любви», «Эридан»), эссе («Лепидина», «Мелизей», «Пятилетний младенец») и дидактические поэмы («Урания», «Метеоры», «О садах Гесперид»).

Отсутствие в Неаполе богатого, уверенного в себе попола, а также достаточно сложившихся традиций местной городской культуры обусловило то, что характерный для всего итальянского Возрождения отрыв гуманистической интеллигенции от народа принял в Неаполе особенно резкие формы. Основным литературным языком Ренессанса стала здесь классическая латынь, обретшая в произведениях Понтано, Марулла и Саннадзаро не меньшую гибкость и жизненность, нежели в лучших элегиях Анджело Полициано. В тех же случаях, когда неаполитанские гуманисты все-таки обращались к народному языку, они ориентировались не столько на диалект и неаполитанский фольклор, сколько на литературные образцы Тосканы — на язык Петрарки и Боккаччо, бывший для них таким же не народным, как язык Овидия и Катулла. Именно этот отрыв неаполитанского гуманизма от народной культуры объясняет и непродолжительность расцвета ренессансной культуры в Неаполе, и появление в произведениях некоторых неаполитанских писателей черт, как бы предвосхищающих стилистику маньеризма и барокко (метафоры Каритео, поэма Саннадзаро «О разрешении от бремени девы Марии»). Тем не менее чрезмерно преувеличивать оторванность от народа не только Понтано, но и других гуманистов Неаполя было бы все-таки неправильно. Во второй половине XV в. гуманистическое движение находилось на подъеме. Ренессансный, антисловесный индивидуализм, несмотря на всю свою внутреннюю противоречивость, не пришел еще в резкий конфликт с общенародным, национальным самосознанием, носителем которого в это время была прежде всего гуманистическая интеллигенция.

Неаполитанский двор, где царил чопорный испанский этикет, наложил определенный от-

печаток и на вычурные метафоры петраркистских стихотворений Каритео, и на некоторые сюжетные ситуации новелл Мазуччо. Однако центром неаполитанского гуманизма был все-таки не двор Фердинанда I, а вольная ренессансная Академия, образовавшаяся сперва вокруг Антонио Беккаделли Панормиты, а затем возглавленная его учеником Понтано, написавшим ее «законы» и давшим ей свое имя. Она объединяла вокруг себя передовую интеллигенцию Неаполя. Иногда ее собрания проходили в городском портике и нередко случалось, что гуманисты-академики прерывали споры о философии, по-сократовски останавливали прохожего и, оставив классическую латынь ради неаполитанского диалекта, обменивались с ним последними новостями или шутками.

В Неаполе более чем где-либо в Италии XV в. Возрождение оказалось проникнуто тем самым духом античного язычества, который еще не так давно считался едва ли не характернейшим признаком европейского Ренессанса. Гибкие, необычайно пластические латинские стихи таких произведений Понтано, как «Любовные элегии», «Гендекасиллабы», «Лепидина», воскрешали чувственно-пряную атмосферу жизни байских курортов и создавали новые гуманистические мифы, в которых неаполитанские улицы, площади, народные кварталы превращались в антропоморфные божества, созданные живым воображением поэта, воспитанного на Овидии и римских элегиях. Однако и в аристократическом Неаполе следование примеру древних не исчерпывалось бездумным гедонизмом и веселой эротикой на манер Катуллы и Марциала. В творчестве крупнейших неаполитанских писателей второй половины XV в. по-эллински жизнерадостное свободомыслие перерастало в насмешливую критику католической церкви, простонародных суеверий и самих догматических основ христианской религии. Это характерно прежде всего для поэмы Понтано «Урания» и его же диалога «Харон», в котором слышатся отзвуки лукриановских мениппей, для сатирического диалога «Отшельник», написанного Антонио де Феррарисом, прозванным Галатео, для поэмы Михаила Маруллы «Гимны природе», лукрецианский материализм которой создал ее автору репутацию атеиста.

Яркое выражение антицерковная направленность неаполитанского Возрождения получила в «Новеллино» Томмазо Гуардати (ок. 1420—ок. 1475), вошедшего в историю литературы под именем Мазуччо (уменьшительное от Томмазо) из Салерно. «Новеллино» был написан по-итальянски. Образцом для Мазуччо служил «Декамерон» Боккаччо, «изящному языку

и стилю которого он всегда старался подражать». В «Новеллино» — 50 новелл. Они разбиты на пять частей — декад. Общее обрамление отсутствует, но личность писателя выявлена в «Новеллино» почти с такой же определенностью, как в «Декамероне». В «Новеллино» имеется пролог, в котором Мазуччо беседует с читателем, и заключается сборник «речью автора о своей книге». Кроме того, у каждой новеллы есть собственное введение-посвящение и заключение, в котором разбирается «мораль» рассказа. В ряде случаев эти заключения носят публицистический характер. Особенно яростно Мазуччо нападал на духовенство и монахов. По остроте антиклерикальной сатиры «Новеллино» превзошел «Декамерона», но Мазуччо было далеко до поэтичности Боккаччо. Пересказывая фабулы, почерпнутые из устной традиции и заимствованные у предшествовавших ему новеллистов (Боккаччо, Саккетти, Серкамби), Мазуччо давал им новую, оригинальную трактовку, вводил в свои новеллы реальных исторических лиц, детально описывал место действия, старался придать им обличив «правдивых историй». Однако ренессансный реализм его новелл оказался ограниченным средневековым антифеминизмом и сословными предрассудками, из-за чего образы идеализированных дворян нередко оказывались в «Новеллино», скорее, абстрактными типами, нежели подлинно человеческими характерами. Тем не менее там, где Мазуччо изображал городскую быт и горожан, он, при всем его презрении к плебсу, бывал ярок, остроумен и достигал как комического эффекта, так и высокодраматического напряжения.

«Новеллино» сразу же вызвал неистовый гнев клерикалов. Но гуманисты Мазуччо поддери?али. Луиджи Пульчи назвал его «великой славой города Салерно». Книга Мазуччо пользовалась огромной популярностью у читателей эпохи Возрождения, но в 1564 г. она была внесена в «Индекс запрещенных книг» и сознательно замалчивалась до второй половины XIX в.

Гуманисты из Понтановской Академии напали не только на церковь и духовенство. Их насмешки не щадили и общественно-политический строй современных им государств Италии. Купеческие олигархические республики с их мнимой демократией не вызывали у академиков ни малейшей симпатии, как, впрочем, и самодержавные государства.

Поэт Михаил Марулл (1453—1500) прославлял тираноубийц и заявлял в «Похвале Рагузе» (Рагуза — итал. наименование г. Дубровника): «Нельзя страню править силой. Мудрость одна лишь царить достойна». Связи с королевским двором способствовали появлению

у некоторых неаполитанских писателей неогибеллинских идеалов, но не превращали их в безоговорочных монархистов. Подобно Понтано, неаполитанские гуманисты второй половины XV в. поддерживали великодержавную политику Фердинанда I, потому что им искренне казалось, будто она направлена против феодализма, и потому что они, так же как Данте, Петрарка и многие гуманисты Кваттроченто, все еще верили в то, что превращение Италии в сильное абсолютистское государство будет соответствовать интересам свободной личности и всего итальянского народа.

Однако по мере того, как в Неаполе все более обнажался деспотизм государства и становилась очевидной его неспособность осуществить миссию национального возрождения Италии, в творчестве неаполитанских писателей все больше усиливались тенденции к отходу от гражданских, этического-политических идеалов Кваттроченто, к идеализации человека в его частной, семейной жизни. Описанию радостей, горестей и забот домашнего очага посвящены элегии позднего Понтано. В истории мировой литературы эти произведения стали художественным открытием, ибо тот мир чувств и переживаний, который с поэтической силой воссоздал в них неаполитанский поэт-гуманист, не привлекал до этого внимания ни Петрарки, ни Данте, ни даже лириков Древнего Рима. Но само это открытие свидетельствовало о приближении кризиса общественно-политических идеалов итальянского Возрождения. Уже в раннем диалоге Понтано «Харон», наряду с доблестным, внутренне уравновешенным человеком в качестве положительного героя и своего рода нравственного идеала, описывается смеющийся над всем циник, сознательно отстраняющийся от бурлящей вокруг него политической жизни.

Однако даже у позднего Понтано идеал частного человека только еще ставится рядом с идеалом человека общественного. Приобщение к жизни и интересам крестьянства, к природе не рассматривается автором «Харона» как бегство от действительности. В его творчестве ренессансная идиллия не оказывается еще условно-литературной пасторалью, поэзия которой сознательно и программно противопоставляется прозе жизни. Такое противопоставление является только у младшего современника Понтано — у Якопо Саннадзаро.

Якопо Саннадзаро (1455—1530) был последним великим писателем Кваттроченто. Он мало занимался философией, но превосходно владел как классическим языком римских поэтов, так и языком поэзии Петрарки и Боккаччо.

В творчестве Саннадзаро оба эти языка

взаимодействовали и, обогащая друг друга, содействовали созданию классических форм национального литературного языка итальянского Возрождения.

На латинском языке Саннадзаро написал «Рыбачьи эклоги», в которых он заменил традиционных пастухов неаполитанскими рыбаками, «Элегии», большая часть которых посвящена жалобам неразделенной любви, и книгу «Эпиграмм». В «Элегиях» наиболее полно, выразительно и непосредственно раскрылся внутренний мир поэта, его ясный, печальный взгляд на окружающий его мир. Современники, однако, больше всего восхищались произведениями Саннадзаро, написанными на народном языке — его петраркистскими «Стихотворениями», свободными от предбарочных вычурностей Каритео и других петраркистов XV в., и его пасторальным романом «Аркадия».

«Аркадия» имеет две редакции: первую, созданную в 1480—1485 гг., и вторую, законченную около 1502 г. В этом романе Саннадзаро воспроизвел структуру боккаччевского «Амето», оказавшего на него большое влияние. В романе Саннадзаро тоже чередуются стихи и проза. В окончательной редакции «Аркадия» состоит из 12 прозаических кусков — «проз», за которыми следуют 12 эклог. Действие в романе почти отсутствует. В «Аркадии» описывается жизнь идеализированных греческих пастухов, их примитивный быт, их нравы, их ритуалы, их празднества и песни. В их среде оказывается неаполитанец Синчиро — это псевдоним самого Саннадзаро, — бежавший в Аркадию от страданий безответной любви. Он рассказывает пастухам о своей страсти, а те, утешая его, в свою очередь, рассказывают ему о своей любви. В конце романа Синчиро возвращается в Неаполь, узнает о смерти возлюбленной и слушает печальный рассказ о горе Милизея-Понтано, оплакивающего утрату любимой супруги.

Пасторальный роман Саннадзаро выдержан в тонах меланхолической идиллии, воспроизводящей прекрасный мир гармоничной природы. Идеализирующие тенденции, характерные для ренессансного стиля, выявлены у Саннадзаро широко и с большой силой. Если главное внимание Полициано, Понтано, Боярдо было сосредоточено на человеке, то Саннадзаро больше интересуется изображением природы, пейзажа, причем пейзажа литературно-условного, сознательно стилизованного под Феокрита, Вергилия, Боккаччо. Это обособление поэзии от действительности и давшее противопоставление поэзии жизни определенным образом сближали «Аркадию» с так называемой аристократической струей в литературе Возрождения, кото-

рая станет особенно заметной в следующем, XVI столетии.

Саннадзаро удалось достичь большого формального мастерства. Его стиль и его язык, свободный от диалектизмов и вульгарных просторечий, засорявших «Новеллино» Мазуччо, были близки к совершенству. И это явилось одной из причин особого успеха «Аркадии» в эпоху кризиса итальянского Возрождения, когда вопросам формы стало придаваться решаю-

щее значение. В XVI в. пасторальный роман Саннадзаро издавался в Италии пятьдесят девять раз. Он был признан образцовым и оказал влияние на многих итальянских писателей, в том числе и на Т. Тассо. Во Франции «Аркадии» подражали Клеман Маро, Реми Белло и Ронсар. В Англии Саннадзаро повлиял на Сиднея, в Испании — на Сервантеса, в Португалии — на Камоэнса и Фернандо Альвареса де Ориенте.

ЛИТЕРАТУРА ЧИНКВЕЧЕНТО

1. ОБЩАЯ ИСТОРИЧЕСКАЯ И ИДЕЙНО-ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМАТИКА. СМЕНА СТИЛЕЙ. ПЕРИОДИЗАЦИЯ

Чинквеченто — важный и самый сложный этап в историческом развитии итальянского Возрождения. Хронологически он почти полностью совпадает с XVI столетием. Для итальянского народа столетие это было суровым, жестоким и кровавым. Первую половину его заполнили разорительные войны. Их вели Франция, Испания и Империя, борясь на землях Италии за мировое господство. Итальянские государства, в большинстве своем превратившиеся к началу XVI в. из городов-коммун и ренессансных тираний в небольшие абсолютистские княжества, принимали в этих войнах деятельное участие. Но выступали они чаще всего на разных сторонах. Вторжение французов не ослабило, а только усилило внутриитальянские междоусобицы.

Наиболее активную роль в так называемых итальянских войнах (1494—1556) играл папский Рим, претендовавший в это время уже не только на религиозно-идеологическую, но и на культурную и военно-политическую гегемонию. Претензии эти не были вовсе не обоснованными. В XVI в. вечный город стал центром искусства Высокого Ренессанса. Однако удовлетворить национальные чаяния итальянского народа папское государство, разумеется, не могло. Политика теократического абсолютизма ничем не отличалась от политики столь красноречиво описанных Макиавелли итальянских государей, подозрительно поглядывавших на соседа и всегда готовых вцепиться друг другу в глотку. «Уже с 1500 г., — писал Ф. Энгельс, — папа в качестве князя средней руки расположился (своими владениями) в центре Италии и сделал ее объединение практически неосуществимым» (Архив К. Маркса и Ф. Энгельса. М., 1948, т. 10, с. 344). Роль национального мессии оказалась папам явно не по

плечу. В результате недальновидной и чаще всего откровенно своекорыстной политики римских первосвященников в давней столице итальянского Возрождения — Флоренции был уничтожен республиканский строй, а сама Италия окончательно утратила свою национальную независимость. Мир, подписанный в Като-Камбрези (1559), поставил в прямую или косвенную зависимость от Испании большую часть Апеннинского полуострова, в том числе и папскую область. Одна лишь Венеция на протяжении всего XVI столетия сохранила свою традиционную политическую свободу, и это во многом предопределило то совершенно особое место, которое она заняла в культуре позднего итальянского Возрождения.

Политический и национальный кризис первой половины XVI столетия имел глубокие социально-экономические причины и, в свою очередь, существенно повлиял на общественно-экономическую структуру страны. В XVI в. Италия продолжала оставаться богатой и экономически процветающей страной. Однако по темпам промышленного развития она начинала катастрофически отставать от Англии, Франции, Нидерландов. Перенесение основных торговых путей на Атлантику принципиально изменило роль крупнейших итальянских городов в процессе формирования западноевропейского капитализма. Существовавшее на протяжении всех предыдущих этапов Возрождения противоборство двух общественно-экономических укладов, раннекапиталистического и феодального, привело в XVI столетии к постепенному укреплению в Италии феодализма, причем даже и в таких областях и государствах, где феодальные отношения были, казалось бы, основательно расшатаны героическими усилиями «тощего» и «жирного народа». Некогда столь активные флорентийские и венецианские купцы принялись в XVI в. вкладывать огромные деньги не столько в торгово-банковские операции или в мануфактурное производство сукна

и шелка, сколько в землю, лихорадочно скупая обширные загородные поместья и роскошные виллы. Из класса политически активного и производительного ранняя итальянская буржуазия превращается в XVI в. в класс откровенно паразитический, который уже не создает, а лишь бездумно и жадно потребляет как материальные, так и духовные ценности.

Постепенное укрепление и в известной мере реставрация в Италии феодальных отношений (так называемая рефеодализация) создали благоприятные условия для превращения Контрреформации в широкое наступление на ренессансный гуманизм и на его важнейшие завоевания в области литературы, искусства, научно-философской мысли. Начавшаяся еще в 30—40-е годы XVI в. (в 1534 г. был основан орден иезуитов, а в 1542 г. восстановлена инквизиция) феодально-католическая реакция захватила в Италии всю вторую половину столетия (в 1557 г. выходит первый «Индекс запрещенных книг», а в 1563 заканчивает работу Тридентский собор), достигнув своего апогея в годы понтификата мрачного Сикста V (1585—1590), терроризировавшего страну казнями еретиков и вольнодумцев. Научная и литературная деятельность сделалась в Италии занятием опасным, и во второй половине XVI в. многие итальянские литераторы покинули пределы родины, ища убежища в Швейцарии, Франции, Англии, Нидерландах.

Войны первой половины XVI в., в ходе которых испанские войска дважды реставрировали во Флоренции режим Медичи (1512, 1530), а немецкие ландскнехты захватили и безжалостно разграбили Рим (1527), естественно, не могли не отразиться в литературе, искусстве и прежде всего в мироощущении итальянских писателей и художников. Тема Страшного суда становится в это время магистральной темой ренессансной культуры. Даже спокойный и трезвомыслящий Ф. Гвиччардини печально заметил в 30-е годы, что, «когда гражданин живет в последние времена своего отечества», ему не остается ничего иного, как утешиться мыслью о том, что «все города, все государства, все царства смертны» и что «все когда-нибудь кончается, естественно или насильно» («Заметки о делах политических и гражданских»). Еще большее смятение в умы ренессансной интеллигенции вносила перестройка итальянской экономики и сопровождающая ее феодально-католическая реакция. Вместе с типом придворного общества изменился и тип так или иначе связанного с этим обществом интеллигента. Внутренне свободному, ироничному и духовно уравновешенному Лудовико Ариосто соответствует в конце столетия истерзанный ре-

лигиозными сомнениями Торквато Тассо, трагически тянущийся к пренебрежительно отвергающему его герцогскому двору, не нуждающемуся больше ни в поэте, ни в подлинной поэзии. Тем не менее было бы очень неправильно рассматривать литературу, искусство и всю культуру Чинквеченто только под знаком непрерывного и якобы неодолимо нарастающего упадка нравственных, эстетических и гражданских ценностей, созданных предшествовавшими поколениями ренессансных поэтов, художников и гуманистов. Зависимость итальянской литературы XVI в. от современной ей политики и экономики никогда не была вульгарно прямолинейной. Чинквеченто формировала не только Контрреформация, но и титаническое сопротивление гуманизма силам, враждебным культуре и человечности. Итальянские войны первой половины столетия и последовавшая за ними феодально-католическая реакция привели к предельному обострению исторических противоречий итальянского Возрождения, но это повлекло за собой не столько пресловутую аристократизацию ренессансной культуры, сколько максимальное раскрытие заложенных в ней эстетических возможностей и трагическое углубление искони присущих ей индивидуалистических идеалов. В XVI в. кризис ренессансного гуманизма даже отдаленно не предвещал еще гибели гуманистической культуры как таковой. Именно это время породило в Италии «титанов по силе мысли, страсти и характеру, по многосторонности и учености», и именно на этом этапе Возрождения в Италии создаются ее наивысшие, в известном смысле абсолютные художественные ценности. Характеризуя Чинквеченто, Ф. Энгельс писал: «В Италии наступил невиданный расцвет искусства, который явился как бы отблеском классической древности и которого никогда уже больше не удавалось достигнуть» (Маркс К. Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т. 20, с. 346).

Несомненно, Ф. Энгельс имел в виду прежде всего изобразительное искусство, которое в XVI в. резко вырвалось вперед и на какое-то время стало в Италии основной формой познания мира и человека. Однако было бы в принципе неверно относить эту марксистскую характеристику Чинквеченто только к живописцам и скульпторам так называемого Высокого Ренессанса, успешно разрабатывавшим классический стиль итальянского Возрождения. Невиданный расцвет искусства XVI в. никак не может быть ограничен ни временными, ни пространственными границами Высокого Ренессанса, за пределами которого оказывается вся Северная Италия, в том числе и Венеция с ее Лотто, Тицианом и Веронезе. Кроме того,—

и в данном случае это еще более существенно — именно созданный Высоким Ренессансом художественный стиль, если его рассматривать в широком историческом содержании, т. е. как «стиль отражения мира» (Д. С. Лихачев), создавал ту реальную основу, на которой осуществлялось внутреннее, органическое сближение творчества Леонардо, Рафаэля, раннего Микеланджело с творчеством Макиавелли, Ариосто, Кастильоне, Бембо. Большой художественный стиль, который, как указывал Гете, «покоится на глубочайших твердых познаниях, на самом существе вещей, поскольку нам дано его распознать в зримых образах», в эпоху Возрождения более чем когда-либо был связан с «величайшими стремлениями человечества», со свободой, а также с усилиями разного рода искусств «создать для себя единый язык». Классический стиль Возрождения складывается в Италии как первый великий национальный стиль гуманистической культуры Европы. Военно-политический кризис рубежа XV и XVI столетий не приостановил, а, напротив, катализировал процесс формирования национального самосознания итальянского народа, и именно это самосознание давало как идеологическое содержание, так и историческую форму тому мощному литературно-художественному подъему, который с начала XVI в. охватывает уже не только Флоренцию, Рим, Венецию или Неаполь, но и всю итальянскую нацию в целом.

Несомненно, было бы очень неверно отождествлять с народно-национальным направлением Макиавелли всю литературу зрелого итальянского Возрождения и мерить народность гуманизма Чинквеченто мерками «Рассуждений о первой декаде Тита Ливия». В начале XVI в. извечный отрыв художественной культуры классического гуманизма от питающей ее народной почвы в Италии не только не исчезает, но в известном смысле даже усиливается. То интеллигентное флорентийское общество, которое некогда создало новеллистический мир «Декамерона», в начале XVI столетия сменилось тоже по-гуманистически интеллигентным, но более элитарным придворным обществом «Азоланских бесед» Бембо. Однако и гиперболизировать аристократичность искусств и литературы Высокого Ренессанса тоже никак не следует. Нет больших оснований идеологически обособлять «Придворного» Кастильоне от «Государя» Макиавелли, а тем более художественно противопоставлять их друг другу. Пышный расцвет ренессансной поэзии, разрабатывавшей гуманистическую концепцию абсолютно, свободного, всесторонне развитого универсального человека, не только



Микеланджело. Страшный суд

Фрагмент фрески. 1535—1541 гг.
Ватикан, Сикстинская капелла

не противоречил социально-политическим требованиям мучительно рождавшейся итальянской нации, но и был более или менее непосредственно обусловлен этими требованиями. Поэзия — тоже жизнь. В то время как Макиавелли, оглядываясь на классическую Древность, искал политические пути для создания в Италии единого государства, Бембо пытался национально объединить Италию на почве классического языка и стиля, ориентируя итальянских литераторов не на воспроизведение современной им разговорной речи Флоренции, Рима или Венеции, а на подражание «блистательному народному языку» Петрарки и Боккаччо. Ренессансная гармония «Азоланских бесед», «Неистового Орландо», «Придворного», «Бесед о любви» и т. д. возникала как попытка эстетического преодоления политически неразрешимых противоречий исторической действительности и принимала свободные формы классического стиля именно потому, что гармония эта была одним из художественно не-

обходимых выражений не ограничено бюргерского, дворянского или клерикального, а национального в основе своей сознания. Вот почему, несмотря на огромное различие общественно-политической позиции, с одной стороны, Макиавелли, а с другой — Бембо, Ариосто, Кастильоне, Фиренцуолы, нельзя делить Ренессанс на прогрессивный и реакционный, демократический и аристократический. Классический художественный стиль итальянского Возрождения, содержание которому давал этико-политический гуманизм, восходящий к идеям Петрарки и Боккаччо, был целостен и гармоничен, и именно эта гармоническая целостность характеризовала его как определенное идейно-эстетическое явление. «Единство стиля имеет не только генетический, но и функциональный характер» (М. Б. Храпченко). Одна из главных социальных функций классического ренессансного стиля состояла в том, что он создавал возможность для формирования и, что, пожалуй, не менее важно, для закрепления нового идейного содержания в мироощущении всей нации. Классический стиль облегчал в Италии становление национального самосознания, снимая в сфере художественного творчества и его общественного восприятия противоречия между отдельной личностью и национально познающим себя народом. Именно это придавало реальность эстетическим идеалам Высокого Возрождения и обеспечивало им художественное бессмертие в пределах гуманистической культуры всей Европы. «Неистовый Орландо» Ариосто и «Сикстинская мадонна» Рафаэля оказались идеологически гораздо меньшими национальными утопиями, нежели политические проекты программно реалистического «Государя».

Однако национальные синтезы классического ренессансного стиля не исчерпывают в Италии всей литературы даже первой половины XVI в. Наряду с Ариосто и Бембо в поэзии зрелого итальянского Возрождения действовали также тоже значительные, но представлявшие качественно иные стилевые тенденции и антипетраркистские по своей направленности писатели, как Теофило Фоленго и Франческо Берни. Еще более усложняется литературный процесс после 20—30-х годов. Начиная со второй трети XVI столетия как в литературе, так и в изобразительном искусстве итальянского Возрождения господствующим художественным стилем становится маньеризм. Некоторое исключение, впрочем весьма заметное, составляет здесь только Венеция и прилегающие к ней области.

Маньеризм — понятие не оценочное, а историческое. Неправильно видеть в нем одну лишь манерность и формализм или злонамеренное

порождение Контрреформации. Преувеличивать культурно-созидательные возможности католической церкви даже в пору ее наиболее активного наступления на культуру Возрождения вряд ли имеет смысл. Маньеризм сформировался в итальянском изобразительном искусстве до начала Контрреформации. Он возник не в результате заранее запланированного воздействия на культуру Возрождения иезуитов, а как одно из закономерных следствий внутренних противоречий, так сказать, классического гуманизма, обнажившихся перед лицом торжествующих «варваров»-завоевателей: 1, утраты городами-государствами их политической независимости, Реформации и в какой-то мере отзвуков Великой крестьянской войны, наиболее революционные деятели которой обнаруживали аскетическое неприятие тех духовных и художественных ценностей, которые несла с собой культура ренессансного стиля. Гуманистам XVI в. не удалось эстетически преодолеть общественно-политические противоречия современной им действительности, и это в конечном счете вынудило их отказаться от концепции абсолютно свободного, самодовлеющего и всемогущего человека, лежащей в основе Высокого Ренессанса. Гармоническая целостность классического стиля распалась, и на смену ренессансу в Италии пришел стиль, содержание которому давало кризисное мироощущение 20—60-х годов XVI в. Индивидуализм вытесняется в литературе и искусстве субъективизмом, идеализация человека — спиритуализацией, обобщенность — подчеркнутым интересом к частной, характерной детали; свободная воля подавляется, а разум вытесняется чувством и даже инстинктом, как последний прибежищем естественной свободы. Герой вроде «нового государя» Макиавелли или Давида Микеланджело, еще так недавно гордо противопоставлявший свою волю и доблесть случайностям фортуны, оказывается вдруг беспомощной жертвой слепого, но как-то особенно кровожадного рока. Поэту и художнику-маньеристу все в мире начинает представляться ненадежным, зыбким, текучим, в том числе и он сам. Человек перестает быть тождествен самому себе. Лотто, рисуя портрет, изображает лицо сразу с трех сторон и «перед зрителем оказывается не одна модель, не один человек, а как бы три разные индивидуальности, связанные между собой только субъективным восприятием художника» (Б. Р. Виппер).

В искусстве и литературе итальянского маньеризма снова происходит расщепление человека на дух и плоть. Однако принципы средневековой трансцендентности ни в литературе, ни в изобразительном искусстве, ни в фило-

софии, на которую тоже накладывает свой отпечаток новый стиль, не восстанавливаются. Основные идеологические открытия культуры Возрождения маньеристами не отвергаются. В 30-е годы XVI в. в Италии нарушилась эстетическая система национального классического стиля, а не возрожденческая культура как некая историческая целостность. Ренессансный гуманизм был слишком могучим и слишком жизненным явлением, чтобы угаснуть в один момент, без напряженной, героической борьбы за собственные идеалы.

В историческом развитии литературы Чинквеченто можно выделить два периода. Они не равновелики ни по идеологическому содержанию, ни по временному объему. Хронологическая граница между ними весьма условна. Первый из них охватывает время с конца XV в. по 30-е годы XVI столетия. Это время наиболее острых военно-политических конфликтов, то и дело вспыхивающих на территориях Италии, и первых народных выступлений, направленных против собственных феодалов и прежде всего против иноземных поработителей. Первый период Чинквеченто — период зрелого итальянского Возрождения. Литературу этого периода характеризуют яркие, многосторонние творческие индивидуальности — Ариосто, Макиавелли, Кастильоне, Бембо, Берни, которые создают произведения, кладущие начало принципиально новым жанрам и целым направлениям. Наиболее значительным идеологическим, культурным и художественным событием зрелого Возрождения в Италии становится создание национального литературного языка и национального классического стиля. Несмотря на то что в итальянской литературе первой трети XVI в. возникают необычайно смелые попытки реалистического («Мандрагора» Н. Макиавелли) и бурлескно-гротескового (комические сонеты Ф. Берни) изображения современности, на этом этапе литературно-эстетического развития Возрождения последовательно реалистический метод не был еще в состоянии полностью подчинить себе надындивидуальный художественный стиль. Господствовавшая на протяжении всего первого периода Чинквеченто литература Высокого Ренессанса познавала наиболее общие и самые существенные закономерности жизни, но отражала их не непосредственно, не в формах повседневного быта, а сквозь призму идеала высшей красоты и гармонии, воплощением которых в произведениях писателей классического ренессансного стиля становились по-гуманистически мифологизированные природа и внутренне свободный, всесторонне развитый универсальный чело-

век. Красота трактовалась писателями Высокого Ренессанса как абсолютно необходимое выражение истинной сущности бытия, как осуществление гармонии между телом и духом, чувством и разумом, между осознанием человеком своей свободы и самодостаточности и свойственным человеку чувством меры, отграничивающим свободу от абсурдного и разрушительного произвола. Такое понимание красоты было одним из важнейших идеологических завоеваний зрелого итальянского Возрождения и стало огромным шагом вперед в художественном развитии всего человечества. «Только благодаря этой богатой, свободной, полной красоте итальянцы были способны воссоздать в новом мире античные идеалы» (Гегель).

Итальянская литература первого периода Чинквеченто не ограничивалась, однако, литературой так называемого Высокого Ренессанса. Общественно-политический кризис начала века и стихийный протест, который вызвали непрекращающиеся завоевательные войны в самых широких слоях итальянского народа, не могли не сказаться на гуманистических и художественных идеалах, вдохновлявших поэтов, драматургов и прозаиков зрелого итальянского Возрождения, в том числе и совсем не классических. В литературе первой трети XVI в. порой усиливаются не только национальные, но и собственно народные черты. Реализм и новая демократичность такого в целом классически ренессансного художника, как Н. Макиавелли, в значительной мере объясняется именно тем, что политическая мысль этого великого итальянского писателя была, по словам А. Грамши, одновременно и реакцией на ставшую очевидной недостаточность филологического гуманизма Кваттроченто и «провозглашением политической и национальной необходимости нового сближения с народом».

Не в столь политически радикальных, как у Макиавелли, но художественно в не менее глубоких формах стремление к правдивому изображению собственно народного быта проявилось у двух крупных писателей зрелого итальянского Возрождения, творчество которых не только лежит за пределами Высокого Ренессанса, но и программно противостоит как эстетическим, так и идеологическим принципам классического ренессансного стиля. Речь идет об эпическом поэте Теофило Фоленго и драматурге Анджело Беолько (Рудзанте). Оба они отказываются пользоваться тем национальным языком, на котором создают свои классические произведения Ариосто, Кастильоне, Бембо, Фиренцуола, и обращаются к поискам нового по-

этического языка и новых изобразительных средств, необходимых для всестороннего и чувственного воссоздания современной им деревни и современного крестьянина, т. е. такой общественной среды и такого героя, которые до этого были в поэзии и прозе итальянского Возрождения объектом либо идеализирующей действительности условно-литературной пасторали (Саннадзаро), либо грубовато-комической идиллии (Лоренцо Медичи).

Второй период в литературе Чинквеченто простирается от 30-х годов до конца столетия. Это период позднего итальянского Возрождения. Его характеризует глубокий кризис классического ренессансного гуманизма. Общее лицо литературы второго периода Чинквеченто определяют уже не отдельные титанические художественные индивидуальности (даже такие по-своему оригинальные, как Пьетро Аретино или Бенвенуто Челлини), а кристаллизующиеся в эту пору жанры (петраркистская лирика, комедия, трагедия, новелла, героическая эпопея и т. д.), в рамках которых делаются более или менее успешные попытки не только закрепить, но и законсервировать эстетические достижения предшествующей эпохи, превратив их в своего рода классицистскую норму и догму.

Возникновение в литературе второго периода Чинквеченто консервативных и прямо формалистических тенденций, несомненно, имело свои общественно-политические причины. Однако, анализируя различные художественные явления Чинквеченто, даже в пору наибольших успехов Контрреформации, надо всегда иметь в виду, что укрепление феодальных отношений и стабилизация феодально-абсолютистских режимов в прямо или косвенно зависимых от Испании итальянских государствах характеризовали лишь одну сторону исторических процессов, развившихся в Италии начиная с 30-х годов XVI в. Другую сторону тех же самых процессов составляло усиление классово-борьбы как в городе, так и в деревне и непрерывающееся, все более ширящееся народное сопротивление иноземным захватчикам, отечественным феодалам и церковному террору. Это сопротивление находило отражение в духовной жизни второго периода Чинквеченто и определенным образом связывало культуру итальянского Возрождения с последующей исторической эпохой. Крестьянско-плебейская прослойка создавала среду, в которой складывалась идеология, питавшая примитивно-уравнительные и стихийно-коммунистические учения. «Золотая книжечка» Томаса Мора не только пользовалась огромной популярностью в самых широких слоях итальянских читателей,

которых познакомил с ней перевод Ортензио Ландо (1548), но и породила в литературе позднего итальянского Возрождения особый жанр социально-политической утопии, активно разрабатывавшейся во второй половине XVI в. такими очень разными по своим взглядам мыслителями и публицистами, как Антон Франческо Дони, Фабио Альбергатти, Лудовико Агостини, Франческо Патрици, Томмазо Кампанелла. Еще большее значение для всей литературы второй половины Чинквеченто, как демократической, так и непосредственно связанной с Контрреформацией, имело косвенное воздействие народных масс на художественную и идеологическую жизнь позднего итальянского Возрождения. Как бы прямо полемизируя с аристократическими установками поэтики Пьетро Бембо, Лудовико Кастельветро, этот один из самых смелых и оригинальных умов середины XVI в. утверждал, что важнейшая задача поэзии состоит в том, чтобы «развлекать и ублажать грубые массы, простой народ».

Эстетика Кастельветро поддерживала тот гедонизм, в который преобразовались в литературе и искусстве итальянского маньеризма жизнерадостные, жизнеутверждающие идеалы зрелого, классического Возрождения. Подчеркнутая безыдейность, на которой настаивал Кастельветро, противостояла в середине века программно-реакционной идейности, сознательно насаждавшейся в литературе идеологами феодально-католической реакции. Если Лудовико Кастельветро, Франческо Робортелло и другие продолжатели эстетических и гуманистических традиций зрелого Возрождения, опираясь на опубликованную в середине века «Поэтику» Аристотеля, выделяли в литературе ее собственно художественную сторону, то Винченцо Маджи, Юлий Цезарь, Скалигер, Джазоне Де Норес и др., опираясь на ту же самую «Поэтику», настаивали на воспитательных функциях литературы и упорно твердили о том, что поэзия должна не услаждать, а поучать народ, прививая ему истинные принципы реконструированной на Тридентском соборе христианской религии и морали. Они старались втиснуть поэзию и поэтику в рамки жестких, легко усваиваемых рационалистических и вместе с тем абсолютных канонов и правил. Та тенденция к созданию классических национальных норм языка и стиля, которая отчетливо наметилась в литературной теории и практике Пьетро Бембо, во второй половине XVI в. перерождается в тенденцию классицистическую, формализующую наивысшие эстетические достижения раннего и зрелого итальянского Возрождения и тем самым приостанавливающую

дальнейшее органическое развитие классического ренессансного стиля, как одного из важнейших формообразующих факторов национальной культуры и национального сознания. Церковный и светский абсолютизм в Италии тенденцию эту активно поддерживал. Созданная Антоном Франческо Граццини и Джанбаттистой Джелли Академия Мокрых, ставившая своей целью сохранение флорентийского народного языка, по прямому указанию великого герцога Козимо Медичи была преобразована сперва в официозную флорентийскую Академию, а затем в печально знаменитую Академию дела Круска, которая, по словам Де Санктиса, «была для итальянского языка своеобразным Тридентским собором: она тоже отлучала писателей и вырабатывала догмы».

Однако отчетливо выраженная классицистская тенденция в эстетике и литературной теории позднего итальянского Возрождения не привела к образованию в литературе второго периода Чинквеченто четко выраженного классицистского стиля или направления. Даже писатели, безоговорочно признававшие необходимость во всем подражать языку и стилю Петрарки и Боккаччо, пользовались созданными ими классическими формами для выражения собственного восприятия совершенно иной, значительно более сложной и противоречивой итальянской действительности середины XVI в. с ее Контрреформацией, религиозными ересями, народными движениями и так называемой рефеодализацией. Между формой и идейным содержанием, причем прежде всего именно тех произведений, где содержание несло большую религиозно-воспитательную нагрузку, возникало неизбежное внутреннее противоречие, и тогда на основе классицистской поэтики закономерно возникал маньеризм. В этом смысле чрезвычайно показателен художественный опыт Джанбаттисты Джиральди Чинцио, писателя, несомненно, по-своему значительного, но одного из самых убежденных противников классицистского гуманизма итальянского Возрождения и ревностного поборника поэтики контрреформационного классицизма. Джиральди настаивал на необходимости тщательного копирования языка и синтаксических конструкций «Декамерона». Однако делал он это не во имя поддержания классической ренессансной традиции, а, напротив, для борьбы с нею. Его «Экатоммити» (1565) должны были стать своего рода «Антидекамероном». Джиральди попытался противопоставить оптимистическому, но, как ему казалось, непристойному смеху «ста новелл» Боккаччо контрреформационное благонравие своих «ста мифов», написанных, как о том торжественно объявлялось в латин-

ском введении, во славу католической церкви и постановлений Тридентского собора. На основе классицистской поэтики Джиральди Чинцио создал грандиозный новеллистический свод, в котором, пожалуй, ярче, чем где-либо, проявился не просто консервативный, а откровенно реакционный вариант итальянского маньеризма.

Сходные процессы протекали и в других жанрах. Пуристское и академическое подражание Петрарке в середине XVI в. было не менее бесперспективным, нежели рабское повторение формальных приемов Боккаччо. Наиболее значительные достижения итальянских петраркистов второго периода Чинквеченто возникали в ходе маньеризации классической поэзии — в результате внесения в уже обескровленные петрарковские формы и стертые от времени, заштампованные темы петрарковского «Канцоньере» тревожного, кризисного мироощущения середины XVI столетия. В ряде случаев это вело к отказу от естественности и простоты, к форсированию усложненности, к вычурности, к аристократической изощренности. Однако наряду с утратами возникали и определенные художественные завоевания. Субъективизм, столь характерный для стиля, сменившего классический Ренессанс, позволил поэтам итальянского маньеризма обновить и в чем-то психологически углубить традиционные петрарковские и неоплатонические мотивы. Не удивительно, что итальянский маньеризированный петраркизм смог оказать благотворное влияние на любовную лирику Ж. Дю Белле и Ронсара.

Не следует также упускать из виду и то, что маньеризм как художественный стиль формируется и в поэзии, и в изобразительном искусстве Италии не только на основе классицистской поэтики, но и в прямой полемике с нею как демонстративное отрицание всех предписываемых ею норм и правил. Именно эта тенденция в литературе итальянского маньеризма получила широкое развитие и оказалась наиболее плодотворной. Во второй половине XVI в. продолжать и развивать как художественные, так и идеологические традиции национальной классики значило идти отличной от Петрарки и Боккаччо дорогой. Вот почему крупнейший новеллист второго периода Чинквеченто Маттео Банделло демонстративно подчеркнуто называл себя писателем «без стиля», т. е. прозаиком, не пользующимся классическим ренессансным стилем. «Новеллы» Банделло (1554) ставили своей целью не подменить собой прозу Боккаччо, а по-новому решить те же художественные задачи, которые вставали когда-то перед автором «Декамерона». Именно поэтому Банделло ориентировался не на говор

народа Флоренции, как советовал Макиавелли и как во второй половине XVI в. стали предписывать пуристы из Академии делла Круска, а на речь образованного общества всей Италии, сближая тем самым литературный язык итальянской прозы с новой исторической действительностью. Подобно Боккаччо, Банделло хотел быть правдивым и сознательно избегал моралистических оценок. Тем не менее преувеличивать реализм «Новелл» никак не следует. Реалистический метод Банделло был еще очень ограничен и тоже оказался не способным подчинить себе стиль. «Новеллы» Банделло тоже маньеристичны. Отказ от декамероновского обрамления был вызван у их автора не столько желанием более правдиво, чем Боккаччо, воспроизвести общественную действительность современной ему Италии во всем ее калейдоскопическом многообразии, сколько утратой гуманистической веры в разумность жизни, в способность человека познать ее закономерности и, познав их, перестроить действительность, опираясь на принципы свободы, добра, красоты и гармонии.

Во второй трети XVI в. под непосредственным влиянием Боккаччо развиваются почти все маньеристские новеллисты Италии. Самым крупным и значительным из них был, несомненно, А. Ф. Грацини-Ласка, развивший демократическую линию новелл Макиавелли в условиях абсолютизма герцогов Тосканских. Но для общих художественных тенденций второго периода Чинквеченто более показателен Джован Франческо Страпарола. В его новеллистической книге «Приятные ночи» (1550) наиболее четко проявились многие из черт маньеризма как переходного стиля позднего итальянского Возрождения, стиля, в котором распадаются художественные синтезы Высокого Ренессанса и готовятся художественные синтезы барокко. В середине XVI в. в результате кризиса гуманистической культуры Возрождения, крушения классического национального стиля и последовавшего за ним распада ренессансных синтезов в Италии снова, как на рубеже XIII и XVI вв., обнажились народные основы литературы и искусства. Это одна из причин, почему любая однозначная оценка кризиса классического гуманизма окажется неудовлетворительной. Крушение идеалов, вдохновлявших Леонардо, Рафаэля и Ариосто, сопровождаемое развернутым наступлением феодально-католической реакции на культуру Возрождения, вносило смятение в умы и души даже таких писателей, как Аретино, что не могло не отражаться как на содержании их произведений (автор малопрстойных «Бесед куртизанок»

написал также благочестивое «Житие дэвы Марии» и «Человечность Христа»), так и на их стиле. Вместе с тем как раз с 30-х годов XVI в. в литературе и искусстве Чинквеченто как бы узакониваются явления, вытеснявшиеся до этого классическим Ренессансом на самую далекую культурную периферию. Для писателей и художников позднего итальянского Возрождения характерен не только интерес к крестьянской или плебейской тематике, но и попытки использовать формы, создававшиеся народом и отвечавшие его давним эстетическим преданиям. Отсюда — появление таких своеобразных живописцев, как Якопо Бассано, которые именно в пору кризиса классического возрожденческого гуманизма и в значительной мере в результате этого кризиса приходят к эстетическому утверждению «самодовлеющей ценности демократической тематики», к открытию «новой области сельского жанра» (Б. Р. Виппер); отсюда — «народные романы» Джулио Чезаре Кроче «Бертольдо» и «Бертольдино», в которых Э. Раймонди, может быть несколько преждевременно, видит законченное выражение «крестьянского барокко», и отсюда же, наконец, фольклорные, народные аспекты маньеризма «Приятных ночей» Страпарола. Говорить о народном маньеризме вряд ли возмозно. Эклектичность и идеологическая амбивалентность маньеризма не позволили ему организовать фольклорные элементы в исторически новую эстетическую систему. Но сам факт обращения маньеристов к народному творчеству в высшей мере симптоматичен. Он — одно из свидетельств тех художественных сдвигов, которые происходили в литературе Италии конца XVI в.

Литература второго периода Чинквеченто завершает творчество одного из величайших писателей европейского Возрождения Торквато Тассо, создателя героической поэмы «Освободенный Иерусалим». Вся поэзия Тассо проникнута ощущением глубокого трагизма человеческого существования, порожденного крушением великих идеалов, некогда вдохновлявших Ариосто, Кастильоне и Макиавелли. Это грандиозный идеологический и художественный итог всей итальянской литературы второй половины XVI в. Если в маньеристической «Аминте» еще господствует идиллический гедонизм, столь характерный для ренессансной традиции позднего итальянского Возрождения, то громко прозвучавшие в «Горрисмондо» мотивы горького разочарования в возможности человека распоряжаться своей судьбой, поражения человека и его полного одиночества в абсурдном мире уже прямо предвосхищают не только тематику, но и стилистику барокко.

2. ЛУДОВИКО АРИОСТО

Для литературы зрелого итальянского Возрождения поэзия Ариосто не менее характерна, нежели мысль Макиавелли. Она наиболее полное и совершенное выражение национальных художественных идеалов так называемого Высокого Ренессанса, его культа красоты, гармонии и свободы. В литературе Чинквеченто «Неистовый Орландо» занимает такое же место, какое в литературе Треченто заняла «Божественная Комедия». «Ариосто и Данте,— писал Франческо де Санктис,— были знаменосцами двух культур, противоположных по своему характеру. Оба они жили на рубеже двух эпох, их появление предвещало звезды меньшей величины, поэзия и того и другого явилась синтезом и завершением целой эпохи».

Жизнь автора «Неистового Орландо» для духовной и интеллектуальной атмосферы зрелого итальянского Возрождения тоже весьма показательна. Если Никколо Макиавелли не мог появиться нигде, кроме popolанской Флоренции, то Лудовико Ариосто сформировал небольшой княжеский двор, при котором дворяне уже охотно читали античных поэтов, но еще не вовсе позабыли о своих рыцарственных предках и где еще совсем недавно писал свою поэму граф Маттео Боярдо.

Лудовико Ариосто (1474—1533) родился в Реджо Эмилия, где его отец был капитаном крепости. Когда будущему поэту исполнилось десять лет, его семья переехала в Феррару. Вопреки склонностям, юный Лудовико по настоянию отца изучал в университете право (1489—1494), но потом целиком отдался поэзии. Живя в Ферраре, он принимал участие в придворных спектаклях и празднествах. В это время он особенно сблизился с сыном-гуманиста Тито Веспасиано Строцци — Эрколе, так же как и он сочинявшим латинские стихи. Поэт называл годы с 1495 по 1500 «прекрасными, напоминающими наполовину апрель и наполовину май».

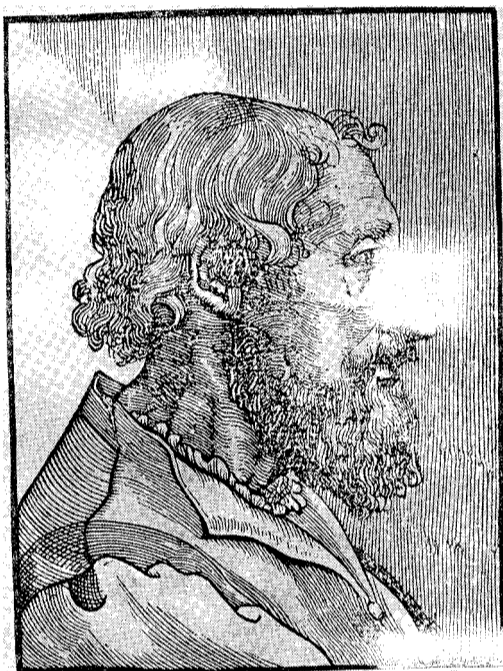
После смерти отца, в 1500 г., заботы о матери и девяти братьях и сестрах легли на плечи молодого Лудовико. Военная служба привела его во дворец кардинала Ипполито д'Эсте, брата герцога Альфонсо I. Праздники, любовные авантюры, дела управления больше занимали кардинала, чем христианские добродетели. Даже в этот век правителей-убийц и кровосмесителей Ипполито д'Эсте выделялся изощренной жестокостью. В течение долгих четырнадцати лет Ариосто приходилось выполнять прихоти и весьма неприятные поручения «кроткого Ипполито». То великий поэт едет в Мантую к сестре кардинала с поздравлением

по случаю рождения сына, то он в Риме с поручением к папе Юлию II. В промежутках поэт пишет комедии и начинает «Неистового Орландо» («Неистовый Роланд»). Ариосто рассчитывал, что судьба его изменится к лучшему, когда в 1513 г. папский престол занял Джованни Медичи, принявший имя Льва X и охотно тратившийся на художников и поэтов. Но надежды на получение церковной синекуры не оправдались: «Он меня плохо разглядел; став папой, он перестал носить очки».

В 1516 г. был издан «Неистовый Орландо», но Ариосто по-прежнему приходилось разъезжать с поручениями кардинала то в Милан, то во Флоренцию. В следующем году поэт, ссылаясь на «слабое здоровье и семейные дела», отказался сопровождать своего патрона в Венгрию. Ариосто был причислен к герцогскому двору. Холодный и расчетливый деспот, Альфонсо I был еще суровее брата. Он оказывал покровительство художникам, потому что так тогда было принято, но несравненно больше интересовался своими кулеверинами. Ариосто по-прежнему маялся на службе, и для поэзии времени оставалось мало. Тем не менее Ариосто подготовил второе издание поэмы и закончил еще одну комедию. Тревожные годы провел поэт в Кастельново в качестве комиссара горной области Гарфаньяна. Не имея в своем распоряжении достаточно военной силы, Ариосто не мог предпринять что-либо против разбоя и грабежей, а тут еще надвигалась эпидемия чумы. Только в 1525 г., после трехлетнего пребывания в Гарфаньяне, его вернули в Феррару. Как будто наконец исполнились давние мечты и пришло признание. Ариосто построил дом, развел сад и женился на Адессандре Бенуччи Строцци, которую любил с юности. Последние годы жизни поэта были счастливыми и плодотворными, несмотря на невзгоды, постигшие его родину. В 1532 г., за год до смерти, Ариосто издал третью редакцию «Неистового Орландо» и написал комедию «Сводня».

Начинал Ариосто с латинских од, элегий, эпиграмм в духе римских поэтов. Пинья, издатель Ариосто, писал: «В элегиях ему свойственна сладость Тибулла не менее, чем вдохновение Проперция, в ямбах и одиннадцатисложниках он может затмить Катутлла». Первым произведением Ариосто на итальянском языке была поэма на смерть Элеоноры Арагонской (1493). В сонетах и мадригалах Ариосто выступал певцом любви, выражая свои чувства к Алессандре Бенуччи. В одном сонете поэт рассказывает, как, переходя в пасмурный день мост через По, он заметил донну; ее взгляд развеял тучи, озарил землю солнцем и успо-

2Jjf o R B A N D O
 Г V R I O S O D I M E - S E R I V D U V I C O
 Ariorto cou la uccia „ndlla», «< Ictiotationi Di tutti
 gli tuoijbi ,eone per Un e flato tal oprs amplia-
 ta :come netta noniTuwoia nei.fmc
 per weUe ve&rfft Duole.



M D XXXVI.

Портрет Лудовико Ариосто

Гравюра с титульного листа венецианского издания поэмы «Неистовый Орландо» (1536 г.)

коил волнение на реке. Во втором мадригале речь идет о ней же:

Когда краса с величьем предстает
 Очам и мыслям в пору лицезренья,—
 Вам, донна, я не нахожу сравненья.
 Я чувствую, меня Амур влечет
 Парить чудесно сил моих за гранью...

(Перевод Э. Егермана)

Ближе всего к знаменитой поэме Ариосто стоят семь сатир, написанных терцинами. В этих посланиях к родным и близким индивидуальность поэта проявилась отчетливее, чем в любовной лирике: заботливый брат, верный сын, признательный ученик, отзывчивый друг и наблюдательный современник — таким рисуется в них поэт. Спокойный тон посланий нарушается лишь тогда, когда речь заходит о римской курии и кардинале Ипполито, о феррарском дворе. Ирония поэта не могла прийти по

вкусу правящей в Ферраре династии, и сатиры Ариосто были изданы только после смерти автора. В них даны яркие зарисовки жизни герцогского двора, папской курии, университета и гуманистов Гарфаньяны. Поэт смотрел на окружающую действительность спокойно, но критически. Однако сатиры Ариосто ближе к Горацию, чем к Ювеналу. Улыбка поэта снисходительна, а интонации его терцин напоминают шутивную разговорную речь.

Ариосто в юности полюбил театр, который в эту пору в Европе только рождался и был пока еще связан с придворной сценой. В 1508 г. при дворе Ипполито была поставлена комедия Ариосто «Сундук», в которой поэт достаточно свободно следовал образцам римской комедии. Ариосто сохранил основную группу персонажей плавтовской пьесы-прототипа: скупого и сварливого отца, влюбленных юношей, пронырливых и находчивых слуг, в руках которых сосредоточены основные нити интриги. Самым оригинальным персонажем был скупой и подозрительный работороговец Лукрано. Любитель поучать других, думающий только о собственной выгоде, обманщик, он в финале комедии получает по заслугам. Но это не противоречит благополучному исходу действия. Празднично-ренессансный характер достигался веселыми интермедиями, танцами, блестящими декорациями.

Комедия Ариосто «Подмененные» была поставлена также для Ипполито, а декорации к ней писал сам Рафаэль. Действие пьесы отнесено к XV в. и происходит в Ферраре, что придало комедии естественность и позволило автору делать намеки на современность, обличать произвол чиновников и т. п. Удачно используя мотив переодевания, Ариосто создал занятные мизансцены. Завершается комедия торжеством молодых влюбленных. В качестве интермедии была разыграна сценка, где «Вулкан и циклопы куют стрелы под аккомпанемент флейт, своих молотов и подвешенных к ногам колокольчиков, затем они работают своими кузнечными мехами и танцуют мореску под звуки тех же молотов».

Десятью годами позже Ариосто переработал текст обеих комедий: на смену свободному диалогу в прозе пришли несколько тяжеловатые одиннадцатые ложные стихи, отчасти был ослаблен самый темп развития действия. Впрочем, характеры персонажей и сама интрига «Сундука» после переработки стали ярче и жизненнее. «Подмененных» ждал успех и за рубежом, в 1566 г. комедия была переведена на английский язык и, по-видимому, дала материал Шекспиру для эпизода Люченцио и Бьянки в «Укрощении строптивой».

По просьбе папы Льва X Ариосто поспешил с окончанием третьей комедии — «Чернокнижник» (1520). Однако комедия не была поставлена из-за слишком прозрачных намеков на торговлю индульгенциями, вокруг которой разгорелась тогда ожесточенная борьба. Лишь в 1530 г. «Чернокнижник» появился на сцене. Действие разворачивается в Кремоне; центральная фигура, астролог-шарлатан, была достаточно типична для того времени. Джакелино обрисован мастерски. Этот говорливый плут широко пользуется суеверием и темнотой слушателей, пока его не разоблачают, и он, посрамленный, бежит из Кремоны. В комедии выделяется находчивый слуга Темоло. Насмешливый и остроумный, он не милует ни жестокого хозяина, ни нотариусов и сборщиков налогов, ни поставщиков и комиссаров. Это самый яшвой персонаж комедии. Любовная интрига Чинтио и дочери Аббондио создает ряд забавных положений. Все завершается благополучно в пятом акте.

Наиболее оригинальной комедией Ариосто была «Сводня» (1529). События происходят в Ферраре, главное лицо — сводня, напоминающая испанскую Селестину. Сводня помыкает своим мужем Пачифико и, не считаясь с преклонными годами, заводит себе любовника Фацио. В комедии характеры приобрели большую выразительность, события жизненны, бытовая сторона широко разработана. Ариосто сумел в лице Пачифико, на что намекает и его имя, изобразить покладистого миролюбца, который готов не замечать творящегося кругом, лишь бы ему было спокойно. Его соперник Фацио соединил в себе любовь к развлечению со страстью к наживе. Одна из лучших сцен комедии — диалог Пачифико с женой, в котором каждый пытается обелить себя, и все же Пачифико лицемерием превосходит сводню. Еще современники Ариосто находили, что белый стих комедии придал ей монотонность, и считали прозаическую форму более естественной для диалога. Эта пьеса шла при феррарском дворе д'Эсте по случаю свадебных торжеств: вольные шутки и малопрстойные ситуации пришлись всем по вкусу.

Последняя комедия Ариосто, «Студент», была закончена братом поэта Габриэле и получила новое название «Школяры».

Времена Контрреформации не наступили, и в комедиях Ариосто был сравнительно свободен от тех ограничений, которые будет накладывать на него положение придворного поэта. Его пьесам присуща ренессансная жизнерадостность, юмор, несколько ироническое отношение к действительности, реалистичность отдельных деталей. Сохраняя три единства,

Ариосто умело использовал преимущества уличной декорации для создания динамичных мизансцен и диалогов, в которых глубокие мысли чередуются со смелыми замечаниями, смачной шуткой, остроумным словечком. Большое место в комедиях отведено слугам, которые превосходят господ здравым смыслом и пониманием житейских перипетий. Менее индивидуализированы женские образы (за исключением сводни Лены), их роль в развитии интриги не так значительна.

Особое место в творчестве Ариосто занимает поэма «Неистовый Орlando». В 1504 г. поэт начал писать большую поэму о Роланде, давно сделавшемся итальянским народным персонажем Орlando, которая, по его замыслу, должна была стать продолжением незаконченной эпопеи Боярдо. Однако поэт мало заботился о непосредственном развитии сюжета своего предшественника, сразу введя в рассказ Анджелику, Ринальдо, Феррау, Сакрипанте, Брамманту. Изображая занимательные авантюры своих героев, Ариосто стремился приподнять действительность ренессансной поэзии над угрожавшей ей прозаичностью повседневности, воспеть мир истинной человечности, свободы и красоты. Постоянно совершенствуя любимое детище, Ариосто довел количество песен в «Неистовом Орlando» от сорока в первой редакции 1516 г. до сорока шести в редакции 1532 г.

Ариосто — подлинный сын зрелого Возрождения: он был способен печалиться о бедствиях, постигших Италию, сетовать на беззакония, однако его основным стремлением было утверждение гуманистического идеала, воссоздание в шутливых, радостных, искрящихся остроумием, непринужденно-шаловливых образах того великого преобразования земной жизни, которое принес с собой и завещал будущему Высокий Ренессанс.

Поэту нравилось нагромождение эпизодов, сложное переплетение сюжетных линий поэмы. В ее причудливом, но всегда гармоничном сюжетном многообразии, в свободной игре поэтического вымысла и фантастических приключениях благородных и человеческих героев чувствовалось дыхание новых эстетических идей, новое представление о прекрасном и о цели творчества.

Во вступительных октавах поэмы Ариосто определил свои поэтические задачи. Главным героем ее он сделал Орlando — Роланда, образцового рыцаря в гуманистическом понимании, неизменного покровителя угнетенных, борца за справедливость; в его лице воплощены в преобразованном виде идеальные качества, которыми обладали герои лучших испанских ренессансных рыцарских романов об

Амадисе Гальском и Пальмерине Английском и о необходимости которых для человека Возрождения говорил в книге «Придворный» современник Ариосто, Бальдассаре Кастильоне. Орландо защищает Олимпию от дикого Чимоско, освобождает от разбойников Изабеллу, спасает приговоренного к смерти Зербино. Он сторонник равенства в бою; в поединке с Феррау он обнажает голову, видя, что его противник без шлема, и отказывается от меча, когда узнает, что Мандрикардо дал обет не брать в руки меч. Кульминационный момент в судьбе героя наступает в эпизоде безумия, вызванного отвергнутой любовью. Ариосто сумел, как никто из его предшественников, рассказать о муках ревности, которая охватила героя, когда он догадался о любви Анджелики к сарацинскому воину. Октавы этого эпизода (XXIII—XXIV песни) гениально переложил Пушкин («Пред рыцарем блестит водами...»).

Безумие Орландо, которое сто лет спустя вдохновляло Дон Кихота в Сиерра Морене, подготовлено Ариосто исподволь, и чтение нежных надписей, свидетельствующих о счастливой любви Анджелики и Медоро, было лишь последней каплей, переполнившей чашу («...Их буква, кажется гвоздем // Герою сердце пробивает...»). Рыцарь уже раньше страдал, когда от него бежала своенравная и коварная красавица, вещей сон предупредил его о грядущих бедах; разыскивая Анджелину, он то и дело переходит от отчаяния к надежде. Мотив яростного неистовства и безумия главного героя превосходит образы позднего Возрождения — Гамлета и Дон Кихота. Но пока еще царит шутка: излечить Орландо, вернуть ему потерянный рассудок призван Астольфо. Пришедший в «Неистового Орландо» из поэмы Пульчи образ Астольфо тоже очень значителен, он соединяет поэтов итальянского Возрождения с Рабле, а Моргайте и Маргутте с мудрыми шутками Шекспира и грассьосос Лопе де Беги. Астольфо владеет чудесным копьём, от волшебницы Лоджистиллы он получает книжку против колдовства, он владетель рога, обращающего врагов в бегство, и, наряду со всем этим, он не лишен чудаковатости и вызывает смех своими поступками. После беседы с апостолом Иоанном Астольфо на колеснице пророка Ильи отправляется на луну, где можно найти все потерянное на земле, в том числе разум Орландо и часть разума самого Астольфо. Из своего путешествия рыцарь привозит пузырек с рассудком своего друга. Прежде чем найти безумца, он заключает в козий мех ветер, чтобы тот не помешал ему в африканских песках, превращает камни в коней для своих пехотинцев и, наконец, находит Орландо невдалеке от

Бизерты. Чтобы исцелить друга, Астольфо затыкает ему рот травой и принуждает понюхать содержание пузырька. Орландо выздоравливает, возвращается к жизни, к тому же забывая свою любовь к Анджелине, которая была виновницей его мучений (XXXIX песня).

Отныне рыцарь «еще более умен и мужествен» и готов совершать новые подвиги: будто истинно эпический герой, Орландо стал опять на защиту дела франков, дела христиан. Но все это наполовину игра: безумие, вызвавшее ряд нелепых, несоответствующих доблестному воину поступков, разрушало образ совершенного рыцаря в старом понимании. И этим Ариосто превосходил Сервантесова Дон Кихота, хотя реалистический испанский роман отчетливо противопоставил безжалостную прозу жизни фантастическому безумию, а поэма Ариосто, прямо не воспроизведя реальной повседневности, представляет неистовства протагониста как занимательный, порою смешной эпизод, не нарушающий, однако, гармоничной мозаики сюжета.

Одним из главных лиц поэмы стала Анджелина, вольная и невольная виновница несчастья Орландо. Поэт изобразил ее страдающим, глубоко чувствующим человеком: ей угрожают грязные посягательства отшельника, она терпит муки в ожидании грозящей гибели от морского чудовища, но тем удивительней и сказочней было освобождение ее Руджеро при помощи волшебного щита и кольца. Своенравная царевна погубила много влюбленных сердец, но чудесный напиток заставил и ее полюбить Ринальдо.

Любовь для ренессансного поэта — прежде всего земное чудо. Ариосто пробуждает в Анджелике настоящее чувство, заставляя ее влюбиться в раненого сарацина, простого пехотинца Медоро; царевна сразу забывает причуды и отдается охватившей ее страсти. Безумному Орландо было суждено встретить счастливец, но он их не узнал, и они благополучно скрылись (XXIX песня). Хорошая погода и быстрый корабль помогли Анджелине с Медоро достигнуть берегов Индии, где Медоро был вручен скипетр. Больше их встреч с главными героями не могло произойти, и интерес к судьбе Анджелики у читателя теряется.

Сложная история любви Руджеро и Брадаманты не уступает по значению другим сюжетным линиям поэмы. Любовь этих героев сопряжена с препятствиями, заблуждениями; много раз поэт уже готов соединить их узами брака, но затем новое приключение задерживает наступление счастливой развязки. В этой богатой событиями истории первое место при-

надлежит Брадаманте; женщина эпохи Возрождения, она настойчива, энергична и по-настоящему отважна: ревнуя Руджеро и обнаруживая слабость в минуты отчаяния, она готова тотчас взять в руки оружие, чтобы достойно защищать свою любовь. Когда Руджеро грозит прямая опасность, то, несмотря на гнев, Брадаманта предостерегает его криком. Чувства этой девушки выше и человечней, чем чувства других персонажей поэмы, в них более прямо изображена гуманистическая гармония, утверждаемая художественным стилем «Неистового Орландо». Встреча с Пинабелло, принадлежащим к врагам ее рода, приводит Брадаманту вместо замка Атланта, где находится Руджеро, в таинственную пещеру волшебницы Мелиссы. Своими предсказаниями чародейка утешает обманутую богатыршу, обещая ей могущество и славу в лице ее потомков — герцогов д'Эсте. Так, воспользовавшись приемом Вергилия, поэт сумел сказать приятное своим покровителям, но сделал это столь непринужденно и весело, что в общем тоне эпизода не возникло даже оттенка льстивости.

С неистощимой выдумкой, нигде не повторяясь и не снижая уровень мастерства, Ариосто нанизывает все новые и новые эпизоды, новые приключения, то волшебные, то несколько комичные, то окрашенные лирическим чувством, то воинственные.

Наряду со старыми персонажами поэмы Боярдо, которых Ариосто перенес в «Неистового Орландо», в поэме появилось много новых, как второстепенных, участвующих лишь в одном эпизоде, так и ведущих, проходящих через всю поэму. Под влиянием роста турецкой опасности для Италии поэт в полусуточной поэме сравнительно резко столкнул Карла Великого и Аграманте, христианских и сарацинских рыцарей: немногие из сарацин вызывают сочувствие автора.

Ариосто в поэме охотно, широко и шутивно использует аллегорические фигуры Распри, Обмана, Гнева, а также сверхъестественные существа — чертей, фей, колдунов и магов. Сам христианский бог в лице св. Михаила вмешивается в события. Однако эта изобразительная разногласия не разрушает стилистического единства поэмы, фактура которой сложна и пестра, но поразительно гармонична.

Комическое в поэме смешано с серьезным: таков замысел автора, таковы закономерности жанра героико-комической поэмы. Однако это не мешает проявлению подлинного драматизма в терзаниях Брадаманты, думающей, что она потеряла Руджеро, в сцене смерти Брандмарте, умирающего с именем Фьордилджи на устах, и т. д.

К эпическим описаниям военных действий (а именно они составляют «протосюжет» поэмы) Ариосто обращается только в двенадцатой песне, чтобы затем снова надолго окунуться в созданный его воображением героический и фантастический мир. Позже он опять возвратится к эпосу и расскажет об осаде Парижа сарацинами и о проникновении Родомонте внутрь города, сдачи которого удалось избежать только благодаря Ринальдо, подоспевшему на помощь с шотландскими и английскими войсками. Но вражда неверных и христиан имеет второстепенное значение в повествовании, военные сцены лишь скрепляют между собой части поэмы.

Творец «Орландо» не только подводил итог лучшей поре итальянского Возрождения, но сквозь столетия открывал путь романтической поэме начала XIX в. Ариосто вводил в поэзию богатый арсенал волшебного и чудесного: тут и кольцо Анджелики, щит Атланта, рог Астольфо, тут говорящие деревья, тут и чудесный крылатый скакун Гиппогриф, листья, становящиеся кораблями, чудесные путешествия по воздуху из Индии в Ирландию, с земли на Луну и многое другое. Все это придает занимательность и красочную сказочность поэме. Но это не помешало поэту создать живописный фон для приключений его героев, реальный и в то же время идеализированный, изобразить ручьи, реки, сады, леса, горы, стихийные силы природы — грозу, бурю и т. п. Даже самые фантастические приключения, происходящие в красочном мире «Неистового Орландо», Ариосто изображал естественно, правдиво и человечно. «Поэтому все персонажи кажутся живыми, и их не забываешь. Некоторые из них стали нарицательными комическими образами (как Родомонте, Градассо, Сакрипанте, Марфиза). Поэт не вмешивается в происходящие события, он не действующее лицо, а скорее зритель, который наслаждается зрелищем этого мира, как будто это не его мир и не он своим воображением его создал. Отсюда совершенная объективность и ясность его поэтического мира, которую сравнивали с гомеровской. Итальянская литература в этой простоте и ясности ариостовской поэмы достигает своего совершенства» (Ф. Де Санктис).

Поэт любил радостную земную жизнь, был певцом наслаждения, и он плохо верил в блаженство, ожидающее добродетельного человека после смерти. Изображенный в его поэме земной рай вполне материален — Астольфо нашел там добрый овес для своего коня, кров, стол и «все удобства». Ариосто превосходно пользовался иронией в тех случаях, в каких Рабле будет греметь обличительной речью.

Замечательная поэма Ариосто стала величественным гимном торжествующему чувству, всесторонне развитому человеку. Совершенство стиха «золотой» октавы, звучность литературной речи, беспредельная сюжетная изобретательность сделали поэму широко известной за пределами Италии. Количество переделок, пересказов, подражаний и переводов «Неистового Орланда» было очень велико уже в XVI в. В XVII в. ариостовские мотивы проникли в живопись и в оперу, а с приходом романтизма триумфально вернулись в поэзию.

3. НИККОЛО МАКИАВЕЛЛИ

В миропонимании Возрождения творчество Макиавелли — важный рубеж. Индивидуалистическая, антропоцентрическая концепция мира у Макиавелли сохранилась, но она претерпела у него серьезные уточнения. Рядом с проблемой личности в произведениях Макиавелли встали проблемы народа, класса, нации.

Как почти все великие мыслители эпохи Возрождения, Макиавелли был подлинным художником. В своей классической характеристике Возрождения Ф. Энгельс поставил его имя рядом с именами Леонардо да Винчи, Альбрехта Дюрера и Мартина Лютера (см.: *Маркс К., Энгельс Ф. Соч.* 2-е изд., т. 20, с. 346). «Мандрагора» — одна из лучших комедий XVI в., а «Сказка о Бельфагоре» не уступает весьма красочным рассказам Банделло. Но самым значительным произведением Макиавелли стал преисполненный трагических противоречий «Государь». Музой Макиавелли была политика. Реализм политических концепций органически сочетался у него с реализмом художественного метода. «Основная черта «Государя», — писал Антонио Грамши, — состоит в том, что он является не систематизированным трактатом, а «живой» книгой, в которой политическая идеология и политическая наука сплетаются в драматической форме «мифа». В отличие от утопии и схоластического трактата, то есть тех форм, в которые политическая наука облакалась вплоть до Макиавелли, такой характер изложения придает его концепции форму художественного вымысла, благодаря чему теоретические и рационалистические положения воплощаются в образ кондотьера, являющийся пластическим и «антропоморфным» символом «коллективной воли»».

Никколо Макиавелли (1469—1527) родился во Флоренции. В 1498 г. он был избран на должность секретаря второй канцелярии Синьории, ведавшей внутренними делами и вопросами, связанными с армией и военными дей-

ствиями. В течение ряда лет Макиавелли был едва ли не главным дипломатическим и политическим советником республики. Именно в это время сформировались его гуманистическое мировоззрение и его реалистический метод. Важнейшими произведениями 1499—1512 гг. — этот отрезок времени можно назвать первым периодом в творчестве Макиавелли — стали «Доклад Комиссии Десяти о том, что делается в Пизе» (1500), «О том, как надлежит поступить с восставшим народом Вальдикьяны» (1502), «Описание того, как избавился герцог Валентин[©] от Вителлоццо Вителли, Оливеротто да Фермо, сеньора Паоло и герцога Гравина Орсини» (1502), обширная «Римская легация», посвященная знаменитому конклаву 1503 г., «Картина того, что происходит в Германии» (1512), «Картина того, что происходит во Франции» (1512). Уже в этих произведениях Макиавелли поражает не столько гуманистическая оглядка на античность, сколько пристальный интерес к современной действительности. Его целью в это время было превращение Флоренции в сильное государство.

В 1505—1512 гг. Макиавелли был занят главным образом созданием народного ополчения. К этому времени относится ряд его военно-теоретических сочинений, важнейшее из которых — «Рассуждение о том, как учредить во Флоренции регулярную армию» (1506). Проблема ополчения, это вопрос отношения Республики Флоренции к окрестному крестьянству. Грамши, который первым по-марксистски связал военную доктрину Никколо Макиавелли с общей исторической проблематикой национального развития Италии, писал: «Всякое образование народной, национальной коллективной воли остается невозможным, если широкие массы крестьян-землевладельцев не вторгнутся одновременно в политическую жизнь. Макиавелли считал возможным достичь этого путем создания народного ополчения, и именно это осуществили якобинцы во время Французской революции; вот в таком понимании событий и видно определившее эпоху якобинство Макиавелли, явившееся источником (более или менее плодотворным) его концепции национальной революции».

Создать боеспособную народную армию Макиавелли не удалось. В августе 1512 г. флорентийская пехота была разгромлена под Прато испанцами. Во Флоренции с благословения папы Юлия II опять водворились Медичи. Макиавелли, как явный сторонник демократии, был смещен со всех должностей, заключен в тюрьму и подвергнут пыткам. В марте 1513 г., в' связи с вступлением на папский престол Льва X, его амнистировали, и он был отпра-

лен в деревню, в свое небольшое имение Сант'Андреа, неподалеку от Сан Кашано.

В деревне Макиавелли много и напряженно работал. Годы, когда он непосредственно не занимался политикой (1513—1525), были временем плодотворного теоретического осмысления всего того опыта, который был накоплен на службе у флорентийской республики. Это второй период в его творчестве. Он охватывает все значительные произведения писателя. В 1513 г. была начата работа над «Рассуждениями о первой декаде Тита Ливия», в которых Макиавелли изложил то, чему научила его «долгая практика и постоянное изучение мирских дел». В конце того же года, прервав работу над «Рассуждениями», он буквально на одном дыхании написал «Государя», посвятив его Лоренцо Медичи, младшему внуку Лоренцо Великолепного. На какое-то время Макиавелли искренне поверил, что Медичи способен сыграть роль народного вождя. В посвящении специально подчеркивалось, что «Государь» написан с позиций человека «низкого и незаметного состояния», ибо для того, чтобы «правильно постичь природу государей, надо быть из народа». Вне учета этой позиции общая концепция «Государя» правильно понята быть не может.

В «Государе» Макиавелли проанализировал различные типы государств, с саркастической усмешкой упомянул о государствах церковных (XI), но сосредоточил внимание на «новых принципатах», которые, как ему представлялось, были плодом творчества отдельных личностей (Ромула, Кира, Людовика XII, Чезаре Борджа), историческим результатом человеческой *virtù*.

Центральной проблемой «Государя» оказалась проблема личности, творящей историю. Макиавелли все еще верил в титанические возможности человека. Он решительно отвергал средневековые представления о том, «будто дела мира управляются судьбой и богом» и «что люди, с их умом, ничего изменить в этом не могут» (XXV). Признавая некоторое влияние судьбы (Фортуны) на историю, Макиавелли в то же время отнял ее у бога и лишил ее всякой трансцендентности. Согласно общей концепции «Государя» Фортуна — это лишь пока непознанные, естественные закономерности времени и истории, но которые могут быть познаны и таким образом подчинены человеку (XXV). Макиавелли еще более решительно, чем его предшественники, настаивал на необходимости активного отношения к действительности.

«Государь» был задуман как произведение программно антиутопическое. Его автору «казалось более верным искать настоящей, а не воображаемой правды вещей» (XV). Полеми-



Санти да Турно.
Портрет Никколо Макиавелли

Вторая половина XVI в.
Флоренция, палаццо Веккио

зируя с христианскими теоретиками, а также со своими предшественниками гуманистами Кваттроченто, Макиавелли утверждал: «Многие измыслили республики и княжества, никогда не виданные и о которых на деле ничего не было известно. Но так велико расстояние от того, как протекает жизнь в действительности, до того, как должно жить, что человек, забывающий, что делается, ради того, что должно делать, скорее готовит свою гибель, чем спасение. Ведь тот, кто хотел бы всегда исповедовать веру в добро, неминуемо погибнет среди столь многих людей, чуждых добру» (XV).

Макиавелли считал нужным отделить политику прежде всего от христианской морали, которую он считал общественно вредной и даже объективно безнравственной, ибо именно христианство «сделало мир слабым и отдало его во власть негодяям» («Рассуждения о первой декаде Тита Ливия», II, 2). Однако в «Госуда

ре» — и здесь отчетливо проявилась противоречивость мировоззрения его автора — реальная политика сильной личности обособлена от всякой морали, в том числе и от морали гуманистической. Указывая на практическую невозможность для «нового государя» обладать всеми общечеловеческими добродетелями, «потому что этого не допускают условия человеческой жизни» (XV), Макиавелли вместе с тем отмечал и относительность добродетели вообще. Именно на этом основано получившее широкое распространение представление о его циническом аморализме. Однако автор «Государя» не был циником. Противоречия между общечеловеческой моралью и политикой осознавались им как трагические противоречия времени. В этом смысле особенно показательна глава «О тех, кто добывает государство злодейством», где одновременно говорится и об образцовой *virtù* Агафокла, и о том, что «нельзя называть доблестью убийство своих сограждан, измену друзьям, отсутствие верности, жалости, религии» (VIII). Все творчество Макиавелли было попыткой найти материалистическое разрешение этого противоречия. Опираясь на опыт реальной политики своего времени, не имевшей ничего общего ни с христианской, ни с общечеловеческой нравственностью, последовательно преодолевая трансцендентность средневековой идеологии, он искал критерии нравственности в земной действительности, прежде всего в политической деятельности «нового государя», но неизбежно наталкивался здесь на внутреннюю противоречивость гуманистического индивидуализма, оказавшуюся для него непреодолимой. Историческая активность героической личности предполагала в «Государе» пассивность народных масс. В то, что народ может самостоятельно решать свою судьбу, Макиавелли не верил. Но традиционное для гуманизма Возрождения противопоставление личности толпе обернулось в «Государе» трагическим ущербом для личности. Главный герой этой книги не обладал уже ни божественностью человека Фичино и Пико дела Мирандола, ни универсальностью человека Альберти. Он даже человеком был только наполовину. Мифологическим образцом для него служил кентавр. «Новому государю, — писал Макиавелли, — необходимо владеть природой как зверя, так и человека» (XVIII). Основной *virtù* для Макиавелли стала сила — военная сила. Полагая, что главными причинами национального кризиса конца XV — начала XVI в. были «порочность» итальянских государей, наемные войска и кондотьеры, которые «довели Италию до рабства и позора» (XII), Макиавелли прежде всего хотел воспитать в

«новом государе» качества образцового военачальника. Главный герой «Государя» — кондотьер, диктатор, тиран и одновременно — патетическое отрицание реально существовавших в Италии кондотьеров, диктаторов и тиранов. Его образ строится как идейно-эстетическое противопоставление тем историческим государям Италии, действия которых проанализированы в «Государе» с бескомпромиссной реалистичностью. Он — «новый государь». И не только потому, что собственными руками создает для себя «новый принципат», но и потому, что по-новому связан со своим народом, в частности с крестьянством контадо, которое до этого игнорировалось даже самыми демократическими гуманистами итальянского Возрождения. «Новый государь» не просто вождь — это вождь вооруженного народа. Проблема взаимоотношений между народом и «новым государством» оказалась в книге Макиавелли едва ли не главной.

Из презрительных высказываний Макиавелли о черни, перекликающихся с аналогичными суждениями целого ряда других итальянских гуманистов, не следует делать вывод об антидемократичности «Государя». Чернь для его автора — не только городской плебс, но и вся масса людей, противостоящая «новому государю» как пассивная материя истории. В понятие «чернь» у Макиавелли входили и феодальные гранды. В посвященной Медичи книге, естественно, не смогли получить полного развития ни непримиримая ненависть Макиавелли к дворянству, ни его страстный антиклерикализм. Однако черты гуманистического демократизма, присущие его концепциям, проявились в «Государе» достаточно наглядно. Всячески подчеркивая пассивность народных масс, Макиавелли отнюдь не склонен был полностью игнорировать роль народа как, с его точки зрения, весьма внушительной исторической силы. Историческая роль народа обособывалась в «Государе» смелыми предвосхищениями теории классовой борьбы (IX).

«Новый государь» может прийти к власти, опираясь либо на знать, либо на народ. Макиавелли считал, что лучше всего ему опираться на народ. «Государю, — писал он, — получившему власть с помощью знати, труднее удержаться, чем тому, кто добился ее с помощью народа... Нельзя добросовестно удовлетворить знатных, не обижая других, а народ можно, потому что цели у народа более правые, чем у знати. Она хочет угнетать, а народ — не быть угнетенным» (IX). Народ, таким образом, оказывается у Макиавелли одним из главных источников общественной морали. Мораль эта носит подчеркнуто антифео-

дальный характер. «Новый государь» был для Макиавелли антропоморфным воплощением коллективной воли народа, носителем народной диктатуры, направленной на подавление сопротивления немногих, т. е. дворянства, и имеющей своей целью возрождение утраченной свободы, восстановление старых демократических учреждений во Флоренции и национальное объединение всей Италии. Именно в этом проявились народный аспект «Государя» и та концепция национальной революции, о которой писал Грамши, проницательно увидевший в его авторе далекого предшественника французских якобинцев.

Однако, выражая прогрессивные тенденции своего времени, гуманистическая мысль Макиавелли отличалась и определенным консерватизмом, ибо сам исторический прогресс в эпоху Возрождения был крайне противоречивым. Во всех своих сочинениях Макиавелли противопоставлял упадку и моральной «испорченности» Италии не абсолютистские монархии Франции или Испании, а вольные немецкие города, «здоровые» и демократические порядки в которых он был склонен явно идеализировать. Общественно-политические идеалы Макиавелли лежали, таким образом, не столько в будущем абсолютистской Европы, сколько в ушедшем дне Италии, в средневековом прошлом ее республик-коммун.

«Государь» заканчивался трагически-патетическим призывом к освобождению Италии от «варваров». Макиавелли обращался, с одной стороны, к «славному дому» Медичи, а с другой — и это чрезвычайно характерно — к гуманистической традиции Петрарки, цитатой из которого кончается книга. Здесь понятие *virtù* приобретает еще одно новое качество. Оно становится символом не просто индивидуальной, а национально-народной доблести. Но это и превращало антиутопического «Государя» в своего рода новую ренессансную утопию. В Италии начала XVI в. не было класса, который мог бы осуществить антифеодальную программу Макиавелли. Поэтому, выражая исторические и национальные чаяния итальянского народа, он вынужден был прибегать не только к разуму и к рационалистическим доказательствам, но и к гуманистическому мифотворчеству и к поэтической фантазии, «воздействующей на разобщенный и распыленный народ, чтобы пробудить в нем и организовать коллективную волю» (А. Грамши).

В своей книге Макиавелли обращался к широкому читателю своего времени, т. е. к народу: «Макиавелли,— писал об этом Грамши,— посвящает всю книжечку тому, каким должен быть государь, чтобы привести народ

к созданию нового государства; изложение ведется с логической строгостью и научной отрешенностью, а в заключение сам Макиавелли становится народом, сливается с народом, но не с народом «вообще», а с народом, которого Макиавелли убедил своим предшествующим изложением...».

Не удивительно, что Медичи не спешили использовать один из лучших умов своего времени. Автор «Государя» продолжал оставаться в глазах правителей Флоренции человеком не вполне благонадежным.

В 1515 г. Макиавелли сблизился с Козимо Ручеллаи и Дзаноби Буондельмонти и сделался идейным руководителем группировавшегося вокруг них кружка оппозиционно настроенной молодежи, собиравшегося в Садах Ориччеллари. Этот кружок, созданный еще Бернардо Ручеллаи, стал в начале XVI в. одним из последних оплотов флорентийского республиканизма и сыграл важную роль в истории общественно-политической мысли итальянского Возрождения. В нем Макиавелли не только читал, но и в значительной мере создавал свои «Рассуждения о первой декаде Тита Ливия», последняя книга которых была закончена, по-видимому, в 1519 г. Атмосфера засед, ведшихся в Садах Ориччеллари, ощущается и в некоторых других его произведениях, написанных между 1515—1520 гг.— в «Диалоге о нашем языке», в поэме «Золотой осел», в «Сказке о Бельфагоре», в комедии «Мандрагора», в «Жизни Каструччо Кастракани» и особенно в «Диалогах о военном искусстве».

В 1520 г. флорентийский университет поручил Макиавелли написать историю Флоренции. В 1525 г. «История Флоренции» была закончена, и Макиавелли торжественно преподнес свой труд Джулио Медичи, ставшему к этому времени папой Климентом VII.

В «Истории Флоренции» излагаются события, развернувшиеся во всей Италии начиная с глубокой древности и вплоть до года смерти Лоренцо Великолепного (1492). Макиавелли широко, но очень некритически пользовался в ней трудами своих предшественников (Флавио Бьондо, Виллани, Леонардо Бруни и др.): его интересовали не столько исторические факты сами по себе, сколько их новое осмысление. В своей проблематике «История Флоренции» вместе с «Диалогами о военном искусстве», в которых анализировались качества идеального полководца, тесно примыкала, с одной стороны, к «Государю», а с другой — к «Рассуждениям о первой декаде Тита Ливия», образуя с ними единый идейный комплекс. Ядром этого комплекса были «Рассуждения...». В них ренессансная идеология Макиавелли по-

лучила наиболее широкое и всестороннее освещение.

«Рассуждения о первой декаде Тита Ливия» состоят из трех книг. Материалом для них служили факты древнеримской истории в изложении Тита Ливия и других античных историков. Но, рассуждая о событиях далекого прошлого, Макиавелли всегда имел в виду не древность как таковую, а современность и даже общественно-политическое будущее Италии, которое он считал возможным предсказывать, опираясь на прагматический анализ истории. Метод и общие концепции Макиавелли остались в «Рассуждениях...» в основном теми же, что и в «Государе». Некогда традиционное противопоставление республиканских «Рассуждений...» якобы монархическому «Государю» основано на неправильном отождествлении «нового принципата» с монархией. Макиавелли никогда не был убежденным монархистом. Новым в «Рассуждениях...» была не национально-народная точка зрения на общественно-политическую действительность Флоренции и Италии, а более острая, чем в «Государе», критика феодального общества и римско-католической церкви, а также более широкое освещение роли народа в поддержании гражданских свобод. Если в «Государе» анализировалась роль единой диктатуры в создании «нового государства», то в центре «Рассуждений...» оказался вопрос о том, как можно возродить, а затем и сохранить исконный для Флоренции республиканский строй, который, согласно убеждению Макиавелли, больше всего напоминал государственный строй догракховского Рима, а потому являлся в его глазах лучшей и наиболее «естественной» формой современного народного правления. Дерзновенная мысль о благотворности классово-борьбы для свободы народа получила в «Рассуждениях о первой декаде Тита Ливия» свое дальнейшее развитие. Макиавелли посвятил в них целую главу доказательству того, что именно «раздоры между плебсом и римским Сенатом сделали римскую республику свободной и могущественной» (I, 4). Полемизируя с устоявшимся мнением о бедственности всяких внутренних раздоров и указывая на примеры гражданской доблести древних римлян, он утверждал: «Добрые примеры порождаются добрым воспитанием, доброе воспитание хорошими законами, а хорошие законы теми самыми смутами, которые многими безрассудно осуждаются» (I, 4).

Из этого вытекают смелые выводы о значении народа в истории. В «Рассуждениях...» народ часто выступал в той самой роли, которая до этого отводилась у Макиавелли только «новому государю». Более того, в заключении пер-

вой книги Макиавелли написал красноречивую апологию народа и не только приравнял народные массы к государю, но и поставил их выше сильной, самодовлеющей личности. Поиски «настоящей, а не воображаемой правды вещей» подводили его к ощущению зыбкости самых основ ренессансного гуманизма. В «Рассуждениях...» человеческая личность в значительной мере уже утратила не только свою неоплатоническую божественность, но и в какой-то мере свою самоценность. Индивидуум здесь нередко приносился в жертву «общественному благу», отождествляемому, однако, не с «государственным интересом», как это будет у идеологов Контрреформации и абсолютизма, а с Родиной. Гуманистический индивидуализм трансформировался у Макиавелли не столько в элитизм, сколько в тот страстный и в основе своей гуманистический патриотизм, который резко выделял автора «Государя» и «Рассуждений...» на фоне литературы Чинквеченто. Не абсолютистское государство, а Родина — Народ стал у Макиавелли конечным критерием общественной и индивидуальной морали. В одной из последних глав своих «Рассуждений...» он писал: «Когда речь идет о благе родины, не следует заниматься размышлениями о справедливости и несправедливости, о милосердии и жестокости, о славе и беславии: надо, невзирая ни на что, держаться лишь тех решений, которые имеют своей целью спасение ее существования и сохранение ее свободы» (III, 41).

Параллельно с «Государем», «Рассуждениями о первой декаде Тита Ливия» и «Историей Флоренции» создавались собственно художественные произведения Макиавелли в узком значении этого слова. Одной из самых примечательных их черт была тесная связь с народным искусством. В стихотворных произведениях Макиавелли, даже в тех редких случаях, когда он обращался к сонету («К Джулиано, сыну Лоренцо де'Медичи»), воспроизводились формы, типичные для флорентийской плебейской литературы. «Карнавальные песни» создавались автором «Государя» не только в пору его ранней молодости, когда этим жанром увлекался сам Лоренцо Великолепный, но и тогда, когда новый режим Медичи уже не был склонен покровительствовать подобного рода простонародным вольностям («О дьяволах, выгнанных с неба», «Об отчаявшихся влюбленных и дамах», «О J отшельниках» и др.). В духе флорентийской народной поэзии были выдержаны капитоли Макиавелли («О неблагодарности», «О фортуне», «О человеколюбии», «О случае»), его страмботти, канцоны, серенады, «Стансы о Барбере» и некоторые другие лири-

ческие произведения. В большинстве из них затрагивались политические и даже философско-политические вопросы. Однако и здесь Макиавелли следовал не столько своим индивидуальным склонностям, сколько традиции современной ему народной поэзии, в которой политический кризис конца XV в. вновь пробудил ее былой гражданский пафос. В этом смысле особенно показательна поэма-хроника «Десятилетие», написанная терцинами и посвященная описанию бедствий, постигших Италию после рокового для нее похода Карла VIII. Макиавелли попытался в ней отождествить себя с простонародным сказителем и изобразить историческую действительность Италии с точки зрения флорентийского пополанства.

Особое место в новеллистике итальянского Возрождения заняла «Сказка» («Бельфагор»). Макиавелли поднял в ней дотоле почти не обрабатывавшиеся пласты итальянского фольклора. В отличие от подавляющего большинства новеллистов Возрождения он ориентировался в «Сказке» не на городской анекдот, а на волшебную сказку, бытовавшую главным образом в среде крестьянства. Но сказка о злой жене превратилась у него в сатиру на современное общество. Опору для объективной, общественной оценки действительности Макиавелли нашел в народе. Главным героем новеллы оказался не Бельфагор — Родриго, а тосканский крестьянин Джанматтео. Писатель наделил его теми самыми качествами, которыми в новеллистике итальянского Возрождения обычно обладал горожанин: Джанматтео сметлив, хитер и, главное, умеет до конца использовать счастливое стечение обстоятельств — он по-настоящему «виртуозен». В жестоком мире современной Флоренции, который, как это показано в новелле, хуже настоящего ада и где сам архидьявол терпит поражение и разоряется, крестьянин Джанматтео обогащается и побеждает. «Бельфагор» заканчивается благополучно, как заканчиваются почти все народные сказки. Крестьянская сказка «заразила» ренессансную новеллу Макиавелли исконно народным оптимизмом, а реалистическая структура ренессансного повествования ввела этот оптимизм в общественные и эстетические идеалы итальянского Возрождения. В «Сказке» больше, чем где бы то ни было, проявилась гуманистическая вера Макиавелли в конечное торжество новых, национально-народных сил над «подлым миром». Проблематика этой новеллы оказалась определенным образом связанной с общей проблематикой «Диалогов о военном искусстве». В ней был поставлен один из главных вопросов, который начиная с этого времени мучил почти всех великих писателей Евро-

пы,— вопрос о крестьянстве как о «естественной» основе всякого народа и нации. Правда, в «Сказке» «проблема крестьянина» не стала еще у Макиавелли отправной точкой для широкого идейно-эстетического анализа действительности, но сама постановка ее свидетельствовала о многом. К началу XVI в. торговая буржуазия перестала быть в Италии почвой, питающей народность ее гуманистической литературы. О том же, правда негативно, свидетельствовал и театр Макиавелли.

Из дошедших до нас под его именем драматических произведений безусловно Макиавелли принадлежат три: прозаический перевод комедии Теренция «Девушка с Андроса», «Мандрагора» и комедия «Клиция», фабула которой в основном повторяет «Жребий» Плавта. О времени их написания велись долгие споры. Теперь, кажется, окончательно установлено, что Макиавелли создал «Мандрагору» в январе—феврале 1518 г., «Клиция» была написана после нее (1525).

«Мандрагору» нередко сопоставляли с «Государем». Примечательно, что и в «Мандрагоре», и в «Клиции» отправная точка движения фабулы датирована роковым для Италии 1494 г. Это сделано не столько для определения времени действия комедий, сколько для объяснения сатирического отношения автора к изображаемой в них действительности. В «Мандрагоре» анализируется нравственный упадок частной жизни, который, по мнению Макиавелли, явился одним из самых очевидных проявлений общего национального кризиса Италии, где, как говорится в его «Рассуждениях...», уже «не почитаются ни религия, ни законы» и поэтому «ничто не может оправдать крайней нищеты, бесчестия и срама». Это комедия без положительного героя. В «Мандрагоре» Макиавелли тоже искал «настоящей, а не воображаемой правды вещей».

В отличие от комедий Ариосто «Мандрагора» примыкала не к комедийной традиции Плавта—Теренция, а к реалистической новеллистике Боккаччо. Это комедия не положений и даже не одного маниакального характера, а характеров обычных, будничных, на первый взгляд даже банальных. С наибольшей художественной силой и реалистической объективностью в ней выписаны богатый флорентийский обыватель, тупой, самодовольный доктор Нича и священник фра Тимотео, однако отчетливо выраженной характерностью обладают и все другие действующие лица, вплоть до слуги Сиро и матери Лукреции Состраты. Именно поэтому все они действуют. Источник движения сюжета «Мандрагоры» заключен в самом человеке — в его индивидуальности и в своеобразии его лич-

ных, эгоистических интересов, не выходящих за пределы пошлого, повседневного быта. Никаких других сил комический мир Макиавелли не знает. В нем отсутствует бог, но ему не известны также и большие человеческие идеалы. «В мире нет ничего, кроме черни» («Государь», XVIII). Все усилия действующих лиц комедии направлены на достижение конкретной и рационально осмысленной материальной пользы. Они логичны, последовательны и неотвратимы, как античный рок. Роль рока в «Мандрагоре» играет, однако, не политика, а злая воля частного человека.

Фабула «Мандрагоры» несколько напоминает шестую новеллу третьего дня «Декамерона». Однако именно сопоставление комедии Макиавелли с этой новеллой лучше всего показывает, насколько сильно изменился гуманизм итальянского Возрождения с того времени, как Боккаччо написал свою великую книгу. Распространенная интерпретация «Мандрагоры» как жизнерадостной комедии, прославляющей «естественное чувство, которое должно быть удовлетворено», порождена отчасти инерцией историко-литературной мысли, отчасти же трудно преодолимым желанием выводить основную идею пьесы из «морали» ее заключительных реплик. Любовь Каллимако в комедии не прославляется, а высмеивается, и притом достаточно зло. Каллимако отнюдь не ренессансный герой, а тем более не положительный герой Макиавелли. «Мандрагора» начинается с того, что Каллимако утрачивает состояние внутренней гармонии. В комедии возникает, казалось бы, типичный для литературы итальянского Возрождения конфликт между *virtù* героя и враждебной ему Фортуной. Судьба предстает перед Каллимако в образе мадонны Лукреции, в которую он безумно влюбляется. В «Декамероне» любовь была силой всемогущей. Она уравнивала человека с богом. Автор «Государя» тоже не считал Фортуны чем-то непреодолимым. Но Каллимако не Чимоне и даже не мужественный человек, хотя Макиавелли и наделил его некоторыми из своих мыслей. В изображении влюбленности Каллимако все акценты сделаны на ее безумии. Чувство, которое испытывает герой, не возвышающая человека любовь, а обезображивающая его похоть. Изображена она с физиологическим реализмом. Каллимако не просто смешон, он в чем-то даже отвратителен. Аморальность чувства Каллимако подчеркнута противопоставлением ему «природы» — естественной, человеческой добродетели (*virtù*) целомудренной жены Ничи. Объясняя, что мешает ему овладеть Лукрецией, Каллимако на первый план выдвигает «природу»: «Против

меня прежде всего ее природа — честнейшая и совсем чуждая любовным делам».

Против Каллимако, таким образом, судьба, природа и *virtù* единственного персонажа комедии, пытающегося сохранить свою человечность. Сам Каллимако *virtù* не обладает. Судьбе, природе и *virtù* Лукреции он может противопоставить только свой *furore*. Ради того чтобы овладеть Лукрецией, он «готов принять любое решение, зверское, жестокое, нечестивое». Конфликт «Мандрагоры» оказывается отнюдь не традиционным. Еще менее традиционно его разрешение. Если «Государь» заканчивался уверенностью Макиавелли в торжестве исконной итальянской доблести, то «Мандрагора» кончается победой зверской, жестокой и нечестивой «ярости» над человеческой *virtù* главной героини. Победа эта глубоко символична. В то же время она закономерна. Лукреция терпит поражение, потому что «ярость» Каллимако находит поддержку в силе абсолютного зла, царящего в этом мире. Его олицетворяет Лигурио, кажущийся дальним родственником шекспировского Яго. Интрига, которую он ведет против Лукреции, обнаруживает большое понимание людей и исключительное умение играть на их слабостях. Подобно Яго, Лигурио — циник и абсолютно не верит ни в добро, ни в человека. На вопрос Каллимако, кто уговорит духовника убедить Лукрецию отдаться первому встречному, он отвечает: «Ты, я, деньги, наша подлость, их подлость». Это «их подлость» адресовано не только зрительному залу, но и всему человечеству. Лигурио — персонаж по-своему титанический. Макиавелли не побоялся вооружить его собственной теорией человеческих поступков. Сделал он это, однако, не для того, чтобы «проиллюстрировать правильность своего учения на бытовом материале», как полагали некоторые исследователи, а потому, что хотел показать, что грозит миру, если мир откажется от больших общественно-политических идеалов итальянского гуманизма. В «Мандрагоре» доказывается, что не всякая цель оправдывает любое средство. Толкая фра Тимотео на преступление не столько против церкви и религии, сколько против человечности, Лигурио убеждает его следующим доводом: «Хорошо то, что приносит добро наибольшему числу людей и чем наибольшее число людей довольно». Те, кто видит в этом «философию Макиавелли», не учитывают того, что все развитие драматического действия «Мандрагоры» построено на том, что циническому аморализму Лигурио противопоставлена естественная гуманность Лукреции. Проект Лигурио—Каллимако, поддержанный ее мужем, вызывает у нее негодование. Лукреция

не уверена именно в том, что даже спасение всего человечества может быть куплено ценою хотя бы одной человеческой жизни. Не Макиавелли, а фра Тимотео доказывает Лукреции, что в определенных условиях «все дозволено». «Цель — вот что надо иметь в виду при всех обстоятельствах». Фра Тимотео — тоже циник и лицемер, но вовсе не исключительный лицемер вроде Тартюфа или Фомы Опискина. Это самый обычный священник — такой же, как все. Он даже скорбит о том, что «убивает благочестие», и винит в этом «братию». Ужасающее, бесчеловечное лицемерие фра Тимотео изображено в «Мандрагоре» как нечто обыденное, будничное и тривиальное. И от этого оно становится еще страшнее. Сила антиклерикальной сатиры Макиавелли состояла в предельной объективности его реализма.

Объективность автора «Мандрагорь» — это именно объективность сатирика; за ней клокотал гнев гражданина. Вот почему фра Тимотео изображен без того лукавого, юмористического сочувствия к человечности грешащего монаха, с которой мы так часто сталкиваемся в «Декамероне». Для Макиавелли монах — представитель определенной общественной категории, ответственной за нравственный и национальный упадок Италии. Он один из тех, «по вине которых мы, итальянцы, остались без религии и погрязли в пороках» («Рассуждения...», I, 10).

Но не только фра Тимотео — все остальные персонажи «Мандрагорь» и, главное, весь конфликт этой бытовой комедии имеют социальное и даже политическое содержание. Добродетельная жена глупого и самодовольного доктора Нича не случайно названа Лукрецией. Трагизм комического финала «Мандрагорь» состоит в том, что падение Лукреции не влечет за собой переворота. Все остается по-прежнему. Более того — Лукреция тоже теряет свою *virtù* и примиряется с теми силами зла и той позорной действительностью, которые вынудили ее капитулировать. В финале Каллимако цитирует ее едва ли не кощунственные слова: «Раз твоя хитрость, глупость моего мужа, простоватость моей матери и низость моего духовника заставили меня сделать то, что бы я никогда не сделала по собственному почину, я готова признать, что это случилось по соизволению неба, которое распорядилось так, а не иначе, и я не вправе отказаться от того, что небо повелевает мне принять».

Изобразив в «Мандрагоре» торжество глупости, пошлости, лицемерия, подлости и зла, Макиавелли не только еще раз продемонстрировал, насколько ясно он понимал, как «велико расстояние от того, как протекает жизнь

в действительности, до того, как должно жить» («Государь», XV), но и показал, что в XVI в. различного рода Каллимако и Ничи окончательно перестали быть опорой гуманистической идеологии Возрождения. В этом проявилась народность «Мандрагорь» при всем ее пессимизме и, казалось бы, полной безысходности. Макиавелли не изобразил в ней «положительного героя» не просто потому, что он ощущал себя бессильным и одиноким в медицейской Флоренции, но и потому, что, как гуманист Возрождения, он решительно отказывался принять общественно-политическую действительность современной ему Италии. Гуманистическая народность «Мандрагорь», ее по-ренессансному национальные черты проявились не столько в типично флорентийских словечках и поговорках, которыми насыщена в комедии речь доктора Нича, сколько в силе сатирического отрицания всего того нового мира, в котором этому тупому, самодовольному богачу принадлежало счастливое историческое будущее.

4. КАСТИЛЬОНЕ.

МЕМУАРНАЯ И БИОГРАФИЧЕСКАЯ ПРОЗА

В творчестве Макиавелли и его современника — историка Гвиччардини ренессансная проза достигла классической ясности и законченности. XVI век — эпоха высокого подъема прозаических жанров, что отразилось не только в расцвете новеллистики (Банделло, Чинцио), прозаической комедии (Аретино и др.), но и в политических трактатах, исторических трудах и биографиях. Итальянский язык завоевал новые жанры и сферы словесности. Это, конечно, не значит, что латинские или греческие штудии были забыты. Появлялись многочисленные критические издания античных авторов, а те из них, которые выпустил знаменитый Альдо Мануций (1449—1515) и его преемники, были шедеврами не только полиграфического мастерства, но и классической филологии и текстологии. В Италии XVI в. были сторонники литературы на латыни, например фриулец Ромоло Амадео (1481—1552) или более сдержанный Франческо Флоридо (1511—1546), но неолатинская литература Чинквеченто не выдвинула писателей, равных Поджо или Полициано. Множится число защитников народного языка. Вообще лингвистические вопросы волнуют век: делаются попытки создать стройное грамматическое описание итальянского языка (Джованни Франческо Фортучио, 1516, и др.), пишут трактаты в защиту народного языка Винченцо Колли, прозванный Кальмета (ок. 1460—1508), Джован

Пьетро Больцани (1477—1560), Спероне Сперони (1500—1588), Джироламо Муцио (1496—1576), Клаудио Толомеи (1492—1556) и др., а Кастильоне посвящает вопросам языка первые двенадцать глав «Придворного».

Общепризнанным авторитетом в этих вопросах был венецианец Пьетро Бембо (1470—1547), воспитанный в школе грека-гуманиста Ласкариса. Между 1512 и 1520 гг. Бембо был секретарем папы Льва X, а в конце жизни — кардиналом. Он основал в Венеции библиотеку св. Марка и считался историографом республики.

Для развития литературного языка имел значение не столько латинский трактат Бембо «О подражании» (1512), сколько написанный по-итальянски диалог «Рассуждения в прозе о народном языке» (1525). Трактат Бембо — во многом художественное произведение. Действие разворачивается в Венеции зимой 1502 г., в доме брата автора, Карло Бембо. В спорах, кроме хозяина дома, принимают участие Джулио Медичи, Федерико Фрагозо и Эрколе Строцци. Используя опыт Платона и Цицерона, Бембо строит свой трактат как свободную беседу, выявляющую не только взгляды, но и характеры участников беседы. Композиция трактата стройна: в первой книге выясняется происхождение итальянского литературного языка, определяемого как язык Флоренции, и разъясняется необходимость следовать авторам XIV в., прежде всего Петрарке и Боккаччо; в книге второй рассматриваются вопросы формы, третья книга посвящена грамматике. Еще ближе к художественной прозе стоят «Азоланские беседы» Бембо, изданные в 1505 г. и посвященные Лукреции Борджа. Обрамлением для изображения спора венецианских юношей слушает картина жизни замка Азоло, принадлежавшего королеве Кипра Екатерине Корнаро. В беседах, которые распадаются на три дня, принимает участие и она сама со своей свитой. Произведение Бембо, оказавшее сильное воздействие на европейский петраркизм и спиритуалистическую концепцию любви, примечательно стремлением автора к «рамочной конструкции» и к языковым характеристикам собеседников. В «Азоланских беседах» на новом этапе возродились изысканные периоды прозы молодого Боккаччо (времени создания «Филоколо» и «Амето»), что входило в стилистическую установку Бембо.

В той же примерно культурной среде возник и «Придворный» Кастильоне, своеобразная параллель, а еще более антитеза «Государю» Макиавелли.

Бальдассаре Кастильоне (1478—1529) происходил из старинного рода и был родственни-

ком князей Гонзага. Годы юности он провел в Милане, затем переехал в Мантую, оттуда — в Урбино. В то время там правил Гвидобальдо да Монтефельтро, не очень удачливый политик, но смелый воин и человек высокой гуманистической культуры. В герцогском замке хранилось собрание рукописей. В Урбино процветали занятия классической древностью и в то же время существовала рыцарская школа. В Урбино сложился талант великого Рафаэля, здесь подолгу жила Бембо, Биббена, Паллавичино, Аккольти и др. Кастильоне был душой урбинского кружка и характерным его представителем. Разнообразные знания он приобрел как бы между делом и никогда ими не кичился. Кастильоне элегантно писал латинские стихи и прозу, подражая Овидию, Проперцию и Цицерону. Его итальянские стихи отмечены безукоризненным вкусом, но несколько суховаты. Интересны письма Кастильоне, особенно к матери, — это живая хроника придворной жизни Урбино, позже — Мантуи, Рима, Мадрида и Толедо.

В основной части «Придворный» Кастильоне был написан в 1513—1518 гг. и тогда же начал распространяться в рукописях, хотя писатель продолжал работать над книгой, ее языком и издал ее в 1528 г. в Венеции.

Идею создать книгу об идеальном человеке своей эпохи подсказали Кастильоне произведения Платона и Цицерона («Об ораторе»), но рожден «Придворный» итальянской действительностью начала XVI в. Кастильоне не только составил своего рода кодекс придворных нравов, но и суммировал достижения итальянского гуманизма в пору зрелого Возрождения.

Созданная писателем картина общества — в какой-то мере возрожденческая утопия, но утопичны в ней лишь бескомпромиссность и концентрированность этического и эстетического идеала (реальная жизнь урбинского двора, естественно, не была тем гуманистически-рыцарским раем, каким изобразил ее Кастильоне). В остальном же требования писателя лишены исключительности, и, думается, именно поэтому книга была переведена почти на все европейские языки и пользовалась непрерываемым авторитетом.

Идеального современника Кастильоне искал при небольшом дворе, где власть государя была достаточно слабой. В этом одновременно сказались и трезвость писателя, так как в то время гуманистические центры чаще всего возникали при таких дворах, и иллюзии гуманиста. Кастильоне ощущал приближение кризиса ренессансной культуры и наивно полагал, что небольшие интеллигентские кружки могут

спасти завоевания Возрождения от наступавшей реакции.

Идеал Кастильоне внесословен, а «аристократизм» для него, как для многих писателей Чинквеченто,— понятие этическое. «Знатность, подобно некоему яркому светочу, который обнаруживает и заставляет видеть дела хорошие и дурные, зажигает и поощряет к доблести» (I, 16). Кроме того, знатное происхождение — залог определенной независимости по отношению к государю. Представление о дворе у Кастильоне решительно отличается от средневекового. Двор Кастильоне неотделим от специфически итальянского города-государства. Власть определенного государя нередко оказывалась здесь временной. Возможность смены власти порождает повышенное чувство личной значимости.

Кастильоне пишет о верной службе. Но до определенного предела, где уже действует, как позже в трагедиях Шекспира или в испанском ренессансном театре, личная ответственность гуманиста, стоящая выше приказов: «Вы должны,— поучает автор,— повиноваться своему господину во всем, что ему приносит пользу и почет, но не в том, что приносит ему ущерб и позор. Поэтому, если он повелевает вам совершить предательство, вы не только не должны его совершить, а обязаны не делать этого и ради самого себя, и для того, чтобы не быть виновником бесчестия своего государя» (II, 23). Поэтому «придворный» Кастильоне не царедворец. По замечанию Я. Буркгардта, он «служит образцом обхождения, но... еще в большей степени примером личного совершенствования ради себя самого». Эта ренессансная в своей основе концепция взаимоотношений подданного и государя, рожденная прогрессом Италии и политической неустойчивостью начала XVI в., соответствовала этике Кастильоне, для которого собственно этическое полностью соответствует эстетическому. В его герое все должно быть прекрасно, причем прекрасный внешний облик не может не влиять на красоту души. Красота и грация, если они не дарованы природой, могут быть выработаны упражнениями. Писатель разворачивает программу телесного воспитания, куда входят бег, плавание, верховая езда, владение оружием, танцы и т. д. Во всем этом герой должен достигнуть высокого искусства, полной естественности и простоты. Кастильоне справедливо полагал, что подлинное искусство там, где оно незаметно.

На глазах у Кастильоне в Италию хлынули полки Карла VIII. Французы знали военное ремесло, но для Кастильоне они и «вежество» олицетворяли собой старое, куртуазное, средне-

вековое, основанное на физической ловкости и силе. Этим взглядам Кастильоне противопоставляет ренессансный идеал разносторонне развитой, гармонической личности. И придворному надо быть не только рыцарем, но и гуманистом. Его герой «в литературе должен быть сведущ более, чем посредственно, особенно в тех науках, кои зовутся гуманитарными; знать он должен не только латинский язык, но и греческий... Он должен быть начитан в поэтах и не меньше — в ораторах и историках, а сверх того искусен в писании прозой и стихами, больше всего на нашем родном итальянском языке» (I, 44). Кроме того, подлинный человек должен уметь играть и петь, ибо «никакое лекарство для слабой души не может быть более благородным и приятным, чем музыка» (I, 47). Для Кастильоне очень важны всестороннее развитие и внутренняя свобода личности; чрезмерный профессионализм представляется ему сковывающим и ограничивающим.

Идеалы гуманистической рыцарственности, проповедуемые Кастильоне, были бы наивной утопией, если бы не два обстоятельства. Во-первых, писатель признает, хоть и с оговорками, что трудно найти дворы, где царили бы благородство нравов и уважение к наукам и искусствам. А во-вторых, Кастильоне признавал несовершенство своего современника, не надеялся переделать его по идеальной ренессансной мерке. Писатель лишь намечал основы идеального человеческого общежития в реальных условиях итальянской жизни начала XVI в. «Придворный» Кастильоне выдвигал идеалы, осознав которые его современник с большей легкостью мог бы пойти по пути самоусовершенствования, руководствуясь на своем жизненном пути чувством вкуса.

Книга шире своих воспитательных задач. Это картина жизни эпохи, в которой, правда, многое смягчено, двойственны и портреты участников бесед и развлечений. Среди персонажей «Придворного» — завсегдашн Урбинского двора, поэтому, хотя книга не обладает хроникальной достоверностью, она может рассматриваться и как своеобразные мемуары. Виттория Колонна заметила, что Кастильоне писал трактат, часто посматривая в зеркало. Облик рассказчика не менее примечателен, чем другие персонажи, и, возможно, наиболее соответствует исповедуемым идеалам. В какой-то мере книга писателя — это его символ веры.

В ряду появившихся вскоре переводов и подражаний заслуживает упоминания книжка, написанная поэтом-петраркистом и политическим деятелем Джованни Делла Каза (1503—1556). Он был родом из окрестностей Флорен-

ции. В 1544 г. стал архиепископом Беневента, где, впрочем, не жил. В правление Павла IV был государственным секретарем и как дипломат отличался враждебностью к испанцам. Трактат о светском «вежестве» «Галатео», созданный около 1551 г., был напечатан после смерти Делла Казы, в 1558 г. Отличия между «Придворным» и «Галатео» разительны. В книге Делла Казы, кроме разве гл. 26, нет широкой гуманистической программы, меньше картин придворного быта. Главное внимание автор уделяет поведению человека, его умению держать себя в обществе, предвзято в этом смысле представления XVII в. во Франции. Делла Каза нередко входит в детали, советуя не чесаться за столом, не кричать во время беседы, дать высказаться другим и т. п. Желая все предусмотреть, Делла Каза говорит о дурных привычках и навыках, по ходу дела рассказывает всевозможные случаи, и эти житейские анекдоты разрастаются до небольших забавных новелл (см., например, гл. 4, 12). Именно этими многочисленными примерами интересен «Галатео», написанный изящной прозой, в которой ощущается влияние Боккаччо, хотя на книге лежит печать формализации ренессансных идеалов.

Совсем иное литературное произведение вскоре создал известный скульптор Бенвенуто Челлини (1500—1571). На склоне дней, между 1558 и 1566 гг., он продиктовал одну из самых увлекательных книг во всей итальянской литературе XVI в., свое «Жизнеописание». Книга написана не знатным сеньором и не гуманистом в узком смысле слова, но насыщена идеями и представлениями, характерными для позднего итальянского Возрождения. Автор — первоначально ремесленник, ювелир, не очень образованный, по мерке Кастильоне или Делла Казы — плохо воспитанный, привыкший до всего доходить своей простонародной смекалкой, вынужденный пробиваться в жизни, опираясь лишь на собственную живучесть и талант.

Челлини не чуждо понятие личной доблести, *virtù*: для него это не знатность, не образованность, а способность творчески трудиться. Вся книга Челлини — это апофеоз творческой деятельности. Работу Челлини описывает подробно, передавая захватывающую динамику труда, его напряжение и опасность, чтобы затем показать триумф скульптора, одолевшего и сопротивление материала, и нерадивость помощников, и собственную слабость. Знаменитое описание отливки «Персея» (II, 74—78) воспринимается почти как батальная сцена — ни загоревшаяся крыша, ни порывы ветра, ни потоки дождя не заставляют прекратить ад-

скую работу, ритм которой непрерывно нарастает.

Динамически напряжены многие сцены книги; на первом плане в них, как и в отчасти маньеристической скульптуре Челлини, моменты невероятного физического или умственного напряжения (описание бегства из замка Святого Ангела, кн. I, гл. 108—110, тяжба с натурщицей Катериной, кн. II, гл. 30).

Как заметил Де Санктис, искусство было для Челлини божеством, моралью, законом, правом. Он считал, что художники, «такие люди, как Бенвенуто, непревзойденные в своем искусстве, не должны быть подвластными законам». Челлини убежден, что талант — это главное, и не ставит художнику в вину ни жестокость, ни даже вероломство. Натура неуравновешенная, но мощная, Челлини так же отдается чувству гнева, как и труду, хватается за кинжал и готов уложить на месте обидчика. Он дерзок не только в творчестве, но и в жизни, ибо, как уверяет, «никогда не ведал, какого цвета страх».

Переданное через восприятие автора, жизненное полотно в книге Челлини значительно шире, чем в «Придворном» Кастильоне. В описании венценосных меценатов и их дворов писатель свободен от льстивой почтительности. Челлини не всегда точен, о многом умалчивает, кое-что излагает явно искаженно, но нарисованная им картина не только необычайно колоритна, но и в целом верна. Книга — потрясающее свидетельство о новом человеке, порожденном демократическим подъемом эпохи Возрождения.

Первозданной свежестью отмечен и язык книги, корявый, но образный и пылкий, как сам автор. Книга, не доведенная Челлини до конца, была издана лишь в 1728 г. «Жизнеописание» принадлежит к выдающимся произведениям этого жанра, выдерживая сравнение с исповедями Августина и Руссо; ею восхищались Альфьери и Стендаль, а Гете, переведший книгу на немецкий язык, сказал об авторе, что он «своим пером, едва ли не вернее, чем резцом, оставил прочный памятник себе и своему искусству».

Интересную автобиографию («Описание трудов») написал и другой художник Чинквеченто, Джорджо Вазари (1511—1574), но его мировая литературная слава связана с «Жизнеописаниями знаменитейших живописцев, ваятелей и зодчих». Этот свод был задуман Вазари в начале 40-х годов XVI в.; в 1550 г. книга была напечатана. Биографии художников и очерки развития искусства писались и до Вазари. Так, несомненный интерес представляют «Жизнеописания художников» Джамбатисты Джелли (1498—1563), созданные, очевидно, в 30-е или

40-е годы, но опубликованные значительно позднее. У Джелли, подобно Боккаччо, Петрарке и другим гуманистам XIV—XVI вв., присутствует понимание своей эпохи как эпохи Возрождения, начало которой он связывает с именами Чимабуэ и Джотто, а период зрелости — с творчеством Донателло, Гиберти и Брунелески.

Вазари пошел дальше Джелли не только в количестве биографий, но и в стройности концепции развития итальянского искусства. Он первым в печати обстоятельно сказал о своей эпохе — как об эпохе возрождения искусств после веков варварства, причем это возрождение он связывал с усилением влияния Византии. С точки зрения Вазари, дальнейший прогресс состоял в переработке и преодолении этих творческих импульсов. Автор «Жизнеописаний» строит оптимистическую схему развития итальянского искусства от «грубых» и «неуклюжих» Чимабуэ и Дуччо к величайшим мастерам — Леонардо, Рафаэлю и Микеланджело.

Такова общая схема. В первом издании книги в нее вошли 133 биографии художников. Сведения об их жизни Вазари черпал из рукописных и печатных трудов, из рассказов современников и местных легенд, наконец, из архивных материалов, недостающие же сведения восполнял своей фантазией: так, до последнего времени полностью вымышленной считалась биография флорентийского художника XIV в. Буонамико Буффальмакко.

Через 18 лет появилось переработанное и расширенное издание. Вазари теперь сообщал биографии 161 мастера, а старые очерки были основательно переделаны, приводимые сведения стали более обильны и точны. В новом издании Вазари усилил морально-назидательную тенденцию, но яркие живые краски, расцвечивающие его книгу, были сохранены.

У Вазари чувствуется борьба возрождающегося аристотелизма и платоновской концепции творчества как одухотворенности и порыва. Биографии своих героев Вазари стремится подчинить какой-либо моральной идее или просто какому-нибудь положению житейской мудрости. Вот как, например, начинается жизнеописание Симоне Мартини: «Поистине могут назвать себя счастливыми люди, имеющие от природы склонность к тем искусствам, которые могут принести им не только почести и пользу величайшие, но и, более того, именам их славу едва ли не вечную. Но еще счастливее те, кто с пеленок обладает, кроме такой склонности, также любезностью и светскими нравами, которые делают их весьма приятными для всех людей».

Подобные зачины составляют первый стилистический пласт «Жизнеописаний». Здесь чувствуется риторическая выучка автора, его ориентация и на памятники гуманистической прозы, и на Светония. Резко отличными от первого пласта выглядят бытовые описания. В них Вазари более опирался на новеллистику Боккаччо и Саккетти, чем на Гиберти с его «Комментариями». Третий пласт «Жизнеописаний» составляет собственно искусствоведческая фактография — датировки работ, описания мест их хранения, определения техники и живописной манеры. Здесь Вазари неизбежно бывал по-деловому лаконичен. Но, сам незаурядный живописец и тонкий художественный критик, Вазари чувствовал и понимал произведение искусства и умел передать это в книге: «В этом произведении,— пишет он о «Джоконде» Леонардо,— воспроизведены все мельчайшие подробности, какие только может передать тонкость живописи. Поэтому глаза имеют тот блеск и ту влажность, какие обычно видны у живого человека, а вокруг них переданы все те красноватые отсветы и волоски, которые поддаются изображению лишь при величайшей тонкости мастерства... Нос со своими прелестными отверстиями, розоватыми и нежными, кажется живым. Рот, слегка приоткрытый, с краями, соединенными алостью губ, с телесностью своего вида, кажется не красками, а настоящей плотью. В углублении шеи, при внимательном взгляде, можно видеть биение пульса».

Книга Вазари на несколько веков определила пути развития искусствоведения. Были подхвачены обе триады автора «Жизнеописаний» в построении общего процесса развития искусства (Античность — Средневековье — Возрождение) и самого возрожденческого процесса (Раннее Возрождение, Среднее и Высокое), методы анализа произведения искусства, компоновки биографического и художественного материала и т. д. Долгие годы книга Вазари служила надежным справочником, а также и увлекательным чтением.

Эта выдающаяся по методу, литературному мастерству и историческим последствиям работа не случайно появилась именно на закате Ренессанса (ощущение завершаемости эпохи присутствует в последних разделах книги, посвященных маньеристам середины и второй половины века). В конце Возрождения встала задача обобщения и подведения итогов. Вазари выполнил эту задачу в своей области, и выполнил превосходно; итогом итальянской ренессансной культуры явилась его книга «Жизнеописаний» — в полном смысле слова «Summa artistica».

5. ПОЭЗИЯ

Процесс обновления поэзии, начатый в конце Кваттроченто, продолжался в XVI в. Все же многие поэты этого времени писали не только по-итальянски, но и по-латыни (Ариосто, Мольца, Делла Каза), а некоторые даже только по-латыни. Наблюдается процесс взаимопроникновения двух языков. Образы латинской лирики воспринимаются итальянскими поэтами, а неолатинская поэзия испытывает влияние итальянской поэтики, которое можно обнаружить прежде всего в лексике, а также в ритмике. К началу второй половины века итальянская поэзия полностью победила латинскую. Магистры Бонамико и Робортелло, защищавшие «язык богов» и проповедовавшие презрение к простонародному, стали казаться педантами; и сами их ученики приспособляли мудрые советы Аристотеля и Горация к поэзии на родном языке.

Среди латинских поэтов Чинквеченто достойны упоминания Вида и Палингений. Марко Джироламо Вида (ок. 1485—1566) пользовался покровительством Льва X. С 1532 г. до смерти он был епископом Альбы. Вида был элегантным стилистом, прекрасно знал классиков, его дидактика была освещена улыбкой юмориста, однако большим талантом он не обладал. Он сочинил, соблюдая чувство меры и без педантизма, трактат в стихах «Об искусстве поэзии» и поэму о шелковичных червях, но лучшее его произведение — «Игра в шахматы», забавная карикатура на античный Парнас и греко-римских богов. Эта поэма имела европейский успех, и ей подражал Ян Кохановский. Иным человеком был Пьер Анджелио Манцолли, известный под именем Палингения (ок. 1500—1543). Произведения этого феррарского гуманиста и еретика были переведены на несколько европейских языков. Ему следовали поэты Франции, Англии и Польши. Палингения забыли в XVII в. и снова вспомнили о нем в век Просвещения. В «Зодиаке жизни» Палингений рассуждал о преимуществах фортуны и разума над благородством, восставал против «аморализма» латинской поэзии и мифологии. Он испытал влияние антитринитаризма, отличался свободомыслием в вопросах религиозных, известны его выпады против монахов. Палингений был почитателем Лукреция. Произведения его проникнуты стоическим пессимизмом, может быть, в большей степени, чем идеями эпикурейцев. Его теория света в конце века оказала влияние на Джордано Бруно.

В конце XV — начале XVI в. параллельно с ученой латинской поэзией, пародируя ее и создавая в то же время новый жанр, возникла

так называемая макароническая поэзия. Лишь в 60-е годы XIX в. было обращено внимание на художественное значение и сатирическую силу произведений Теофило Фоленго, родом из Мантуи, известного под псевдонимом Мерлина Кокайо (1491—1544), автора «Макаронин», большого эпического свода, написанного так называемым макароническим стихом и включающего в себя три поэмы: «Дзанитонелла», «Бальдус» и «Мухеида». В «Дзанитонелле» Фоленго, пародируя петраркистскую лирику, воспевал любовь крестьянской девушки и парня. В стихах Фоленго, в которых ранее видели лишь забавную шутку, содержалась острая сатира на нравы и религиозные воззрения XVI в. Макаронический язык состоял из смеси литературного итальянского, различных диалектов, «кухонной латыни» и латыни классической, причем последняя служила грамматическим обрамлением. За таким языком автор скрывался, как за маской, пародируя одновременно и строгий стиль гуманистов, и усовершенствованный под ферулой Пьетро Бембо литературный язык Италии. Можно усомниться в том, что Фоленго учился в падуанской философской школе безбожника Помпонацци и был таким отъявленным вольнодумцем, каким его изображает Ф. Де Санктис, но легко предположить, что он испытал влияние каких-то «еретических» идей протестантского толка. После девятилетнего отсутствия Фоленго вернулся в бенедиктинский монастырь, где он провел молодость, и в конце жизни писал душевспасительные сочинения.

В поэме «Бальдус», написанной гексаметрами, повествуется о рыцаре Гвидо ди Монтальбано, потомке эпического Ринальдо, похитившем дочь французского короля Бальдовину. С нею он бродил по свету, спасаясь от преследований ее родственников. Судьба занесла его и принцессу в воровское селение Чипаду, близ Мантуи (родина самого автора). Добродушный крестьянин Берто пускает их к себе в дом. Гвидо вскоре покидает жену, ибо он страстнолюбивый рыцарь и должен к тому же посетить Святую землю. У Бальдовины рождается сын, которого нарекают в ее честь Бальдусом. Младенец воспитывается в крестьянской среде. Школой он не интересуется, посвящая досуги чтению рыцарских романов и Ариосто (анахронизм!). Из классиков Бальдус уважает одного Вергилия — за описание драк. Он зачинщик во всех потасовках. Убив первого силача в окрестности, Бальдус попадает в тюрьму, откуда его освобождает трубадур Сорделло ди Гойто. Бальдус становится предводителем шайки разбойников. Среди его товарищей — великан Фракассо, потомок Мор-

ганте, мошенник Цингар, отпрыск Маргутте (воспоминания о героях Пульчи), Фальконетто («Полкан»), получеловек, полупес, забредший в поэму из сказания о Бове-королевиче, впоследствии широко известном в славянских странах. Следует рассказ о приключениях героев в странах заморских и легендарных, в аду и в замках волшебника Мерлина. Сказочное мешается с реальным, образуя фон пародии на современность. Осмеивается рыцарский роман, платонизм, петраркизм, сочинения гуманистов. В последней части повествуется о битве героев с чудовищами и змеями. Можно раскрыть ее аллегории: борьба со страстями и пороками, со злом в мире. Заключение Фоленго многозначно, так же как повествование Рабле о «дивной бутылке». Фоленго обладает даром показывать с высокой убедительностью фантастическое, таящее в себе реальность, гиперболизированную сатириком.

Фоленго еще до Сервантеса осмеял в стихах, грубоватых и выразительных, тот воображаемый мир рыцарских романов, к которому Ариосто обратился с насмешливой улыбкой. Автор «Бальдуса» любил, как Рабле, непристойные монастырские фацеции и народные соленые шутки. Он был также гуманистом, знатоком античности и поэтом позднего Возрождения, которому не чужда была меланхолия. В творчестве Фоленго слилась эрудиция гуманиста с монастырской начитанностью бенедиктинца. Монах и эрудит как бы взаимно пародировали друг друга, что вело к освобождению смехом от всех иллюзий времени и от всех предрассудков.

Сатира, пародия, травестия, макаронизм способствовали разложению классических жанров. Уже в начале XVI в. эпоха Возрождения усомнилась в некоторых идеалах и отразилась в пародии, как кривом зеркале. Этим объясняется необычайный успех Франческо Верни (ок. 1497—1535), создавшего особый насмешливый пародийный жанр, названный по его имени «бернеско». Верни писал на языке чисто литературном. Его манера пародирования состояла в том, что он писал возвышенным, намеренно высоким стилем о предметах самых низменных, восхваляя желатин, угрей и т. п. Он любил соединять образы неожиданные и противоречивые («Похвала суме») — прием, впоследствии характерный для поэтов барокко. В своих сонетах Верни высмеивал пап, вельмож, монахов и литераторов (особенно сильно доставалось его врагу Пьетро Аретино). Стил «бернеско» был подхвачен сотнями менее одаренных литераторов; он царил в сатирической поэзии Италии до конца XVIII в. Верни подражали и в других странах Европы, особенно

во Франции XVII в. Но Верни писал и серьезные стихи. Не без влияния стилистической реформы Бембо он переделал поэму Боярдо «Влюбленный Орландо», переложив ее на литературный язык Флоренции. Во вступлениях к отдельным песням поэмы и в авторских отступлениях Верни рассказывал о себе и, подобно Ариосто, высказывал иронические суждения о современности.

Наибольшим авторитетом у итальянских поэтов XVI в. пользовался Пьетро Бембо (1470—1547), о котором уже говорилось в связи с его трактатами о языке и диалогами «Азоланские беседы». Бембо не был самобытным лириком, но историческое значение его поэзии огромно. «Стихотворения» Пьетро Бембо, в которых он мастерски подражал языку и стилю Петрарки, способствовали утверждению в поэзии Чинквеченто ренессансного культа красоты, гармонии, возвышенной духовной любви. Подражания Бембо Петрарке, в свою очередь, вызвали поток подражаний и положили начало петраркизму, литературному направлению, оказавшему очень большое влияние на поэзию многих европейских стран. Представителями этого направления были далматинцы и французы, англичане и поляки. Правда, петраркисты, особенно малоодаренные, подчинялись условным схемам, бесконечно воссоздавая образы из общей сокровищницы лирики бессмертного певца Лауры; даже рифмы в их сонетах, распространившихся на всю Европу, нередко повторялись. Сторонниками петраркизма была усвоена система любовных чувств, идеализированных в духе платонизма Марсилио Фичино. Некоторые последователи Бембо возвращались не только к образам Петрарки, но и к образам поэтов «сладостного нового стиля» и трубадуров Прованса. В петраркизме произошло как бы слияние идеализированной любви поэзии Позднего Средневековья и философии платонизма.

Петраркизм и платонизм были не единственными направлениями в литературе XVI в. С ними уживалось эпикурейство; наряду с идеализацией любовных отношений встречаются изображения вполне земных чувств и даже грубые натуралистические эскизы. На рубеже XV—XVI вв. поэтов объединяла ренессансная радость жизни, приятие мира со всеми его несовершенствами; они были участниками великого пиршества бытия и на земле, и в звездных сферах. Но это ренессансное празднество было позже нарушено. Поэты стали подчеркивать противоречия, художники полюбили игру света и теней. Формы стали корчиться, распадаться; классические линии искривлялись; законченное становилось расплывчатым и уходило в бесконечность. Слишком изысканные вы-

ражения, слишком смелые метафоры нарушали нормы общепринятого хорошего вкуса, гигантское, нелепое, чудовищное распатало колоннады дворцов и храмов, воздвигнутых по античным образцам. В этих явлениях чувствовалась неудовлетворенность художника окружающим, а также самим собой. Сатира врывалась в область славословия и чувствовалась даже в панегириках. Объединение неожиданных противоположностей порождало иронию. В царство гармонии вторглись сцены ужаса, «натурализм» стремился подчеркнуть уродливое и отвратительное. К этим элементам, нарушающим ренессансную гармонию, стали присоединяться мотивы о тщете земного (не без влияния Реформации и Контрреформации). Все эти явления связаны с маньеризмом. Они были сильны в XVI в., но появлялись спорадически, еще не образуя целостной системы художественных восприятий. Они подготовили поэтику барокко, то «новое искусство», против которого в начале XVII в. так решительно восстал воспитанный в классических традициях Галилей, нападавая на Тассо и на «упадочных живописцев» своего времени.

Среди поэтов Чинквеченто были люди, не отличавшиеся книжной ученостью, даже самоучки, как Микеланджело, Гаспара Стампа, Вероника Франко. Известно, что Микеланджело Буонарроти (1475—1564) не получил гуманистического образования. Ему приходилось бороться с поэтической формой, и лучшее, что он написал, было порождено не поэтической техникой, а силою необычного дара. В стихах великого скульптора встречаются образы, потрясающие своей трагической силой, хотя многие стихотворения неровны и содержат несовершенные строки. Но там, где его гений охватывал и подчинял себе в быстром взлете фантазии словесный материал, возникали образы, как бы освобожденные из каменной массы. «Нет замысла у совершенного художника, который глыба мрамора не таила бы в своей поверхности, этот замысел воплощает лишь рука, повинующаяся разуму». Эти и другие, равные им по силе поэтические идеи очаровали многих европейских поэтов XIX—XX вв. (среди переводчиков Микеланджело был Рильке).

Читатель не только Петрарки, но и поэтов «сладостного нового стиля», Микеланджело был поклонником Данте. Он стремился воссоздать по-своему образы «Божественной Комедии» в живописи. Темы героики смешивались в его поэзии с размышлениями о бренности земного. Один из любимых мотивов Микеланджело — и поэта, и скульптора — контраст между днем и ночью, жизнью и смертью. На

вполне ренессансное восприятие статуи «Ночи» в эпиграмме Дж. Б. Строрци —

Ты ночь здесь видишь в сладостном покое:
Из камня Ангелом изваяна она,
И если спит, то жизнь полна:
Лишь разбуди,— заговорит с тобою! —

Микеланджело ответил скорбной надписью, в которой возникает дух иных, дисгармонических времен:

Мне сладок сон, в слаще камнем быть
Во времена позора и паденья,
Не слышать, не глядеть — одно спасенье...
Умолкни, чтоб меня не разбудить.

(Перевод В. Соловьева)

Такое противопоставление свойственно многим лирикам Чинквеченто. В поэзии позднего Возрождения возникает трагическое начало, которое не разрешается катарсисом.

Большой известностью, чем Микеланджело, как поэт пользовался в XVI—XVIII вв. Джованни Делла Каза (1503—1556), о котором уже шла речь как об авторе прозаического трактата «Галатео». Делла Каза был искусным стихотворцем. Его ритмика повлияла на европейскую поэзию. Переносы из стиха в стих, свойственные латинской поэзии и известные поэтам Италии XII—XIII вв., он усовершенствовал (допуская даже перенос из первого четверостишия сонета во второе), создав новую систему поэтической выразительности. Ритмический узор его стихов резок по сравнению с поэзией других Аетраркистов. Его одиннадцатисложники зазвучали как стих, скорей, драматический, чем лирический. Своеобразие стиля Делла Каза впоследствии высоко оценили Вико, Фосколо и Леопарди.

Классические нормы ренессансного стиля в строгой поэтике Делла Каза не нарушаются. Он ощущает природу как гармоническое целое, эллинский идеал красоты стоит перед его взором, но в этих видениях классически стройного мира у Делла Каза порою все же встречаются образы, напоминающие тревожные образы Микеланджело. Сон и смерть предстают у Делла Каза как два брата, ночь является как вестница смерти.

Поэтическим стилем прославился также Анджело ди Костанцо (ок. 1507—1591), автор «Истории Неаполя». Он оказал влияние на поэтов барокко, а затем и на поэтов Аркадии, которые ставили его на второе место после Петрарки. У Костанцо элементы маньеризма сильнее, чем в стихах его предшественников. Он любил гиперболы, неожиданные метафоры, аллюзии, в мадригалах рассыпался в изысканных комплиментах, в эпиграммах приятно

удивлял сопоставлением противоположностей. У него уже проявляется тот концептуализм, который так ценили в XVII в. поклонники Марино и Гонгоры.

Среди неаполитанских поэтов XVI в. выделялся также Луиджи Тансилло (1510—1568). Он служил при дворе испанского вице-короля и участвовал в войне с турками. Юношеская поэма в октавах «Сборщик винограда» нежданно для Тансилло попала в индекс инквизиции не столько за безбожие, сколь за эпикуреизм. Он писал стихи, «капитоли» — небольшие поэмы, идиллии. Тансилло свойственны рассудительность и элегантность стиля; этими качествами отличается небольшая поэма «Имение», в которой он дает приятелю ряд полезных указаний. В описательных поэмах он подражал Горацию. Больше чувства в поэме Тансилло о войне с турками и африканцами. Он возмущен бессмысленными убийствами мусульманского населения, его не оставляет равнодушным участь рабов на галерах. Он был также поэтом лирическим, любящим природу. В произведениях Тансилло нетрудно обнаружить маньеризм, правда в меньшей степени, чем в стихах ди Костанцо.

Джордано Бруно сделал Тансилло одним из собеседников в диалогах «О героическом энтузиазме». Несколько сонетов Тансилло, среди них «Когда свободно крылья я расправил», Бруно включил в это произведение. Бруно придавал более глубокий смысл стихам Тансилло о силе любви, превратившимся у него в гимн свободному полету мысли «на крыльях ума и созидательной воли». По-новому прозвучал ответ поэта опасливым сомнениям:

Куда, безумец, мчimsя мы? Дерзанье
Нам принесет в расплату лишь страданье.

А я: «С небес не страшно падать мне!
Лечу сквозь тучи и умру спокойно,
Раз смертью рок венчает путь достойный».

(Перевод Ю. Верховского)

Бруно нравился также сонет о противопоставлении человека богам, которых любовь превращала в смертных и даже в животных:

А у меня — обратная дорога:
Меня любовь преобразует в бога.

Долго пребывавший в забвении поэт из южной Италии Галеаццо ди Тарсия (1520—1553) в XX в. провозглашен одним из лучших лириков Чинквеченто. Тарсия был бароном, человеком буйного нрава, участником неаполитанских смут, подвергался изгнаниям, лишился своих владений. Его убили при темных обстоятельствах, когда ему было немногим более 30 лет. Стихи Галеаццо ди Тарсия поражают

гамлетовской мрачностью. Жизнь человека ему казалась более хрупкой и ломкой, чем стекло. Поэт предавался размышлениям о бессмысленности бытия и писал скорбные стихи, посвященные памяти рано умершей жены. «Бурные, звучные и мрачные валы,— писал он,— [...] вы подобны моей жизни и мукам, безбрежным и глубоким». В стихах Тарсия сильны политические мотивы. Он воспевал красоту Италии, которую не видят ее слепые дети. Его политические выпады претворялись в лирику, приближающуюся по энергии к инвективам Данте.

В литературной жизни Италии в XVI в. большую роль играли женщины. Хорошее гуманистическое воспитание, которое получали многие девушки не только в дворянских, но и в богатых пополанских семьях, уравнило женщин с мужчинами. Среди поэтесс Чинквеченто нужно отметить двух знатных дам — Витторию Колонну (1492—1546) и Веронику Гамбару (1485—1550), венецианскую куртизанку Веронику Франко (1546—1591) и самую одаренную из них — Гаспару Стампу (ок. 1523—1554). Виттория Колонна прославилась и своими поэтическими произведениями, и своей дружбой и перепиской с Микеланджело. Рукопись ее стихов была в библиотеке Маргариты Наваррской, на которую поэтесса оказала некоторое влияние. Большинство стихов Виттории Колонны посвящено памяти ее мужа, командующего войсками Карла V. В ее произведениях проскальзывают идеи католических реформантов; она прислушивалась к мыслям Вальдеса и Бернардино Окино.

Стихи Гаспары Стампы, пылающие земной страстью, нарушают каноны петраркизма. Она была влюблена и счастливо, и безнадежно в графа Коллатино ди Кольальто. Поэтесса сравнивала его со всеми богами античного Парнаса, однако не могла и не хотела скрыть его жестокость и непостоянство. Стихи Гаспары Стампы дышат непосредственностью чувства, несмотря на литературные реминисценции. Ее пейзажи исполнены негой южной природы — они фон для любовных свиданий. Вся ее жизнь была гимном любви. Гаспара Стампа и лионская поэтесса Луиза Лабе открывают новый период женской лирики, звучавшей некогда в Древней Греции и едва прорывавшейся в средневековой провансальской поэзии (графиня Беатриса де Диа, XII в.).

В стихах Гаспары Стампы, как у Галеаццо ди Тарсия и Вероники Франко, петраркизм почти преодолен. Они обращаются к земной любви и земным страстям.

Маньеристические мотивы усилились в поэзии второй половины XVI в. Куртуазная изысканность, прециозность мадригалов, блеск

придворных комплиментов соседствовали в ней с трагическими мотивами. Особенно у самого значительного поэта второй половины XVI в. — Торквато Тассо. Лучшие лирические партии в его творчестве находятся не в его канцоньере, а в «Освобожденном Иерусалиме», в пасторальной драме «Аминта» и в трагедии «Торрисмондо», где чувства растерзаны и маньеризм уже почти перерастает в новый художественный стиль, в стиль барокко.

6. ДРАМАТУРГИЯ

В XVI в. первыми после тысячелетнего перерыва итальянцы создали трагедии новой европейской литературы. Правда, на рубеже XIII—XIV вв. падуанец Альбертино Муссато был увенчан согражданами за латинскую трагедию «Эцерионида», но Муссато не имел последователей, если не считать нескольких робких попыток гуманистов Кваттроценти. «Сказание об Орфее» Полициано трагедией названо быть не может. Заслуга в обновлении этого жанра принадлежит поэтам начала XVI в., и необходимо подчеркнуть значение итальянской драматургии XVI в. для всемирной литературы, хотя она не дала ни одного поэта, кроме, может быть, Помпонио Торелли, кто бы мог сравниться с драматургами Англии и Испании. Итальянские трагики Чинквеченто обращались к Софоклу и Еврипиду, но излюбленным их писателем был Сенека, чье влияние распространилось по всей Западной Европе и проникло в Польшу.

Первыми авторами трагедий в Италии были Джованни Ручеллаи (1475—1525) и Джанджорджо Триссино (1478—1550). Трагедия Ручеллаи «Розамунда» и трагедия Триссино «Софонисба» появились в 1515 г., однако «Софонисба» не игралась на сцене до 1562 г. Дж. Ручеллаи был племянником Лоренцо Медичи и кузеном папы Льва X. Перу Ручеллаи принадлежит также описательная поэма «Пчелы», в которой автор успешно подражал «Георгикам» Вергилия. В трагедиях Ручеллаи хотел потрясти души страхом и состраданием, однако не достиг катарсиса, предписываемого поэтикой Аристотеля. Он стремился представить своего Ореста в одноименной трагедии «в стихах возвышенных и вызывающих слезы, как и надлежит трагическим котурнам», но не был в силах передать в своем подражании возвышенной простоты Еврипида. Ручеллаи был первым, создавшим «театр ужаса», имевший большой успех на сцене. Король Тоант в его «Оресте» — звероподобно рычащий тиран, наслаждающийся жестокостью, театральное пугало, неизвестное античной сцене. Ручеллаи

воспользовался легендой, рассказанной Павлом Диаконом, а затем Боккаччо, о лангобардском короле Альбоине и королеве Розамунде. Моральные сентенции в трагедии плохо вяжутся со сценами страха и ужаса.

Трагедия Триссино «Софонисба» вызвала немало подражаний. А. Поп в XVIII в. писал в прологе к «Софонисбе» Томсона, что вместе с пьесой Триссино «после долгой готической ночи» вернулась греческая трагедия. «Софонисба» состоит главным образом из монологов, прерываемых репликами второстепенных персонажей, сообщениями вестников и комментарием хора. Трагедия монотонна, но ее несколько оживляют лирические партии, например монолог героини перед смертью. Триссино был ближе к духу греческой трагедии, чем его современники, и в его трагедии отсутствуют излюбленные ими сцены истязаний и убийств.

Первой «правильной» трагедией Чинквеченто была представленная в 1541 г. «Орбекка», написанная Джанбаттиста Джиральди Чинцио (1504—1573) из Феррары. Чинцио изучал медицину и философию, а затем преподавал литературу в Турине, Павии и у себя на родине. Чинцио испытал влияние падуанского аристотелизма, но как теоретик драматургии проявил самостоятельность, оспаривая некоторые положения поэтики Аристотеля. «Орбекка» разделена на пять действий, заканчивающихся выступлением хора. Поэт неизменно сохраняет три единства: времени, места, действия. Но театр Чинцио — бунт итальянского гуманиста против греческого театра. «Нет необходимости слепо следовать советам Аристотеля. Сами образцы греков вызывают сомнения. Можно предпочесть примеры римлян и даже некоторых новейших поэтов. Поэт имеет право приспособить свое творчество к запросам времени». В речи о комедии и трагедии Чинцио настаивал на необходимости потрясать зрителей изображением «великого и ужасного». Его учителем был Сенека, не щадивший героев трагедий.

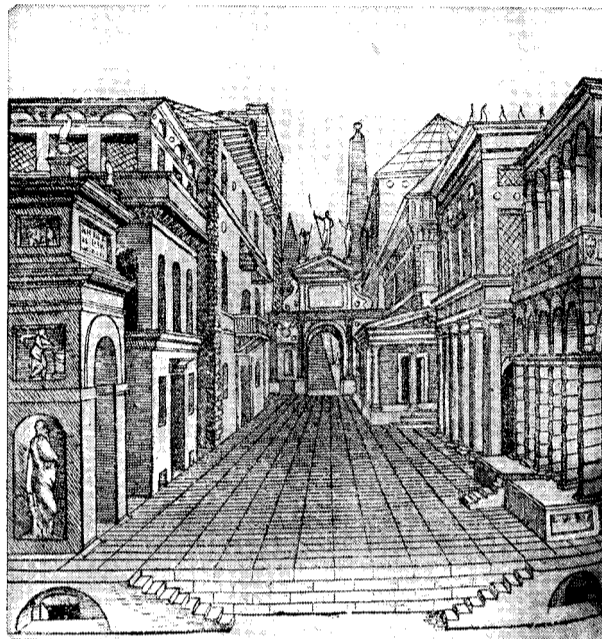
В «Орбекке» появляется фигура Немезиды в сопровождении фурий и духа королевы Персии Селины, матери Орбекки. На сцену выведен неизбежный в трагедиях Чинквеченто жестокий и кровожадный царь-тиран. Трагедия написана одиннадцатисложным нерифмованным стихом по схеме Клаудио Толомеи, теоретика литературы XVI в. Фабула ее взята из новеллистического сборника Джиральди Чинцио «Экатоммити» («Сто сказаний»).

Представление «Орбекки» при феррарском дворе в 1541 г. имело успех. В 1543 г. состоялось публичное чтение новой трагедии Чинцио «Дидона», вызвавшее ожесточенные споры о сущности трагедии и о трагическом жанре.

Чинцио считал себя автором «чистой трагедии», хотя в прологе к «Альтиле» (1543) признался, что многие его театральные произведения имеют счастливый конец, и соглашался назвать их трагикомедиями. Он сравнивал «Альтилу» с пьесами Еврипида, которые не все кончаются печально, и высказал мысль о том, что на театре следует карать злодеев, но вознаграждать добродетель. Чинцио не допускал на подмостки шутов, не вводил юмористических сцен, даже слуги у него сохраняют полную серьезность.

Одну из самых кровавых трагедий XVI в. — «Канака» — написал философ и теоретик языка, защитник родной речи против латинистов — Спероне Сперони, оказавший влияние на развитие французской критической мысли. Сюжет трагедии прост. Царь ветров Эол, узнав о том, что его сын Макарей прижил ребенка со своей сестрой (инцест — один из распространеннейших мотивов в трагедиях Чинквеченто), убивает младенца и бросает труп на растерзание волкам и затем заставляет дочь покончить жизнь самоубийством. Макарей, узнав об этих событиях, пронзает себя мечом. Трагедия разделена на пять действий. Изысканность и прециозность выражений ослабляют впечатление от ужасов пьесы, и трагическая атмосфера нарушается.

По сей день не умолкли споры о достоинствах «Горация» (1546) Пьетро Аретино (1492—1556). «Горация» то считают едва ли не лучшим в драматургии Чинквеченто, то неудачным произведением автора, не имевшего ни драматургических навыков, ни достойного для обработки античной темы гуманистического образования. Сюжет восходит к Титу Ливию, однако у Аретино главное действующее лицо не Гораций, защитник Рима, а сестра Горация — невеста одного из Куриациев. Целия (Камилла) проклинает победу брата, убившего ее Куриация. Брат пронзает ее мечом, не удержавшись при этом от прециозной и вряд ли уместной фразы о том, что он убивает «дерзкие слезы, которые завидуют римской славе». В трагедии изображено движение народных масс, что было нововведением в итальянской драматургии. Некоторые лирические партии Целии психологически убедительны и возвышаются над условными монологами трагиков этого времени. Приходится пожалеть о том, что авторы Чинквеченто не воспользовались реформами Аретино, который стремился устранить монолог, избежать вестников, а также представить действие непосредственно на сцене. Преемственные связи «Славного брата» Лопе де Беги (ок. 1600) и «Горация» Корнелия (1640) с трагедией Аретино недостаточно исследованы.



Сценическое окружение
для постановки трагедии

Гравюра из «Трактата об архитектуре» С. Серлио,
Венеция, 1545 г.

Возвышенностью, логическим развитием действия и стремлением психологически обосновать характеры отличаются трагедии Помпонио Торелли (1539—1608), родом из Пармы, дипломата на службе герцогов Фарнезе. Тематика у них политическая.

В трагедии «Меропа» царь Полифонт завладевает государством своего противника. Он не тиран, а завоеватель, считающий, что судьба благосклонна к сильному (влияние Макиавелли). Меропа сожалеет о Полифонте, когда ее сыну удается вернуть престол и убить захватчика. В другой трагедии Торелли, «Виктория», представлена жестокая участь мудрого канцлера императора Фридриха II Пьера делла Винья (одного из героев Дантова «Ада»). В трагедии «Танкред» мастерски изображены придворные интриги. В трагедии «Полидор» автор выводит ренессансного тирана, окруженного дурными советниками и доносчиками. Тиран в этой трагедии подавляет всякое проявление свободы и индивидуальности, даже в собственном сыне.

В духе «театра ужасов» написана единственная трагедия Торквато Тассо «Торрисмондо» (1587). Тассо воспользовался в ней мотивами мифа об Эдипе (Софокл) для того, чтобы развить тему инцеста.

Изучение Плавта и Теренция во второй половине Кваттроченто облегчило создание комедии на родном языке. Уже одна из первых итальянских комедий — «Каландро» — шедевр. Это единственное литературное произведение кардинала Бернардо Довици по прозвищу Биббиена (1470—1520). Несмотря на свой сан, Биббиена был человеком вполне светским, предпочитал Эпикура апостолу Павлу, любил шумные празднества, был красив, остроумен и пользовался успехом у дам. Сохранилось два его портрета кисти Рафаэля. «Каландро», имеющего большой успех и представленного впервые в 1513 г. в урбинском дворце, играли также в Риме в присутствии папы, а затем при дворе французского короля Генриха II. Биббиена исходил из комедии переодеваний Плавта «Два Менехма», повлиявшей на многих комедиографов Возрождения, в том числе и на «Комедию ошибок» Шекспира. В прологе Биббиена признается в своих заимствованиях, однако предлагает зрителям судить об их размерах. В «Каландро» встречаются целые фразы из Плавта, тогда известные всем образованным людям, но разработка фабулы оригинальна и не зависит от латинского образца. На сцене появилась современная действительность, и характеры Плавта преобразились в итальянские живые лица.

Устойчивые характеры-типы, восходящие к новой античной комедии, свойственны и ренессансной ученой комедии, и полународной комедии дель арте, хотя, конечно, итальянские комедиографы Чинквеченто, допуская вольности и наполнив действие новым содержанием, в то же время не слишком нарушали традиционные рамки. Так поступил и Биббиена. Его комедия — гимн чувственной любви. Она еще не тронута ни пессимистическими размышлениями, ни переходящим в трагическое сарказмом позднего Возрождения. Комедия Биббиены — празднество ренессансного двора, где царит бог Амор. Автор относится с сочувствием к Фульвии, ее любовнику Лидио, смеется над глупым мужем Каландро, который влюбляется в любовника жены, переодетого в женское платье. В речах Фесенио, слуги Каландро, блещет итальянское брио — живая, искрометная шутка.

Язвительный сатирик и памфлетист Пьетро Аретино, о котором уже говорилось в связи с трагедией «Гораций», был также автором нескольких комедий в прозе: «Придворные нравы» (1526), «Конюший» (1533), «Таланта» (1542), «Лицемер» (1542), «Философ» (1546). В первых двух комедиях Аретино стремился освободиться от подражания древним и обращался к современным темам; позже он вернул-

ся к освященным традицией условностям Плавта. Источниками сатирического вдохновения Аретино часто бывали пасквинаты — римские анонимные эпиграммы и шутки. Комедия его обычно распадается на отдельные сцены, но детали красочны, а зарисовки даже второстепенных персонажей занимательны.

К лучшим комедиям первой половины XVI в. принадлежат две анонимные пьесы. Первая из них — «Обманутые» — была представлена в 1531 г. в Сиене по инициативе членов Академии Оглушенных, объявивших, что сюжет пьесы нов и порожден их «собственной тыквой» (т. е. головой). «Обманутые» — драма о юношеской любви, не знающей препятствий. Главная героиня переодевается в мужское платье, чтобы вернуть утерянного жениха, становится слугой своего возлюбленного, влюбляет в себя свою соперницу (обратная ситуация, чем в «Каландро»). Действие усложняется, не теряя веселости и театральной оживленности. Порою комедия походит на «Двенадцатую ночь» Шекспира. «Обманутые» имели успех и за пределами Италии. Другая анонимная комедия, «Венецианка», вводит в атмосферу, как бы предвосхищающую иллюзии, навеянные городом лагун романтикам XIX в. Любовь двух венецианок к некоему молодому человеку из Милана, попавшему в венецианский плен, создает сложную интригу. Не только главные, но и второстепенные персонажи — слуги, гондольеры — очерчены рукою умелого драматурга. В приключениях кавалера и дам нет ничего платонического. Несмотря на веселость и внешнюю беспечность пьесы, столкновения между страстью, ревностью и оскорбленным самолюбием придают ей напряженный драматизм.

Среди комедиографов середины Чинквеченто выделяются флорентиец Антон Франческо Граццини (1503—1584) по прозвищу Ласка (т. е. голавль) и Аннибале Каро (1507—1566). Ласка был новеллистом, но писал и комедии. Ласка высоко ценил Боккаччо. Он критиковал подражание древним, настаивая в прологах и предисловиях на том, что во Флоренции иные обычаи, чем были в Риме и Афинах. Поэтому следует стремиться воспроизводить окружающее. В представлении Ласки искусство должно услаждать, мораль и религия — дело философов и проповедников. Персонажи его комедий часто превращаются в шутов, напоминающих *zanni* возникающей в это время комедии дель арте. В пьесе Ласки «Бесноватая» запоминается образ несчастного слуги, мечтающего стать хозяином: он бы не так дурно обращался со своими слугами, как его господин, платил бы им жалованье вовремя, хорошо кор-

мил. не гонял ночью и днем по дальним дорогам, не лишал бы их сна.

Изысканному литератору Аннибале Каро, известному элегантными письмами и переводами «Энеиды» (в белых одиннадцатисложных стихах) и «Дафниса и Хлои» Лонга, принадлежит комедия «Оборванцы» (издана в 1581 г.). Интрига в пьесе А. Каро запутана. В родственных отношениях его персонажей можно разобраться лишь в конце комедии. Двое нищих бродяг вносят комический элемент в трогательную историю; причем оказывается, что один из них — отец героини. Представление кончается всеобщим празднеством. Каро лучше всего удались комические персонажи: слуги, посредники, сумасшедший Мирандола, типограф Барбогриджа.

Так называемые сиенские комедии, опубликованные лишь в 90-е годы XIX в., восходят к средневековым фарсам, в которых авторы-горожане смеялись над деревенскими простаками. В пьесах «Тяжкая работа» и «Капотондо», написанных торговцем писчебумажными товарами Сильвестро да Сиена, в обычную канву ученой комедии вставлены сцены из крестьянской жизни, удивляющие изрядной грубостью. Однако сама их аморальность свидетельствует о принижении угнетенных классов Италии этого времени.

Стороны жизни, не освещенные у других комедиографов XVI в., нашли отражение в комедиях на падуанском диалекте, написанных Анджело Беолько по прозвищу Рудзанте (ок. 1502—1542). Рудзанте, драматург и актер, обладал чувством народного юмора, который порою переходил в сарказм и горький протест. Примерно до 1530 г., до того как он обратился к ученой комедии, он писал комедии на темы, связанные с судьбой крестьян. В комедии «Вернувшийся с войны» представлен бедный крестьянин, отправившийся в поход, желая нажиться, грабя и мародерствуя, что было делом самым обыкновенным. Жена его тем временем сошлась с другим. Увидя, что муж изранен и, главное, пришел домой с пустыми руками, она не хочет к нему возвращаться. Дело не в любви, а в том, чем он будет ее кормить. Она это говорит без раздражения, но решительно: чего он от нее хочет? Ведь он не сдержал обещания и ничего не принес из похода.

В лучшей комедии Рудзанте «Билора» крестьянин узнает, что во время его отсутствия жена ушла к пожилому синьору из Венеции. Он отправляется в город. Жена встречает его довольно приветливо и даже дает ему денег, чтобы он поел. В харчевне Билора встречает приятеля, предлагающего пойти к синьору и пригрозить ему, рассказав, что Билора был

солдатом и свиреп нравом. Синьор, однако, не желает отпустить женщину, которая также не очень стремится снова жить в нищете. Муж все слышит и убивает синьора.

С середины XVI в. венецианец Андреа Кальмо (1510—1571) также писал пьесы на диалекте, однако его произведения скорее пасторальные эклоги, чем комедии. Его персонажи говорят на разных наречиях, даже на далматинском. В художественном отношении его пьесы уступают комедиям Рудзанте, но интересны тем, что связывают драматургию первой половины XVI в. с полународной комедией дель арте, которая в это время появляется на сценах Италии.

Может быть упомянут еще отличавшийся отменным тосканским языком плодовитый комедиограф Джованни Мария Чекки (1518—1587), купец и нотариус. Сборники его комедий выходили в 1550, 1560, 1585 гг., а большинство произведений было издано лишь в XIX в. Еще один комедиограф — Джамбаттиста Делла Порта (1535—1615), неаполитанский кавалер, занимавшийся отысканием философского камня, написал на досуге 29 комедий, плодовитостью соперничая с Чекки. Он использовал старые схемы ученой комедии, тем не менее в его комедии встречаются реалистические элементы. Некоторые его пьесы, как, например, «Сестра», предвосхищают современную драму. Делла Порте были свойственны маньеристические тенденции, он не чуждался изысканных и прециозных выражений.

После 1550 г. в Италии комедия постепенно уступает место пасторали, мелодраме и комедии дель арте. Во второй половине века лишь одна комедия заслуживает внимания — «Подсвечник» Джордано Бруно (1581). «Подсвечник» ближе всего по духу к «Мандрагоре» Макиавелли. Философ не забавляется комическими ситуациями, смех его горек; комедия у него преобразуется в сатиру. Куртизанка в пьесе Дж. Вруно не походит на порочные, но милые создания Аретино. Глупцы в «Подсвечнике» не веселят, как в «Каландро», а вызывают отвращение; автор изображает разбойников, переодетых полицейскими, обманщиков, сводней и холодных распутников. Он говорит о том, что в Неаполе, Риме и Венеции проституция не просто дозволена, но что там «учреждены дома терпимости, вроде женских монастырей». «В этих трех городах,— заявляет Скарамуре, маг, чернокнижник и умный мошенник,— заключается истинное величие Италии». Несмотря на рыхлую композицию и растянутость, «Подсвечник» относится вместе с «Мандрагорой» и некоторыми комедиями

Рудзанте к лучшим театральным пьесам итальянского Возрождения и идет на сценах в наше время.

Во второй половине Чинквеченто сердца привлек исевдонаивный, иллюзорный мир пастушеской поэзии, идеализированный для видавшей виды публики, которая устала от осложненных схем ученой комедии и от кровавых сцен «трагедии ужаса». Происхождение пастушеского жанра не так просто, как кажется на первый взгляд. Пасторали содержат некоторые средневековые элементы, но восходят к «Сказанию об Орфее» Полициано и к «Аркадии» Саннадзаро. Авторы их были прилежными читателями Вергилия и Овидия. Отдаленным прототипом пастушеских драм были сатирические драмы древних греков. Де Санктис находил, что условный пастушеский мир в театре конца XVI в. свидетельствует о жизни общества, утратившего большие человеческие идеалы, но это верно лишь отчасти. Наиболее известными пастушескими драмами, покорившими зрителей Италии и других стран Европы, были «Аминта» (1573) Торквато Тассо и «Верный пастух» (1590) Гварини.

Джован Баттиста Гварини (1538—1612) был профессором красноречия в Падуе, придворным герцога Альфонсо II д'Эсте и других второстепенных государей Италии. Его литературное наследство — стихи, одна комедия, несколько трактатов, переписка, но вся слава Гварини зиждется на пьесе «Верный пастух». Названная автором «трагикомедией», ибо печальное в ней было перемешано с забавным, а возвышенное с комическим, пьеса вызвала возмущение последовательных сторонников «Поэтики» Аристотеля, особенно в Падуе. В ответе зоидам — «Компендиуме трагикомической поэзии» (1601) — Гварини утверждал, что цель поэзии — услаждать, а не поучать и что здравый смысл противостоит правилам, установленным античными авторитетами.

Изысканность «Верного пастуха», чувствительность и чувственность некоторых его сцен, прециозность и метафоричность, игра контрастами предвещала поэтику барокко. Легко объяснить успех этой пьесы, вызвавшей многочисленные подражания в XVII в. «Верный пастух» еще в большей степени, чем «Аминта», требовал музыкального сопровождения. Жанр пастушеской трагикомедии способствовал рождению музыкальной драмы. Так возникло новое направление в драматургии Италии, в недрах которого родилась опера. Крупнейшим представителем музыкальной драмы конца XVI — начала XVII в. считался флорентинец Оттавио Ринуччини (1564—1621). Его «Эвридика», положенная на музыку композитором

Пери, была впервые представлена в 1600 г., положив начало опере. Новый жанр окончательно восторжествовал в пьесе Ринуччини «Ариадна», представленной в Мантуе (1608) с музыкой знаменитого Клаудио Монтеверди.

С середины XVI в. в Италии возник еще один театальный жанр — комедия дель арте (commedia dell'arte). Она восходит к нескольким истокам: к ученой комедии гуманистов, к пьесам на итальянском диалекте Рудзанте и Кальмо, к еще сохранившимся в XVI в. средневековым народным мистериям и фарсам. Несмотря на эти источники, комедия дель арте является новой разновидностью театального искусства. Автора вытеснили в ней импровизирующие актеры. Условные схемы и раз навсегда установленные типы-маски в полународной комедии дель арте могут бесконечно варьироваться и наполняться новым содержанием. Арлекин, Пульчинелла, Коломбина, Панталоне, Бригелла с триумфом обошли в XVII в. столицы Западной Европы и проникли в комедии крупнейших драматургов Франции, Германии и Англии — от Мольера до Гольдони. В XVII в. персонажи комедии дель арте появились на театальных подмостках Москвы, а в начале следующего столетия — и Санкт-Петербурга. Они не сходят и поныне с мировой сцены.

Если рассматривать развитие театра Чинквеченто сравнительно с драматургией других европейских стран, будет видно, что итальянским авторам принадлежит приоритет во всех жанрах, хотя параллельно с театром Чинквеченто и во многом независимо от него развивался испанский театр, а к концу XVI — началу XVII в. именно в испанском и английском театрах ренессансная драматургия достигла высшего расцвета.

7. НОВЕЛЛИСТЫ

Общественно-политический и идеологический кризис, охвативший в XVI в. Италию, сделал Чинквеченто веком развития трагической новеллы. Тщетны были попытки культивировать изящные литературные формы недавнего прошлого, а новелле придать вид остроумного анекдота или фантастического рассказа. Во второй книге «Придворного» (1528) Кастильоне заставляет известного комедиографа начала Чинквеченто Библиену рассуждать о том, что новелла, достойная придворных кругов, это краткий насмешливый рассказ, в котором говорится, к примеру, о том, как некая обезьяна, жившая при дворе испанского короля, обыграла своего хозяина в шахматы, или о словах, замерзших посредине Борисфена (Днепра) и обо-

греваемых кострами, чтобы они оттаяли и стали понятными. Рассказ должен быть забавен, *e* нем ничему до конца не верится, но ничто и не выдается за истину. При дворе Гвидобальдо, герцога Урбинского, где вокруг его жены Елизабеты Гонзага собрались изысканнейшие люди, в том числе и сам Кастильоне, и где было положено начало кодексу светского поведения, ставшему нормативом для дворянства, успехом пользовались также пересказы кратких историй о короле Альфонсе. До начала XVI в. характерна тенденция дворов воспользоваться достижениями Высокого Ренессанса и в то же время оградить себя от всего слишком резкого, нарушающего гармонию яшзни. Но все меньше оставалось места для легких поэтических сновидений. Новеллистов XVI в. жизнь заставила повернуться лицом к совершающимся в стране событиям.

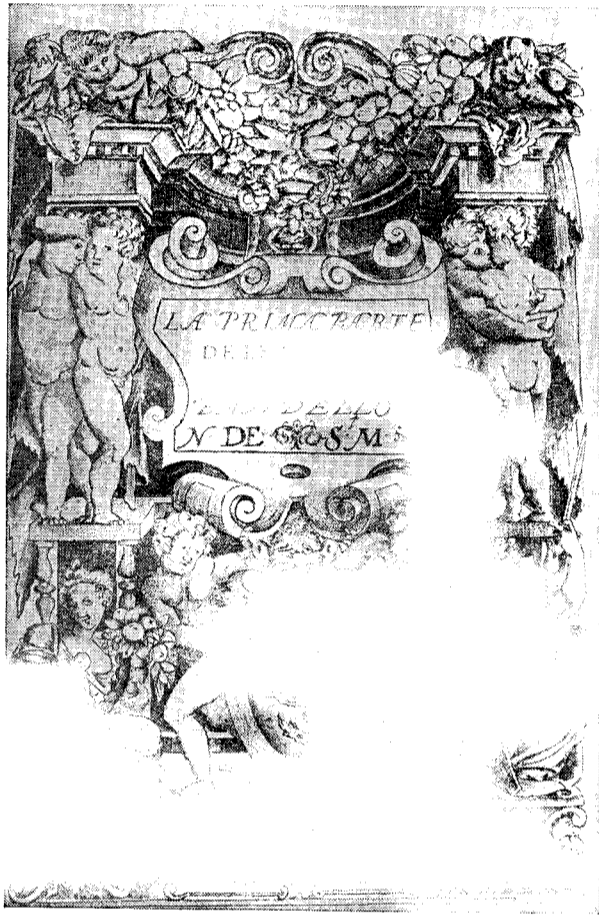
В XVI в. среди итальянских новеллистов наиболее замечательными являются Маттео Банделло и Дж. Джиральди Чинцио. Именно они создали новелле Чинквеченто репутацию высокотрагического жанра и повлияли не только на повествовательную литературу, но и на драматургию Европы. Маттео Банделло (1485—1561) часто называют также пышным именем «Боккаччо XVI века», но это не совсем точно: исходя от Боккаччо, как и все итальянские новеллисты, он представляет в своем творчестве совсем иные времена и обычаи, чем те, которые царили во Флорентийской республике в XIV в. и отражены в «Декамероне».

186 новелл Банделло (три части) были напечатаны в Лукке в 1554 г. После смерти писателя выходит Полное собрание его новелл (всего 214 новелл). Действие новелл совершается на фоне событий века, иногда о них прямо говорится. Немудрено, что жизнь представляется Банделло — испытывшему на себе превратности духовно-политической карьеры в Ломбардии в момент, когда она стала ареной внутренних раздоров и полем битв Испании и Франции, — как цепь непреодолимых и жестоких конфликтов. В новеллах Банделло встречаются и литературные темы. Так, например, историю смерти царицы Софонисбы — излюбленную трагическую тему XVI в. — он излагает не столько по Титу Ливию, сколько по «Африке» Петрарки. Повествуя о жизни французского, арагонского, а также других дворов Европы, Банделло учитывает династические интересы своих слушателей. В новеллах есть и пересказ расхожих анекдотов эпохи, но процент таких пересказов невелик. Банделло прославился как поэт трагических будней бурного века Италии, раздираемой войнами, как поэт повседневных явлений итальянской жизни, по-

казанных так, что они возбуждали любопытство и поражали воображение. Реальность своего времени Банделло старается не прикрашивать и, видимо, искренне думает, что не прибавляет от себя ничего, кроме необходимых для повествования и вполне правдивых деталей. В его порой жестоком рассказе натуралистических подробностей мало, все сводится к игре человеческих страстей. Сам автор как бы находится в непрестанном удивлении оттого, что все происходит так, как он видит, и не верит в какое-либо улучшение человечества. Мир таков, каков он есть, и в этом мире всевластно царят любовь и смерть.

Любовь у Банделло всегда необузданная, не сдерживаемая разумом; страсти он осуждает, но спокойно и без всякой риторики или пафоса. Иногда действия, ведущие к страшным преступлениям, психологически представляют для самого автора лишнюю смысла загадку. Например, графиня Ди Челлан, обуреваемая страстями, не только непрестанно меняет любовников, но натравливает их одного на другого и жаждет убийств, еще неизведанных ощущений, пока сама не погибает на плахе. Нескольким понятнее действия кардинала и его брата, убивших свою сестру — герцогиню Амальфи, ее мужа и детей. Они движимы предубеждениями испанской правящей касты, не терпящей в своей среде смешения с низшими. Все же и эта месть настолько бесчеловечна и холодна, что потрясает воображение трагической бессмыслицей. В репертуар Банделло попала и знаменитая тема Ромео и Джульетты, впрочем уже до него рассказанная венецианским военачальником Луиджи Да Порто (1485—1529), который, будучи тяжело ранен, посвятил себя литературе и по веронским легендам впервые записал и обработал это предание. Иногда в новеллах Банделло любовь и кровавые события — амор и кинжал — являются там, где их нельзя предвидеть, а герои действуют вопреки рассудку и собственным интересам. Молодой человек похищает в Падуе девушку, но, как только его мать делает попытку помешать их любви, убивает свою возлюбленную и себя, хотя у него были все возможности не закончить столь трагично свою судьбу. Также необъяснимы поступки неопытного миланского юноши, который принимает куртизанку за благородную даму и травится от несчастной любви, удовлетворения которой он мог бы легко добиться. Иногда после долгих приключений влюбленные соединяются, но на брачном ложе их поражает молнией Юпитер.

В новеллах Банделло выведена также галерея слуг, покушавшихся с успехом и без успеха на честь госпожи, их обычно казнят сами



М. Банделло. «Новеллы»

Титульный лист издания: Лукка, 1554 г.

ревнивые синьоры или строго наказывают законы. Банделло проникает равно легко в психологию синьора и простых людей, умеет описать точными штрихами роскошь дворца римской куртизанки и убогость крестьянской хижины. Персонажи его новелл довольно разнообразны, хотя действуют в замкнутом круге. Отношение Банделло к духовенству полно проники. В его новеллах попы и монахи нарисованы в весьма неприглядном виде (жадные, похотливые, глупые). Он большой мастер реального пейзажа, отличный бытописатель, знаток обычаев разных мест Италии и разных общественных слоев. В его новеллах сменяются пейзажи городов, замков, деревень, загородных вилл.

Банделло любил говорить, что у него нет стиля. В его прозе нет попыток стилизации, риторической усложненности, стремления к блеску, лирических отступлений. Писатель обычно ограничивается небольшими меткими

замечаниями, не лишенными юмора. Банделло был северянином, для которого речь Флоренции была чужой, хотя он и владел ею достаточно хорошо, чтобы писать на правильном литературном языке, а не на диалекте. Стиль Банделло соответствовал его манере правдивого рассказчика, человека хорошо образованного, но чуждого всякой позы и напыщенности.

Банделло писал тогда, когда высокие гуманистические идеалы Возрождения испытывали кризис, когда исчезало гармоническое восприятие мира, высшей формой которого была поэма Ариосто. Теренцианское начало (я человек, и ничто человеческое мне не чуждо) свойственно Банделло, но оно превратилось у него как бы в осуждение человека. Он будто хочет сказать: все в жизни могло бы быть иначе, разумней, начиная от исторических событий до человеческих страстей, но человечество охвачено безумием, и это его безумие воспринимается как повседневная жизнь. Новеллистика Банделло, эта будничная человеческая комедия позднего Возрождения, привлекла читателя не столько своим несомненным правдоподобием сколько трагически прозвучавшей в ней темой любви и мести, темой некоей роковой необходимости, влекущей людей к гибели.

Мировоззрение Банделло, отразившее кризис ренессансной идеологии, способствовало популярности творчества Банделло в Западной Европе, когда там начала складываться литература трагического гуманизма. Всеми признано его влияние на английскую драматургию конца XVI — начала XVII в., в особенности на Шекспира, позаимствовавшего темы, сюжеты и главных действующих лиц таких пьес, как «Ромео и Джульетта», «Много шума из ничего» и «Двенадцатая ночь», и сохранившего даже некоторых второстепенных персонажей банделловских новелл (например, отца Лоренцо). Новелла Банделло о Ромео и Джульетте послужила также основой драмы Лопе де Беги («Кастельвины и Монтесть»), а новелла о казни маркизом д'Эсте сына и жены — знаменитой трагедии Лопе «Кара без мщения». Влияние творчества Банделло испытал Сервантес («Назидательные новеллы»). Одним из основных источников для ознакомления с произведениями Банделло во Франции явились «Трагические истории» Бельфоре (1560), а для Англии — Фентон.

Не меньшее влияние на европейскую литературу XVI—XVII вв. оказал новеллист Джанбаттиста Джиральди Чинцио (1504—1573), о котором говорилось выше в связи с его трагедией «Орбекка». Чинцио был не только новеллистом и драматургом, но и теоретиком литературы. По его мнению, подражание ан-

тичному эпосу в XVI в.— занятие бесплодное, примером чему является художественная неудача эпопеи Триссино «Италия, освобожденная от готов». Чинцио понимал значение Ариосто и то, что итальянская рыцарская поэма Возрождения связана со средневековым французским и франко-итальянским эпосом, ставшим в Италии народным.

Новеллистика одного из основателей трагедии итальянского Возрождения стоит в прямой связи с его драматургическим творчеством. Сборник новелл Чинцио «Экатоммити» (что переводится как «Сто сказаний»), начатый в 1528 г., вышел в Мантуе в 1565 г. Продолжая традицию обрамленной новеллистической книги, идущую от Боккаччо, Чинцио изображает общество кавалеров и дам, которые после разграбления Рима войсками императора Карла V и начавшейся там чумы укрылись во дворце римского патриция Колонна, а затем бежали в Марсель. Новеллы рассказываются на корабле, чтобы скрасить путешествие беглецам. Однако от новелл боккаччиевского типа новеллы Джиральди Чинцио отличаются религиозно-морализаторской тенденцией, связанной с Контрреформацией.

В «Экатоммити» нет описания городов, интерьеров, пейзажей — это не стихия Чинцио, все его внимание обращено на действие. Многие его новеллы легко претворимы в пьесы для театра. Это свойство сделало насыщенные драматизмом рассказы привлекательными для сценических обработок. Чинцио является автором новеллы, из которой Шекспир заимствовал сюжет и персонажей трагедии «Отелло», но в его рассказе фигуры действующих лиц разработаны довольно примитивно. Большим психологическим обоснованием отличается новелла о юной Эпиции и о несправедном суде, послужившая английскому драматургу источником трагической комедии «Мера за меру», а Пушкину (через Шекспира) — поэмы «Анджело». Эта новелла, одна из лучших у Чинцио, примечательна синтезом трагедийного момента и особенностей комедии характеров, положившим начало драме Нового времени.

Чинцио вносит как в драматургию, так и в новеллистику не только контрреформационное морализирование, но и понятие возвышенного, столь важное для театра XVII в. Его героини, жертвующие собою для того, чтобы спасти мужей, сестры, рискующие честью ради спасения братьев, великодушные государи, милующие благородных преступников, должны были создать у зрителей и читателей патетическое настроение. Поступки и поведение героев Чинцио возбуждают не только чувства страха и ужаса, но и возвышенные и благород-

ные переживания. В этом «пробуждении добрых чувств» — безусловная заслуга одного из самых ярких писателей Италии XVI в. Чинцио отразил свою эпоху менее полно, чем Банделло, и другими художественными средствами, но и его окрашенное маньеризмом творчество важно для европейской славы итальянской новеллы.

Рядом с северной традицией итальянской новеллы середины XVI в. продолжались традиции тосканской новеллы, главным образом флорентийской и сьенской, на языке, более близком к классическому литературному идеалу.

Разносторонним литератором был Аньоло Фиренцуола (1493—1543), юрист по образованию. Фиренцуола сначала был монахом; скинув рясу, он, однако, не порвал окончательно с Ватиканом и сумел сохранить пожизненный доход от монастыря Сан-Сальваторе. Фиренцуола занимался латинскими авторами, а также новой литературой. Он, конечно, изучал трех «великих флорентийских светочей» Треченто, поэтому стиль новелл его изыскан, он любит хорошо сбалансированный период, ему не чужды ораторские приемы, и повествование течет у него по тому руслу, которое определил Боккаччо. Сборник «Беседы о любви» вышел в 1548 г., после смерти автора. Первоначально Фиренцуола предполагал, что сборник будет состоять из 36 новелл, разделенных на 6 дней. Он написал только новеллы первого дня и две новеллы второго. Рукописи его «Бесед о любви» начали распространяться с 1525 г. В предисловии автора к сборнику отразились идеи трактатов о любви эпохи позднего Возрождения, в нем явственно ощутимо влияние «Азоланских бесед» Пьетро Бембо. Типично для времени также рассуждение о двух Венерах, земной и небесной. Хотя в предисловии небесной отдается предпочтение, в самих новеллах любовь героев Фиренцуолы преимущественно чувственна.

Фиренцуола не любил городской жизни, ему ближе тосканский пейзаж, сады и рощи. Герои «Бесед о любви» наслаждаются сельской жизнью и на лоне природы предаются забавам любви и рассуждениям о литературе, проявляя при этом отменный вкус и хорошее образование.

Фиренцуола постарался разработать и интеллектуальный образ главной героини книги, Костанцы Амарети, которая у него более индивидуализирована, чем рассказчицы Боккаччо. Однако мир действующих лиц новелл Фиренцуолы ограничен. Значение «Бесед о любви» прежде всего в том, что они продолжают в новеллистике XVI в. классическую традицию флорентийской новеллы.

Среди других тосканских новеллистов первой половины XVI в. заслуживает упоминания флорентинец Антон Франческо Грацини, по прозвищу Ласка (1503—1584), член многих флорентийских академий, пурист, страстный почитатель народного языка и народной поэзии. Грацини принадлежит сборник обрамленных новелл под названием «Вечерние трапезы». Действие новелл приурочено к карнавалу 1540 г. Во вступлении к сборнику повествуется, как в доме одной вдовы собралось общество молодых людей и женщин, мужья которых уехали по торговым делам. После ужина рассказывались истории. Эти встречи возобновлялись еженедельно в течение карнавала. Всего новелл в «Вечерних трапезах» должно было быть 30, но Грацини написал 23. Лучше всего ему удавались комические новеллы, сюжеты которых напоминают «Декамерон». Но Грацини был менее тонким стилистом, чем Фиренцуоло.

Среди других новеллистов XVI в. уместно упомянуть миланца Ортезио Ландо, писателя живого и гибкого, тяжеловесного Джироламо Парабоско, а также Челио Малеспини, Да Порто, Фортини и Джироламо Морлини, который ввел в свои латинские компиляции сюжеты, заимствованные из сказок.

Все же приоритет введения в новеллу народных сказочных мотивов истории литературы склонны признать за ломбардцем Джованни Франческо Страпаролой (ок. 1500 — ок. 1557), автором «Приятных ночей». Страпарола был подражателем Боккаччо. Близкий к гуманистическим кругам своего времени, он находился некоторое время в окружении Лукреции Сфорца, жены Джанфранческо Гонзаго, и Пьетро Бембо. Первая часть его сборника состоит из 25 новелл (5 ночей), она появилась в 1550 г., вторая часть, разделенная на 8 ночей, содержит 48 новелл (издана в 1553 г.). Страпарола все время интересуется то крестьянскими рассказами, то народными преданиями. В его новеллах причудливо сочетается непристойное, смешное и сверхъестественное, и обо всем этом писатель рассказывает деловито и даже буднично. Но ему нельзя отказать в умении остро построить интригу и выбрать увлекательный сюжет, будь то история о находчивом студенте, ловко отомстившем посмеявшимся над ним дамам, или о другом студенте, рассказавшем о своих любовных похождениях профессору, не зная, что тот является мужем его возлюбленной. Новеллы Страпаролы были очень популярны, причем не один век и не только в Италии, не столько благодаря игривости их содержания, сколько из-за богато представленной в них фантастики.

Однако тем, кто по-настоящему воспользовался богатствами народного фольклора, обработав их со вкусом, остроумием и артистической выдумкой, был иронический писатель барокко Джанбаттисто Базиле, который в следующем веке явился для Италии тем, чем Шарль Перро — для Франции.

8. ТОРКВАТО ТАССО, ЗАКАТ ВОЗРОЖДЕНИЯ, ВОЗНИКНОВЕНИЕ МАНЬЕРИЗМА, ТЕНДЕНЦИЙ КЛАССИЦИЗМА И ЗАРОЖДЕНИЕ БАРОККО В ИТАЛИИ

Творчество Торквато Тассо, разностороннее и неравноценное, завершает литературное развитие XVI в., века пышного расцвета итальянской поэзии, прозы и театра. Оно отразило их эволюцию, происходившую в конце важного и сложного периода европейской культуры.

Для позднего итальянского Возрождения характерны разные стили в искусстве и литературе: классицизм, маньеризм и зарождающийся барокко, которые развиваются более или менее параллельно, но неравномерно. Теория классицизма возникла в Италии в первой половине XVI в. и на протяжении столетия меняла свою философскую основу. В начале века эта теория опиралась на неоплатоновскую философию Фичино, обосновывавшую концепцию идеальной красоты, которую может раскрыть только художник. Тогда появились поэтики (например, поэтика Пьетро Бембо), развивавшие эту концепцию. Но к середине XVI в. новая эстетика начинает опираться не на Платона, а на Аристотеля. Появляются издания его поэтики с пространными комментариями — издание Франческо Робортелло в 1548 г., переложенное год спустя с латыни на итальянский Бернардо Сеньи, попытка католической ее интерпретации в издании Винченцо Маджи (1550) и более поздние переводы и комментарии Алессандро Пикколомини, Лодовико Кастельветро и др. Этот переход в области эстетики отчасти был связан с попытками противопоставить томистски-аристотелевскую философию платоновской, что казалось гарантией против всякого рода ересей, порождавшихся платонизмом, отчасти — с общим развитием рационализма.

У части эстетиков платоновское представление о «божественном неистовстве» поэта, представление, разрешавшее не только следовать образцам, но и создавать оригинальные творения, сменилось требованием строгой дисциплины, подчинения нормам, правилам, относящимся не только к форме произведения, но и к его содержанию, в котором впервые в литературе Ренессанса стала звучать тема долга как высшего начала. Одновременно от творческого под-

ражания образцу идеальной красоты в середине века переходили к принципу обязательного подражания древним. Такого рода нормативную поэтику, которая ограничивала творческую индивидуальность поэта, не оспаривали иезуиты, стремившиеся подавить свободный, ищущий дух и не представлявшие себе, что рационализм окажется в XVII в. более губительным для религиозного мышления, чем неоплатонизм XVI в. Не понимали они и того, что новая поэтика при всей ее нормативности выражает не всегда проясненное стремление внести в общественное сознание итальянцев гражданственность.

Наряду с возникшими классицистскими тенденциями искусство и литература Ренессанса видоизменялись и в другом направлении. Ренессансный стиль периода расцвета постепенно сменяется маньеристским, а в конце века начинает зарождаться барокко. Эта смена стилей тоже вызвана изменением общественного сознания. В эпоху Контрреформации, с ее гнетом, кризисом гуманизма, нравственной ломкой, оно требовало беспокойного, драматического, а не созерцательного искусства. Рационализм во многом не удовлетворял духовные запросы общества, а гармония не соответствовала его умонастроениям. Поэтому в искусство проникают иррационализм и дисгармония, образы деформируются, возникает, с одной стороны, спиритуализация человека, а с другой — подчеркивается демоническое начало и безысходность человеческой жизни. Изящная простота уступает место усложненности формы. Вместе с тем усиливается ее динамичность и выразительность. С появлением барокко ощущается попытка преодолеть кризис, снять дисгармонию, примирить контраст духовного и материального, показав их неразрывность, как света и тени, и создать новое единство.

Маньеризм XVI в. не имел выраженной эстетической программы, однако современники, по-видимому, ощущали его особенности. О художниках-маньеристах писали, упрекая их в формализме и недостаточном внимании к религиозной тематике.

Так же без эстетических теорий утверждается в искусстве стиль барокко, хотя его черты отмечены в одном из трактатов конца века — «Трактат о священных изображениях» (1582) Габриэлле Палеоттиса. Оба стиля, несмотря на отсутствие программы, быстро развивались и переплетались с классицизмом. Их сложное переплетение и воплотилось в творчестве Торквато Тассо.

Торквато Тассо (1544—1595) родился в Сорренто в семье секретаря принца Салернского Бернардо Тассо, довольно известного среди

своих современников поэта. Первые годы своей жизни Торквато Тассо провел в Салерно. Но в 1547 г., спасаясь от преследований испанского вице-короля, учредившего в Неаполе инквизицию и изгнавшего принца Салернского, Бернардо Тассо вынужден был покинуть Салерно и в 1554 г. забрал к себе сына. С этого момента начинаются непрерывные скитания юного Торквато. Из Рима, где сначала поселились отец и сын, пришлось перебраться в Урбино. В 1557—1558 гг. они живут там при герцогском дворе, в 1559 г. они в Венеции, где Бернардо получил должность секретаря Венецианской Академии. Из атмосферы урбинского двора юный Тассо попадает в круг ученых людей, обсуждающих литературные и лингвистические вопросы. Придворная среда и общество ученых наложили отпечаток на его дальнейшую жизнь. В 1560 г. Тассо поступил в Падуанский университет. Он посещал дома ученых литераторов Джован-Винченцо Пинелли и Спероне Сперони и с увлечением слушал лекции Франческо Пикколомини по философии и Карло Сигонно о поэтике Аристотеля. Интерес к Аристотелю проявился в трактате «Рассуждения о поэтическом

искусстве и особенно о героической поэме», изданном значительно позже. В эти годы Тассо пишет любовные стихи и первую поэму «Иерусалим». Она осталась незаконченной, ибо Тассо увлекся другим сюжетом и в короткое время создал поэму «Ринальдо», которая увидела свет в 1562 г. В 1565 г. университетские занятия были закончены, и Тассо поступил на службу к герцогам д'Эсте. В 1573 г. поэт написал пасторальную драму «Аминта», начал трагедию «Галеальто — король норвежский» и со страстью работал над большой поэмой «Гоффридо» («Гофрид»), которую закончил в 1575 г. (она была напечатана в 1580 г. под заглавием «Освобожденный Иерусалим», которое дал ей издатель). В кажущейся беззаботности придворной жизни — у Тассо не было определенных обязанностей и хватало досуга заниматься творчеством — таился источник горечи: давала себя чувствовать испанизация страны, оживление феодального духа в сочетании с атмосферой абсолютистского двора; поэзия и ее создатели утрачивали независимость. Знатные дамы навязывали Тассо свое покровительство, подсмеивались над поэтом, придворная чернь преследовала его сплетнями и интригами. А он чувствовал себя подлинным творцом, особенно с тех пор, как закончил «Гоффридо», и отстаивал свою независимость, не желая раболепствовать перед двором.

Он хотел добиться всеобщего признания и разослал свою поэму ученым людям. Некоторые отнеслись к ней доброжелательно, другие — терпимо, но один из критиков — Сперони — обвинил автора в том, что он нарушил правила поэтики Аристотеля, а ревностный католик Антониано предложил исключить из поэмы любовные эпизоды и все стихи, которые, по его мнению, могли оскорбить верующих. Тассо защищался, но это было нелегко, тем более что у него начали меняться воззрения на религию. В это же время у него появились первые признаки душевного заболевания. Неоплатоник, гедонист и даже скептик, сомневавшийся в существовании ада и чистилища, стал слышать в воображении «ангельские трубы Страшного Суда» и видеть бога в облаках. С июня 1575 г., когда больной поэт явился к главному инквизитору Болоньи, начались бесконечные исповеди, которые лишь на время успокаивали его. Тассо стал пересматривать поэму, устраняя недостаточно ортодоксальные места, и все не решался отдать ее в печать. Болезнь поэта усиливалась, и религиозные метания осложнились манией преследования. В течение полутора лет поэт скитался по итальянским городам и в феврале 1579 г. вернулся в Феррару. 11 марта у Тассо начался сильный приступ болезни; он стал обвинять

Альфонсо и его приближенных в ереси и разврате и угрожать им. Поэта схватили, отвезли в госпиталь св. Анны, где содержались сумасшедшие, и посадили на цепь, как буйнопомешанного. Впоследствии возникла легенда, будто бы Тассо заключили в сумасшедший дом из-за любви поэта к сестре герцога Леоноре; однако причина холодной жестокости тирана, державшего великого поэта в сумасшедшем доме семь лет, когда он не был в тяжелом состоянии, более прозаична: герцог опасался таланта Тассо, который, обвиняя себя, заодно обличал и двор.

В течение семи лет, проведенных в страшных условиях госпиталя-тюрьмы, где поэту через некоторое время все же отвели отдельную келью, Тассо пытался писать. Приступы болезненной депрессии и галлюцинаций сменялись периодами просветления. Он писал письма, философские трактаты, диалоги и стихи. Между тем рукопись поэмы попала в руки литературных дельцов, которые ее опубликовали в 1579 и 1580 гг. (в первом издании текст был искажен).

Поэма вызвала ожесточенную полемику. Одни ставили ее выше «Неистового Роланда», другие — сторонники Ариосто — раскритиковали «Освобожденный Иерусалим» (особенно резко высказалась флорентийская Академия делла Круска). Сам Тассо, еще находясь в больнице, вмешался в полемику, опубликовав в 1585 г. в Ферраре свою «Апологию».

Лишь в 1586 г. после бесконечных просьб поэта выпустить его на свободу и долгих ходатайств его почитателей Альфонсо II разрешил ему покинуть ненавистный госпиталь и уехать в Мантую. Опять наступила беспокойная, скитальческая жизнь. Но и теперь он продолжает писать. В 1588 г. поэт завершает трагедию «Король Торрисмондо», пишет поэму «Любовный костер». В 1588 г. для монахов Монте Оливето он начал сочинять поэму «Монте Оливето». В 1592—1593 гг. написал две маленькие поэмы — «Слезы девы Марии» и «Слезы Иисуса Христа» и закончил переделку «Освобожденного Иерусалима», который вышел в свет в 1593 г. под названием «Завоеванный Иерусалим». В 1594 г. было опубликовано новое издание «Рассуждений о героической поэзии», а в начале 1595 г., незадолго до смерти, Тассо закончил последнюю поэму «Семь дней сотворения мира».

Лирическая поэзия Тассо начинается в традициях петра ркпзма, понятых в духе Пьетро Бембо. Но в нее вторгается чуждая петра ркпзму анакреонтика, которая тоже становится образцом для любовной лирики. Слияние этих двух разных традиций составляет особенность поэзии молодого Тассо. В более зрелых его стихах привычная фразеология переосмысливается

и обновляется, и, таким образом, принципы классицизма, насаждавшиеся Бембо, в них победы не одерживают. В поздних стихах, написанных в тяжелый период жизни поэта, ощущаются некоторые маньеристские тенденции, но воспитанное в юности ренессансное чувство гармонии не давало Тассо впасть в крайности этого стиля. Колебания между классицизмом и маньеризмом, умеряемыми более ранними принципами ренессансного стиля, характерно и для других видов литературного творчества Тассо.

В 1573 г. Тассо попробовал свои силы в пасторальной драме, и его «правильная» трагикомедия «Аминта» стала вершиной этого жанра. Создавая «Аминту», Тассо обратился не к своим непосредственным предшественникам, а к более далеким — к Полициано (к его драме «Орфей»), Боккаччо и к Лоренцо Медичи, к их пасторальным поэмам («Фьезоланские нимфы», «Амбра»), основным источником которых был Овидий. Но по сравнению с ними Тассо видоизменяет и усложняет традиционный мотив преследования возлюбленной.

Пастух Аминта любит нимфу Сильвию, которая отвергает его. Сильвию преследует сатир, от которого Аминта ее спасает. После ложной вести о смерти Сильвии Аминта пытается покончить с собой, неожиданно он таким образом завоевывает ответную любовь Сильвии. Тем самым трагический финал снимается, уменьшается роль мифологического элемента. Соперничество между пастухом и сатиром психологическое: соперничают грубая страсть и благородная, возвышенная любовь, которая побеждает.

По сравнению с «Орфеем» Полициано меняется и архитектура драмы. В ней пять актов, акты подразделяются на сцены, в каждом акте участвует хор. Вместе с тем действие, так же как в античной трагедии, как правило, происходит за сценой: мы узнаем о нем из рассказов персонажей. Таким образом, формально пасторальная драма сближается с классицистической трагедией. Но этика пасторали Тассо принципиально иная. В «Аминте» звучит идея торжества любви, которую утверждал Боккаччо, а вслед за ним многие писатели Возрождения. Истинную любовь воплощает Аминта, который не пытается силой овладеть возлюбленной, а трогает ее сердце рыцарской преданностью. Идея всемогущества любви у Тассо сопутствует маньеристское ощущение быстротечности времени; прославляется не всякое проявление любви: отвергается и любовь продажная, и грубая страсть сатира. С утверждением истинной любви связана критика цивилизации и придворной жизни и прославление «золотого века», когда действовал закон «что сердцу мило, то раз-

решено»; в драматическую пастораль проникают утопические моменты из пасторальной повести Саннадзаро «Аркадия». Идеи эти выражены в монологах, замедляющих внешнее действие: «Аминта» — драма человеческих чувств. Поэтому не существенно, что внешние события вынесены за сцену. Основные эпизоды — это зарождение любви у Аминты, а затем и у Сильвии. В пьесе доминирует не обрисовка характеров, а стремление передать состояния человеческой души: страдания отвергнутой любви, дружеское сочувствие несчастному любовнику, сожаление об ушедшей юности.

Пастораль, несмотря на тяготение к классицистической трагикомедии, носит лирический характер, ее иногда называют большим мадригалом Тассо. Некоторая хрупкость и изысканность героев напоминает о маньеризме, но гармония, чувство меры в сочетании с гедонистической моралью говорят о ренессансных традициях «Аминты».

Маньеристские элементы, наряду с усилением классицистической тенденции, упрочиваются в драматургии Тассо позднее. Еще в 1574 г. по сюжету книги Олая Магнуса «О северных народах», переведенной в 1565 г. с латыни на итальянский, Тассо начал трагедию «Галеальто — король норвежский», в 1586 г. поэт ее переработал, она вышла в свет под названием «Король Торрисмондо». В трагедии связаны нравственный конфликт между любовью и дружбой и мотив кровосмешения. Строгая по форме, казалось бы, классицистическая трагедия, с ее столкновением страсти и долга, окрашивается у Тассо в маньеристские тона. Человеческий разум бессилен перед судьбой, и земная жизнь представляется бременной и горестной.

Центральное место в творчестве Тассо занимает эпическая поэзия. С середины XVI в. этот вид поэзии претерпевает в Италии значительную эволюцию. После успеха «Неистового Роланда» Ариосто в первой половине века появилось множество рыцарских поэм довольно низкого качества, но уже в 40-е годы этот жанр, несмотря на успех у читателей, начал переживать кризис. В период политических потрясений и социальных сдвигов, усиления католицизма, утраты национальной независимости и связанной со всеми этими явлениями нравственной ломки он постепенно переставал соответствовать общему умонастроению итальянцев и совсем не соответствовал канонам классицистской эстетики (об этом, в частности, свидетельствуют послания, которыми обменялись Джованбаттиста Пинья и Чинцио в 1548 г.). Именно в этот момент вспыхнуло особое увлечение античными эпопеями. Копируя «Илиаду», поэт Джанджорджо Триссино делает попытку

создать героическую поэму, проникнутую понятиями долга, государственности и контрреформационной религиозностью. Но «Италия, освобожденная от готов» (1548), написанная по правилам аристотелевской поэтики, оказалась поэмой слабой и успеха не имела. Не помог развитию такого рода поэм и перевод на итальянский язык «Энеиды», завершённый поэтом Аннибале Каро в 1566 г. Конструировать «правильную» эпопею, основанную на понятиях, возникших, но по-настоящему не привившихся в Италии из-за ее раздробленности и общего духовного кризиса, было столь же бесплодно, как и продолжать писать поэмы в духе Ариосто. Поэтому понятно, что была сделана другая попытка — создать поэму нового типа. В том же 1548 г., когда вышла эпопея Трессино, Луиджи Аламани выпустил поэму «Благородный Джироне», а позднее Бернардо Тассо переделал испанский рыцарский роман об Амадисе Галльском в поэму «Амадиджи» (1560). Оба поэта внесли в разбросанную композицию рыцарской поэмы единство, очистили ее от фривольности, а заодно и от юмора, ввели добродетельных героев, но добились лишь того, что скука убила блестящий фантастический мир, созданный воображением Боярдо и Ариосто. Идеализация, основанная на представлениях свободы и гармонии, уступила место идеализации, предполагавшей добродетели христианского толка. Но это различие тогда не осознавалось. Поэты и теоретики литературы (тот же Чинцио в трактате «О романах, комедиях и трагедиях», 1549) пытались сочетать и даже слить оба принципа в новом, промежуточном жанре.

Общий интерес к теории поэзии разделил и молодой Тассо, написавший «Рассуждения о поэтическом искусстве и, в частности, о героической поэме», основанные на принципах Аристотеля. Трактат делится на три части, посвященные тематике эпопеи, ее композиции и стилю. Исходя из требования правдоподобия, Тассо отдает предпочтение теме реально-исторической. При этом он считает необходимым для эпопеи элемент «чудесного», придающий ей величие. Но для того, чтобы примирить чудесное с истинным, он предлагает вводить в поэму только христианские чудеса, которые не вызовут сомнений у читателя. Одновременно он против того, чтобы изображали отдаленные века, так как в этом случае поэт, желая приблизить своих персонажей к читателям, невольно впадает в модернизацию. Тассо не советует писать и о событиях недавнего времени, так как они хорошо известны, а любой поэтический вымысел будет восприниматься как ложь. Касаясь формы, т. е. сюжета и композиции поэмы, Тассо настаивает на их единстве и целост-

ности. Но, защищая жанр рыцарского романа, он указывает на необходимость разнообразия эпизодов в поэме, т. е. стремится к созданию смешанного жанра. Стиль эпопеи должен быть возвышенным, образы величественными, лексика изысканной, но не чрезмерно. И сюжет, и композиция, и стиль поэмы должны доставлять наслаждение читателю, ибо именно в наслаждении и состоит цель поэзии.

Этот трактат был издан только в 1587 г. без разрешения поэта. Второе, расширенное издание вышло под названием «Рассуждения о героической поэме» в 1594 г. в Неаполе. Тассо в соответствии со своими изменившимися взглядами видит теперь цель поэзии в поучении.

«Освобожденный Иерусалим» («Гоффредо») был задуман Тассо, в отличие от юношеской поэмы «Ринальдо», уже не как рыцарская, а как историческая, но созвучная своему времени поэма. Во второй половине XVI в. были предприняты попытки отбить наступление турок. Поэтому напоминание об успешном Крестовом походе конца XI в., закончившемся освобождением Иерусалима, было вполне актуальным. Следуя принципу, изложенному в «Рассуждениях...», Тассо обратился к такому историческому событию, которое разрешило ему смешивать историческую правду с вымыслом. Действие поэмы происходит в 1099 г. Войско Готфрида Бульонского осаждает Иерусалим, но христиане терпят неудачи. Им мешает добиться успеха мужественное сопротивление мусульман, силы зла и собственное нравственное несовершенство. Часть молодых рыцарей, в том числе наиболее храбрые, Танкредо и Ринальдо, влюбляются в прекрасных сарацинок и забывают о долге. Только после того, как Ринальдо отказывается от своей страсти к сарацинской волшебнице Армиде и возвращается в лагерь крестоносцев и преодолевает злые чары бесовских сил, христианам удается штурмом взять Иерусалим.

Субъективно поэтическая цель Тассо заключалась в том, чтобы создать наконец тот жанр эпической поэмы, к которому стремились его предшественники и он сам. Объективно же его поэма отразила перемены, происшедшие в общественном сознании второй половины века.

Образцом для Тассо была «Илиада», отчасти «Энеида», в большей степени, чем «Неистовый Роланд». Описание отдельных поединков, рассказ об осаде и защите Иерусалима, об уходе Ринальдо из лагеря христиан — все это сделано по схеме «идеальной эпопеи» античности. Так же как в «Илиаде», в центре поэмы — коллективные действия людей, преследующих общую цель — взятие города. Структура греческой эпопеи, в основе которой — столкновение

защитников города и осаждающего войска, оказалась подходящей для поэтического мироздания поэта. Но Тассо воспекает не национальную борьбу, а «общее дело католического христианства» (Гегель), т. е. борьбу религиозную. Это знамение времени, когда шли религиозные войны и католицизм в Италии частично подменял национальное чувство. Общерегиональное мироощущение наложило свой отпечаток на поэму. Человек в ней переставал быть центром Вселенной, как это было совсем недавно в литературе Ренессанса, над ним теперь встали силы, отсутствовавшие в греческом эпосе, не знавшем христианского дуализма: Добро и Зло, борющиеся между собой. С одной стороны, выступают язычники, как представляет поэт сарацин-мусульман, Люцифер и дьяволы, а с другой — христиане, которых поддерживает бог и ангелы. Идеи Добра и Зла, сталкивающихся во Вселенной, становятся в «Освобожденном Иерусалиме» формообразующим началом. Так, когда прилетает фурия Алектто, вся природа становится грозной. Образы красного тумана и кровавой росы напоминают о войне и об аде и придают рассвету (этому символу надежды) зловещую окраску. И наоборот, гроза, ниспосланная богом, вызывает чувство облегчения и радости. Достаточно неожиданного эпитета — «светлый гром», чтобы картина грозы стала символом доброго начала.

Влияние поэтического образца дает себя чувствовать не только в структуре. Конечно, на облик дьяволов «Илиада» повлиять не могла — их традиционное изображение было закреплено Данте. Зато бог у Тассо напоминает Зевса; по сравнению с огненной Точкой или тремя разноцветными кругами, символизирующими божество в дантовском «Рае», он очеловечен и снижен.

Следование образцу, т. е. тенденция к классицизму, и наряду с этим гуманистическая традиция Возрождения приводят Тассо и к известной объективности в изображении персонажей. Его язычники — враги христианства, но они мужественно обороняют город, и поэт не только отдает им должное, но порою даже сочувствует им.

«Илиада» — не единственный образец для Тассо, который хотел сочетать героическую эпопею с рыцарской поэмой Ариосто. Вместе с ариостовскими мотивами в поэме Тассо живет ренессансная мораль, согласно которой высшая ценность в мире — человек. Тассо не пытается слить это мировоззрение с моралью, ставящей идею над человеком, а как бы сталкивает два разных нравственных принципа. И это столкновение является главной пружиной действия. Завязка поэмы — в речах Гоффредо, заявляю-

щего, что цель рыцарей — освободить Иерусалим от неверных; ради этой цели крестоносцы терпят страдания «на суше и на море» и ведут войну. Появление в лагере крестоносцев Армиды вносит в сюжет поэмы классицистический по своей сути конфликт долга и страсти. Армида, подобно Анджелике в поэмах Боярдо и Ариосто, просит Гоффредо и его рыцарей помочь ей вернуть утраченное королевство. Ответ Гоффредо противоречит рыцарским традициям и этике Возрождения: крестоносцы, по мнению героя, должны выполнить долг и освободить Иерусалим, а уж затем смогут прийти на помощь Армиде. Рыцари ропщут на жестокость такой морали, подчиняющей человеческие чувства и славный рыцарский долг помощи даме религиозному долгу. Часть молодых крестоносцев уходит вслед за Армидой, так же как уходили рыцари в поэмах Боярдо и Ариосто за Анджеликой. Но у Тассо — это грех, за который приходится нести кару.

Особое значение для сюжета приобретают заблуждения Ринальдо. Он уходит из лагеря христиан, ибо не желает подчиниться власти Гоффредо и понести наказание за то, что убил на поединке оскорбившего его рыцаря. «Свободным я родился, и свободным я умру», — заявляет он. Одно своеволие влечет за собой другое: в изгнании он попадает в любовные сети Армиды и, увлекшись ею, живет на Счастливых островах, забыв об освобождении Иерусалима.

Описание волшебного острова Армиды несет на себе отпечаток маньеризма — ощущение скрытой греховности, расслабляющей волю. Любовная страсть усыпляет добродетель Ринальдо. Пробуждают эту добродетель лишь упреки явившихся за ним рыцарей, напоминающих ему, что его ждет Гоффредо и воинские подвиги. Ринальдо мгновенно приходит в себя и, несмотря на мольбы Армиды, весьма напоминающие стенания Дидоны (эта сцена явно навеяна «Энеидой» Вергилия), идет исполнять долг воина. С этого момента действие ускоряется и близится к развязке. Моральная победа в душе Ринальдо подготавливает победу и на поле боя, но Тассо не оставляет в тени и трагедию искренно полюбившей Армиды.

Идея христианского долга торжествует, недорогой ценой, дорого дается и победа в этой войне, которую поэт называет кровавой резней. Горечью проникнута предпоследняя октава поэмы, описывающая бегство сарацин и реки крови на поле боя.

Идейная тенденция поэмы, равно как и эстетический принцип подражания античности, ведет к классицизму, но классицизму особому, окрашенному в маньеристские тона. В поэме звучит мотив бренности жизни и силы зла, не-

однократно выражается сомнение в суждениях человеческого разума. Не разум побеждает страсть, а вмешательство высшей силы. Внутренней борьбы нет, а следовательно, нет резко очерченных характеров. Но Тассо, как и его предшественники, и не стремился к этому.

Его основная эстетическая задача — подчинить разнообразные эпизоды общему замыслу. Единства Тассо добился благодаря тому, что в центре произведения стоит борьба за Иерусалим. Труднее было достичь разнообразия: в поэме, где большое место занимает описание осады, легко было впасть в перечисление битв. Отказавшись от композиционного принципа Ариосто, поэт ищет разнообразия не в смене картин внешнего мира и приключений не похожих друг на друга персонажей, а в чередовании поэтической тональности и в контрастности ситуаций.

Существенную роль в поэме играет сочетание исторической реальности и фантастики. Реальные крестоносцы сражаются с не менее реальными сарацинами. Описание осажденного Иерусалима, военный совет сарацинских вождей, упоминание о том, что отдельные крестоносцы жаждут золота и добычи,— все это создает реальную историческую картину. Но тут же рядом действуют злые и добрые волшебники, которые могут перенести героев с одного места на другое или заставить их испытывать всевозможные превращения. Из деревьев, срубленных в заколдованном лесу, христианские рыцари строят стенобитную машину. Рыцари плывут на остров Армиды, следуя точному географическому маршруту. Фон действия тоже в известной мере подчинен принципу контрастности: за рассказом о великой засухе под Иерусалимом следует описание цветущего сада Армиды. Это подчеркивает контрастность аскетической борьбы крестоносцев и радостей чувственного наслаждения, которому отдался Ринальдо.

Особенно заметно изменение поэтической тональности при многократном описании одного и того же явления. Ночь страшна, «когда от колдовских чар месяц мутнеет и его рога окутаны облаком», страшна и в засуху, когда в небе видны «жестokie звезды» и «скупая луна» и мрак озаряют «огненные столпы кометы». Ночь золотится от божественного света Михаила-архангела, но особенно прекрасна ночь, когда она служит покровом влюбленной женщине: тогда безоблачно звездное небо «и восходящая луна разбрасывает живые жемчужины». Ситуация определяет характер поэтического описания. Смена ситуаций, их драматичность и контрастность — основной источник поэзии «Освобожденного Иерусалима». В эпизоде Софрония и Олиндо юная христианка хочет пожертво-

вать собой, чтобы спасти единоверцев, а безответно влюбленный в нее юноша готов умереть, чтобы спасти ее. Самопожертвование ради многих сменяется самопожертвованием ради любимой. Кульминация эпизода — любовное объяснение Олиндо в тот момент, когда начинает пылать костер, на котором они оба должны погибнуть. Спасает их суровая воительница Клоринда, которую охватывает жалость к плачущему юноше и безмолвной девушке, и воительница добивается их освобождения.

Трижды повторяется в поэме одна и та же контрастная ситуация любви к врагу, и каждый раз она получает особое разрешение. Трагически заканчивается не знавшая взаимности любовь Танкредо к сарацинской воительнице: он нечаянно убивает Клоринду. Трогательная и робкая любовь сарацинской принцессы Эрминии к Танкреду облекается в элегические тона. С этой сюжетной линией связаны пасторальные сцены, создающие паузу в героической поэме о кровопролитной войне. Наиболее развернута эта ситуация в отношениях между Ринальдо и Армидой. Ее страсть проходит различные фазы. Описание безмолвной любовной сцены в заколдованном саду сменяется изображением уже не коварной волшебницы, а влюбленной женщины, которую покидает ее возлюбленный. Ее отчаяние изливается попеременно в мольбах и упреках, обращенных к уходящему Ринальдо. Контрастом к тирадам Армиды служит молчание Ринальдо, который лишь в конце произносит холодные прощальные слова. После ухода Ринальдо отчаяние сменяется чувством мести, и Армида снова превращается в волшебницу. В разгар битвы грозная волшебница, направляющая стрелу в Ринальдо, молит, однако, небо, чтобы стрела его миновала. Драматический эпизод примирения Ринальдо и Армиды завершает эту сюжетную линию. Одновременно разрешается борьба злого, демонического и доброго начала, восстанавливается гармония, иная, чем в ренессансной поэзии начала века, и чуждая маньеризму. Она возвещает зарождение барокко.

Критики «Освобожденного Иерусалима» обращают больше внимания на любовные линии сюжета. Действительно, традиции культуры, которую Тассо впитал с детства, способствовали тому, что любовные сцены оказались более поэтичными. Но их выразительность отчасти достигается благодаря контрасту со сценами батальных, исполненных героического аскетизма.

Драматичность батальных картин поэмы связана главным образом с фигурами язычников Арганте и Солимано. Автор ставит их в трагическое положение: они защищают «неправое дело» и заранее обречены на поражение. Но

*одинаковая ситуация, в которой находятся обе фигуры, не делает их сходными. Арганте — профессиональный воин, презирающий всякого бога и верящий лишь в свой меч. Но Тассо наделяет его благородством и мрачным величием. Умирает Арганте как воин от руки достойного противника. Солимано бьется не ради славы, а ради отчизны, и героизм его проявляется не в поединках, а во время общей битвы защитников Иерусалима, когда он готов пожертвовать собой, чтобы не допустить христиан в город. Можно сказать, что Солимано в большей степени эпический герой, чем Танкредо и Ринальдо, образы которых восходят к рыцарскому роману с его индивидуалистической моралью и иным пониманием человечности и героики.

Настоящим противником Солимано должен был бы стать благочестивый Гоффредо, идеальный крестоносец в представлении Тассо. Но Гоффредо убеждает других, сам же не действует и не может действовать, так как он идеален. И он должен быть идеальным как рыцарь отвлеченной христианской идеи. Поэтому упреки по поводу безжизненности фигуры Гоффредо не вполне состоятельны, и эстетически эта фигура в поэме оправдана. Гоффредо — опорная фигура действия, он — связующее звено в лагере христианских рыцарей, ибо настоящей эпической связи между ними все-таки нет.

Тассо намного превзошел предшественников в создании нового, смешанного жанра как раз потому, что он открыто противопоставил два разных принципа идеализации, благодаря чему его поэма приобрела необходимый драматизм. Поэту удалось сочетать закон единства, установленный классицистической эстетикой, с разнообразием, основанным на контрастности — светотени», излюбленном приеме не только ма-

ньеризма, но и барокко,— и достичь при этом гармоничности, утраченной в его кризисную эпоху. Произведение Тассо нужно рассматривать как шедевр нового, смешанного жанра, а не как героическую эпопею, для которой конец Чинквеченто не был благоприятен.

Тассо в период религиозного кризиса и душевной болезни был недоволен поэмой; вторая ее редакция — «Завоеванный Иерусалим» — значительно отличается от первой: исключены эпизоды Олиндо и Софронии, Эрминии и пастухов, сокращено путешествие на Счастливые острова. Зато удлинились географические и исторические экскурсы, описание католического ритуала, усилилась риторика и религиозная патетика; поэма стала монументальнее и тяжелее. Нарушилось равновесие между различными стилями, характерное для «Освобожденного Иерусалима». Но не «Завоеванный Иерусалим» и не «Семь дней сотворения мира» — католическая поэма в белых стихах, противопоставляющая библейский миф о происхождении жизни на земле античной натурфилософии Лукреция,— принесли славу Тассо.

В памяти потомков поэт остался прежде всего так творец «Освобожденного Иерусалима», произведения трудной, трагической эпохи, отразившего ее нравственные и эстетические проблемы.

Творчество Тассо завершает сложный путь развития литературы и культуры Чинквеченто.

В XVII и XVIII вв. у Тассо нашлось много подражателей, но это было уже другое время. Это время несло с собой новые идеи, новую культуру и по-своему разрешало вопросы, которые поэт поставил перед своими современниками.

ГЛАВА ВТОРАЯ

НИДЕРЛАНДСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. СТАНОВЛЕНИЕ НИДЕРЛАНДСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Нидерландская литература сложилась в XII в. на основе фольклорной эпической традиции и фламандско-брабантской литературной традиции. Еще во второй половине XII в. в Южных Нидерландах появляются первые образцы светской литературы на народном языке в творчестве фламандского поэта Хендрика ван Фелдеке, который вошел в историю литературы как основоположник немецкого миннезанга под именем Генриха фон Фельдеке. Дидактический жанр разрабатывался на протяжении веков морали-

стами, прежде всего Якобом ван Марлантом (до 1235 г.—ок. 1300 г.) и сатириками, например безвестными авторами животного эпоса «О Лисе Рейнарте» (XIV в.), послужившего прямым источником различных вариантов поэмы о Рейнеке-Лисе. Аллегорическая форма стала впоследствии образцом для риториков, ее использовали и гуманисты вплоть до XVII в. Дирк Поттер ван Ло (1370—1428) в своем «Поприще любви» соединил морализующий и сатирический жанры с фольклорными — строками (род рифмованных *exempla* и бурде, близки немецким шванкам). Первые образцы прозы на народном языке создали мистики Хадевейх

(т. е. Гедвига из Антверпена; ок. 1200—ок. 1269), Ян ван Рейсбрук (1293—1381) и др. Мистицизм, то стихийный и эмоциональный, то созерцательный и осознанный, был тогда путем к духовному избавлению от церковных догм. У Рейсбрука встречаются антиклерикальные мотивы и бюргерская рассудительность. Некоторые произведения мистиков, особенно стихи Хадевейх, способствовали развитию лирического жанра: они повлияли на авторов баллад так называемой «Гаагской рукописи» (XIV в.), песен, вошедших в сборники XVI в. («Антверпенская книга прекрасных песенок» и др.), на поэзию риторов (Анна Бейнс). Книги Рейсбрука, особенно «Красота духовного брака» (ок. 1350), оказали заметное влияние на немецких писателей-мистиков (Иоганн Таулер, Генрих Сузо) и на ближайших предшественников гуманизма в Нидерландах (Герт Гроте, Фома Кемпийский); в начале XX в. «Красота духовного брака» была переведена (с французского перевода М. Метерлинка) на русский язык. Творчество Марланта, Хадевейх и Рейсбрука сыграло важнейшую роль в формировании общенидерландского литературного языка.

Мистицизм в Нидерландах был активным проявлением в богословских формах широкого движения масс. Это движение в XIV—XVI вв. получило название «новое благочестие». Оно выражало интересы складывавшегося третьего сословия и выдвигало позитивное, жизненное требование земного благочестия и деловитости. Не забывая о духе, оно заботилось и о теле. По понятиям «девотов» (от *devotio moderna* — латинского названия «нового благочестия»), человек приобщается к вечности через природу и мир конкретных вещей, поскольку в каждой из них подразумевается частица божественной первосущности. Это самобытное движение во многом соответствовало процессам, происходившим в Италии в конце XIII — начале XIV в., возвышало человека в собственных глазах. Это новое отношение человека к окружающему его миру красочно раскрыла великая нидерландская живопись XV в., а также современная ей нидерландская музыка, завоевавшая всеевропейскую славу.

В нидерландской культуре XV в. происходит новое открытие мира. В живописи оно начинается в первые десятилетия XV в. творчеством Хуберта и Яна ван Эйков и развивается у Рогера ван дер Вейдена, Дирка Баутса, Хуго ван дер Гуса, Ханса Мемлинка, Иеронима Босха. На основе изучения живописи была разработана концепция самобытности нидерландского Возрождения (Б. Р. Виппер, Н. М. Гершен-

зон-Чегодаева, В. Н. Гращенков), его малой зависимости от античных и итальянских образцов, его связи с готикой.

Как и в живописи, макро- и микрокосм, вечное и эфемерное, общее и индивидуальное в нидерландской музыке Возрождения уравновешены. Воспевая безбрежность и величие мира, красоту добродетели, духовное самоуглубление, культовая музыка в духе так называемого «нового благочестия» нисходила в повседневную жизнь, а светская — выражала благочестивое отношение к бытию. Нидерландская полифоническая школа XV—XVI вв., ведущая в музыке Возрождения, оказала на нее широкое воздействие — от протестантского хора до вершин католической мессы у Палестрины, на кафедральную службу и на бытовое музицирование. Опираясь на хоровые традиции других народов и отечественный музыкальный фольклор, представители этой школы: Гийом Дюфан, Жоскен Дебре, Ян Окегем, Якоб Обрехт, Адриан Вилларт, Орландо Лассо и другие — явились, в свою очередь, родоначальниками школ полифонии во Франции, в Германии, Италии, Швейцарии, Чехии, создали классические образцы важнейших музыкальных жанров (месса, мотет, мадригал, шансон), заложили основы инструментальной музыки Нового времени.

Процесс складывания новой, национальной культуры в Нидерландах начинает ясно проявляться в живописи и музыке не позже конца первой трети XV в. и завершается (с Брейгелем и Орландо) в последней трети XVI в., что и можно считать временными границами нидерландского Возрождения. Литература этой эпохи идейно-эстетически тесно связана с обоими искусствами. Опираясь на классический и национальный опыт народно-сатирической, бюргерско-дидактической, еретико-мистической, схоластической литературных традиций, во всеоружии новых идей, именно литература могла по-новому раскрыть современникам смысл вечных вопросов о боге и человеке, истине и добре, жизни и смерти, приняла активное участие в социально-политической борьбе своей эпохи. Нидерландская литература Возрождения не обнаруживает того стилистического единства, которое отличает живопись и музыку. В ней развиваются два основных и очень разных в художественном плане течения — литература камер риторов и гуманистическая. Хронологические рамки литературы Возрождения примерно те же, что и в живописи: эта период между годами жизни ближайших предшественников Эразма (Агрикола, Гнафей) и его младших преемников (Нот, Корнхерт).

2. КАМЕРЫ РИТОРОВ

Отличительным явлением в истории нидерландской литературы конца Средних веков и эпохи Возрождения была деятельность риторических кружков, так называемых камер риториков, или редерейкеров. Зародившись из гильдий искусств во Фландрии и Брабанте, созданных по образцу северофранцузских камер риторики (*chambre de rhétorique*, отсюда и сам термин — камеры риториков), они распространились в XV в. в Северных Нидерландах, прежде всего в Голландии. При некотором типологическом сходстве с французскими камерами риторики и немецкими мейстерзингерами камеры риториков были типично национальным явлением нидерландской раннебуржуазной культуры. Риторы сыграли существенную роль в истории литературы своей страны. Они усовершенствовали до виртуозности технику стихосложения, особенно рифмовку, обогатили старые формы (рефрен, рондель) и ввели новые: оду, сонет, эпиграмму. Опираясь на народное творчество, они заложили фундамент национального театра и драмы (мистерия, миракль, клухт, зиннеспел). Связь с фольклором и с обмирщенным церковным театром выразилась в генетическом родстве клухта с сотерни (родственно французскому сотй), зиннеспела с моралите. Из редерейкеров вышли многие гуманисты; в среде риториков, как и в итальянских академиях, высоко ценилась ученость. Редерейкеры считали изощренную версификацию, внешний блеск и благозвучие стиха показателем мастерства. Поэзия риториков, предназначенная для публичной декламации, обращалась по традиции к дидактически-религиозным, политическим и нравственным проблемам. Даже любовная лирика часто носила нравоучительный характер. Такова типично риторическая поэзия фламандца Антониса де Ровере (ок. 1430—1482) и антверпенского купца Корнелиса Крюла (конец XV в.— между 1538—1551), первого переводчика «Бесед» Эразма.

Лишь в начале XVI в. с творчеством Анны Бейнс (1493—1575) в поэзию риториков входит живое чувство: преданная, несчастная любовь женщины (стихи до 1528 г.), страстная ненависть католички к инакомыслящим, протестантам (сборник 1548 г. и др.). Среди риториков были и ортодоксы католичества, и протестанты всех течений (их большинство), и гуманисты.

Второй после Анны Бейнс значительный лирик из редерейкеров, фламандский клирик Маттейс де Кастелейн (1485—1550) сам писал музыку к своим то меланхолическим, то жизнерадостным и чувственным «Разным песенкам». В историю эстетики вошла его поэма «Искусство рито-

рики» (1548) — первая нидерландская поэтика, свод сведений о поэзии риториков и ее программе. Кастелейн активно защищал фламандский язык, который, по его мнению, не уступает латыни. Поэт обратился к метрическому построению стиха (средневековый нидерландский стих был свободным, акцентным), опередив в этом поэтов Плеяды.

Антверпенский редерейкер и гуманист Корнелис ван Гистеле своими обработками и переводами Теренция (1555), Софокла (1556), Овидия (1559), Вергилия и Горация (1569) стремился приблизить к соотечественникам классиков, передать красоту античной поэзии, своеобразие их нравов и характер мышления древних, не забывая при этом по обыкновению выводить мораль для читателя. Южнонидерландские риторы Биллем ван Хахт, Ян Хауарт, Лукас де Гере (также известный художник) часто обращаются к мифологическим сюжетам, обновляют форму стиха, но их поэтические индивидуальности еще частично скованы корпоративным духом и дидактикой. Традиционная риторика и ренессансная поэзия все еще противостояли друг другу.

Главной литературной сферой редерейкеров была, однако, драматургия. В первой новозаветной мистерии из цикла «Радости девы Марии», поставленной брюссельскими риториками, очевидно, в 1448 г. (цикл состоял из семи мистерий, и они ставились регулярно вплоть до 1560 г.), встречаются рядом с Истиной и другими аллегорическими фигурами бытовые реалии. В седьмой мистерии (остальные пять не сохранились) авторы изображают апостолов как простых смертных. Так же воспринимали мир создатели Гентского алтаря 1432 г. и другие художники конца Средневековья и начала нидерландского Возрождения.

Предвестия ренессансного мировоззрения прослеживаются в предварившем фаустовские мотивы миракле «Марикен из Неймегена», написанном около 1500 г. неизвестным ритором. Создание образа женщины, стремящейся-достичь семь свободных искусств и важнейшие языки, серьезное завоевание нидерландской культуры. «Марикен из Неймегена» можно сравнить с «Мираклем о Теофиле» Рютбёфа (ок. 1261 г.). Марикен толкает на союз с дьяволом не только обида на людей за несправедливое оскорбление, поиски сочувствия, но и дух познания неведомого. После семи лет вольной жизни Марикен уходит в монастырь. Традиционный финал — это, пожалуй, все, что осталось здесь от миракля. Психологизм образа Марикен предвещает духовные бури героя драмы Возрождения, а тема оправдания «ведьмы» — веротерпимость гуманистов. Ренессансной была также идея интел-

лектуального и морального богатства женщины, воплощенная в Марикен; эту идею развивает впоследствии Эразм и другие гуманисты.

Клухт — нидерландский фарс, жанр, популярный среди горожан. Его истоками были масленичные действа (их красочно изобразил Питер Брейгель Старший в «Битве Карнавала с Постом»). Наряду с традиционными сюжетами о дураках в клухте XV—XVI вв. все чаще появляются антикатолические мотивы. Известными авторами клухтов были упомянутые выше Корнелис Крюл (заимствовавший ряд сюжетов у Эразма) и особенно Корнелис Эверарт (1485—1556), горячий сторонник эразмианского гуманизма.

Клухт исполнялся в начале или в перерывах зиннеспела (от «зин» — чувство, мысль, «спел» — игра), нидерландского моралите, основного жанра драматургии риторов. Классический образец зиннеспела — «Зерцало спасения для каждого, или Элкерлейк» (т. е. каждый) — написан около 1475 г. (издан ок. 1495) фламандским гуманистом Питером Дорландом ван Дистом (1454—1507). Заимствуя средневековой мотив «memento mori» и ответа перед Страшным судом, «Элкерлейк» повествует о конфликте души и тела, добра и зла в духе новой идеи личной ответственности перед богом. «Элкерлейк» стал бродячим сюжетом. Его переводили на английский, немецкий, латынь и другие языки. В XVI в. «Элкерлейка» перерабатывали гуманисты и риторы, католики и протестанты. Из вариаций риторов на эту тему выделяются две: «Гекаст» Лангвелта (1539) и «Человек, любивший наслаждения» Яна ван ден Берге (1555); его герой горд, жизнерадостен, грешит с удовольствием. На основе английского варианта «Everyman» и «Комедии» Ганса Сакса (1549, переделка «Гекаста») Хуго фон Гофмансталь создал драму «Каждый человек» (поставлена в 1911 г.).

«Элкерлейк» отразил противоречия, связанные с двойственной природой «нового благочестия», например противоречие между высокими словами молитвы и реальными делами бюргера. «Элкерлейк» был переломным пунктом в истории зиннеспела. Если до него в этом жанре преобладали традиционно благочестивые настроения (скажем, спор о преимуществах христианской веры перед иудейской и мусульманской в зиннеспеле «Кто хочет, тот спасается» Антониса де Ровере), то впоследствии в этом жанре явственнее обозначаются антицерковные тенденции (например, сатирическое изображение Обмана, молитвы которому заставляют Глупцов, Толпу и Бедность монахи в анонимном зиннеспеле «О новой Выдумке, Хитрости и Пастве») и демократические устремления

(такие, как осуждение стяжательства в «Игре о Жадности» Корнелиса Эверарта). Обостряется и внимание к повседневному, конкретному, появляются элементы реалистической типизации образов.

В XVI в. содержание зиннеспела все более демократизируется, а его структура приближается к ренессансной драме. Таково «Зерцало любви» Колейна ван Рейсселе (изд. 1561), где аллегоризм соседствует с внутренними мотивировками поведения персонажей и конкретным изображением среды. В драме поставлена проблема социального неравенства в пределах самого бюргерского сословия: герои — молодой купец Дидрик де Холландер и его возлюбленная, белошвейка Катерина Схермертенс — погибают из-за этого неравенства.

Сочинения редерейкеров публично исполнялись ими на состязаниях камер: существовали городские (интреде), сельские (дорпспел, хагеспел) и общие состязания камер одной (хагевел) и нескольких провинций (ланд-ювел, букв.— сокровище страны). Перед ланд-ювелом заранее объявлялась программа, содержащая, кроме порядка и условий праздника, его тему морально-риторического характера, на которую риторы сочиняли пьесы и стихи, нередко публиковавшиеся затем в сборниках. Злободневность темы заставляла зрителей принимать чью-либо сторону, будила их гражданскую активность. На ланд-ювелах наглядно раскрывался прикладной характер искусства риторов — прикладной и по связи этого искусства с ремеслом, и по общественно-воспитательной функции. В XVI в., в пору расцвета камер риторов, когда число их утроилось по сравнению с XV в., приблизившись к тысяче, и в них влилось много выходцев из низших слоев населения, ланд-ювелы нередко превращались в общенародные действа, которые сплачивали население провинций. Во время ланд-ювела 1539 г. началось Гентское восстание 1539—1540 гг. В период испанского владычества камеры риторов распространяли идеи освободительного движения, а их литература все больше приобретала религиозно-политическое звучание. В 1571 г. герцог Альба запретил за «еретичество» ланд-ювелы, а позже стали преследовать всякие выступления риторов.

В XVI в. были собраны и зафиксированы произведения безымянных поэтов Средневековья, в отличие от риторов порой не знавших грамоты. Примерно с 1470 г. в Нидерландах издавались многочисленные народные книги, в которые входили рыцарский и животный эпос, легенды, предания и т. д. Светская лирика Средних веков была объединена в «Антверпенской книге прекрасных песенок» (1514), духовная —

в «Благочестивой и душеполезной книжице» (1549).

В годы Нидерландской буржуазной революции и айтиспанской войны последней трети XVI в. рождается народная поэзия, известная в литературе как песни повстанцев — гезов. Политическая и религиозная ненависть к испанцам, плач по жертвам, гнев и призыв к мести, подъем патриотизма и хвала национальным героям — вот основные сюжеты, которые диктовала авторам суровая быль. Большинство песен гезов сочинено неизвестными авторами, в том числе риторам, и распространялось бродячими певцами или в так называемых «летучих листках». Доступные по форме, они легко запоминались и пелись на популярные мотивы с четким ритмом и типичными для протестантских песен мелодическими оборотами. Многие из песен гезов стали народными, например «Нидерландцы, будьте бдительны» (Адриана Валериуса, 1576), «Помогите себе сами, и бог вам поможет». Вот типичный фрагмент из популярной песни гезов:

Воспрянем и грянем во славу Господню,
Пред битвой молитвой и верой сильны,
Отец всеблагий! Ты порукой сегодня,
Что мы сокрушить супостата должны!..

(Перевод В. Топорова)

Песни гезов были опубликованы в двух основных сборниках — «Жертва господня» (1563) и «Книга песен гезов» (первое издание — 1574 г., первое сохранившееся — 1581 г., по 1687 г. вышло 30 изданий). Близкие песням гезов по жанру стихи поэта Адриана Валериуса были напечатаны в 1626 г. в посмертном сборнике «Нидерландский памятный благовест». Вероятно, автором популярной песни гезов «Вильгельм» (ок. 1568 г.) был Марникс. Фламандец Филипп Марникс ван Синт-Алдегонде (1540—1598), аристократ, поклонник Кальвина, приближенный Вильгельма Оранского, принял активное участие в Нидерландской революции. Наиболее известное его сочинение — сатирический памфлет «Улей святой римской церкви» (1569). Памфлет был переведен на ряд языков и переработан, в частности, И. Фишартом.

К песням гезов примыкают и многочисленные «песни на псалмы» — стихотворные переработки и переводы на народный язык псалмов. Авторами популярных песен на псалмы были ван Зейлен ван Нейвелт (сб. 1540 г.), Ян Утенквиве (сб. 1551), Петрус Датен (сб. 1566 г.) и Марникс (сб. 1580 и 1591 гг.); музыку к ним писали известные композиторы. Набожный дух, религиозная патетика, которые отличают песни гезов, здесь порою доходят до фанатизма.

3. НИДЕРЛАНДСКИЕ ГУМАНИСТЫ И ЭРАЗМ РОТТЕРДАМСКИЙ

Роль первых очагов гуманизма в Нидерландах сыграли «братства совместной жизни», с конца XIV в. распространившиеся из Девентера (Северные Нидерланды) по всей стране и даже за ее пределы — в Германию, Францию, Швейцарию. Их духовным знаменем было так называемое «новое благочестие». Первое «братство совместной жизни» было основано в 1374 г. сыном девентерского патриция Гертом Гроте (1340—1384). С 1387 г., начиная с конгрегации Виндсхейм, создавались также монастыри этого направления. Вдохновитель «нового благочестия» Герт Гроте следовал идеям Рейсбрука и Петрарки, с которыми был связан также и лично. Гроте воспринял от Рейсбрука критическое отношение к церкви, идею личного обращения к богу и веры по внутреннему убеждению. В поисках теологической аргументации он обратился — по примеру Петрарки — к раннехристианским и классическим рукописям, с которыми в Нидерландах вначале стали знакомиться братства и монастыри. Затем при монастырях организуются латинские школы, а в конце XV в. книгопечатники Девентера издают Гесиода, Плутарха, Эзопа, Сенеку, Вергилия, Плавта, Петрарку, Баллу, всего до 600 инкунабул. Гуманизм и Реформация в Нидерландах имели общие истоки. Но в течение XV в. и в начале XVI в. они дифференцируются, а знаменитая полемика 20-х годов XVI в. между Эразмом и Лютером о свободе воли проводит между гуманистами и реформантами окончательную границу.

Преемники Гроте, воспитанники латинской школы в Гронингене Вессел Гансфорт (1420—1489) и Рудольф Хюсман (Агрикола, 1443—1495) едут в Италию, где приобщаются к ренессансной культуре. Будучи одними из ранних представителей Северного Возрождения, Гансфорт и Агрикола первыми ищут и опосредуют связи наиболее передовых идей «нового благочестия» с поразившими их открытиями итальянского гуманизма. Агрикола, одаренный поэт, живописец и музыкант (ученик знаменитого Гийома Дюфаи), провел в Италии 10 лет (1469—1479), штудировав и переводя античных авторов. Написанная им в Ферраре для студентов университета «Речь во славу философии и остальных искусств» (1476) стала манифестом гуманистической философии. Агрикола был первым нидерландским homo universalis. С Агриколы начинается гуманистическая критика схоластики: его труды, в первую очередь «Об искусстве спора», оказали влияние на Пьера де ла Раме (Рамуса), Филиппа Меланхтона и др. Особенно много учеников было у него среди немецких гу-

манистов: после возвращения из Италии Агрикола живет в Германии. Эразм, Меланхтон, их современники считали Агриколу «отцом немецкого гуманизма».

После Агриколы и Гансфорта у нидерландских философов и филологов устанавливаются более тесные контакты с родиной гуманизма. Так, нашли там свое призвание и признание многие нидерландские композиторы-полифонисты. К концу XV в. Лёвен (Лувен) с его старейшим в Нидерландах университетом (основан в 1425 г.), а с начала XVI в. и Антверпен приобретают европейскую репутацию культурных центров.

Мировую славу нидерландскому гуманизму принес Эразм Роттердамский (псевдоним Терта Гертсена, 1466 или 1469—1536). Эразм писал на латыни и был одним из лучших мастеров новолатинской прозы в эпоху Возрождения. Он учился и жил в разных странах Европы (Франция, Англия, Швейцария, Германия). Эразм Роттердамский стал одним из лидеров общеевропейского гуманистического движения. Исключительно велико его значение в развитии немецкого гуманизма.

Отец Эразма, человек классически образованный, доверил обучение сына латинской школе при девонтерском «братстве совместной жизни», где юноша слушал лекции ее ректора Александра ван Хека (Хегия, 1433—1496), ученика Агриколы, и самого Агриколу, который предсказал Эразму большое будущее. Позже Эразм учился в школе девотов Хертогенбоса, в их монастыре близ Гауды. Эразму импонировал практичный и скромный образ жизни братств, их неприязнь к абстрактным умствованиям и интеллектуальной гордыне, но сознательный аскетизм девотов внушил ему антипатию к ригоризму и ограничению духа и плоти как жизненному принципу. В том же Стейнском монастыре Эразм пишет латинские стихи, начинает работу над своим первым истинно ренессансным сочинением — «Книгой антиварваров», избирает свой образ жизни: стремится к независимости, сосредоточенно штудировать древних, чередуя уединенные занятия с беседой в кругу образованных друзей. Подобный стиль жизни выработали еще итальянские гуманисты XIV—XV вв.

Большую роль в духовном формировании Эразма сыграло его близкое знакомство с кружком оксфордских гуманистов — оксфордских реформаторов (Джон Колет, Томас Мор, Джон Фишер и др.), призывавших к научно обоснованному изучению священных текстов. В Англии Эразм впервые глубоко окунулся в атмосферу гуманистических идей неоплатоников — «италь-

янизировался, даже не побывав в Италии» (Р. Бентон); изучил греческий язык. Поиски синтеза евангельского учения и античной учености, ранние примеры которого Эразм усматривал в трудах Иеройима, отчасти Августина и Иоанна Златоуста, означали по сути реформу теологии. «Новое богословие» Эразма, т. е. освобожденное от схоластических методов, светское, филологическое прочтение Библии, продолжало традиции Герта Гроте. Но если «новое благочестие» осталось движением против средневековых форм католицизма, за его обновление, то Эразм своим нравственно-философским переосмыслением религии по сути подрывал основы церковной догмы, а от идеи свободы веры шел к свободе мысли и воли, враждебной самому авторитарному духу Средневековья. Эразм придал богословию характер светской науки, внеся в него гуманистическое начало. «Христианской гуманизм» Эразма включает в качестве пропедевтики античную философскую культуру.

Еще в «Книге антиварваров» Эразм предостерегал против слепого подражания апостолам: следовать их простоте, «апостольской жизни» было бы возвратом к варварству. Ибо, по мысли автора, лишь «нравственное совершенство, соединенное со светской ученостью, называется мудростью». Поэтому скорее должно подражать классической образованности раннехристианских мыслителей, создавая новую *humanitas Christiana*, чтобы возродить культуру, пришедшую в упадок из-за разрыва христианства с греко-римской античностью, которую Эразм почитал основанием всякой культуры. Языческая образованность воспринималась Эразмом и его последователями как необходимый этап развития на пути человечества к мировой гармонии.

В 1500 г. в Париже выходят «Пословицы» — сборник изречений и притч древних авторов, «отцов церкви», а также из Библии. К этой получившей широкое распространение книге (до 1536 г. она выдержала 4 издания и 31 перепечатку) Эразм возвращался всю жизнь. Если в первом издании было 818 пословиц, то в последующем — 4151. Эту книгу дополнили «Параболы» (1514) и «Апофтегмата» (1531) — сборники античных афоризмов. В комментариях к «Пословицам» Эразм поднимает вопросы политики, культуры, религии. «Откуда возникает столько перемен, клятвопреступлений, вероломства, все новых мятежей, разрухи, столкновений, угроз и распрей, как не по причине глупости?» — в таком вопросе уже слышен голос автора «Похвалы Глупости». Затеваемые правителями войны, несправедливости и бедность народа, продажность духовенства, невежество — от

-этих бед, согласно Эразму, могут спасти мир лишь изящная словесность и связанные с ее расцветом науки.

«Я пытался здесь представить в своем роде искусство благочестия, как другие дают совокупное толкование отдельным наукам», — писал Эразм в декабре 1504 г. Джону Колету. Речь шла о «Наставлении [Кинжале] христианского воина». Натура человека двойственна. В суетном и злом мире только разум может указать путь к добродетели, а верность истине — помочь удержаться на этом пути. Но Эразм не абсолютизирует значение разума, питаемого светскими знаниями (прежде всего «языческой литературы»), точнее, он подчиняет его этическому началу: «знания суть подспорье благочестию», прийти же к нравственному совершенству можно только стезей любви к ближнему. «Лучше меньше знать и больше любить, чем больше знать и вовсе не любить», — обращается он к людям «самого жестокого» XVI века. «Молитва и мудрость» — вот обоюдоострый «кинжал воина Христова», «истинное и единственное наслаждение — это радость чистой совести». К мыслям о гуманистических радостях достойной человека «доброй жизни», о «золотом веке» человечества Эразм возвращался в «Похвале Глупости», в «Домашних беседах», в трактатах «Воспитание христианского князя» (1515, изд. 1516), «Язык, или Об употреблении языка на благо и во вред» (1525) и др. «Стойте в свободе, которую даровал нам Христос, и не поддавайтесь опять игу рабства», — цитирует Эразм слова апостола Павла из «Послания к Галатам» (Гал., V, 1). Смысл этих слов разрастается до призыва к внутреннему раскрепощению и нравственной самостоятельности человека, до обвинения в ханжестве и духовной слепоте. Эразма возмущают суетность церковнослужителей и невежество мирян, религиозная нетерпимость, сословное высокомерие и феодальные распри — все это он позже язвительно разоблачил в «Похвале Глупости» и в «Домашних беседах».

«Христианский воин» имел небывалый успех. За короткий период — с 1504 по 1520 г. — он несколько раз переиздавался, в том числе и в переводах с латыни на нидерландский, а впоследствии был также переведен на английский, немецкий, французский, испанский, чешский, русский и другие языки. То, что Эразм и его сподвижники, особенно друг и единомышленник Томас Мор, стремились привлечь всеобщее внимание к действенной стороне христианской веры, было весьма характерно для северного гуманизма, рассматривавшего этическое наследие христианства как средство преобразования и обновления общества. На первый план при



Альбрехт Дюрер.
Портрет Эразма Роттердамского
1520 г. Рисунок углем. Париж, Лувр

этом выступает общечеловеческое содержание евангельской этики, христианство понимается и толкуется как «вселенская религия».

В 1517 г. Эразм впервые осуществил издание греческого текста Нового Завета с научными комментариями и его нового латинского перевода, который внес многие уточнения в канонический перевод, т. е. Вульгату. Евангелие «от Эразма» выходит затем в Дании (1522), Чехии (в чешском переводе, 1564) и других странах Европы. Это было завершением работы итальянских гуманистов — Л. Баллы, М. Фичино, А. Полициано — по очистке древних священных текстов от позднейших наслоений. Над самой идеей пересмотра Вульгаты Эразм серьезно задумался еще в 1504 г., ознакомившись с найденной им в монастыре близ Лувена рукописью — «Annotationes» — историко-филологических комментариев к Новому Завету, написанных Лоренцо Валлой. Именно с Баллы, по мнению Эразма, начался новый расцвет филологии. «Красоты латинского языка» приводили его в восхищение. Не могло оставить

равнодушным Эразма отношение Баллы к раннему христианству как норме для современного, мысли Баллы и Марсилио Фичино о свободной воле, рассуждения Пико делла Мирандолы о противоречивой — «земной» и «небесной» — сути человека и безграничности его самосовершенствования. Объективно Эразм сыграл роль важнейшего посредника между итальянским и северным гуманизмом эпохи Возрождения.

«Похвала Глупости» — самое известное сочинение Эразма (написано в 1509 г., изд. 1511). Под видом шутки в «Похвале Глупости» ведется речь о том же самом, что и в «Христианском воине» — разъяснял Эразм своему оппоненту (Мартину Дорну) в 1515 г. В «Похвале Глупости» автор, не стесненный дидактическими рамками, рассматривает общество во всех его проявлениях, проникая в суть жизни, счастья, знания, веры.

Это великое художественное произведение в то же время было философским трактатом, психологическим зеркалом и богословской диатрибой. Композиционно это строгий образец ораторского искусства, в котором присутствуют и компоненты классической схемы вместе с пародийно «перевернутыми» приемами схоластики, и непринужденная беседа, монолог «по наитию», и поэзия.

Идея совпадения противоположностей, взятая у Аристотеля и разработанная Николаем Кузанским, пронизывает всю структуру «Похвалы Глупости». В его содержании убийственная сатира на бездуховные, антигуманные формы отжившего феодального, а равно и нарождавшегося буржуазного сознания и миропорядка сочетается с панегириком неугомному человеческому роду. Эразм избирает иронию как средство раскрытия единства серьезного и комического, мудрости и глупости и т. д. Эразм продолжил, обогатив и универсализировав, нидерландскую и немецкую средневековую и раннегуманистическую (С. Брант) традицию шутовской литературы.

Ирония начинается с заглавия и продолжается в Посвящении «Похвалы Глупости» (по-гречески Мория) Томасу Мору, «столь далекому от ее существа». Похвала глупости самой себе должна восприниматься как насмешка над глупостью, и, значит, защита мудрости, но защита мудрости глупостью — это дискредитация мудрости. Глупость рассказывает о своем происхождении, всемогуществе и благодеяниях. Неизлечимая пандемия глупости, порождающая войны, обман, суеверия, тщеславие, суету людскую, оказывается, не только причиняет зло. Глупость — и прародительница жизненных благ, свершений наук и искусства, главная

пружина человеческой активности, «связь всякого человеческого общества» и его интимная первопричина. За спиной Глупости стоит философ, скептически созерцающий мир, сознающий границы индивидуальных человеческих возможностей перед безграничностью времени и природы. Наблюдая взаимоисключающие истины, он сталкивает их. Более однозначна позиция автора, где он сатирически изображает клеветов Глупости — духовенство, особенно богословов и монахов. Не робеет Глупость ни перед церковными, ни перед светскими престолами.

Чрезвычайно смел заключительный раздел «Похвалы Глупости», где трактуются вопросы самой веры, которая тоже оказывается в чем-то сродни Глупости и высшей наградой почитает мистическое безумие, экстаз инобытия. Совершая «танец на проволоке софистики», Глупость прославляет здесь — не менее двусмысленно, чем остальные формы Глупости, — допускаемое средневековым обычаем «юрродство во Христе». Презрение к миру «видимому» ради «невидимого», реальному ради потустороннего, как и обратная крайность, осуждается автором. «Согласно определениям стоиков, мудрость есть не что иное, как жизнь по разуму. Глупость, напротив, жизнь по внушению чувств», — говорится в первых главах книги. Не давая дефиниции, Эразм оставляет в качестве альтернативы симбиоз мудрости и глупости, сочетание рационального и эмоционального, интуитивного. Человечество амбивалентное, посредник между природой и духом, зверем и ангелом. Земные аффекты и возвышенная духовность должны слиться воедино в его душе. Жизнь человека, просветленная душа которого «пользуется по своему усмотрению телесными органами» и которому не чуждо ничто человеческое в самом лучшем смысле слова, — противопоставляет Эразм и безмыслию мирянина, и псевдомудрости схоласта, и блаженности праведника. Эразм хотел бы видеть в христианстве «религию радости, а не скорби», превращавшую «наслаждение в добродетель, а не в грех».

Справедливо замечено, что в «Похвале Глупости» словно «заключен весь Эразм», «отражаются все переливы многозначного, часто неуловимого смысла и в то же время превосходство, его личности» (В. Кайзер). Не все современники смогли, как Томас Мор, оценить это гениальное произведение по достоинству. Отчасти виноват был в этом и сатирический заряд, возбуждавший страсти и «папиманов», и будущих «папифигов». Ожесточенность разгоревшейся полемики могла соперничать только с популярностью «Похвалы Глупости». Еще при жизни автора она вышла 40 раз. Ей подражали, пе-



Гравюры по рисункам Ганса Гольбейна Мл.
к сочинению Эразма Роттердамского «Похвала Глупости»

реводили на чешский (до 1514), французский (1517), немецкий (1520), итальянский (1539), английский (1549); с 1884 г. вышло несколько русских переводов «Похвалы Глупости». Как «Утопия» Т. Мора для англичан или «Дон Кихот» Сервантеса для испанцев, это произведение стало своего рода эмблемой нидерландского и немецкого гуманизма.

«Похвале Глупости» не уступали в славе «Домашние беседы» (первое издание 1518 г., всего около 100 прижизненных изданий, в том числе 16 авторизованных). Это сборник диалогов, серьезных и иронических, сатирических и душевспасительных, философских и обывательских, кабинетных и уличных — гибких по стилю, каждый из которых можно разыграть как одноактную пьесу. В форме иносказания *rudis et popularis* (грубой и популярной), которую гуманисты (здесь Пико делла Мирандола) считали единственно доступной для «невежественной черни», Эразм раскрывает жизненные истины. Задуманные как назидательные, «Беседы» далеко переросли первоначальный замысел. Нигде еще Эразм не занимался так широко и скрупулезно всеми сторонами современной ему действительности: мир и война, раскол церкви и ее злоупотребления, брак и воспитание, гигиена и быт изучены и зафиксированы на страницах книги, которая стала по-ренессансному изобильным кладом идей и реалий. Однако в 20—30-е годы XVI в. «Беседы» воспринимались не как литературный памятник эпохи, а как злободневная хроника, «героев» которой можно

было узнать — даже поименно — гораздо легче, чем в «Похвале Глупости». В «Беседах» Эразм и разрушитель, и созидатель нового. По-прежнему мечтая, как Мор, Рабле и другие гуманисты, о жизни свободной, просвещенной, добронравной, простой («Беседы о добродетели», «Благочестивое застолье», «Повозка», «Эпикуреец» и др.), он сознает, что индивидуальное счастье невозможно вне общества и в данном обществе, разлаженном, как в канун потопа («Полифем»). Почти в каждом диалоге «Бесед» Эразм находит место для реминисценций из античной культуры, некоторые, например, «Трезвый пир», посвящены ей целиком. Сама диалогическая форма «Бесед» была данью памяти Платона и Лукиана. «Святой Сократ, молись за нас!» — эти слова Нефалия из «Благочестивого застолья» (перифразирующие строку «Ave Maria») очень характерны для Эразма. Сам он говорит в аполлогии «О пользе бесед» (послесловии к изданию 1527 г. и последующих лет): «Сократ спустил философию с неба на землю, я внес ее в игры, поучительные беседы и пирушки». Эразм здесь имеет в виду не только житейскую мудрость и здравый смысл (как в диалогах «Быть и казаться», «Филодокс» и др.): у Сократа и других античных мыслителей он черпает аргументы. В диалоге «Эпикуреец» (1533) Эразм объединяет христианство с эпикуреизмом, точнее, христианскую этику с эпикурейской. Этот вывод связывает концепцию последней части «Похвалы Глупости» с размышлениями Эразма над латинским трактатом Баллы «О наслаждении»

(1431), собственным юношеским трактатом «О презрении к миру» (1486) и над «Утопией» Т. Мора (которая была впервые издана в 1516 г. стараниями Эразма и Петра Эгидия). Гедоний, перечисляя высокие радости христианина, восклицает: «Есть ли зрелище более великолепное, чем созерцание этого мира!» Тут выражен не просто ренессансный восторг. Эразм призывает человека найти свою сущность, он противопоставлял естественность личности лицедейству и безумию общества. В ряде сочинений тех лет он разрабатывает этику «естественного воспитания» («Воспитание христианского князя», «Об учтивости детских нравов», «Христианский брак»), которую продолжали развивать XVII—XVIII вв.

По морально-дидактическому пафосу «Беседы» сопоставимы с «Христианским воинном». После их опубликования автора обвинили в непристойности и непочтительности: Сорбонна в 1526 г. осудила книгу как «полную заблуждений, скандальную и нечестивую», а самого Эразма назвала «язычником, который насмехается над религией и ее святыми обрядами и обычаями». В таком же духе реагировал и Лютер. Начиная с середины XVI в. «Беседы» регулярно попадают в пресловутые «Индексы запрещенных книг». Но их успех был непреодолим. Появлялись подражания «Беседам» (самые известные у Л. Вивеса, 1536, и М. Кордые, 1564), переводы; последние, правда, во второй половине XVI в. в условиях Контрреформации были редки и неполны (испанский, английский, французский). В 1716 г. по распоряжению Петра I были изданы извлечения из голландского перевода «Бесед» — «Разговоры дружеские Де-зидерия Ерасма».

Эразм переписывался с учеными друзьями, коллегами, оппонентами. Среди его многочисленных корреспондентов — деятели культуры (художники А. Дюрер и Г. Хольбейн-Младший, издатели А. Мануций и И. Фробен), деятели церкви (епископ Дж. Фишер, М. Лютер), науки (философ Г. Бюде), политики (лорд Маунтджой). Эразм внес неоценимый вклад в сокровищницу и развитие эпистолографии.

Став властителем дум всей образованной Европы, Эразм по-прежнему называет своей родиной Голландию (Нидерланды). И все-таки Эразма не могли удержать дома ни друзья (Питер Гиллес — Эгидий, Якоб Батт, Сервасий Рогер, издатель Дирк Мартене), ни перспективы профессуры и бенефиций. Ему тесно на родине: там его не ценят, и в годы Реформации больше всего преследуют как «ересиарха» его ученые коллеги в Лувене, где он жил в 1517—1521 гг. Гранчданин европейской «республики ученых», Эразм видел в слепом поклонении сво-

ей стране и обычаям форму себялюбия. Вместе с тем в земляках Эразм находит черты, отвечающие его нравственному идеалу: человечность, терпимость, миролюбие, кротость духа; грубость и простота их напоминает ему честных спартанцев, сабинян или римлян времен Республики. После почти векового единения под бургундской короной и в преддверии антииспанской революции провинциальное сознание («голландский», «брабантский» патриотизм и т. д.) развивается в общенациональное.

Исторический опыт борьбы нидерландских городов за независимость убеждал Эразма в насущности мира и свободы, подсказал ему идею автономии в рамках централизованной монархии.

Как и для итальянских гуманистов, вопрос о форме государственной власти определялся для него гуманистически-философской идеей управления: князь-философ, мудрый и нравственный человек, направляет свободную волю свободных сограждан в интересах отечества, общественного блага, «политической добродетели». Под «политической добродетелью» (в отличие от высшей, «героической» — ср. «доблесть» итальянских гуманистов) Эразм понимал ту ступень нравственного совершенства, которая достижима в реальных условиях, если человек живет, подчиняясь лишь положительным страстям и здравому смыслу. Эта концепция, перекликающаяся с главной идеей «Утопии», серьезно повлияла на формирование взглядов Т. Мюнцера, самого радикального представителя Реформации.

Политические воззрения Эразма, изложенные им наиболее подробно в трактатах «Воспитание христианского князя» (1516, написан для принца Карла — будущего императора Карла V) и «Жалоба мира» (1517), освещены тем же этическим идеалом, что и вся его гуманистическая философия.

Эразм не мог писать иначе, как по-латыни: «народный язык сделал бы все для его деликатного ума слишком непосредственным, слишком личным, слишком реальным» (И. Хейзинга), хотя иные страницы «Похвалы Глупости» и «Домашних бесед» наводят на мысль, будто Эразм обдумывал эти произведения по-голландски: столь сочны выражения, столько здесь острой наблюдательности, вещественности деталей, очень национальных по сути.

«Эразм заразил всю Фландрию», — сетовал его бывший друг, папский нунций Алеандр. Известный «бунтарский» ланд-ювел 1539 г. в Генте проходил прежде всего под знаком эразмианства, особенно идей «Христианского воинна». Другой недоброжелатель Эразма признавал, что тот привлек на свою сторону больше

верующих, чем Лютер, Цвингли, Эколампадий.

Для Реформации стимулирующую роль сыграли усилия Эразма по толкованию и переводу на народные языки первоначального текста Библии, а также разносторонняя критика католичества в «Христианском воине», «Похвале Глупости», «Беседах». Вначале реформаторы могли думать, что Эразм является их сторонником. По словам Л. Вивеса, в Нидерландах Эразма считали лютеранином, пока он не был вынужден в 1524 г. открыто отмежеваться от Лютера. «Диатриба о свободе воли», этот «важнейший манифест христианского гуманизма», «Заступник» (1526—1527), написанные в защиту сознательного вероисповедания и свободы морального выбора, были словом гуманиста о суверенитете деятельной, полнокровной, не испорченной человеческой личности, которая в жизни сама ищет своих путей, о ценности человека и его разума. Здесь же Эразм вновь возвращается к принципиальным для него понятиям релятивности истины и абсурдности абсолютных утверждений, говорит о терпимости и о вреде фанатизма. Не принимая во всей полноте учения Пелагия о свободе воли, которое в его последовательной форме могло привести к разрыву с теизмом, Эразм отвергал августианский детерминизм, отводивший человеку пассивную роль слепого исполнителя воли творца. Примирия веру со знанием, Эразм последовательно утверждал активный жизненный удел человека, его устремленность — ив религиозной, и в общественной сферах — к нравственному совершенству, т. е. к светскому по сути этическому идеалу «христианского гуманизма». Внетелеологический конечный смысл Эразмовой «свободы воли» уловили и католические, и протестантские деятели. Почувствовал его и Лютер, писавший 21 июня 1524 г. Н. Амсдорфу: «Лучше разрушить гуманизм, чем религию, ежели гуманизм восстает против христианства, вместо того чтобы ему служить». В защите свободной воли он увидел угрозу Библии, превознесение человека над богом, оценку дел небесных человеческой мерой. Весь пафос его ответа Эразму («О рабстве воли», 1525) направлен на доказательство зависимости навечно грешного человека от божьего гнева и дьявольских козней, предопределенности его отношения к добру и злу.

В сущности, не о «божеской воле», а о раскрепощении и свободе человеческой мысли шел спор. После этого спора у Эразма прибавилось как друзей, даже из числа сторонников Лютера (В. Пиркхеймер), так и врагов (В. Кентель). «Пусть Цвингли и Будар вдохновляются Духом — Эразм всего лишь человек, — писал о себе великий гуманист, добавляя с иронией, —

и не в силах понять того, что касается Духа». Лютеранам Эразм стал казаться врагом религии и противником Христа, представителям папского двора — еретиком и вероотступником.

Но Эразм «никому не уступал» и к концу жизни мог гордиться, что не примкнул ни к одной из «сект». Он шел своим путем, чуждый и «наглости» протестантов, и «тирании» католиков. Эта принципиальная позиция делалась все более трудной, хотя Эразму стремились следовать Дирк Корнхерт, отчасти Корнелис Эверарт, но другие среди его ближайших учеников — Квирин Талезий и Карел Утенхове — оказались в разных конфессиональных лагерях. Величие Эразма подтвердили и контрреформационное внесение его сочинений в «Индексы запрещенных книг», и кальвинистские репрессии. Не только книги Эразма, но и эразмистов преследовали обе церкви.

В деятельности Эразма гуманизм северного Возрождения достиг своей вершины. Эразмианство нашло горячих приверженцев во всех уголках Европы, дав толчок развитию гуманистической литературы в Испании (А. и Х. Вальдес), Португалии (Д. де Гойш, А. де Резенде, Ж. де Барруш), Венгрии (М. Олах), Чехии (Ж. и Р. Грубый, Я. Благослав), Польше (Я. Дантышек, М. Рей), Дании (К. Педерсен).

Влияние идей Эразма в той или иной мере испытывали многие писатели, особенно Рабле, Маро, Маргарита Наваррская, Монтень, Ф. Сидней, Сервантес и Шекспир. Эразм, как он говорит об этом в диалоге «Цицеронианец» (1528), считал долгом гуманиста жить нуждами времени и выражать дух эпохи. Эразмовский гуманизм опережал свое время, предвосхищая будущее, например Просвещение XVIII в.

Мировоззренчески от Эразма зависимы и многие немецкие гуманисты (кроме упомянутых выше назовем С. Франка), и Корнхерт, Спигел, Гроций, Вондел, Хофт. Дирк Корнхерт (1522—1590), горячий пропагандист идей гуманизма в Нидерландах, стал участником революции, занимал пост государственного секретаря при Вильгельме Оранском. Книга Корнхерта «Этика, или Искусство правильно жить» (1586), продолжая идеи эразмовской диатрибы 1524 г., учит человека познанию извечных законов природы и своей природы, с ее добрыми и дурными свойствами. Лишь внимая голосу «высшего», природного и «низшего», собственного разума, человек делает верный выбор в пользу благонравной жизни и добивается совершенства — с божьей помощью. Оптимизм Корнхерта, как и Эразма, опирается, однако, не на благодать, а на самодеятельность человека. Принципиально чуждый нетерпимости, Корнхерт не отказы-

(1431), собственным юношеским трактатом «О презрении к миру» (1486) и над «Утопией» Т. Мора (которая была впервые издана в 1516 г. стараниями Эразма и Петра Эгидия). Гедоний, перечисляя высокие радости христианина, восклицает: «Есть ли зрелище более великолепное, чем созерцание этого мира!» Тут выражен не просто ренессансный восторг. Эразм призывал человека найти свою сущность, он противопоставлял естественность личности лицедейству и безумию общества. В ряде сочинений тех лет он разрабатывает этику «естественного воспитания» («Воспитание христианского князя», «Об учтивости детских нравов», «Христианский брак»), которую продолжали развивать XVII—XVIII вв.

По морально-дидактическому пафосу «Беседы» сопоставимы с «Христианским воином». После их опубликования автора обвинили в непристойности и непочтительности: Сорбонна в 1526 г. осудила книгу как «полную заблуждений, скандальную и нечестивую», а самого Эразма назвала «язычником, который насмехается над религией и ее святыми обрядами и обычаями». В таком же духе реагировал и Лютер. Начиная с середины XVI в. «Беседы» регулярно попадают в пресловутые «Индексы запрещенных книг». Но их успех был непреодолим. Появлялись подражания «Беседам» (самые известные у Л. Вивеса, 1536, и М. Кордые, 1564), переводы; последние, правда, во второй половине XVI в. в условиях Контрреформации были редки и неполны (испанский, английский, французский). В 1716 г. по распоряжению Петра I были изданы извлечения из голландского перевода «Бесед» — «Разговоры дружеские Децидерия Ерасма».

Эразм переписывался с учеными друзьями, коллегами, оппонентами. Среди его многочисленных корреспондентов — деятели культуры (художники А. Дюрер и Г. Хольбейн-Младший, издатели А. Мануций и И. Фробен), деятели церкви (епископ Дж. Фишер, М. Лютер), науки (философ Г. Бюде), политики (лорд Маунтджой). Эразм внес неоценимый вклад в сокровищницу и развитие эпистолографии.

Став властителем дум всей образованной Европы, Эразм по-прежнему называет своей родиной Голландию (Нидерланды). И все-таки Эразма не могли удержать дома ни друзья (Питер Гиллес — Эгидий, Якоб Батт, Сервасий Рогер, издатель Дирк Мартене), ни перспективы профессуры и бенефиций. Ему тесно на родине: там его не ценят, и в годы Реформации больше всего преследуют как «ересиарха» его ученые коллеги в Лувене, где он жил в 1517—1521 гг. Гражданин европейской «республики ученых», Эразм видел в слепом поклонении сво-

ей стране и обычаям форму себялюбия. Вместе с тем в земляках Эразм находит черты, отвечающие его нравственному идеалу: человечность, терпимость, миролюбие, кротость духа; грубость и простота их напоминает ему честных спартанцев, сабинян или римлян времен Республики. После почти векового единения под бургундской короной и в преддверии антииспанской революции провинциальное сознание («голландский», «брабантский» патриотизм и т. д.) развивается в общенациональное.

Исторический опыт борьбы нидерландских городов за независимость убеждал Эразма в насущности мира и свободы, подсказал ему идею автономии в рамках централизованной монархии.

Как и для итальянских гуманистов, вопрос о форме государственной власти определялся для него гуманистически-философской идеей управления: князь-философ, мудрый и нравственный человек, направляет свободную волю свободных сограждан в интересах отечества, общественного блага, «политической добродетели». Под «политической добродетелью» (в отличие от высшей, «героической» — ср. «доблесть» итальянских гуманистов) Эразм понимал ту степень нравственного совершенства, которая достижима в реальных условиях, если человек живет, подчиняясь лишь положительным страстям и здравому смыслу. Эта концепция, перекликающаяся с главной идеей «Утопии», серьезно повлияла на формирование взглядов Т. Мюнцера, самого радикального представителя Реформации.

Политические воззрения Эразма, изложенные им наиболее подробно в трактатах «Воспитание христианского князя» (1516, написан для принца Карла — будущего императора Карла V) и «Жалоба мира» (1517), освещены тем же этическим идеалом, что и вся его гуманистическая философия.

Эразм не мог писать иначе, как по-латыни: «народный язык сделал бы все для его деликатного ума слишком непосредственным, слишком личным, слишком реальным» (И. Хейзинга), хотя иные страницы «Похвалы Глупости» и «Домашних бесед» наводят на мысль, будто Эразм обдумывал эти произведения по-голландски: столь сочны выражения, столько здесь острой наблюдательности, вещественности деталей, очень национальных по сути.

«Эразм заразил всю Фландрию», — сетовал его бывший друг, папский нунций Алеандр. Известный «бунтарский» ланд-ювел 1539 г. в Генте проходил прежде всего под знаком эразмианства, особенно идей «Христианского воина». Другой недоброжелатель Эразма признавал, что тот привлек на свою сторону больше

верующих, чем Лютер, Цвингли, Эколампадий.

Для Реформации стимулирующую роль сыграли усилия Эразма по толкованию и переводу на народные языки первоначального текста Библии, а также разносторонняя критика католичества в «Христианском войне», «Похвале Глупости», «Беседах». Вначале реформаторы могли думать, что Эразм является их сторонником. По словам Л. Вивеса, в Нидерландах Эразма считали лютеранином, пока он не был вынужден в 1524 г. открыто отмежеваться от Лютера. «Диатриба о свободе воли», этот «важнейший манифест христианского гуманизма», «Заступник» (1526—1527), написанные в защиту сознательного вероисповедания и свободы морального выбора, были словом гуманиста о суверенитете деятельной, полнокровной, не испорченной человеческой личности, которая в жизни сама ищет своих путей, о ценности человека и его разума. Здесь же Эразм вновь возвращается к принципиальным для него понятиям релятивности истины и абсурдности абсолютных утверждений, говорит о терпимости и о вреде фанатизма. Не принимая во всей полноте учения Пелагия о свободе воли, которое в его последовательной форме могло привести к разрыву с теизмом, Эразм отвергал августиновский детерминизм, отводивший человеку пассивную роль слепого исполнителя воли творца. Примирия веру со знанием, Эразм последовательно утверждал активный жизненный удел человека, его устремленность — ив религиозной, и в общественной сферах — к нравственному совершенству, т. е. к светскому по сути этическому идеалу «христианского гуманизма». Внетелеологический конечный смысл Эразмовой «свободы воли» уловили и католические, и протестантские деятели. Почувствовал его и Лютер, писавший 21 июня 1524 г. Н. Амдорфу: «Лучше разрушить гуманизм, чем религию, ежели гуманизм восстает против христианства, вместо того чтобы ему служить». В защите свободной воли он увидел угрозу Библии, превознесение человека над богом, оценку дел небесных человеческой мерой. Весь пафос его ответа Эразму («О рабстве воли», 1525) направлен на доказательство зависимости навечно грешного человека от божьего гнева и дьявольских козней, предопределенности его отношения к добру и злу.

В сущности, не о «божеской воле», а о раскрепощении и свободе человеческой мысли шел спор. После этого спора у Эразма прибавилось как друзей, даже из числа сторонников Лютера (В. Пиркхеймер), так и врагов (В. Кентель). «Пусть Цвингли и Будар вдохновляются Духом — Эразм всего лишь человек, — писал о себе великий гуманист, добавляя с иронией, —

и не в силах понять того, что касается Духа». Лютеранам Эразм стал казаться врагом религии и противником Христа, представителям папского двора — еретиком и вероотступником.

Но Эразм «никому не уступал» и к концу жизни мог гордиться, что не примкнул ни к одной из «сект». Он шел своим путем, чуждый и «наглости» протестантов, и «тирании» католиков. Эта принципиальная позиция делалась все более трудной, хотя Эразму стремились следовать Дирк Корнхерт, отчасти Корнелис Эверарт, но другие среди его ближайших учеников — Квирин Талезий и Карел Утенхове — оказались в разных конфессиональных лагерях. Величие Эразма подтвердили и контрреформационное внесение его сочинений в «Индексы запрещенных книг», и кальвинистские репрессии. Не только книги Эразма, но и эразмистов преследовали обе церкви.

В деятельности Эразма гуманизм северного Возрождения достиг своей вершины. Эразмианство нашло горячих приверженцев во всех уголках Европы, дав толчок развитию гуманистической литературы в Испании (А. и Х. Вальдес), Португалии (Д. де Гойш, А. де Резенде, Ж. де Барруш), Венгрии (М. Олах), Чехии (Ж. и Р. Грубый, Я. Благослав), Польше (Я. Дантышек, М. Рей), Дании (К. Педерсен).

Влияние идей Эразма в той или иной мере испытали многие писатели, особенно Рабле, Маро, Маргарита Наваррская, Монтень, Ф. Сидней, Сервантес и Шекспир. Эразм, как он говорит об этом в диалоге «Цицеронианец» (1528), считал долгом гуманиста жить нуждами времени и выражать дух эпохи. Эразмовский гуманизм опережал свое время, предвосхищая будущее, например Просвещение XVIII в.

Мировоззренчески от Эразма зависимы и многие немецкие гуманисты (кроме упомянутых выше назовем С. Франка), и Корнхерт, Спигел, Гроций, Вондел, Хофт. Дирк Корнхерт (1522—1590), горячий пропагандист идей гуманизма в Нидерландах, стал участником революции, занимал пост государственного секретаря при Вильгельме Оранском. Книга Корнхерта «Этика, или Искусство правильно жить» (1586), продолжая идеи эразмовской диатрибы 1524 г., учит человека познанию извечных законов природы и своей природы, с ее добрыми и дурными свойствами. Лишь внимая голосу «высшего», природного и «низшего», собственного разума, человек делает верный выбор в пользу благонравной жизни и добивается совершенства — с божьей помощью. Оптимизм Корнхерта, как и Эразма, опирается, однако, не на благодать, а на самодеятельность человека. Принципиально чуждый нетерпимости, Корнхерт не отказы-

ваает в праве на счастье ни христианину, ни язычнику, верит в общественный прогресс. Надвигающийся кризис ренессансного гуманизма дает себя знать у Корнхерта, например, в увлечении стоицизмом Сенеки; данью этому увлечению был и перевод на голландский «Утешения философией» Боэтия (1585). Впрочем, интерес к стоикам в XVI в. пробудил еще Эразм.

Как Нот в поэзии, гуманист Корнхерт раскрыл возможности родного языка в прозе — прежде всего «Этикой», но также и переработкой Боккаччо («Пятьдесят веселых историй»). Упорно ища обновления выразительности в традиционном стихе риториков, Корнхерт пишет на гомеровской основе «Блуждания Улисса» (1561) — первую в Нидерландах эпическую поэму.

Друг Корнхерта, тоже амстердамец, Хендрик Спигел (1549—1612) был столь же твердым в своих убеждениях. «Диалог о нидерландской литературе» (1584) Спигела был попыткой утвердить родной язык в обиходе и на учебной кафедре, а поэма «Зерцало души» — в литературе. В идейном плане она вместе с зинспелом («Нума, или Отвергающий корону» (1580-е годы) о преемнике Ромула воспринимается как развитие «Свободы воли» Эразма и «Этики» Корнхерта с еще большим уклоном в сторону секуляризации и рационализма. У Спигела познание человека прямо обуславливает его добрую волю, человеческая природа изначально прекрасна; бог, высший разум и природа почти сливаются. Поэт А. Вервей, автор исследования о Спигеле, не без основания назвал его «спинозистом прежде Спинозы».

Таким образом, уже во второй половине XVI в. в Северных Нидерландах эразмовский гуманизм как философское течение перестает быть «христианским» и секуляризуется. В следующем столетии гуманизм как идеология проявляет себя в Нидерландах реже в области философии или социологии (Гроций, Акоста, Спиноза), чаще он взаимодействует с художественными течениями: реализмом (Бредеро, Костер), маньеризмом (Хофт, Хейгенс), барокко (Бондел, Хейнсий).

4. ЛИРИКА И ДРАМАТУРГИЯ ГУМАНИСТОВ

Секуляризация гуманизма проявилась как внутренняя реформа самого гуманизма и как симптом общего сдвига в ренессансной культуре Нидерландов, который наметился еще раньше в живописи. Первым «язычником» в литературе был поэт Ян Эверартс, более известный как Иоанн Секунд (1511—1536), сын голландского юриста, друга Эразма. Своими знаменитыми «Поцелуями» (ок. 1535, изд. 1539) он представил

миру поэтический образец ренессансной гармонии чувственности. Эти латинские стихи вызвали много подражаний и заимствований как в нидерландской (Ян Лернуций, Ян ван ДР ДУ и др.), так и в других европейских литературах, прежде всего у П. Ронсара и поэтов Плеяды, а также у Дж. Флетчера и В. Драммонда, у Дж. Марино, Дж. Б. Маньяно и Г. Муртолы. Отдельные мотивы Секунда находят также у Шекспира, Б. Джонсона, М. Опица и др. Кроме «Поцелуев», Секунд, несмотря на свою короткую жизнь, оставил две книги писем, путевые заметки, три сборника элегий, эпиграммы, оды, силвы и другие стихи, в том числе посвященные Томасу Мору, Эразму, Карлу V, Франциску I.

Иоанн Секунд выделялся из новолатинских поэтов исключительным вниманием к реальности, которую, как никто другой, умел воплотить в уравновешенных формах прекрасного стиха. «Языческое» мироощущение сочеталось в нем с эразмианской терпимостью (например, в его отношении к анабаптизму), любовь к классической культуре — с универсализмом интересов. «Поцелуи» Секунда вошли в золотой фонд мировой литературы.

В нидерландской поэзии XVI в. антверпенский патриций Ян ван дер Нот (ок. 1539 — между 1595 и 1601) раскрыл неиспользованные ресурсы родного языка. Праздничный гимн мифологии, любви звучит в его лирике и эпосе. С ними в нидерландскую поэзию входит, преодолевая заскорузлость духа и литературной формы риториков, ренессансная тональность и манера стихосложения. Ода, сонет, элегия, эпиграмма, катрен вместо ставших громоздкими (10—14-сложных) строфических стихов; динамичный ямб взамен четырехударного акцентного стиха — вот главное, что в области поэтической формы ввел Нот под воздействием опытов Плеяды. Вдохновленный Ронсаром первый сборник Нота «Роцца» (1567) даже заглавием напоминает книгу французского поэта «Королевские роцци» и тоже представляет собой «книгу разноликую по содержанию... выросшую прихотливо и свободно, словно роццица» (А. Вермейлен). В следующем — «Театр, или Сцена» (1568) — Нот перерабатывает среди прочего 11 сонетов Дю Белле, а также 6 стансов Петрарки. Национальный дух придает своеобразие эстетическому идеалу Нота, его муза живет не в роцце Геликона, а «у чистых водканала». Кальвинист, а затем католик, Нот более всего верит по-ренессансному в человека. Неоплатоническое путешествие души спящего поэта к престолу Всевышнего в эпической «Книге экстаза» (ок. 1576), обработки псалмов, сонеты на библейскую тему обнаруживают много воль-

ной поэтической фантазии, а дидактизм выглядит как дань традиции. Творчеством Яна ван дер Нота и Иоанна Секунда нидерландская литература вносит свою дань в литературу европейского Возрождения. Их традиции были продолжены в поэзии XVII в. (Бредеро, Хофт, Хейгенс, Хейнсий, Лейкен).

Эразмовские переводы (1506) «Гекубы» и «Ифигении» Еврипида положили начало так называемой школьной драме в Германии и в Нидерландах. Несколькими годами позже школяры, особенно лувенские, уже ставили на своей сцене трагедии Сенеки, комедии Плавта и Теренция. «Торгаш» Хофта и «Амстердамская Гекуба» Вондела имеют, таким образом, вековую предысторию; особенно повлияла школьная драма на творчество Вондела. Авторами многих латинских пьес на античные и библейские сюжеты были сторонники Эразма, голландские гуманисты и риторы Георг ван Лангвелт, или Макропедий (1475—1558), Биллем де Волдер, или Гнафей (1493—1568). Хотя их произведения скоро забылись, школьная драма в целом сыграла свою роль зачина для формирования классицизма в Нидерландах.

5. ЛИТЕРАТУРА КОНЦА XVI в.

По мере развития Нидерландов ведущее место в экономической и культурной жизни страны переходит в XV в. от Фландрии с ее богатыми торговыми центрами (Брюгге, Гент) к Брабанту (Антверпен), а во второй половине XVI в. — к Голландии. Именно Голландия главенствует в национально-освободительной антииспанской войне и образовании первого в Европе буржуазного государства, которому дает и свое имя. После падения Антверпена (1585) центрами активности нидерландской культуры становятся Амстердам и Лейден. Созданный в ходе революции Лейденский университет (1575) вскоре начинает играть важнейшую роль в европейской гуманистической филологии.

С расколом Нидерландов и выделением Республики Семи провинций, «Голландской республики», т. е. приблизительно в последней четверти XVI в., завершается история единой нидерландской литературы и берет свое начало литература собственно нидерландская (голландская) и бельгийская (точнее, фламандская ее часть). На водоразделе общенидерландской и голландской литератур XVI и XVII столетий находятся Ян ван Хаут и Карел ван Мандер.

Ян ван Хаут (1542—1609), сын ткача и городской секретарь Лейдена, довершил на севере литературную реформу Яна ван дер Нота. Кальвинист, он, однако, разделял некоторые убеждения Корнхерта (веротерпимость, подчинение



*Питер Брейгель Старший.
Нидерландские пословицы*

1559 г. Фрагмент Берлин-Далем,
Государственные музеи

церкви государству); патриот, он считал антикатолическую, антииспанскую войну прежде всего борьбой за старые привилегии городов, самую жизнь — деянием во благо народа, человечества. «Дневник города Лейдена» (изд. 1602) свидетельствует о гражданственности Хаута и о его художественном мастерстве. Его поэтическое наследие почти целиком утрачено. Известно, что Хаут много переводил Горация, Петрарку, Секунда, Ронсара, Депорта; писал оды, сонеты, внедрил в голландское стихосложение ямб, александрийский стих. Ему же принадлежит первый образец нидерландского «белого стиха». «Нерифмованная песня радости города Лейдена», посвященная принцу Морицу Нассаускому (1594), написана в развитие полемики с поэзией редерейкеров, переводивших «в рифму» даже Шекспира. Сохранилась также нравоописательная комедия «на случай» — «Лотерея» (1596), сюжетно и стилистически предваряющая комедию XVII в. Как позже Бредеро, Хофт и другие, Хаут приближает речь персонажей к разговорной.

Фламандец Карел ван Мандер (1548—1606) был художником, учеником Лукаса де Гере, основателем гарлемской Академии живописи. Литературное творчество Мандера началось в русле поэзии риторов; таковы благочестивые песни, объединенные в сборник «Золотая арфа, или Игра на струнах сердца» (изд. 1599), зинеспелы «Давид», «Соломон», «Ной» и другие (не сохранились). В то же время Мандер переводит Гомера, Вергилия, Овидия, поддерживая новаторство Плеяды, осваивает новые стихотворные формы. Гуманист оспаривает в нем анабаптиста, утверждая интерес к земному бытию, человеческой индивидуальности, высокое назначение искусства. Эстетическая эволюция Мандера воплотилась в его историко-теоретической «Книге о художниках» (вернее, «Книге художника», изд. 1604, русский перевод 1940). В ее основу положены переведенные автором «Жизнеописания» Вазари; наиболее оригинальны биографии голландских и северонемецких живописцев.

Сочинение Мандера отразило переходный характер нидерландской литературы конца XVI—начала XVII в., когда рядом с усиливавшимися

маньеристскими симпатиями образованной верхушки (их отголоском были идея искусства как обители отдохновения от мирской суеты, повышенный интерес к «алхимии» творчества и эмблематике, следование позднеантичным и позднеренессансным итальянским образцам) все громче заявляло о себе молодое национальное реалистическое искусство, перекликавшееся с ренессансными декларациями Мандера (природа — мать и учитель всех искусств, внимание к пейзажу как самостоятельному жанру, к живому изображению человеческих страстей и привычек, к конкретности быта и т. д.). Книга Мандера показала, что нидерландское искусство достойно европейского признания. Вместе с «Этикой» Корнхерта и «Ульем святой римской церкви» Марникса она относится к важнейшим завоеваниям нидерландской прозы второй половины XVI в.; в частности, благодаря ей перешел на голландскую почву жанр новеллы.

В конце XVI в. начинают творческий путь П. К. Хофт, Р. Фиссер и ряд других писателей, принадлежащих уже нидерландской (голландской) литературе XVII в.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

НЕМЕЦКАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. ЛИТЕРАТУРА

ПОЗДНЕГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ. XIV И XV ВВ.

В XIV и XV вв. в связи с возраставшим кризисом феодальной системы Германской империи шла деградация всей немецкой феодально-рыцарской культуры. Страну наполняли смуты территориальных князей. Изданная в 1356 г. Карлом IV так называемая «Золотая булла», предоставлявшая князьям исключительные права, утверждала в стране многовластие, вела к феодальной анархии. Имперские рыцари все более превращались в разбойников на большой дороге. Страну охватывало брожение, приведшее со временем к потрясениям эпохи Реформации и Великой крестьянской войны. На борьбу с рыцарским произволом в конце XIV в. поднялись горожане, объединившиеся в боевые союзы (союз швабских городов и Рейнский союз). Мятельные настроения проникали в широкие круги крестьянства, подвергавшегося всевозрастающей эксплуатации. В XV в. одно крестьянское восстание следовало за другим. У мятежников были свои проповедники и пророки. В 1476 г. во Франконии деревенский пастух Бём Бёхаим призывал сокрушить феодальные

порядки, истребить духовенство, установить всеобщее равенство.

В это смутное время, когда на стороне феодалов неизменно выступала императорская власть, значительного расцвета достигли немецкие города, славившиеся успехами в торговле и ремеслах. По словам Ф. Энгельса, «в XV веке городские бюргеры стали уже более необходимы обществу, чем феодальное дворянство» (Маркс, Энгельс. Соч. 2-е изд., т. 21, с. 406). В другом месте Ф. Энгельс отмечал, что «благодаря своей столетней морской монополии Ганза вывела из состояния средневекового варварства всю Северную Германию» (Маркс, Энгельс. Соч. 2-е изд., т. 7, с. 346). В культурной жизни Германии XV и XVI вв. именно городам принадлежала ведущая роль. Ярким свидетельством культурного прогресса явилось изобретение в середине XV в. книгопечатания и быстрое распространение книжного дела. К концу XV в. типографии имелись уже в 53 немецких городах. В городах возникали университеты. Уже не рыцарские замки, но города, и прежде всего «вольные города», становились важнейшими очагами духовной жизни страны. Естественно, что подъем городов должен был

оказать и оказал решающее влияние на развитие немецкой литературы Позднего Средневековья.

Правда, на закате Средних веков еще иногда раздавались в Германии голоса представителей рыцарской поэзии. Несомненно талантливым поэтом был тирольский рыцарь Освальд фон Волькенштейн (1377—1445), последний миннезингер, автор многочисленных песен, в которых он, отходя от куртуазных канонов, охотно обращался к повседневной реальной жизни. Его угнетало нравственное падение немецкого рыцарства, давно забывшего о том, что такое честь и благородство. В этом Освальд фон Волькенштейн перекликался с писателями бюргерского круга, которые, легко расставаясь с нарядными куртуазными легендами, прежде всего выступали в роли дидактиков и сатириков, твердо стоящих на грешной земле. Руководимые здравым смыслом, они помышляли о пользе ближнего, стремились усовершенствовать окружающий мир, погрязший в многочисленных пороках.

В связи с этим наиболее распространенными жанрами бюргерской литературы Позднего Средневековья становятся жанры дидактические. Поэтов беспокоит неустройство, царящее в Германской империи. И хотя почти все они обычно являлись благочестивыми моралистами, в их назидательных творениях подчас звучали ноты социального протеста, отражавшего рост оппозиционных настроений широких общественных кругов. В таком случае дидактические «зеркала» превращались в «зеркала» сатирико-дидактические, обычно весьма пространные, стремившиеся охватить как можно больше явлений окружающей жизни.

Ряд стихотворных дидактических произведений XIV в. открывает поэма (ок. 25 тыс. стихов) «Скакув» (ок. 1300) Гуго Тримбергского (ок. 1235—1313), школьного учителя, уроженца Франконии. Построенная как проповедь, обращенная к семи смертным грехам, поэма развертывает широкую картину современных нравов. Начиная с греха высокомерия, она осуждает недостойную жизнь феодалов, погрязших в различных пороках, наполняющих Германию смутами и раздорами. По мнению поэта, нет истинного благородства вне добродетели. И худо поступают большие господа, угнетающие простых людей. Бросает поэт также обвинения католическому клиру, который подлинному благочестию предпочитает мирскую суету и широко практикует симонию, порожденную недостойной алчностью. Поэта тревожит разгул алчности, изгоняющий из мира доброту, дружбу и любовь к богу. Однако, осуждая корыстолюбие и связанные с ним пороки, Гуго Тримберг-

ский вовсе не утверждает нищету в качестве идеальной нормы. Как истинный бюргер, он дорожит правом собственности и только призывает людей во всем соблюдать «меру». В свою книгу Гуго влетает многочисленные рифмованные поучения, басни, моральные аллегории, притчи и шванки, в которых с большим количеством реалистических деталей живо отражена жизнь средневековой Германии.

К названным поэтическим формам тяготели в XIV и XV вв. многие поэты бюргерского круга. Так, Генрих Тейхнер из Австрии (ок. 1300—1377) в своих рифмованных поучениях вслед за Гуго Тримбергским обличал пороки больших господ, причинявших великий вред беднякам («О знатных господах»), а также греховную жизнь клириков («О попах», «Монастырские нравы»), касался вопросов морали, религии, быта, проявляя при этом большую наблюдательность и знание народной жизни.

Прочное место в бюргерской поэзии заняла басня, вполне отвечавшая эстетическим запросам бюргерской литературы с ее склонностью к практической житейской морали и назидательным иносказаниям. Басни писались на немецком языке с XII в., но самым видным баснописцем немецкого Средневековья был бернский клирик Ульрих Бонер, автор книги «Самоцвет» (ок. 1350). Широко используя различные иноземные и местные источники, поэт предлагает вниманию читателей крупинцы мудрости, драгоценные для разумных людей, не похожих на того петуха из басни, который пренебрег чудесным самоцветом, найденным им в навозной куче («Петух, нашедший самоцвет») Басни Бонера пользовались огромной популярностью. Мы находим их среди первопечатных книг (1461), в XVIII в. ими интересовался Лессинг.

Пристрастие поэтов Средних веков к аллегории нашло свое наиболее характерное выражение в появлении аллегорических поэм. Пристрастие к аллегорическому мудрствованию придавало поэзии схоластический характер, естественный для той поры, когда схоластика с ее тяжеловесной эрудицией и логическими хитросплетениями процветала в немецких университетах. В результате этого поэтические произведения приобретали весьма абстрактные очертания, вместе с тем авторы получали возможность преодолевать плоский эмпиризм бюргерской литературы, искони тяготевшей к красочным частностям и анекдотическим курьезам.

В аллегорических поэмах дебатировались самые различные вопросы. Так, знаниям и добродетелям была посвящена поэма «Венец Девы» Генриха из Мюгельна (ум. после 1371 г.). Ряд поэм касался любовной темы. Следует

отметить, что в любовных аллегориях XV в. нередко звучали скорбные ноты. Поэты сетовали на то, что Пфенниг одержал решительную победу над Любовью («Любовь и Пфенниг» Злосчастного малого). К сфере социальной обращены стихотворные шахматные аллегории, опирающиеся на латинскую книгу, написанную в конце XIII в. Иаковом Кессолийским из Ломбардии. Жизнь человеческая отождествляется здесь с шахматной игрой. Из немецких обработок наиболее интересна «Книга о шахматах» (окончена в 1337 г.) Конрада из Амменхаузена, сельского пастора из Северной Швейцарии, вероятно выходца из крестьянской среды.

Шахматные фигуры обозначают в поэме словную иерархию феодального мира. На верхних ступенях располагаются король, королева, блюстители правосудия (слоны), рыцари (кони) и ландфогты (туры), а нижние ступени занимают бюргеры и крестьяне (пешки). Подходя ко всем с высокими нравственными требованиями, поэт не щадит сильных мира сего. Его, как и других моралистов, удручает торжество корыстолюбия, попирающего справедливость и закон. Разбойниками стали рыцари, нагло обирающие крестьян, «как это можно видеть ежедневно». А к трудовому люду Конрад относится с большим уважением. Он хорошо знает жизнь поселян и ремесленников, знает, какую пользу приносят они обществу. Впрочем, и об их недостатках он говорит нужные слова. Успеху книги содействуют многочисленные «примеры», состоящие из притч, исторических анекдотов, библейских и средневековых легенд, рассказов о событиях недавнего прошлого, вплетенные в поэму. Читатель XIV в. уже встречался с подобным приемом в «Скакуне» Гуго Тримбергского. Примеры разнообразили текст книги, расширяли ее географические и хронологические рамки, придавали поэме универсальный характер, что вполне соответствовало духу времени, одним из характерных выражений которого являлась схоластическая философия, тяготевавшая к универсализму.

Рост социальных и идеологических противоречий отразился в сатирико-дидактической поэме «Сети дьявола» (видимо, 1414—1418) неизвестного автора, жившего возле Боденского озера. Подобно своим предшественникам, он развешивает широкую панораму неустойчивости, царящего в Германии. Только краски его становятся более резкими, отсутствуют в поэме и веселые побасенки, появлявшиеся у Гуго Тримбергского. Мотивировано это тем, что речь в поэме ведет сам дьявол, несклонный к шуткам и веселью. Поэт стремится показать, что мир идет по ложному пути, ведущему в царство гибели. Дьявол, называющий себя

«палачом господним», дает убийственную характеристику большим господам, погрязшим в грехах. Феодалы заливают страну кровью невинных людей, рвут на части империю, притесняют бедных тружеников. Особенно тяжелым является положение крестьян, задавленных барщиной и всяческими поборами. По словам хорошо осведомленного дьявола, бедняки громко вопиют о бесчеловечной тирании графов и баронов. Духовенство забыло заветы св. Петра. Князья церкви помышляют только о приумножении своих земных богатств. Вертепом разврата стали монастыри. Все это привело к тому, что христианская вера «тяжело больна». Не проходит дьявол мимо пороков горожан и поселян. Особенно достается судейским крючкам и алчным чиновникам, у которых богач всегда оказывается правым, а бедняк — неправым.

Автор поэмы хорошо знает то, о чем пишет. Его бытовые зарисовки и точны и убедительны. А общий тон поэмы свидетельствовал, что в стране укреплялись идеи и настроения, ведущие к Реформации.

Значительным явлением в истории немецкой литературы Средних веков и эпохи Возрождения были шванки, обычно веселые, занимательные рассказы, первоначально стихотворные, а затем и прозаические. Они возникли как противовес изысканному рыцарскому эпосу, тяготевшему к необычному, сказочному. В шванках, представляющих собой немецкую параллель французским фавлю, утверждалась повседневная жизнь простых людей, склонных к шутке и даже озорству, находчивых, смекалистых, ловких. Наряду со шванками, никак не связанными между собой, появлялись сборники шванков, объединенные фигурой какого-нибудь ловкача, оставляющего в дураках представителей различных сословий, в том числе больших господ. Еще в XIII в. увидела свет такая книга, имевшая заслуженный успех. Это был «Поп Амис» Штрикера, книга, герой которой — находчивый сельский священник. У Штрикера были последователи. Австрийский поэт Филипп Франкфуртер в конце XIV или в начале XV в. написал занимательную «Историю священника из Каленберга», в которой вновь вывел пронырливого клирика, совершающего не без пользы для себя всяческие проделки. Иные озорные выходки каленбергского попа, не могли не умалять авторитета католического духовенства, и без того сильно подорванного в Германии. Так, герой книги топил печь деревянными статуями святых, на пасху нацепил на шест вместо хоругви свои штаны, в полном церковном облачении пас деревенский скот.

Похождением черта в монастыре посвящен антиклерикальный шванк «Братец черт» (1488).

С помощью черта, проникшего за монастырскую ограду, в монастыре, и до того не отличавшемся добрыми нравами, воцаряются распутство, чревоугодие и прочие грехи.

На смену рыцарскому миннезангу приходил бюргерский мейстерзанг. Одним из его видных представителей во второй половине XV в. был нюрнбергский брадобрей Ганс Фольц (ок. 1450 — до 1515), наряду с религиозными песнями сочинявший шванки, морально-дидактические и сатирические шпрухи, а также забавные фастнахтшпили, в которых смекалка простого человека одерживала верх над «высокоумием» большого господина («Соломон и Маркольф»). Бюргерская литература набирала силу, повсюду заявляя о себе.

Вместе с тем Германия продолжала оставаться страной феодальной. В стране вспыхивали междоусобные войны, которые ослабляли и без того шаткое сооружение, торжественно именованное Священной Римской империей германской нации. Передовые люди страны мечтали о замене территориально-княжеской системы централизованным государством, оплотом которого должны были стать экономически развитые города империи. Это требовал, например, памфлет «Реформация императора Сигизмунда» (ок. 1439), написанный неизвестным автором, примыкавшим к радикальным бюргерским кругам. В памфлете осуждается феодальное своеволие, пороки клира, эгоизм богатей, а крепостное право решительно названо «великим беззаконием».

Политическую слабость империи использовал в своих интересах папский Рим. Церковь хозяйничала в стране, раздираемой противоречиями. В широких слоях немецкого общества зрела ненависть к римско-католической церкви, особенно к ее феодальной верхушке. К тому же патриотические элементы Германии видели в папском Риме врага немецкого единства, иноземного хищника, заинтересованного в ослаблении Германской державы. Поэтому достаточно было выступления Лютера в 1517 г., чтобы вспыхнула Реформация, которую Ф. Энгельс рассматривает как первую в Европе буржуазную революцию «с Крестьянской войной в качестве критического эпизода» (*Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т. 21, с. 417*).

Так обстояло дело в Германии к началу XVI в.

Все в ней предвещало близость грозных событий. В то же время сильны были в Германии и консервативные элементы, в том числе в бюргерской среде. Бюргерство, связанное со средневековыми цеховыми порядками, не являлось последовательно революционным, как это обнаружилось во время Великой крестьян-

ской войны. Напуганное размахом движения, оно отшатнулось от народной Реформации и тем самым содействовало победе феодального лагеря.

2. НЕМЕЦКИЙ ГУМАНИЗМ И ЕГО ХАРАКТЕРНЫЕ ЧЕРТЫ

И все же, несмотря на эти сложные обстоятельства, в Германии, особенно в последние десятилетия XV в., ознаменованные значительным подъемом буржуазного развития страны, складывалась новая культура, позволяющая говорить о немецком Ренессансе. На рубеже XV и XVI вв. в полном расцвете находились многие немецкие города. Широкого размаха достигли торговля и промышленность. Немецкие торгово-финансовые компании играли ведущую роль в международной жизни. Огромны были успехи горного дела в Тироле, Саксонии и Тюрингии. Значительных успехов достиг технический прогресс. Элементы раннего капитализма вторгались в жизнь страны, еще не порвавшей связей с феодальным укладом. Зачинатели новой культуры чтит классическую древность и многому научились у своих итальянских наставников и единомышленников. Но немецкий гуманизм обладал и рядом специфических черт. Развиваться ему пришлось в атмосфере приближающейся Реформации, когда недовольство охватило широкие общественные круги. С этим, несомненно, связано тяготение к сатире. Сатириками были почти все значительные немецкие писатели-гуманисты. В их творчестве особенно большое место занимала антиклерикальная сатира, встречались среди них и филистеры, но наряду с ними и люди смелые, даже дерзкие, приобретавшие беспокойную славу вольнодумцев и смутьянов. Неоднороден был их социальный состав. Преобладали выходцы из бюргерских кругов, но можно было в «республике ученых» встретить и рыцаря, и крестьянского сына. По той резкости, с какой в целом гуманисты Германии нападали на алчность, развращенность и обскурантизм католического клира, не щадя при этом официального богословия, они, несомненно, превосходили своих итальянских учителей. Эпикурейская тенденция, типичная для итальянского гуманизма, в немецком Ренессансе никогда не приобретала решающего значения. Бюргерская Германия так и не выдвинула своего Боккаччо и даже не освоила жанра ренессансной новеллы, вошедшей в обиход культуры ряда европейских стран. Не имел успеха в Германии жизнелюбивый Ариосто, а Петрарка, вдохновенный певец Лауры, был известен больше как автор дидактического трактата «О сред-

ствах против счастья и несчастья», содержавшего аскетические мотивы.

И к античности немецкие гуманисты относились не совсем так, как гуманисты итальянские. Для гуманистов Германии, писавших накануне Реформации, античное наследие было прежде всего арсеналом, который снабжал их оружием для борьбы против папского засилья и обскурантизма. Неудивительно поэтому, что из древних авторов наибольшей популярностью пользовался сатирик Лукиан, ядовито осмеявший религиозные предрассудки своего времени. А разработанная Лукианом форма сатирического диалога вошла в обиход немецкой гуманистической литературы.

Зачитываясь Лукианом, немецкие гуманисты одновременно внимательно изучали Библию и творения отцов церкви. Это обращение к древнехристианским текстам вкладывало в их руки сильное оружие. Устремляясь через голову средневековых комментаторов и переводчиков к первоисточникам вероучения, они получали возможность сокрушить авторитет Вульгаты и доказать, сколь мало обычаи и доктрины современного католицизма соответствовали заветам первоначального христианства. Тем самым гуманисты готовили Реформацию. Они, разумеется, не могли еще знать, что Реформация обернется против гуманизма, а Лютер позже станет их открытым врагом.

3. ГУМАНИСТЫ XV—НАЧАЛА XVI в.

С середины XV в. немецкий гуманизм быстро крепнет и развивается, приобщаясь к античному наследию, используя итальянский опыт и в трудной внутренней борьбе преодолевая средневековые бюргерские традиции. Ростки немецкого гуманизма возникли на исходе XIV в. в Праге, которая в царствование Карла IV (1346—1378) стала резиденцией императора. Именно там появились самые ранние образцы новонаемецкого книжного языка (канцлер Иоганн из Неймаркта) и такой выдающийся памятник немецкой предренессансной прозы, как «Богемский пахарь» (ок. 1400) городского писаря Иоганна из Зааца (ок. 1350—ок. 1414). Это диалог между человеком и смертью, навеянный «плясками смерти», получившими широкое распространение в XV—XVI вв. В книге, еще связанной со средневековыми представлениями, уже звучат новые, гуманистические мотивы. Пахарь проклинает смерть, которая похитила его любимую жену. Смерть говорит в свою защиту, что она возвращает людей к естественному равенству и, отмечая отжившее, создает условия для грядущей жизни. Автор принимает некоторые доводы смерти, но ее ми-

зантропизм отвергает. Он противопоставляет ему жизнелюбие богемского пахаря, который, не отрицая того, что мир переполнен коварством и прочими пороками, все же полагает, что без «радости, любви, веселья и развлечений» не может быть на земле ничего достойного. Что же касается человека, то только он, по словам пахаря, обладает «благородным сокровищем разума, только у него такое прекрасное тело, создать которое под силу одному богу, и в этом теле заключена бездна премудрости, все искусства и все науки». Наряду с Библией, Иоганн из Зааца обращается к Платону, Пифагору и другим античным философам, ища у них подтверждения своим мыслям.

Решающую роль в развитии немецкого гуманизма сыграли южнонемецкие города (Аугсбург, Нюрнберг и др.), достигшие во второй половине XV в. большого экономического и культурного подъема. Здесь печатались произведения античных авторов, сюда раньше всего проникали веяния итальянского Ренессанса. Пионеры немецкого гуманизма учились у своих итальянских предшественников, а кое-кто из них (например, филологи Петер Лудер и Самуэль Карох) побывал в университетах Италии. Большое внимание уделяли они университетскому образованию, стремясь освободить его от влияния церкви и превратить в оплот гуманистической культуры. Содействовали культурному обновлению страны также возникавшие в разных частях Германии ученые общества.

Одним из первых огромное значение итальянского гуманизма оценил каноник Феликс Хеммерлин (1388—ок. 1460), уроженец Цюриха, обличитель пороков католического духовенства, подвергавшийся гонениям за свой дерзкий антиклерикализм. Подобно итальянским гуманистам, источник духовного совершенства он видел в классической древности.

Различные произведения античной и итальянской ренессансной литературы (Плавт, Теренций, Апулей, Петрарка, Боккаччо, Поджо, Эней Сильвио Пикколомини) переводили на немецкий язык во второй половине XV в. Альбрехт фон Эйб (1420—1475), Никлас фон Виде (умер в 1478 или 1479 г.) и др. Переводы расширяли кругозор читателя, давали ему возможность познакомиться с творениями, популярными в эпоху Возрождения, в частности с переводом (1472) «Декамерона» Боккаччо. Большой успех выпал на долю «Басен Эзопа», переведенных на немецкий язык (1476 или 1477) ульмским врачом Генрихом Штейнхёвелем (1412—1483).

С годами, однако, гуманисты почти перестали писать по-немецки, предпочтя родному языку

язык классического Рима. Замена немецкого языка латинским означала стремление передовых людей, озабоченных судьбами отчизны, хотя бы в языковой сфере подняться над феодальным партикуляризмом Германии, одним из выражений которого явилось отсутствие единого литературного языка при множестве диалектов. Гуманисты старшего поколения не думали прямо воздействовать на широкие круги; они обращались к просвещенному меньшинству, видя в нем оплот новой культуры, шедшей на смену средневековому «варварству». Лишь позднее, в связи с резким подъемом освободительного движения, немецкий гуманизм делает попытку выйти на широкую общественную арену. На более раннем этапе он борется преимущественно со схоластикой, стремясь освободить познание от догматических пут.

Устои схоластики расшатывал, например, выдающийся ученый и мыслитель Николай Кузанский (1401—ок. 1464), который изучал математику и естественные науки и в опыте видел основу всякого знания. Предвосхищая Коперника, он утверждал, что Земля вращается и не является центром Вселенной. Будучи кардиналом римско-католической церкви, Николай Кузанский и в богословских сочинениях далеко выходил за пределы церковной догматики, выдвигая, например, идею всеобщей рациональной религии, которая бы объединяла христиан, мусульман и иудеев. Одно время он ратовал за церковную реформу, долженствовавшую умягчить власть папы, а также отстаивал государственное единство Германии.

Теологические вопросы занимали умы многих гуманистов. Большое внимание уделял им эльзасец Якоб Вимпфелинг (1450—1528), один из преобразователей народного просвещения. Он был человеком благочестивым, с опаской поглядывавшим на «языческие» увлечения собратьев по перу. Классическую древность принимал он с оговорками. Зато им были основаны научные общества в Страсбурге и Шлетштадте, и он резко обрушивался на монахов за их распущенность и презрение к наукам; невежество клириков осудил он в латинской комедии «Стильфо» (1480), написанной по древнеримским образцам. Движимый патриотическим чувством, написал он по-латыни трактат «Германия» (1501), прославлявший историческое величие германцев. Однако антифранцузская тенденция трактата вызвала справедливые упреки Томаса Мурнера, заметившего, что не следует забывать о тех «благотворных начинаниях, которыми мы обязаны французам» («Новая Германия», 1502).

Немецкие гуманисты с гордостью именовали себя поэтами, и среди неолатинских поэтов



D Ы Л . S ^
 FU GE Pii \\TtS ET TV*
 VESTER. ENIM HIC CE LTI SE \\T SV PBE MAT \\L P J
 /MORTV \\ S IUEQVIDCM. SED LUNG VVIWSIN
 COLO QVITVB DOCTOR PER SI 'A SCRIPTAYFROS
 CHVNCIL-PFO \\IENVA \\VR&CCVSTQS-ECOLLATOR
 HICIVCHWS.C. 'ESCI rV7XITA \\'f'ES \\LSESavwiiL
 CVB DIVO .V. AX f M i L : AVG V S J ±.

Ганс Буркмайр Старший.
Портрет Конрада Цельтиса

1506 г. Гравюра на дереве

Германии встречались настоящие таланты. Самым выдающимся поэтом немецкого гуманизма, самобытным и ярким, был уроженец Франконии, крестьянский сын Конрад Цельтис (1459—1508); в 1487 г. в Нюрнберге император Фридрих III торжественно увенчал его лавровым венком. Он был первым немецким поэтом, удостоившимся этой чести. Будучи энергичным борцом за гуманистическую культуру, Цельтис во многих городах (Гейдельберге, Кракове, Вене) основал литературные и научные общества. Был он также неутомимым педагогом, собирателем древних рукописей, историком и музыкантом. Любовь к странствованиям и жажда знаний влекли Цельтиса из города в город. Он побывал в Италии, где изучал греческий язык; преподавал в Кракове и Праге; в Венгрии он разыскивал древние рукописи. Значительную роль в развитии гуманистиче-

ского движения сыграла деятельность Целтыса в Венском университете, где он обучал поэтике и риторике и объединял вокруг себя местных ученых и поэтов. В качестве приложения к изданной им «Германии» Тацита Целтыс обнаружил план обширного труда «Германия в образах», в котором намеревался изложить историю Германии, описать ее природу, а также обычаи жителей. Этот патриотический замысел оказал определенное воздействие на труды более поздних ученых («Космография» С. Мюнстера, 1543, и др.). Интересовался Целтыс и прошлым немецкой культуры; в одном из монастырей он нашел рукопись забытых в то время латинских драм немецкой монахини Х. в. Хротсвиты и издал их (1501).

Как поэт Конрад Целтыс превосходит современников пылким лиризмом. Нельзя сказать, что религиозные мотивы были ему совершенно чужды. Но, пожалуй, никто из немецких гуманистов не был в такой мере «язычником», как Конрад Целтыс. Гораций и Овидий являлись его наставниками. Даже собранию своих стихотворений дает он заимствованное у Овидия название «Amores» (1502). Узы прописной морали разрывает он с такой же решительностью, как и узы схоластики. Его вольномыслие тесно переплелось с жизнелюбием. И хотя в стихах поэта подчас ощущается груз эрудиции, в них много непосредственности и человеческой теплоты. Любовь — не единственная тема Целтыса. Гуманист прославлял подвиг поэтов, озаряющих мир светом новых идей, призывал философов проникать в природу вещей, осуждал пороки католического клира, алчность курии, грабящей Германию, и молил бога положить конец разрушающему государству самоуправству князей, которые, «прикрываясь религией, полагают, что им все дозволено». Новые пути пытался Целтыс проложить и в области драматургической поэзии. В 1501 г. в присутствии императора Максимилиана была представлена сочиненная Целтысом мифологическая пьеса о Диане «Ludus Dianae», очень нарядная и красочная, обильно насыщенная музыкой, пением и танцами. Императору Максимилиану была посвящена также разыгранная в Вене ренессансная аллегория, в которой Феб, Музы, Меркурий и Вакх слагают хвалу императору.

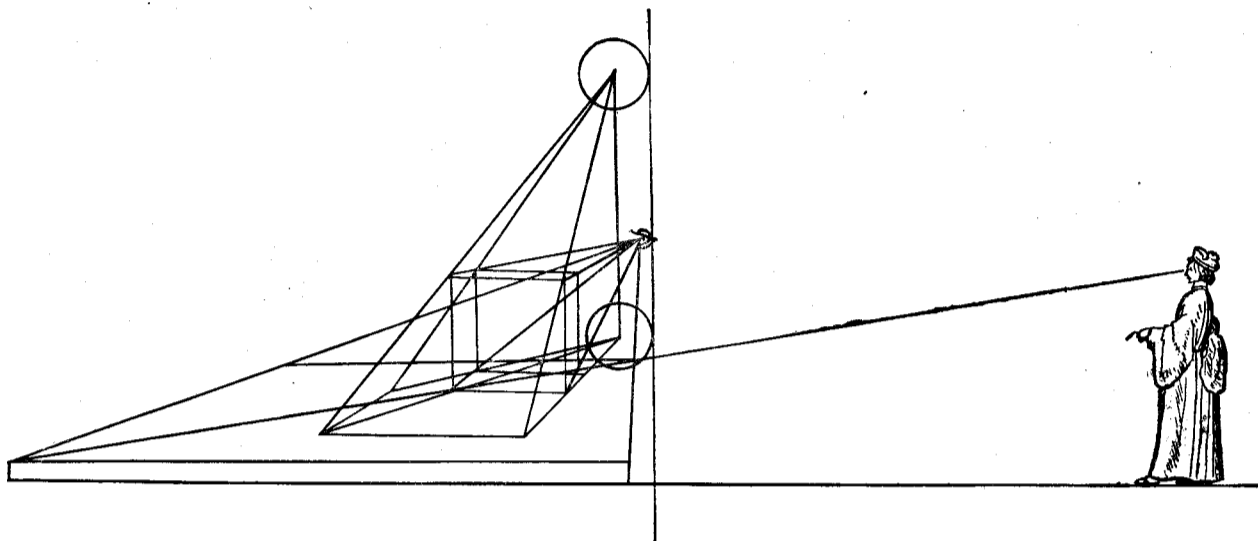
Примерно с конца XV в. в связи с ростом освободительного движения немецкий гуманизм приобрел характер решительный, подчас даже воинственный. Гуманисты все чаще откликаются на злобу дня. Сатира овладевает как прозой, так и поэзией. Талантливым поэтом-сатириком был, например, Эвриций Корд (ок. 1486—1535), врач и физиолог. Выходец из крестьянской среды, он в своих эклогах

(1514) с негодованием изображал долю гессенских крестьян, угнетаемых господствующими сословиями, а в многочисленных эпиграммах (1517) осмеивал распутных клириков, лукавых астрологов, ханжей, лицемерно осуждавших нескромность античной поэзии, или ратовал за освобождение Германии от власти папского Рима.

Сатирическую поэму «Триумф Венеры» (1502) написал латинскими гексаметрами поэт, прозаик и ученый Генрих Бебель (1472—1518), сын бедного швабского крестьянина, с 1497 г. занимавший должность профессора поэзии и красноречия в Тюбингенском университете. В поэме, осмеивающей современные нравы, больше всего достается католическому клиру. С особым рвением служат Венере церковники, начиная с папы и кончая монахами и монахинями. Силен сатирический элемент и в наиболее известном произведении Бебеля — «Сборнике очень веселых фацеций» (две первые книги — 1508, третья книга — 1512), содержащем много забавных анекдотов и историй. Хотя фацеции Бебеля написаны по образцу Поджо на латинском языке, они лишены изящества, которое присуще итальянскому автору. По манере и по духу они ближе к тяжеловесным немецким шванкам, чем к отточенным миниатюрам итальянца. В книгах Бебеля оживают различные слои немецкого общества. Здесь и горожане, и крестьяне, и феодальная знать, и духовенство. У всех свои недостатки, свои смешные стороны. Есть над чем посмеяться и у мужичков, из среды которых вышел автор. Пороки господствующих сословий не столь безобидны: епископы торгуют церковными должностями, в Риме царят плутовство и обман. Грабят бедняков и клирики, и рыцари, и знатные феодалы. При княжеских дворах процветают глупость, лесть и корысть, да и сами князья нередко грубостью и невежеством напоминают тупых ландскнехтов. Как и других гуманистов, Бебеля огорчало политическое неустройство Германии.

О том, с каким вниманием относится этот ученый латинист к народной культуре, свидетельствует его перевод на латынь немецких пословиц и поговорок (1508).

Не прошел мимо сатиры и Виллибальд Пиркхеймер (1470—1530), блестящий нюрнбергский патриций, человек высокообразованный (в 1488—1495 гг. он учился в Италии), покровитель наук и искусств, друг Дюрера, создавшего его портрет. Владея древнегреческим языком, особое внимание Пиркхеймер уделял популяризации эллинской философии и литературы. Творения Платона, Ксенофонта, Плутарха и Лукиана переводил он на латинский язык.



Альбрехт Дюрер.
Чертеж из трактата «Руководство к измерению»
Нюрнберг, 1525 г.

Немецкий перевод «Характеров» Теофраста посвятил он Дюреру. Смерть великого немецкого художника Пиркхеймер оплакал в проникновенной «Элегии на кончину Альбрехта Дюрера». Соревнуясь с Лукианом и Эразмом Роттердамским, оказавшим огромное влияние на многих гуманистов, написал он ироническую «Защиту и похвалу подагре» (1522), этой «болезни высших кругов». Когда обскуранты начали травлю Рейхлина, Пиркхеймер решительно выступил на защиту выдающегося гуманиста. Современники приписывали ему сатиру «Обструганный Экк» (1520), направленную против врага гуманистов — ингольштадтского богослова Иоганна Экка. Сатира изображает «врачевание» занемогшего богослова, которого сперва нещадно бьют, затем стригут, освобождая его голову от схоластического вздора, и, наконец, оперируют, извлекая из его нутра лицемерие, невоздержанность и прочие пороки.

Даже Иоганн Рейхлин (1455—1522) — человек, всецело погруженный в науку, нашел время, чтобы написать по-латыни две сатирические комедии, из которых одна («Сергий, или Череп», 1496) разоблачала проделки монаха, обманывающего простоватых верующих, а другая, напоминающая французский фарс об адвокате Патлене («Хенно», 1497), осмеивала немецкие судебные порядки. Подобно Пиркхеймеру и другим видным гуманистам, Рейхлин отличался широтой научных интересов, переводил на латинский язык древнегреческие тексты, в том числе «Диалоги» Лукиана и «Батрахомиомахия». Его религиозно-философские взгляды, не уклады-

вавшиеся в рамки католической догматики, тяготели к неоплатонизму. Полагая, что божественное следует искать в самом человеке, Рейхлин вслед за Николаем Кузанским видел своих соратников по вере и в античных философах, и в последователях мистического кабалистического учения. Когда же реакционные католические круги обрушились на старинные еврейские священные книги, требуя их уничтожения, Рейхлин смело выступил против церковных фанатиков, ратуя за свободу мысли и уважение к культурным ценностям (памфлет «Глазное зеркало», 1511, и др.).

Так разгорелся спор, взбудораживший всю страну и даже вышедший за ее пределы. Против Рейхлина были все, кто ненавидел свободную гуманистическую мысль. С особым рвением травили Рейхлина и его единомышленников профессора Кельнского университета Арнольд Тонгрский и Ортуин Граций. Кельнский инквизитор старательно добивался осуждения Рейхлина как еретика. Зато немецкого ученого поддерживали выдающиеся гуманисты многих стран. «Теперь весь мир, — писал гуманист Муциан Руф, — разделился на две партии: одни — за глупцов, другие — за Рейхлина». Как ни старались обскуранты, они не могли заглушить голосов, осуждавших тупой церковный фанатизм и все его порождения. Рейхлин стал знаменем передовых людей. На его стороне был весь цвет тогдашней культуры. Это дало Рейхлину возможность опубликовать в 1514 г. «Письма знаменитых людей», книгу, содержащую письма многих видных ученых, писателей

ок. 1475; «Завещание Патлена», ок. 1500). Еще лучше это можно показать сопоставлением фарсов «Лохань» (ок. 1490) и «Бедный Жуан» (нач. XVI в.). Ситуация в обоих фарсах сходная — это невзгоды состоятельного горожанина, взявшего в жены молодую, красивую девушку и попавшего к ней в полное подчинение. Но если в первом фарсе незадачливому супругу Жакино удается сбросить иго жены и тещи, то во втором — перед нами проходят сложные переживания Жуана, страдающего от неразделенной любви, испытывающего муки ревности и переполняющегося счастьем, когда жена проявляет к нему хоть какое-нибудь внимание. И женские образы в фарсах обрисованы по-разному: в «Лохани» — это просто сварливая и злая женщина; у героини «Бедного Жуана» более сложный характер: она кокетлива, капризна, ветрена и даже слегка сентиментальна.

В отличие от моралите фарс лишен аллегоризма. Как правило, фарс высмеивает, а не разоблачает, пользуется комедийными, а не сатирическими приемами изображения. Как и новелла раннего Возрождения, фарс утверждает мировоззрение человека, осознавшего свою обособленность в обществе, в котором идет непрерывная борьба всех против всех. При этом, если носители старых обычаев, устаревших знаний, старого мировоззрения высмеиваются и терпят, как правило, в фарсе поражение, то проделки мошенников, изворотливость плутов, вообще находчивость и удачливость изображаются в фарсе сочувственно. Это, а также свобода формы, отсутствие условного аллегоризма и навязчивого морализма обеспечили фарсам долгую жизнь. Фарсы хорошо знали и, быть может, даже писали Рабле и Клеман Маро; Маргарита Наваррская оставила три фарса («Большой», 1535; «Инквизитор», 1536; «Слишком, Много, Мало, Меньше», 1544), правда проникнутые свойственной ей религиозной проблематикой. Фарсы писались и исполнялись на протяжении всего XVI в., успешно соперничая с ученой гуманистической комедией. Соединение этих двух традиций привело к созданию великого комедийного театра Мольера и его последователей.

4. ФРАНЦУЗСКИЙ ГУМАНИЗМ

В XVI столетии делает свои первые шаги французский ученый гуманизм, хотя интерес к античности спорадически возникал во французских культурных кругах и в предшествующем веке.

Ранний французский гуманизм был узок по своим практическим целям, и этот прагматизм не был изжит в течение долгих лет. Помимо

углублявшегося с каждым годом интереса к различным сферам научных знаний (что часто вызывалось запросами практической жизни), на развитие французского гуманизма оказал существенное воздействие быстрый прогресс эллинических штудий и внедрение книгопечатания. Но и то и другое требовало длительной подготовки, ибо они были показателем определенного уровня развития культуры и фактором ее дальнейшего движения (итальянский гуманизм вначале ограничивался возрождением культуры Древнего Рима и не знал книгопечатания).

Эллинические штудии во Франции должны рассматриваться на фоне усиливавшихся культурных контактов с Италией. Первые грэки, преподававшие во Франции, — и Георгий Гермоним из Спарты, и Иоанн Ласкарис, и Иероним Алеандр — попали во Францию через итальянские земли. Из Италии же вскоре прибыли во Францию завербованные там военачальники (Тривульци, Сан Северино и др.), политики (Лодовико Каносса), банкиры (Антонио да Гонди), богословы и правоведы (Караччоло), филологи (Бальби, Фаусто Андрелини, Скалигер), наконец, писатели (Габриэло Симеони, Луиджи Аламани и др.). Все они были в той или иной степени носителями новой, ренессансной культуры. Бурный рост эллинизма (первая греческая книга была напечатана во Франции в 1507 г. Франсуа Тиссаром) происходил в условиях того универсального интереса к филологическим знаниям, когда даже точные науки изучались в связи с посвященными им античными текстами. В этом, конечно, было нечто от Средневековья (с его культом авторитетов), но круг изучаемых античных памятников неизмеримо расширился, а рядом с ними почетное место заняли произведения писателей ренессансной Италии.

Основателями первой парижской типографии (1470) были профессора Сорбонны Жан де Ла Пьер и Гийом Фише; в их типографии печатались в основном латинские авторы, как древние (Цицерон, Саллюстий, Валерий Максим), так и новые (Гаспарино Барцицца, Лоренцо Валла).

К концу XV в. на территории Франции работали десятки типографий. Раннее французское книгопечатание характеризуется обращением к национальному наследию: в 1473 г. печатается «Роман о Розе», затем сборники «Сто новых новелл» (1485) и «Пятнадцать радостей брака» (до 1490), фарсы об адвокате Патлене (ок. 1486), сочинения Вийона (1489) и т. д. Весьма характерны переложения рыцарских романов и произведений античности (например, французская обработка «Энеиды», 1488). Эти

издания адресовались самому демократическому и многочисленному читателю, положив начало многовековой традиции народных книг.

Французские гуманисты конца XV в. либо были издателями, либо имели к издательскому делу прямое касательство, группируясь вокруг того или иного типографа, и их называют иногда «поколением книгопечатников».

В недрах этого «эдиционно-филологического» гуманизма зародилось движение, которое вскоре вылилось в Реформацию и повлияло на судьбы страны. Движение евангелистов было на первых порах чисто филологическим, ограничиваясь сопоставлением древнегреческих и древнееврейских текстов Писания и составлением лингвистических комментариев к ним. Но уже первый крупный французский евангелист — Лефевр д'Этапль сделал отсюда необходимые философские и политические выводы.

Жак Лефевр д'Этапль (1450—1536) был ученым богословом. Переворот в его философских взглядах совершился после путешествия в Италию (1492), где Лефевр познакомился со сторонниками аристотелизма Эрмолао Барбаро и с неоплатониками Марсилио Фичино и Пико делла Мирандола. По возвращении Лефевр не порвал с аристотелизмом, напротив, применив новые филологические методы, подготовил ряд изданий Аристотеля, снабдив их пространными комментариями, в которых сочетались филологическая точность с изяществом стиля. Вскоре текстологические методы Лефевр применил к изучению религиозных книг. В 1509 г. он выпустил критическое издание Псалмов, текст которых устанавливался по древнееврейским, греческим и латинским источникам. Пользуясь тем же методом, Лефевр напечатал в 1512 г. Послания апостола Павла. Многолетний труд Лефевра по переводу на французский язык Библии завершился ее изданием в Анвере в 1530 г.

Работа Лефевра д'Этапля была с точки зрения католической церкви беспрецедентной «вульгаризацией» Священного Писания, ибо церковь не отделяла сути католического учения от его «буквы», т. е. латинского текста Библии. К тому же изучение библейских текстов привело Лефевра к выводу, что пост, безбрачие духовенства, ряд компонентов литургии и т. п. не находят подкрепления в первоисточниках и являются поздними церковными установлениями. Лефевр пришел к этим выводам задолго до окончания перевода. Вокруг Лефевра и его ученика и друга Гийома Брисонне (1472—1534) возник кружок единомышленников, стремившихся претворить в жизнь идею истинного христианства, основываясь на изуче-

нии евангельских текстов. Лефевр д'Этапль и его последователи, оставаясь глубоко верующими, противопоставляли слепой «вере в авторитет» критический анализ, основанный на разуме и доброй воле. Церковь обрушила на сторонников Лефевра репрессии. Спасло их лишь заступничество Маргариты Наваррской, во многом разделявшей новые идеи, и поддержка самого Франциска I.

Как ученый-латинист начинал свой творческий путь Жан Кальвин, напечатавший комментированное издание трактата «О милосердии» Сенеки (1532). Затем он целиком посвящает себя вопросам веры, быстро выдвинувшись среди других реформаторов-евангелистов. Репрессии середины 30-х годов заставляют Кальвина покинуть Францию. Его первый и основной труд — «Наставление в христианской вере» — выходит в 1536 г. в Базеле. В течение всей своей дальнейшей жизни Кальвин имел многочисленных сторонников во Франции, где его произведения были широко известны, но основная деятельность его оказалась отныне тесно связанной с Швейцарией, где Кальвин не только обрел вторую родину, но и создал по собственной модели теократическое государство.

В первую половину царствования короля Франциска I (1515—1547) гуманизм делает дальнейшие успехи. Во Франции появляется все больше итальянцев — ученых и художников. Бурно развивается издательская и переводческая деятельность. Сам Франциск следит за этим, до поры до времени поддерживая гуманистов. По совету короля Жак Амио (1518—1593) принялся за перевод Плутарха, а Никола дез Эссар — за перевод романа об Амадисе.

Жофруа Тори (ок. 1480—1533) совершает переворот в издательском деле, отказавшись от готического шрифта, введя новые элементы оформления и, по сути дела, создав тип французской ренессансной книги, доведенный затем до совершенства Симоном де Колином и семейством Этьенов.

В XVI в. интенсивно развивалось издание творений античности, расширялось и было приведено в стройную систему преподавание классической филологии, для чего независимо от Сорбонны был создан в 1530 г. Коллеж де Франс. Здесь работали видные гуманисты: Жак Туссен (ум. 1547) занимался греческим, Франсуа Ватабль (ум. 1547) — древнееврейским, латынью — Бартеlemi Ле Массон, математикой — Оронс Фине (1494—1555) и др.

Создание гуманистической светской школы было заветной мечтой замечательного ученого Гийома Бюде (1468—1540). В отличие от многих современников, религиозные вопросы за-

нимали Бюде мало, хотя одно время его подозревали в кальвинизме. Основной сферой интересов Бюде была филология. Он поднял эту науку на большую высоту, рассматривая ее в ренессансном духе — как путь к познанию античной культуры для совершенствования и духовного раскрепощения человека.

Бюде был типичным представителем раннего этапа Возрождения со свойственными ему иллюзиями относительно хода исторического процесса, слишком верил в любимую им филологию, полагая, что с ее помощью можно переделать природу человека и следовательно преобразовать общество. Велика была роль Бюде в распространении гуманистической культуры, в частности эллинистических штудий. Ученый переписывался с гуманистами разных стран, его труды хорошо знал Эразм. Бюде превосходно владел классической латынью, о чем свидетельствует перевод Плутарха на этот язык, а также трактат о деньгах в древности («De Asse», 1508) и замечательный труд «Commentarii linguae graecae» (1529). Большое значение для пропаганды идей гуманизма имели пространные латинские письма Бюде. Адресованные тому или иному гуманисту, эти письма, как и письма Эразма, переписывались и размножались.

20-е и 30-е годы XVI столетия — это время расцвета французского латинизма. Классическая латынь изучалась во многих гуманистических кружках (например, в Фонтене ле Конт, где у А. Тирако получил начатки гуманистических знаний молодой Рабле) и в крупных центрах, например в Лионе, который стал одним из очагов ренессансного свободомыслия. Для гуманистов тех лет вопрос о выборе между национальным языком и латынью еще не стоял: все так были захвачены «возрождением классической древности», что языку античных писателей противостояла только обедненная латынь Средневековья.

Во Франции писались на латыни не только научные трактаты, но и художественные произведения. Французская неолатинская поэзия насчитывала несколько сот поэтов, имела свои центры (Лион, Пуатье, Бордо), свои излюбленные жанры и наиболее почитаемых античных поэтов — Горация и Катулла. Влиянием пользовались также неолатинские поэты Италии и фламандец Иоанн Секунд. Воспевая своих возлюбленных, давая им латинизированные имена (Кандида, Фаустина и т. п.), французские поэты овладели ритмикой и всем образным строем древних, прониклись свойственной им жизненной философией. Созданные в первой половине века поэтами Франции латинские стихи отмечены оптимистическим восприятием действитель-

ности, характерным для первого этапа Возрождения.

Это особенно типично для лионского кружка поэтов. Здесь создали свои латинские стихи Морис Сев и его кузен Гийом Сев, Жан Визажье (1510—1542), Этьен Доле, Жильбер Дюше, Антуан Дюмулен, Никола Бурбон (1503—1550). Излюбленными темами их лирики были радости любви, размышления о жизни, природа. Таков, например, лучший сборник Н. Бурбона «Безделицы» (1533), в котором чувствуется свободное подражание Горацию. Ж. Визажье в циклах «Эпиграмм» (1536) воспевал чары своей возлюбленной Клинии, развертывая рассказ на фоне шумной и пестрой жизни Лиона тех лет.

Несколько иным было направление творчества Жана Сальмона Макрена (1490—1557), одного из самых талантливых неолатинских поэтов эпохи. Его называли «Современным Горацием». Сальмон Макрен одинаково легко владел античными метрами и создавал оригинальные варианты строфики. Однако тематика его стихов раскрывает в нем человека новой Европы, прошедшей через Средневековье. Ему не чужды религиозные мотивы — на праздники католического календаря поэт откликнулся латинской одой или гимном, но для него, как и для других неолатинских поэтов Франции, характерно восприятие своей эпохи как времени небывалого духовного расцвета и горделивое сознание того, что поэты его страны могут не только сравняться, но и превзойти поэтов античности. В этом Сальмон Макрен, Никола Бурбон и другие превосходят идеи Плеяды.

Одним из талантливых неолатинских поэтов и признанным главой гуманистического движения был Этьен Доле (1509—1546). Его латинские стихи элегантны и разнообразны, но почти все они написаны на случай или разрабатывают традиционные темы любви, философского уединения, дружбы и т. п. Доле писал также французские стихи, переводил Цицерона и Теренция, был одним из виднейших лионских издателей. Его основным сочинением были «Комментарии к латинскому языку», изданные на латыни в Лионе в 1536—1538 гг. Книга Доле — в чем-то прообраз будущего словаря Бейля. Каждому латинскому слову Доле дает свое толкование, не только филологически точное, но и философски смелое. Доле приходит к материалистическому детерминизму, к пониманию причинной обусловленности явлений. Основная задача разума, по мнению Доле, — познание этих причин. Доле прошел через увлечение евангелизмом, но пошел дальше большинства современников, усомнившись в основных религиозных догмах. Он против-

поставил слепой вере смелый аналитический скептицизм, повлиявший на Монтеня. Книги Доле были осуждены, а талантливый гуманист сожжен в 1546 г. в Париже. Доле был не первой и, конечно, не последней жертвой наступавшей католической Контрреформации. Погиб в тюрьме в 1539 г. известный гуманист и типограф Ж. Морен, издатель книги Деперье «Кимвал Мира».

В первой половине века Бонавантюр Деперье (1510—1544), прославившийся сборником новелл «Новые забавы», был наряду с Рабле во Франции, пожалуй, наиболее талантливым и радикальным мыслителем, идущим в своих выводах порой дальше, чем автор «Гаргантюа и Пантагрюэля». Однако в полной мере об эволюции взглядов Деперье судить трудно, так как ранние его сочинения не сохранились, а другие не поддаются точной датировке, а иногда — бесспорной интерпретации. Деперье получил гуманистическое образование; в молодости он был близок к влиятельному кальвинисту Пьеру-Роберу Оливетану (1506—1538) и, возможно, помогал ему в переводе Библии на французский язык (изд. 1535). Несколько позднее он участвовал в издательских делах Доле, а затем был принят в штат Маргариты Наваррской, что дало ему надежное покровительство и достаточный досуг для творчества. Именно в эти годы Деперье усиленно занимается переводами с греческого и латинского и пишет стихи в духе Маро (наибольшей популярностью пользовалась его шуточная «Похвала пупку»). В кружке Маргариты укрепились проевангельские симпатии Деперье, но безоговорочным сторонником евангелизма писатель не стал.

В 1538 г. в Париже была издана книжка Деперье «Кимвал Мира, переведенный на французский язык и содержащий четыре поэтических диалога, очень старых, шуточных и веселых». Книга была написана в подражание Лукиану и выдавалась (из осторожности) за перевод с латинского. Это необычное произведение полно намеков и иносказаний, смысл которых и в наше время вызывает споры и противоречивые толкования. Неясно, были ли четыре диалога «Кимвала Мира» осуществлением единого замысла или здесь собраны произведения, написанные в разное время и с различной целью.

Наиболее важен в «Кимвале Мира» второй диалог. В нем описывается, как Меркурий, посетив Землю, разбросал мельчайшие осколки философского камня и философы спорят о том, у кого подлиннее крупинки, а не дорожная пыль. Затем выясняется, что Меркурий подшутил над людьми, и те ищут не существую-

щее в действительности. Заманчиво было бы видеть здесь изображение споров гугенотов и католиков и проводить аналогию с известным эпизодом романа Рабле. Возможно, правильнее усмотреть здесь скептицизм, предвосхищающий Монтеня. Можно понять этот диалог и как насмешку над схоластической казуистикой, борьбой с которой была окрашена вся первая половина века. В любом случае книга Деперье, отразив «жизнерадостное свободомыслие» передовых представителей гуманистической интеллигенции, противостояла правдивой религиозности, что и было отмечено врагами автора.

Бонавантюр Деперье являет собой новый тип писателя по сравнению с литераторами самого начала XVI в., соединяющий в себе мастера слова и гуманиста. Высокая гуманистическая культура становится неотъемлемой частью писательского искусства. Начиная с Рабле и Деперье, пути развития французского гуманизма не отделимы от судеб литературы; выдающиеся гуманисты второй половины века, например Анри Этьен (1531—1598), кроме ученых трудов, оставили яркие художественные произведения. Место латыни все больше занимает развившийся и обогащенный французский язык. Так, врач Амбруаз Паре (1510—1590) и керамист и химик Бернар Палисси (1510—1589) пишут ясной французской прозой.

С середины 30-х годов вместе с широчайшим распространением гуманистических идей происходит переориентировка французского гуманизма в вопросах веры. Евангелизм, Реформация, оставив гуманистические штудии, становятся агрессивной религиозно-политической доктриной, собирая под свои знамена внушительные общественные силы. Их знаменем становится Кальвин и его суровое учение. Перед лицом конфессионального раскола гуманисты оказываются вынужденными сделать выбор. Многие из них сохраняют верность Реформации, видя в ней более справедливую общественную и духовную концепцию. Других непримиримый ригоризм Реформации отталкивает, в нем они усматривают измену пафосу возрождения античной культуры и ее идеалов. Таким образом, французские гуманисты попадают в оба враждующих лагеря. Вопросы веры, их острая постановка, приобретающая политический характер, дают толчок расцвету гуманистической публицистики.

Но публицистичность стала одной из примет французского гуманизма и — шире — французской ренессансной литературы уже с 30-х годов XVI столетия, окрасив творчество двух крупнейших писателей первой половины века — Маро и Рабле.

5. ПОЭЗИЯ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XVI в.

В своем развитии французская поэзия XVI в. проходит несколько этапов. Первый охватывает раннее Возрождение и длится до конца 20-х годов. Это время, когда еще силен авторитет поэтической школы «великих риториков» (названной так потому, что ее представители видели в поэзии своего рода вторую риторику, т. е. красноречие, облеченное в замысловатую стихотворную форму). Правда, литературная деятельность наиболее известных из них принадлежит прошедшему столетию. Жорж Шателен умирает в 1475 г., Жак Мешино — в 1491 г., Октавьен де Сен-Желе — в 1502 г., а Жан Молине — в 1507 г. Однако в первой четверти XVI в. в зените творческих сил находятся такие примыкавшие к этой поэтической школе писатели, как Гийом Кретен (1460—1525), Пьер Гренгор (1475—1538; этого поэта В. Гюго увековечил в «Соборе Парижской богоматери», совершенно видоизменив, однако, его внутренний облик: реальный Гренгор был не утонченным представителем богемы, а положительным, склонным к рассудочным нравочениям буржуа), Жан Маро (ок. 1450—1526) и Жан Лемер де Бельж (1473 — ок. 1525).

Поэтическая продукция «риториков» состояла по преимуществу из так называемых стихов на случай, воспевающих различные примечательные события в жизни венценосных покровителей и преподносимых в дар по поводу бракосочетаний, похорон или сборов в поход. Осуществлялись эти задачи педантично и тяжело, посредством нагромождения мифологических сравнений и исторических параллелей, часто безлично, в виде риторической разработки общих мест. В своих стихотворных сочинениях Шателен, Мешино и их последователи тяготели к иносказаниям, ибо воспринимали действительность не столько в ее непосредственно-конкретном своеобразии, сколько как отражение отвлеченных категорий. Отсюда — их пристрастие к аллегории.

«Риториков» отличало представление о форме как о чем-то существующем независимо от содержания. Именно в формальной отделке они и добивались прежде всего творческой оригинальности, воспринимая словесную и ритмическую виртуозность как самоцель. С этим связано их увлечение игрой слов, преодолением различных ритмических трудностей, пристрастие к рифмам-каламбурам, рифмам внутренним и удвоенным, аллитерациям. Последним поэты-риторики нередко старались придать некий скрытый, символический смысл. Так, например, Лемер де Бельж нанизывал на протяжении нескольких стихов слова, начи-

нающиеся с буквы «ф», стремясь обозначить добродетели, отличающие французов.

Вместе с тем в формальных изысках «риториков», при всех их крайностях, отразилось и стремление расширить внутренние ресурсы поэтического языка, сделать его более красочным. Отчасти здесь преломлялось то тяготение к изощренной орнаментации, которое показателью для стиля поздней, «пламенеющей» готики. Интерес «риториков» к звуковой организации стиха (многие из них увлекались музыкой и дружили с музыкантами) отчетлива проявился в стихотворных жанрах с фиксированной метрической формой (вроде баллады) рондо, лэ, виреле). «Риторики» продолжали сохранять верность этим жанрам, характерным для средневековой поэтики.

Среди «риториков» и старшего и младшего поколений можно найти поэтов, обладавших незаурядным талантом. Так, например, в стихотворениях на случай Молине встречаются насыщенные неподдельной взволнованностью отголоски общественных бедствий. Ощущение противоречивости бытия получает своеобразное, гротескное по манере преломление в его же стихотворных фацециях. Октавьен де Сен-Желе в поэме «Обитель чести», облеченной в аллегорическую форму автобиографии, с трогательным лиризмом передает меланхолическое настроение, овладевающее им, когда он окидывает внутренним взором пройденный путь.

К тому же в литературной деятельности «риториков» обозначается определенная эволюция. Постепенно в произведениях представителей этой литературной школы начали пробиваться наружу все отчетливее ренессансные по своему духу художественные тенденции. Новые веяния сказываются, например, в «Путешествиях» Маро-Старшего (отца Клемана Маро). В стихотворных реляциях, посвященных Жаном Маро походам Людовика XII в Венецию и Геную, выражено пробуждающееся у поэта стремление воспроизводить непосредственные жизненные впечатления, рассказывать о реальных событиях, вводить в стихотворное повествование бытовые зарисовки.

Наиболее ярко эти предренессансные устремления проявились в творчестве Жана Лемера де Бельж. Об этом одаренном тонкой артистической натурой писателе можно сказать, что он, принадлежа к числу последних «великих риториков», был одновременно и одним из зачинателей Возрождения во французской поэзии. Жан Лемер был родом из бельгийской провинции Эно (отсюда и его прозвище), обучался стихотворному мастерству у одного из столпов «риториков» Жана Молине, состоял в качестве секретаря и историографа сначала при Марга-

рите Австрийской, а затем при королеве Франции Анне Бретонской (жене Людовика XII). Лемер трижды совершал путешествия по Италии и многое из этих поездок вынес. Он гордился тем, что одним из первых начал популяризировать во Франции Петрарку («доброго Петрарку, истинного знатока в вопросах любви»). Он полюбил творчество Данте и Боккаччо, читал итальянских петраркистов XV в., увлекался музыкой, живописью, скульптурой. Из античного наследия Лемер воспринял светский дух, жизнелюбие, его стремление к художественному совершенству.

В своих двух «Посланиях зеленого возлюбленного» (1505) Лемер разрабатывал галантный сюжет. В этом произведении традиции куртуазной поэзии сочетаются с подражанием Овидию, а местами оно непринужденностью, изяществом и остроумием предвосхищает некоторые из будущих посланий Клемана Маро. Патристическими устремлениями отмечено монументальное прозаическое сочинение Лемера — его «Прославление Галлии и удивительных судеб Трои» (1511—1512). Подробнейшие исторические изыскания, которые возводят родословную французских королей через правителей Трои чуть ли не к библейскому Ною, сочетаются здесь с отступлениями художественного порядка (особенно поэтичны и стилистически выразительны описания любовных приключений Париса). В «Согласии двух языков» (1513) Лемер ратует за взаимное обогащение итальянской и французской культур. Чисто языческим упоением земными радостями проникнут его «Храм Венеры» — поэма, вошедшая в состав «Согласия». Один из лейтмотивов произведения — торжество жизни, при всей ее скоротечности, над смертью, восхваление природы, призыв наслаждаться ее дарами — предвосхищает темы, к которым затем обращался Ронсар и другие ренессансные поэты. И Ронсар, и Дю Белле отмечали заслуги Лемера. Маро же по поводу «Прославления Галлии...» заявил, что в творчестве создателя этого произведения возродилась «душа грека Гомера». Эти слова свидетельствуют об уважении, которое Маро питал к своему предшественнику.

Именно Маро, творчество которого открывает период зрелого Возрождения, и является крупнейшей фигурой во французской поэзии первой половины XVI в. Получивший распространение взгляд на Маро как на поэта, примечательного будто лишь милой и галантными светскими пустячками, глубоко ошибочен. Маро был новатором в области литературы, обогатившим французскую поэзию идейно и формально, сделавший ее выразительницей ренессансного мироощущения. Он был поэтом-гумани-



Гийом Кретен преподносит Франциску I «Французскую хронику»

Миниатюра XVI в.
Париж, Национальная библиотека

стом большого размаха. Рядом с Ф. Рабле, Б. Десперье, Э. Доле и другими выдающимися деятелями Возрождения Маро выступал идейным противником католической церкви, религиозного фанатизма, борцом за свободу совести, защитником прав человеческой личности. Творчество Маро выросло в гуще ожесточенных политических и идеологических столкновений своего времени.

Об этом красноречиво говорит и творческая эволюция поэта. Ее основные этапы таковы. Клеман Маро (1496—1544) родился в южном городе Франции Кагоре, в семье уже упоминавшегося поэта-риторика Жана Маро. Клеман был отдан в школу при Парижском университете, где ему порядочно мучений доставляли схоластические приемы воспитания, позже был пажом у Никола де Невиля, под началом которого обучался искусству владения шпагой и верховой езде; некоторое время он числился клерком, не столько занимаясь юриспруденцией, сколько принимая участие в шумных собраниях братства Базоши и в театральных представлениях, устраивавшихся корпорацией «Беззаботных ребят». Первый стихотворный

C L E M E N T
M A R O T .



A I V O M,
PAR JEAN DE TOVRNES.
M. D. LVIII.

К. Маро. Сочинения

Титульный лист издания: Лион, 1558 г.

опыт Маро — перевод эклоги Вергилия — относится, во-видимому, к 1512 г. Особенно же интенсивно он начинает заниматься поэзией с 1514—1515 гг. С этого времени по 1526 г. длится первый, «ученический» период литературной деятельности поэта.

Основное событие в жизни Маро за эти годы — поступление на службу в 1519 г. к сестре Франциска I Маргарите, будущей королеве Наваррской. Общение с этой просвещенной женщиной оставило заметный след в сознании поэта. Маро начал творческий путь как верный ученик «великих риториков». Он подражал им (вдохновляясь также аллегорическими образами, почерпнутыми из первой части «Романа о Розе») в «Храме Купидона», «Послании Магелонны» и «Послании не имеющего должности». Однако скоро Маро, отчасти под воздействием придворного окружения Маргариты, стал развивать в себе качества, которые впоследствии стали отличительными чертами «го творческого облика,— чувство художественной меры, изящество и остроумие, умение

живо, увлекательно вести повествование, тонкую наблюдательность.

Яркие образцы неуклонно возраставшего у Маро интереса к воспроизведению чувственной стороны мира, разнообразных зрительных впечатлений можно найти, например, в послании «Из лагеря в Аттиньи принцессе Алансонской» (1521). Маро мастерски изображает здесь живописную пестроту военного лагеря, смешение шумов, красок, передвижений. Используя профессиональные термины, характерные обороты солдатской речи, рельефно выделяя нужные детали, он создает выразительные образы вояк.

Маргарита сыграла важную роль в становлении не только эстетических вкусов, но и мировоззрения Маро. Именно при ее посредстве поэт познакомился с идеями так называемых евангелистов, сблизился с реформационным движением. Этому движению тогда был чужд дух догматизма и нетерпимости, привнесенный позднее кальвинистами. Оно объединяло различные общественные круги. Сюда входили и отдельные просвещенные теологи, мечтавшие о частичной реформе католической церкви. Идеи евангелизма получили распространение в демократических кругах, среди ремесленников, мелких торговцев, бедного городского люда. Ему сочувствовали и многие мыслители-гуманисты, видевшие в нем союзника в совместной борьбе за духовное раскрепощение человека.

Новые веяния создали предпосылки для качественных изменений. Следующий этап творчества Маро длился с 1526 до 1534 г. Это период конфликта с католическими властями и вместе с тем прихода творческой зрелости и литературной славы (в 1532 г. многочисленные подложные публикации дают поэту повод издать первое собрание сочинений — «Клеманова юность»). Переломную роль в жизни Маро играет 1526 год. В этом году умирает Жан Маро и Клеман занимает должность отца при дворе Франциска I, который в это время покровительствовал гуманистам и терпимо относился к реформационному движению. Вместе с тем несколько раньше, в том же 1526 г., церковные власти, используя отсутствие попавшего в плен короля, развернули гонения против лиц, заподозренных в сочувствии протестантству, и добились, в частности, заключения в тюрьму Клемана Маро. Испытания углубляют жизненный опыт поэта, и это находит отражение в его произведениях.

Литературная деятельность Маро в этот период развивается в нескольких направлениях. Среди произведений, которые Маро был призван сочинять в качестве придворного поэта

доминируют не парадные стихотворения, а стихотворные миниатюры, изображающие по преимуществу повседневную и галантную жизнь двора и составляющие любопытную, богатую бытовыми деталями светскую хронику времени. Таковы, например, стихотворные девизы, которые поэт сочинял для участников турнира, организованного Маргаритой, или шуточные, преисполненные юмора «подарки», которые он преподносил знатым дамам. Придворные стихи Маро необычно естественны по сравнению с напыщенными сочинениями «великих риториков». Однако не в них — основные художественные завоевания поэта.

Более значительна любовная поэзия Маро (особенно цикл, посвященный, согласно предположению Абея Лефрана, Анне Алансонской). Обычно, говоря о любовных стихах Маро, отмечают их грациозность и остроумие — одним словом, их салонно-светские качества. Однако за изящной и сдержанной формой любовной лирики скрываются намеки на чувства, переполнявшие его душу, отзвуки его надежд и огорчений (все это относится по преимуществу к песням, рондо и эпиграммам, а не к элегиям, в которых Маро разрабатывал любовную тему в более отвлеченном плане). Поэт был застенчив и деликатен в воспроизведении своих эмоций. Конечно, любовные стихи Маро уступают поэзии Ронсара или Агриппы д'Обинье с точки зрения глубины психологического анализа, страстности и патетичности эмоций. Любовная лирика Маро более рассудочна и наивна, но ее отличают тонкий душевный такт, чувство внутреннего достоинства. В ней обнаруживается и один из основных животворных источников, питавших его музу, — это стихия народного творчества, в данном случае народная песня. Именно потому, что Маро опирался на песенные традиции, использовал и развивал их, его любовные стихи и приобрели такую обаятельную простоту в выражении чувств.

Центральное место в поэзии Маро занимают послания. В этом жанре особенно ярко сказалась новаторская роль поэта. В период между 1526 и 1534 гг. он создал несколько наиболее примечательных посланий, в том числе «Другу Лиону», «Королю, с просьбой освободить его из тюрьмы», «Королю, с просьбой назначить его на должность отца», «Королю от обворованного поэта». Послания Маро многообразны по содержанию, по воплощенным в них настроениям автора, по жанровым оттенкам (это типично для ренессансной поэтики, не знавшей в отличие от классицизма жестких разграничений между жанрами, не требовавшей, чтобы в произведении соблюдалось единство тона). Среди них можно найти послания-рассуждения,

стихотворные новеллы, басни и сатиры. В посланиях проявилось искрящееся остроумие Маро, его мастерство рассказчика и умение создавать запоминающиеся образы-типы. В послании «Королю от обворованного поэта» (1531) чередуются, не нарушая художественного единства, вступительная моралистическая сентенция, в юмористическом тоне рассказанная новелла, окутанное дымкой элегической грусти отступление, обращение к королю, бурлескное по форме, но заключающее в себе серьезные намеки, и, наконец, торжественный, выдержанный в одическом тоне заключительный аккорд. Маро нарисовал образы трех персонажей. Это оказавшийся воришкой слуга поэта, любитель поесть и выпить, прохвост, но одновременно весельчак, любимец девушек (фигура, которая в чем-то перекликается с Панургом и предвосхищает образы слуг в комедиях Мольера). Это, далее, король — ренессансный государь, любящий послушать рассказы о занятных похождениях простых людей, но способный тут же проявить властную натуру правителя. И это, наконец, центральный образ поэта, человека богатой и тонкой души. Он различен, близкий людям из народа, сам вечно нуждающийся и сочувствующий их положению. В то же время он и придворный, обязанный общаться с королем, развлекать его и зависящий от его милости. Поэзия Маро воссоздает образ человека, который тактично справляется с этой сложной задачей, сохраняя душевную скромность, доброту и вместе с тем гибко разыгрывая свою роль придворного (этот образ родствен лирическому герою басен Лафонтена).

Обращение к посланию, как и работа над элегией и эпиграммой, свидетельствовало об интересе Маро к античной культуре. Однако внутренне эти жанры оставались у него связанными с чисто национальной литературной традицией. В посланиях поэта встречаются не только сюжетные мотивы, шутки и каламбуры, восходившие к фавлю, фарсам и сати. Отчетливо слышны в них и отзвуки поэтической манеры Вийона (его творчество Маро ценил высоко и его произведения переиздал в 1532 г.). Однако Маро, вдохновляясь традициями Вийона, видоизменяет их в духе новых художественных устремлений. В этом легко убедиться, сопоставив, например, два близких по теме произведения: «Балладу повешенных» Вийона и элегию Маро «О несчастном богаче Жаке де Бон, сеньоре де Санблансе». Стихотворение Маро несет на себе очевидную печать влияния баллады Вийона. Об этом свидетельствует общность замысла (речь казненных, обращенная с назиданием к живым) и перекличка отдельных художественных компонентов. И в то же время произведе-

и государственных деятелей, разделяющих его взгляды.

Эта победа немецких гуманистов над лагерем обскурантов была во многом подготовлена энергичной деятельностью Эразма Роттердамского, который, хотя и не был собственно немецким писателем (см. о нем в разделе «Нидерландская литература»), сыграл выдающуюся, а в чем-то и решающую роль в развитии немецкого гуманизма. Он жил в ряде немецких городов, близко общался со многими немецкими учеными и писателями. Его огромный авторитет помогал им вести успешную борьбу за новое мировоззрение. Как сатирик он соприкасался с «литературой о дураках», столь характерной для немецкой литературы XV—XVI вв. Его совершенный латинский язык, освобожденный от средневековых варваризмов, служил образцом для немецких гуманистов, предпочитавших писать на языке Древнего Рима. Его обращение к подлинному тексту Евангелия, искаженного в каноническом латинском переводе Вульгаты, а также его богословские штудии, направленные против католического догматизма и внешней церковной обрядности, выдвинуло на первый план человека и его нравственного мира сыграли большую роль в идейной подготовке Реформации. Впрочем, среди активных сторонников Рейхлина мы не находим Эразма, высоко ценившего немецкого ученого, но не принявшего участия в горячей схватке враждующих лагерей.

4 «ПИСЬМА ТЕМНЫХ ЛЮДЕЙ»

Борьба была в самом разгаре, когда появилось произведение, нанесшее сокрушительный удар обскурантам. То были остроумные «Письма темных людей» (часть I — 1515, часть II — 1517), сочиненные группой гуманистов в посрамление кельнских теологов и их приспешников. Одним из главных авторов сатиры, видимо, являлся Крот Рубеан (ок. 1480 — ок. 1539), известный ученый, сын бедного тюрингского крестьянина. Ему помогал Герман Буш (1468—1534), ученик видного нидерландского гуманиста Рудольфа Агриколы. В составлении II части «Писем...» деятельное участие принимал Ульрих фон Гуттен. Впрочем, может быть, авторов было и больше.

Сатира задумана как своего рода аналогия «Письмам знаменитых людей», изданным Рейхлином. Различные обскуранты, как действительно существовавшие, так и вымышленные, якобы пишут магистру Ортуину Грацию, духовному вождю противников Рейхлина. Среди них нет людей знаменитых, прославившихся на поприще литературном или научном. Это все

люди мелкие, захолустные, рядовые (*obscuri viri* собственно и означает: неизвестные, рядовые люди). Но эпитет «темные» намекает также на их невежество. Это настоящие обскуранты, питающие лютую ненависть к гуманизму. Гуманисты хорошо знали своих противников. Они столь умело воссоздали их убогий душевный мир, что многие были введены в заблуждение, приняв «Письма» за подлинное творение антигуманистического лагеря. Иные незадачливые обскуранты даже радовались тому, что увидела свет книга, написанная их идейными соратниками.

Между тем «Письма темных людей» — тонкая сатира, один из самых блестящих образцов европейской сатирической литературы эпохи Возрождения. Обобщенные портреты обскурантов не только отталкивающи, они правдивы. Авторы осмеивают интеллектуальное и моральное убожество схоластов. Тупо кичась своими обветшалыми знаниями, они никакого представления не имеют о Гомере, (II, 44), а «Метаморфозы» Овидия по старинке объясняют «четырьмя способами, а именно: натуралистически, литературно, исторически и спиритуалистически, чего все светские поэты не умеют» (I, 28). Гуманистов они ненавидят и боятся. Их страшит реформа университетского образования, и они делают все, чтобы воспрепятствовать проникновению в университеты передовых идей. Их головы забиты уймой церковных текстов, которыми они по любому поводу, а то и без повода пересыпают свою деревянную, топорную речь. Единодушно признавая творения Рейхлина достойными уничтожения, одни обскуранты посылают «Глазное зеркало» на виселицу, другие полагают, что поскольку эта книга еретическая, «а все еретики заслуживают сожжения на костре», то ее следует сжечь (II, 30). И конечно, нет ничего удивительного в том, что у таких наставников становится все меньше и меньше учеников. Мыслящая молодежь предпочитает посещать занятия ученых-гуманистов.

Весьма неприглядна и частная жизнь обскурантов. Крикливые обличители светской морали гуманистов, они скрывают под монашеской рясой различные пороки. Обычны у этих лицемеров и кутежи, и попойки, и любовные похождения. И все это поражает своей пошлостью, мелкотравчатостью, тупостью. При этом магистры чтут папские декреталии, педантично соблюдают церковные обряды и поэтому считают себя образцовыми христианами.

Их письма представляют собой забавную смесь немецкого языка и самой вульгарной, «кухонной» латыни. Они безвкусны решительно во всем: и когда сочиняют жалкие вирши, и когда коряво излагают свои скудные мысли⁴

и когда, желая прослыть людьми утонченными и остроумными, предпосылают письмам пространные обращения, вроде следующих: «Николай Люминтор шлет столько поклонов магистру Ортуину Грацию, сколько в продолжение года родится блох и комаров».

От письма к письму растет толпа темных людей. В чем-то они, конечно, различны, но в своем духовном убожестве похожи один на другого. Они как бы созданы для того, чтобы над ними посмеялись умные сатирики. Но сатира поражала не только схоластов. Порой она сильно ударяла по римско-католической церкви и монашеству, ее главной опоре. Особенно это заметно во II части «Писем...», появившейся в год Реформации. Монахи здесь характеризуются как алчные и сластолюбивые тунеядцы, приносящие большой вред немецкому народу. В письме 63-м II части магистр Иоганн ГДвейнфуртский говорит ученику гуманиста Вимпфелинга: «Ваш учитель Вимпфелинг очень заблуждается, коли он пишет против монахов, так как монахи знамениты своей ученостью, святостью и приносят много пользы. У церкви нет теперь других столпов, кроме монахов», на что его собеседник задорно отвечает: «Я делаю различие между монахами, так как их можно подразделить на три разряда: во-первых, святые и приносящие пользу, но они теперь уже на небе; во-вторых, не приносящие ни вреда, ни пользы — их изображения в церквях; а в-третьих, те, которые теперь до сих пор живы, — они очень вредны, и, конечно, они не святые, так как они более горды, чем любой мирянин, и вдобавок большие охотники до денег и красивых женщин».

Столь резко и прямо о духовном мракобесии и обскурантизме в Германии не писали ранее. Понятно, что обскуранты всполошились. Сам Ортуин Граций ринулся в бой, опубликовав бесталанные «Сетования темных людей» (1518), еще раз доказавшие, что у «темных людей» ничего не было за душой, кроме злобы и тупой ненависти ко всему передовому. Гуманисты торжествовали. Их противники стали всеобщим посмешищем. Царству воинствующего обскурантизма был нанесен сильный и меткий удар.

5. УЛЬРИХ ФОН ГУТТЕН

Одним из авторов «Писем темных людей» был франконский рыцарь Ульрих фон Гуттен (1488—1523), талантливый сатирик и публицист. Среди немецких гуманистов он выделялся своей кипучей энергией. Непримирымый противник папского Рима и княжеского самодержавия, он всегда готов был броситься в гущу схватки, отстаивать свои идеалы не только пером, но и

мечом. В лице Гуттена на смену кабинетному ученому пришел гуманист-трибун и воин. Сам Гуттен любил себя сравнивать с Улиссом, много испытавшим на своем веку. Действительно, жизнь его текла бурно. «Золотая середина», издавна манившая малодушных филистеров, не могла стать его жизненной целью. Зато гордые слова Юлия Цезаря «J acta est alea» («Жребий брошен») были ему близки и понятны. С 1517 г. эти слова стали его постоянным девизом. «Ich hab's gewagt» («Я дерзнул!») — звучали они в переводе на немецкий язык. Таким поэтом-воином, готовым ринуться в битву, и изображен Ульрих фон Гуттен на известной гравюре 1521 г. На нем рыцарские латы, голову его украшает лавровый венок, а правая рука уже готова извлечь меч из ножен.

Гуттен с успехом разрабатывал такие литературные формы, как сатирический диалог, инвективу или эпиграмму. Обращался он также к лирической и дидактической поэзии, особенно в ранние годы, но все эти произведения, в том числе латинская дидактическая поэма «Об искусстве поэзии» (1510), высоко оцененная учеными-гуманистами, в настоящее время почти забыты. Зато обличительные творения Гуттена заняли прочное место в истории мировой литературы. Они и дали основание К. Марксу в известном письме к Лассалю от 19 апреля 1859 г. назвать Гуттена «чертовски остроумным» (Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т. 29, с. 484).

Первым значительным публицистическим произведением Гуттена можно считать его пять латинских «Речей» (1515—1519), направленных против герцога Ульриха Вюртембергского, известного жестокостью и тираническими замашками. Поводом к написанию речей явилось вероломное убийство герцогом в 1515 г. своего приближенного Ганса фон Гуттена, двоюродного брата писателя. В дворянских кругах это убийство вызвало взрыв негодования. Как родственник убитого и как представитель оскорбленного рыцарского сословия Ульрих фон Гуттен решительно выступил против вюртембергского князя. Обращаясь ко всем немцам, еще не утратившим «любви к свободе», он требовал примерного наказания коронованного злодея, призывал подданных князя свергнуть с престола тирана, установившего в Вюртемберге «разбойничью систему» гнета и насилия. Под пером Гуттена трагический эпизод, разыгравшийся при Вюртембергском дворе, превращался в событие большого политического значения. Осуждение герцога Ульриха, которого так упорно добивался Гуттен, обращаясь не только к власти имущим, но и к широким общественным кругам, должно было набросить узду на кня-

^PHALARISMVS

DIALOGVS HVTV

TENICVS.



У. фон Гуттен. «Фаларизм»

Титульный лист. Майнц, 1517 г.

жеское своеволие и тем самым содействовать консолидации Германии. В «Речах» ощутимо стремление Гуттена выйти на простор большой политики. Тема семейной беды разрастается в тему беды национальной. Ганс фон Гуттен погиб от руки тирана, но Германия не должна погибнуть от княжеской тирании. В немецкой гуманистической литературе впервые прозвучал голос трибуна, посмеявшегося бросить вызов одному из могущественных potentatov. К этому следует добавить, что «Речи» явились выдающимся образцом ораторской прозы, заставляющей вспомнить элоквенцию античных ораторов.

Другим врагом «немецкой свободы» Гуттен считал римско-католическую церковь; не случайно он был одним из авторов «Писем темных людей». «Господь, всемилостивейший и всемогущий, да сотворит,— писал он в 1518 г.,— чтобы сгинули и пропали те, кто встал на пути возрождающихся наук, дабы поднялись, наконец, свежие поросли талантов и добродетелей, которые так много раз вытаптывали эти люди!» И Гуттен радовался, когда видел, что, несмотря

на все усилия «темных людей», немецкая гуманистическая культура ширилась и росла. Хорошо известны его слова, воплощающие душевный порыв людей эпохи Возрождения: «Какая радость жить... науки процветают, умы пробуждаются; ты же, варварство, возьми веревку и приготовься к изгнанию!» (Из письма В. Пиркхеймеру от 25 октября 1518 г.). Но Гуттен обрушивался на католическую церковь не только потому, что она противодействовала культурному прогрессу. Он обвинял церковь в том, что она грабила Германию, препятствовала ее политическому укреплению и унижала ее национальное достоинство. А Гуттен был чувствителен ко всему, что, как казалось ему, умаляло национальное величие отчизны. Посетив в 1516 г. папский Рим, который, как и на Лютера, произвел на него самое удручающее впечатление, Гуттен в ряде латинских эпиграмм, обращенных к Кроту Рубеану и императору Максимилиану, заклеил дела и дни Вечного города. Здесь, где некогда жили Курций и Метелл, все утопает в роскоши и разврате. Пора бы уж Германии понять, что она стала жертвой этих хищных корыстолюбцев!

С годами антикатолическая сатира Гуттена становилась все более беспощадной. В этом отношении примечательны язвительные «Диалоги» (1520), относящиеся уже к началу Реформации.

Ряд диалогов, наиболее остроумных и хлестких, касается непосредственно папской курии и ее клевретов. Так, в диалоге «Лихорадка II» идет речь о конкубинате (т. е. греховном сожительстве католических клириков), этой поповской «лихорадке», сотрясающей духовное сословие. С распутством рука об руку идет алчность. Гуттен уверен, что недалек тот день, когда немцы откажутся тащить на своей спине эти тысячи и тысячи попов — племя праздное и в большинстве своем никчемное, «способное лишь пожирать плоды чужих трудов». Пусть император «обуздает их страсть к роскоши и положит конец позорным нравам и привычкам». Но «сначала надо бы очистить Рим — рассадник этих злых бедствий». Из следующего диалога — «Вадиск, или Римская троица» — читатель узнает, что, собственно, Гуттен имел в виду. В беседе в диалоге ведут Гуттен и Эрнгольд. Оба негодуют по поводу алчности Рима. Из оплота благочестия папский Рим превратился в вертеп разбоя, разврата и других пороков. По словам Вадиска, побывавшего в Риме, насилием, хитростью и лицемерием панство подчиняет себе христианский мир. Три вещи торгуют в Риме: Христом, духовными должностями и женщинами. Три вещи приносят из Рима паломники: нечистую совесть, испорченный же-

лудок и пустой кошелек. Тремя вещами владеет Рим: папой, старинными зданиями и безграничной алчностью. Тремя вещами переполнен Рим: шлюхами, попами и писцами — «к величайшему убытку тех, у кого обманом и силою вымогают деньги на содержание этой чумы, этой банды никчемных и прожорливых бездельников». Зато трех вещей боятся больше всего в Риме: единодушие немецких государей, рассудительности народа и того, что обманщики и папистов «выходят на свет божий». Папы давно отреклись от Евангелия. С наглостью бесчинствуют паписты в Германии, «успокаивая себя кровью и потом немцев». Гуттен исполнен решимости говорить суровую правду: «Будешь говорить ей правду?» — спрашивает его Эрнгольд. «Да, буду, — отвечает Гуттен, — хотя бы мне грозили оружием и самой смертью!»

Завершается книга диалогом «Наблюдатели», в котором осмеивается папский легат Каэтан, прибывший в Германию ради приумножения земных благ римской курии. Он так привык к беспрекословному повиновению, что даже бога Солнца, наблюдавшего с небес за немецкими делами, отлучает от церкви за то, что тот плохо согрел его холеное тело. Попутно Гуттен касается различных сторон тогдашней жизни и с откровенной неприязнью говорит также о купцах, которые наводняют Германию иноземными товарами, прививают вкус к роскоши и изнеженности. Только рыцарство хранит еще заветы вольнолюбивой старины и не утратило былой немецкой честности.

«Диалоги» встретили горячий отклик в оппозиционных кругах. Реформация уже началась. Положение в стране с каждым днем становилось все более напряженным. Гуттен продолжал наносить удары по врагу. «Примитесь за дело, достойные немцы! Настало время, восстаньте, чтобы обрести свободу», — зывал он в стихотворной «Жалобе и предостережении против непомерного нехристианского насилия папы и недуховного духовенства» (1520). Стихотворение это Гуттен написал на немецком языке: он хотел, чтобы голос его был услышан всей страной. С этой целью он перевел на немецкий язык свои диалоги и писал по-немецки новые произведения, в том числе мужественную «Новую песню» (1521).

Когда же в 1522 г. ландауский союз рыцарей под руководством Франца фон Зиккингена поднял восстание против курфюрста архиепископа Трирского, Гуттен принял в нем деятельное участие, надеясь, что инсургенты силой рыцарского меча проведут в Германии имперскую реформу. Но эта реформа была бы в тех исторических условиях утопической и даже реакционной, поскольку на первый план она выдвигала



У. фон Гуттен. «Диалог»

Титульный лист работы Ганса Бальдунга Грина. Страсбург, 1521 г.

рыцарское сословие, уже сыгравшее свою историческую роль. Чрезвычайно актуальной и прогрессивной была сама идея политической консолидации за счет упразднения власти территориальных князей и освобождения страны от гнета папского Рима. Незадолго до восстания Гуттен опубликовал латинские «Новые диалоги» (1521), в которых выступают Лютер и Зиккинген, говорящие о задачах антипапского освободительного движения. Наиболее ярким диалогом является «Булла, или Крушибул». В нем папская Булла, осуждающая Лютера и его единомышленников, нападает на германскую Свободу; привыкнув считать ее своей рабыней, она и на этот раз прибыла из-за Альп, чтобы ввергнуть германскую Свободу в оковы «и опутать Германию сетями позорного рабства». «Молю вас, германцы! — зывает Свобода. — Не оставьте, сограждане! Спасите несчастную Свободу. Отважится ли кто оказать мне поддержку?» Таким человеком оказывается сам Гуттен. Он вступает в единоборство с Буллой.,

набитой обманами, хитростями, кознями, интригами, ложью, вероломством, преступлениями и злыми замыслами. Наноса Булле удары, он призывает всех патриотов выступить на защиту отечества, а когда во главе вооруженных рядов появляется Зиккинген, Гуттен выражает уверенность, что правое дело наконец победит. Разве на помощь рыцарю не поспешат «вольные простолюдины и все свободные и отважные люди» империи? «Слава богам! — восклицает он. — Германия опомнилась и хочет быть свободной!»

Но, несмотря на пламенные призывы Гуттена, восставших рыцарей не поддержали ни бюргеры, ни крестьяне. Восстание окончилось неудачей. Зиккинген был смертельно ранен, Гуттен бежал в Швейцарию, где вскоре и умер.

В творчестве Гуттена литература немецкого гуманизма достигла своей вершины. В дальнейшем немецкий гуманизм уже не выдвигал таких ярких и крупных фигур. Более того, он начал угасать, поскольку исторические условия оказались крайне неблагоприятными. Бюргерство, напуганное революционным движением масс, капитулировало перед князьями. Реформация и Контрреформация почти с равным ожесточением преследовали гуманистическое вольномыслие.

6. ЛИТЕРАТУРА НА НЕМЕЦКОМ ЯЗЫКЕ ПЕРЕД РЕФОРМАЦИЕЙ

Одновременно с литературой, создававшейся гуманистами преимущественно на латинском языке, продолжала развиваться литература на языке немецком. Гуманисты Германии шли по пути, который был проторен бюргерско-демократической словесностью XIV—XV вв. Но они в то же время правильно ощущали «старомодность» современной литературы на немецком языке. Ведь не только в XV, но и в XVI в. немецкая литература сохраняла многие средневековые «готические» черты, как, впрочем, и немецкое изобразительное искусство, что может быть объяснено не только известным консерватизмом, но и желанием опереться на национальные традиции, тесно связанные с культурой городов, достигших в Средние века замечательного расцвета. Впрочем, литература эта вовсе не была однообразной и косной, она откликалась на веяния времени, а ее демократическая непосредственность и лубочная красочность подчас производят большее впечатление, чем сухость иных латинистов.

В немецкой литературе XV и начала XVI в. слышались отзвуки средневекового шпильманского и куртуазного эпоса. Известные и неизвестные нам авторы перекладывали в прозу ры-

царский роман, главным образом французского происхождения («Прекрасная Мелузина», 1456; «Понт и Сидония», 1483; «Тристан и Изольда», 1484; «Герцог Эрнст», 1493, и др.). Их переложения получили со временем большое распространение в качестве своего рода «народных книг», пользовавшихся огромной популярностью. Такие книги, как «Прекрасная Мелузина», повествовавшая о принцессе, принимавшей облик наяды, или более поздняя книга о любви провансальского рыцаря Петра Серебряные Ключи и неаполитанской принцессы Магелоны («Прекрасная Магелона», 1535), трогали сердца читателей волнующим рассказом о самоотверженной любви и высокой доблести.

Но, конечно, немецкая повесть, обращавшаяся к рыцарским сюжетам, не могла не испытать на себе воздействие собственно бюргерских взглядов. Так в повести Елизаветы Нассау-Саарбрюкенской «Гуг Шаплер» (изд. 1500), восходящей к французскому источнику, не только осуждался произвол высокомерных феодалов, но и с сочувствием сообщалось, как племянник парижского мясника Гуг Шаплер (Гуго Капет, X в.) стал королем Франции.

Большое значение для последующего развития немецкой литературы имели традиции шванковой и сатирико-дидактической литературы, которые несли с собой неиссякаемые россыпи народного карнавального смеха и неисчерпимый дух оппозиции. И шванки, и поучительные «зеркала», утвердившиеся в немецкой литературе со времен Гуго Тримбергского, продолжали играть активную роль в немецкой литературе эпохи Возрождения. Даже гуманисты, драпировавшиеся в античные одежды, не были в конце концов чужды этой действительно во многом наивной словесности. Взять хотя бы латинские фацеции Г. Бебеля. По своему характеру они весьма близки к грубоватым, а подчас и топорным немецким шванкам. Старинному карнавальному озорству не чужд и автор «Обструганного Экка». И даже блестящие диалоги Ульриха фон Гуттена перекликаются не только с Луккианом и Плавтом, но и с немецкой сатирой Позднего Средневековья, разработавшей антиклерикальную тему. Шванки и плутовские повести не только охотно читались в народной сфере; безвестные писатели продолжали создавать многочисленные произведения в этом духе. «У немногих народов можно встретить такую коллекцию,— писал молодой Ф. Энгельс о народных книгах шванкового характера.— Это остроумие, эта естественность замысла и исполнения, добродушный юмор, всегда сопровождающий едкую насмешку, чтобы она не стала слишком злой, поразительная комичность положений — все это, по правде ска-

зять, могло бы заткнуть за пояс значительную часть нашей литературы» (Маркс К., Энгельс Ф. Из ранних произведений М., 1956, с. 348).

Из народных книг этого рода наибольшую известность приобрела «Занимательная книжка о Тиле Эйленшпигеле» (1515). Героем этой «занимательной книжечки», содержащей около ста шванков, является веселый подмастерье Тиль Эйленшпигель (или Уленшпигель), способный перехитрить носителей самодовольной тупости, корысти и несправедливости и посмеяться над ними. Есть основания полагать, что у него был исторический прототип. Предание гласит, что в XIV в. в Германии жил озорной бродяга и подмастерье по имени Тиль, шутовские проделки которого запомнились людям. Со временем история Тили обросла эпизодами, заимствованными из различных книжных и устных источников. Бюргерская литература питала пристрастие к ловким и смысленным простолюдникам, оставлявшим в дураках больших господ. Все эти ловкачи и плуты ничем не напоминали героев рыцарского романа. Их сила заключалась в изворотливом уме, неукротимой энергии и лукавстве. Героя бюргерской литературы окрыляло веселье и вера в успех.

Тиль Эйленшпигель сродни всем этим ловкачам и плутам. Дразнить и дурачить людей Тиль начал уже в детстве. С годами Эйленшпигель превратился в виртуоза озорных проделок. В этом он ничуть не уступал своим предшественникам. Подобно попу Амису, он, например, писал для ландграфа Гессенского картину, которую могли увидеть только рожденные в законном браке. Однако если поп Амис и поп из Каленберга все-таки принадлежали к привилегированному сословию, хотя и стояли на низших его ступенях, то крестьянский сын Тиль Эйленшпигель был подмастерьем, т. е. принадлежал к наиболее бесправным кругам тогдашнего города. И это обстоятельство придавало его проделкам, иногда довольно циничным и даже как будто бесцельным, особый смысл.

Шутовство Тили становилось своеобразным выражением духа народной оппозиции. Оно расшатывало устои старого мира, приближавшегося к потрясениям Реформации и Великой крестьянской войны. Ведь Тиль насмехался над сословными предрассудками дворян и князей, над алчностью и сластолюбием духовенства, над схоластикой и святыми реликвиями, над легковерием, косностью, скупостью и тупостью людей. При этом, в отличие от попа Амиса и героев более поздних плутовских романов, Тиль не преследовал корыстных целей. Материальный расчет не являлся основным стимулом его поступков. Он укорял власть имущих за то, что на неправое, злое дело смотрели



Альбрехт Дюрер.
Иллюстрация к «Кораблю дураков» С. Бранта
Гравюра из первого издания книги. Базель, 1494 г.

они сквозь пальцы, «нередко подвигнутые к тому деньгами и дарами». Шутовство не принесло Эйленшпигелю богатства, но воспитывало в нем дерзкое свободолюбие. Бельгийский писатель Шарль де Костер верно уловил эту тенденцию, превратив в романе «Легенда о Тиле Уленшпигеле и Ламме Гудзаке» (1867) героя народной книги в борца за освобождение Фландрии.

Перед Реформацией новыми красками заиграл также жанр сатирико-дидактического «зеркала», который наряду со шванком являлся одним из основных жанров бюргерской литературы Средних веков. Сатира шла в этой литературе рука об руку с назиданием: поэты из бюргерских кругов любили поучать.

На исходе XV в. базельский гуманист Себастиан Брант (1457—1521) написал на немецком языке сатирико-дидактическое зеркало «Корабль дураков» (1494), восторженно встреченное современниками. Книга еще тесно связана со средневековой традицией. Тут и старомодный кнителиферз (силлабический стих), и назидательность, и стремление аккуратно перечислить пороки, обременяющие землю. В то

же время в этой самобытной и глубоко национальной книге немецкий гуманист зовет окружающий мир на суд Разума. Все уродливое, несправедливое, темное рассматривает он как проявление человеческого неразумия: уже не грешники, но глупцы наполняют его сатиру. Поэт перестал быть церковным проповедником. На обширном корабле он собирает многолюдную толпу дураков, отправляющихся в Наррагонию (страну глупости). Этот парад дураков возглавляет мнимый ученый, всегда готовый пустить пыль в глаза, а на самом деле едва знающий несколько латинских слов и набивающий дом книгами лишь для того, чтобы прослыть эрудитом. За ним следует длинная вереница дураков, олицетворяющая те или иные нравственные, социальные или политические изъяны. Тут и скряга, и рабы моды, и родители, легкомысленно относящиеся к воспитанию, и склочники, и астрологи, и азартные игроки, и взяточники, и сквернословы, и многие другие.

Самой большой и самой распространенной «глупостью» Себастиан Брант считал себялюбие, которое разъединяет людей и калечит их души. Помышляя о личной выгоде, себялюбцы пренебрегают общим благом и тем самым содействуют унадку немецкого государства. Корысть овладела людьми. Господин Пфеннинг стал править миром. Он изгоняет из мира справедливость, дружбу, любовь и кровное родство.

Оглядываясь по сторонам, Брант видит великое неустройство, царящее в Германии как в малом, так и в большом. Не будучи пророком Реформации, обнаруживая подчас консервативные взгляды, Брант в то же время ратует за обновление немецкой жизни. Он понимает, что страну ожидают потрясения. Ожидают они и католическую церковь. «Кораблик св. Петра сильно качает, я боюсь, как бы он не пошел ко дну, волны с силой бьют в него, будет большая буря и много горя». В духе времени Брант представлял себе эту приближающуюся социальную бурю в грозных образах «Апокалипсиса». «Время близится! Близится время!» — восклицает поэт, и ему кажется, что антихрист стоит у дверей.

Как сатирик, Брант тяготеет к карикатуре, к лубочной ксилографической угловатости, к площадному острословию. Но лубочность Бранта далека от того могучего площадного гротеска, который спустя несколько десятилетий утвердился в романе Рабле. Конечно, фигуры дураков, наполняющие сатиру Бранта, связаны с традицией народного лицедейства. Однако персонажей Бранта связывает с карнавалом дурацкий колпак с бубенчиками, и сатирик не выходит за пределы житейской повседневности. Его дураки — это люди обычные, часто встре-

чающиеся в городах и селах Германии: сатира Бранта лишена сказочного гиперболизма. Успеху сатиры, несомненно, содействовали и превосходные иллюстрации, гравированные по рисункам молодого А. Дюрера. В 1498 г. «Корабль дураков» был переведен на латинский язык гуманистом Я. Лохером и таким образом стал достоянием всей культурной Европы. «Похвала Глупости» Эразма Роттердамского испытала на себе влияние брантовской сатиры. На «Корабль дураков» опирались немецкие сатирики XVI в. «Литература о дураках» (Narrenliteratur) стала особой ветвью немецкой сатиры предреформационного периода.

Талантливым последователем Бранта был, уроженец Эльзаса францисканский монах Томас Мурнер (1475—1537). В 1512 г. увидели свет его лучшая сатира «Заклятие дураков» и написанная, видимо, несколько позднее сатира «Цех плутов». Вслед за Брантом и Эразмом Роттердамским, умело используя личины «литературы, о дураках», Мурнер набрасывает широкую сатирическую картину современной жизни. Сатира Мурнера острее и резче сатиры Бранта. Чувствуется, что страна приблизилась к потрясениям Реформации. Пренебрегая заветами Христа, князья церкви утопают в роскоши и праздности, в то время как их духовное стадо влачит жалкое существование. Из пастырей они превратились в волков. Продаются церковные должности. Продается совесть. Толпы ненасытных монахов, привыкших к безделью, рыскают по стране в поисках легкой наживы. Дьявол стал настоятелем многих немецких монастырей. Рыцари грабят на большой дороге, безжалостно обращаются с крестьянами, выколачивая из них последний грош. Мурнер понимает, что на плечи народа возложено непосильное бремя. По его словам, «бедняк в такой мере задавлен всякого рода поборами, что он уже почти не может жить». Во имя справедливости, во имя общего и своего личного блага большие и малые господа должны перестать сдирать шкуру с крестьянина. В противном случае Германии не избежать мужицкого бунта. И хотя поэт осуждает крестьян, готовых пустить в ход кулаки, прогнать дворян и перебить всех клириков, он понимает, что неразумие власть имущих может довести страну до катастрофы. Сегует Мурнер также на рост политического партикуляризма, в котором повинны прежде всего князья. Мало того, что они содействовали развалу империи, они еще запятнали себя тираническим произволом, вовсе не думая о том, «что мы такие же люди, как и они».

Сатира Мурнера привлекала остротой, была близка широким общественным кругам, приближавшимся к Реформации. Духу времени со-

ответствовала и унаследованная от Бранта резкая ксилографическая манера, позволявшая отчетливо рисовать разнообразные фигуры дураков и плутов, сновавших по городам и весям империи. Сатирические зарисовки Мурнера отличаются большой жизненной конкретностью. Перед нами не абстрактные схемы пороков, но вполне реальные люди, связанные с определенной житейской обстановкой. Поэт охотно прислушивается к голосу народа. Ему хорошо знакомы народные пословицы и поговорки. «Кто хочет познакомиться с правами того времени, кто хочет изучить немецкий язык во всей его полноте, тому я советую внимательно читать мурнеровские творения», — писал Лессинг.

7. РЕФОРМАЦИЯ И МАРТИН ЛЮТЕР

Обстановка в Германии так накалилась, что достаточно было Мартину Лютеру прибыть 31 октября 1517 г. к дверям виттенбергской церкви свои тезисы против торговли индульгенциями, как началась Реформация. Ненависть к католической церкви на время объединила самые различные слои немецкого общества. Но по мере того как революционные религиозно-политические идеи получали распространение, начали резко обозначаться противоречия, присущие немецкой раннебуржуазной революции, которая «сообразно духу времени, проявилась в религиозной форме — в виде Реформации» (Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т. 18, с. 572).

В ходе событий определился лагерь сторонников умеренной реформы. К нему примкнуло бюргерство, рыцарство и часть светских князей. М. Лютер (1483—1546) стал их духовным вождем. Революционный лагерь состоял из крестьян и городского плебейства, стремившихся коренным образом изменить существующие порядки. Их радикальным идеологом явился Томас Мюнцер. Напуганное размахом революционного движения, бюргерство отшатнулось от народной реформации, не поддержало оно и восстания рыцарства. В значительной мере из-за трусости и половинчатости бюргерства основные задачи революции не были достигнуты. Германия осталась страной феодальной и политически раздробленной. Реальная победа досталась местным князьям.

И все же Реформация глубоко потрясла всю немецкую жизнь. Католическая церковь утратила былую идейную гегемонию. То было время больших надежд, когда люди стремились к свободе, духовной и политической, и рядовой человек стал сознавать свою ответственность за судьбы родины и религии. Поэтому так восторженно было встречено выступление Мартина Лютера, бросившего смелый вызов косному

католическому догматизму. Опираясь на мистическую традицию Позднего Средневековья, он утверждал, что не посредством церковных обрядов, но лишь при помощи веры, даруемой богом, обретает человек спасение души, что у клирика нет в этом никаких преимуществ перед мирянином, ибо любой человек может встретиться с богом на страницах Библии, а там, где звучит слово божие, должно умолкнуть суемудрие папских декреталий. Ведь папский Рим давно уже извратил и пограл заветы Христа. И Лютер призывал немцев положить конец «неистовому бешенству» «учителей гибели». Его призывы находили горячий отклик в сердцах множества людей, видевших в Лютере темпераментного провозвестника немецкой свободы. Вскоре, однако, мятежный пыл Лютера начал остывать. Когда же в 1525 г. крестьяне и плебей с оружием в руках восстали против своих угнетателей, Лютер выступил против революционного народа.

С годами Лютер все дальше отходил от своего былого бунтарства. Отрекшись от требования свободы воли, он заложил основы новой протестантской догматики. Человеческий разум объявил он «невестой дьявола» и требовал, чтобы вера «свернула» ему «шею». Это был вызов гуманизму и его благородным идейным принципам. В свое время Ульрих фон Гуттен считал Лютера союзником и возлагал на него большие надежды. Но Лютер стал противником светской культуры гуманистов, раздраженно порицал Эразма Роттердамского за то, что для него «человеческое стоит выше божеского». В назидание прочим он изгнал из Виттенберга гуманиста Симона Лемниуса, автора легких эпиграмм и любовных стихотворений, который ответил Лютеру язвительной сатирой «Война монахов и шлях» (1539). В противовес Эразму, отстаивавшему свободу человеческой воли, Лютер в трактате «О рабстве воли» (1526) развил учение о предопределении, согласно которому человеческая воля и знания не имеют самостоятельного значения, но являются лишь орудием в руках бога или дьявола. В одном из ранних своих произведений К. Маркс писал: «Лютер победил рабство по *набожности* только тем, что поставил на его место рабство по *убеждению*. Он разбил веру в авторитет, восстановив авторитет веры. Он превратил попов в мирян, превратив мирян в попов. Он освободил человека от внешней религиозности, сделав религиозность внутренним миром человека. Он эмансипировал плоть от оков, наложив оковы на сердце человека» (Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т. 1, с. 422-423).

При всем том в истории культуры Лютер оставил глубокий след. Выступив против авто-

номного развития культуры гуманизма, он не отвергал использования ряда завоеваний гуманизма в интересах новой церкви. Гуманизм оказал несомненное воздействие на его идейное формирование, среди сторонников Реформации встречались люди, в той или иной степени связанные с традициями гуманистической культуры. Сам Лютер обладал выдающимся литературным талантом.

Его трактаты, памфлеты, особенно те, которые были написаны до Великой крестьянской войны, принадлежат к числу ярчайших образцов немецкой публицистики XVI в. Горячий отклик встретило, например, его послание «К христианскому дворянству немецкой нации об улучшении христианского состояния» (1520), в котором Лютер обрушивался на римскую курию, обвиняя ее в алчности, в том, что она разоряет Германию и профанирует веру Христову.

Большим событием литературной и общественной жизни Германии явились духовные песни и шпруги Лютера. Не разделяя классических увлечений гуманистов, видя вершину поэзии в ветхозаветных псалмах, он переводил их на немецкий язык, а также создавал по их образцу духовные песни, получившие широкое распространение в протестантских кругах. Одним из таких прославленных поэтических творений Лютера является «проникнутый уверенностью в победе» хорал «Ein feste Burg ist unser Gott» («Господь могучий наш оплот», переложение псалма 46), быстро ставший, по словам Ф. Энгельса, ««Марсельезой» XVI века» (Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т. 20, с. 346—347). Поэт знает, что Христос придет на помощь тем, кто остался верен ему и не покорился князю тьмы.

Есть в песнях Лютера отзвуки гуситских песен, старинных латинских гимнов и немецкой народной поэзии. Иногда Лютер прямо начинает свою песню словами, непосредственно заимствованными из обихода народной поэзии («Ein neues Lied wir heben an» — «Мы начинаем новую песню», и т. п.). Сам он объяснял эти свои заимствования из светской лирики тем, что стремился уменьшить популярность «любовных и плотских» песен ради торжества евангелической поэзии. И ему удавалось создавать произведения, получившие большую известность. Эту известность они завоевали не только протестантской направленностью, но и высокими художественными достоинствами. Лучшим песням Лютера присуща простота, задушевность и мелодичность, характерные для народной поэзии. Недаром такой взыскательный поэт, как Генрих Гейне, восторженно отзывался о песнях Лютера, «изливавшихся из

его души в борьбе и бедствиях», и даже видел в них начало новой литературной эры.

Все же самым значительным начинанием Лютера стал перевод Библии на немецкий язык (1522—1534), давший основание Ф. Энгельсу сказать: «Лютер вычистил авгиевы конюшни не только церкви, но и немецкого языка, создал современную немецкую прозу» (Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т. 20, с. 346). Значение лютеровского перевода, опиравшегося не на латинский текст Вульгаты, как обычно бывало в то время, но на древнееврейский и греческий тексты, не только в том, что он несравненно точнее других переводов, появившихся до Лютера (между 1466 и 1518 гг. вышло из печати 14 переводов Библии на верхненемецкий язык, к 1480—1522 гг. относится четыре издания Библии на языке нижненемецком), но и в том, что Лютеру удалось утвердить нормы общенемецкого языка и тем самым в языковой форме содействовать национальной консолидации. «Я не имею своего особого немецкого языка,— писал Лютер,— я пользуюсь общим немецким языком так, чтобы меня одинаково понимали южане и северяне. Я говорю на языке саксонской канцелярии, которой следуют все князья и короли Германии; все имперские города и княжеские дворы пишут на языке саксонской канцелярии нашего князя, поэтому это и есть самый общий немецкий язык».

Но, используя грамматическую форму саксонской канцелярской письменности, Лютер черпал словарный материал из живой народной речи. При этом он обнаружил изумительное чувство немецкого языка, его пластических и ритмических возможностей. И он призывал учиться богатому, красочному и гибкому немецкому языку не у сухих педантов, но у «матери в доме», у «детей на улице», у «простолодина на рынке» («Послание о переводе», 1530). Успех Библии был огромен. На ней воспиталось не одно поколение немцев, в том числе такие самобытные национальные прозаики, как Гриммельсгаузен, и такие гиганты, как Гете.

8. ЛИТЕРАТУРА ВЕЛИКОЙ КРЕСТЬЯНСКОЙ ВОЙНЫ И ТОМАС МЮНЦЕР

Уже в XV в. Германию начали озарять вспышки крестьянских восстаний. Возбуждение народных масс росло по мере того, как их положение становилось все более и более тяжелым. В 1431 г. поднялись крестьяне г. Вормса, в 1476 г.— в Вюрцбургском епископстве, возбужденные мятежными проповедями пастуха Ганса Дударя, призывавшего установить социальное равенство. То тут, то там возникали

тайные крестьянские союзы. С конца XV в. народное освободительное движение, включавшее не только крестьян, но и городскую бедноту, приняло еще более грозный характер. Оно росло, ширилось, пока в годы Реформации в обстановке всеобщего потрясения не превратилось в пламя Великой крестьянской войны.

В XV—XVI вв. песня была одним из самых распространенных видов массового искусства. К этому времени относятся первые сборники немецких народных песен, среди которых встречаются подлинные поэтические шедевры. Кто только не сочинял в то время песен, кто их не пел! Землепашец и пастух, охотник и рудокоп, ландскнехт и бродяга, школяр и подмастерье пели о своих радостях и горестях, о событиях, давно минувших или только что разыгравшихся. Большое место в песенном творчестве занимала любовь, нередко связанная с разлукой (например, «*Insbruck! ich mus dich lassen*»). Наряду с задушевными лирическими были песни сатирические, шуточные, календарные, а также исполненные драматизма баллады, иногда легендарного характера, как, например, баллада о Тангейзере, привлекавшая впоследствии внимание Рихарда Вагнера.

Песня, игравшая подчас роль своего рода устной газеты, откликнувшейся на злобу дня, не могла остаться в стороне от все нарастающего освободительного движения. Еще в 1452 г. в Тюрингии, по словам «Мансфельдской хроники» (1572), «сочинялись и пелись песни, в которых власти предрекающие предостерегались и заклинались» «не угнетать крестьян сверх меры» и «ко всем относиться по праву и справедливости». Известно, что в 1476 г. в Вюрцбургском епископстве мятежные последователи Ганса Дударя пели песню, в которой обещали истребить всех попов. В начале XVI в. появилось множество песен, стихотворных и прозаических листовок, непосредственно связанных с потрясениями тех лет. Так, поэты, видимо горожане, повествовали о разгроме войсками швабского союза замка Гогенкранц, служившего оплотом рыцарской вольницы (1512). О том, с какой жестокостью было подавлено восстание демократических слоев г. Швейнфурта (1513), рассказал один из участников восстания. До нас дошли стихотворные листовки, посвященные возникновению мятежных крестьянских союзов — «Бедного Конрада», направленного против тирании герцога Ульриха Вюртембергского (1514), и «Крестьянского башмака» (1513) в Бадене. Когда же в стране начала бушевать Великая крестьянская война, мятежный фольклор превратился в могучий поток. В одной из стихотворных листовок 1525 г. сообщалось: «Каждый ныне поет об удивитель-

ных событиях, каждый хочет сочинять, никто не хочет сидеть сложа руки». С песнями шли в бой, в песнях сводили счеты с противником, песни были знаменами восставших, их боевыми трубами. К числу таких зажигательных песен принадлежала, например, «Песня крестьянского союза», сочиненная в 1525 г. неким Концом Аннагансом, деятельным участником восстания, в которой рассказывалось о том, как поднялись крестьяне на борьбу с миром неправды, корысти и зла. И конечно, с глубокой скорбью откликнулись поэты демократического лагеря на кровавое подавление народного восстания («Песня об усмирении Мюльгаузена», 1525). К сожалению, до нас дошли только скудные остатки этого революционного фольклора, так как победившая княжеская партия сделала все, чтобы уничтожить память о грозных событиях.

Огромную роль в подготовке и развитии народного восстания сыграли проповеди, памфлеты и листовки Томаса Мюнцера (ок. 1490—1525), выдающегося идеолога и вождя революционного крыла освободительного движения Германии. Одно время он поддерживал Лютера, но вскоре порвал с бюргерской реформацией, противопоставив ей идеи реформации народной. В «еретических» воззваниях Мюнцера слышались отзвуки средневекового мистицизма. Особенно были близки ему немецкий мистик XIV в. Таулер и итальянец Иоахим Флорский (XII в.), предрекавший наступление «тысячелетнего царства», «царства мира и правды на земле». Отражая прежде всего политические искания плебейства, программа Мюнцера, по словам Ф. Энгельса, «представляла собой не столько сводку требований тогдашних плебеев, сколько гениальное предвосхищение условий освобождения едва начинавших тогда развиваться среди этих плебеев пролетарских элементов» (Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т. 7, с. 371). Мюнцер подвергал сомнению учредения и взгляды, свойственные всем общественным формам, покоившимся на классовых противоречиях, и в то время как крестьянское движение расчищало путь буржуазным порядкам, он тяготел к коммунистическим принципам, выходящим за пределы мира частной собственности. Необычно смелыми были и религиозно-философские воззрения Мюнцера, который, по словам Ф. Энгельса, «в христианской форме... проповедовал пантеизм», «местами соприкасающийся... с атеизмом» (Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т. 7, с. 370). Не на небесах, а на земле искал для людей царство божие Мюнцер. Ради этого он считал необходимым вернуть церковь ко временам раннего христианства, ничего не знавшего о феодальной иерархии, устранить социальное и имуществ-

венное неравенство людей, уничтожить классовые различия, сделав народ подлинным властелином жизни.

Призывы Мюнцера воспламеняли народ. Плебеи и крестьяне стекались под знамена мюнцеровской партии и в годы Великой крестьянской войны храбро сражались с врагом. Однако народное восстание потерпело поражение. Отряд мюльгаузенцев, возглавлявшийся Мюнцером, был разбит. Мюнцера схватили и казнили 27 мая 1525 г.

Несомненно, Мюнцер был наиболее сильным публицистом Великой крестьянской войны. В его писаниях, наполненных библейскими образами и изречениями, звучит страстный голос пророка революции. Еще в 1524 г. в проповеди, произнесенной перед князьями Саксонскими, он бесстрашно предрекал гибель современных порядков, которые он отождествлял с железным царством, упоминаемым пророком Даниилом. Давно исчезли золотое и серебряное царство, т. е. государства древних вавилонян, мидийцев и персов. «Третьим было государство греков — медный век, славный своей мудростью. Четвертое — Римское государство, которое создавалось мечом и было царством принуждения и насилия. А пятое царство — это то, которое у всех перед глазами. Оно также из железа и очень хотело бы угнетать, но его железо смешано с грязью...» Это — «царство дьявола». Но ему суждено погибнуть. «Ах, любезные господа, как славно прогуляется господь с железной дубинкой среди старых горшков».

О полемическом таланте Мюнцера дает представление «Защитительная речь против бездушной изнеженной плоти из Виттенберга» (1524), направленная против Лютера, обвинившего Мюнцера в опасном смутьянстве. Называя Лютера «святым лицемерным отцом», доктором-Лжецом, доносчиком, откормленной свиньей, он бросает ему в лицо библейские тексты, подтверждающие правоту мюнцеровского учения. Разве не сказано в Библии (Исайя, гл. 10), что «самое величайшее зло на земле заключается в том, что никто не стремится помочь горю бедняков: большие господа творят, что хотят»? И разве одержимые алчностью, творящие зло большие господа не «сами виноваты, что бедный человек становится их врагом. Они не желают устранить причину восстания. Как же это может кончиться добром?»

Пафос народной революции с огромной силой воплотился в воззваниях, обращениях и письмах Мюнцера 1525 г. Их плебейская откровенность, мятежный порыв и могучие образы, заимствованные из Библии, были в то время понятны широким массам. Каждая строка Мюн-

цера разила, как меч Гедеона, ветхозаветного сокрушителя идолов. Мюнцер так и называл себя: «Мюнцер с мечом Гедеона».

Победа княжеской партии означала победу феодальной реакции. Германия осталась политически раздробленной, и князья сохранили свои прерогативы. Бюргерство капитулировало перед княжеским самодержавием и не посягло на существующие порядки. Все это наложило отпечаток на развитие немецкой литературы в последующие десятилетия. Утрачивая былой размах, она проникалась мещанскими тенденциями, мельчала, становилась провинциальной. В трагическом положении оказались немецкие гуманисты. Они натолкнулись не только на религиозный фанатизм, но и на капитуляцию бюргерства. Достигнув перед Реформацией крутого подъема, немецкий гуманизм в дальнейшем утратил ту ведущую роль, которую он одно время играл в немецкой словесности.

Впрочем, если бросить ретроспективный взгляд на всю немецкую культуру конца XV и начала XVI в., то надо будет признать, что это было время большого литературного подъема. Привлекает в немецкой литературе тех лет и демократическая непосредственность, и энергичный протест против темного царства, нашедший выражение в разнообразных сатирических и публицистических формах. Что-то есть в этой литературе кряжистое, немного топорное, но зато сильное.

Не следует никогда забывать, что именно в это время сложился талант Альбрехта Дюрера (1471—1528), осуждавшего тех, кто привык «держаться старого пути», и требовавшего от «разумного человека», чтобы он смело шел вперед и постоянно искал «нечто лучшее» («Четыре книги о пропорциях», 1528). Без творчества Дюрера нельзя составить себе ясного представления о немецком Возрождении. Ведь немецкая литература XV—XVI вв., при всех ее несомненных достоинствах, не выдвинула таких огромных писателей, как Рабле или Шекспир. Зато Дюрер был подлинным титаном той замечательной эпохи. И безусловно, прав гуманист Эобан Гесс, видевший в Дюрере наиболее полное воплощение немецкого творческого гения. Гравюры и живописные полотна Дюрера, тяготевшего к жизненной правде, наделены силой и душевным порывом. Немецкий художник не устремлялся в мир отвлеченной красоты. Он внимательно присматривался к судьбам простых людей, ясно различал черты приближавшегося социального катаклизма (цикл гравюр на дереве «Апокалипсис», 1498) и на картине «Четыре апостола» (1526) с суровым лаконизмом изобразил непреклонных борцов за истину.

9. НЕМЕЦКАЯ ЛИТЕРАТУРА
ПОСЛЕ ПОРАЖЕНИЯ
КРЕСТЬЯНСКОЙ ВОЙНЫ

И после 1525 г. под густым слоем пепла продолжали тлеть искры народного гнева. Замечательную стойкость обнаруживали анабаптисты, связанные с идейными традициями Мюнстера: в 1534 г. им даже удалось временно захватить власть в городе Мюнстере и отражать натиск княжеских войск. Сохранились независимые мыслители, не желавшие мириться с существующими порядками и догматическими предписаниями. Смелым вольнодумцем был, например, Себастиан Франк (1499—1542 или 1543), разносторонний ученый, переведший на немецкий язык «Похвалу глупости» Эразма Роттердамского и составивший обширную антологию народных немецких пословиц и поговорок (1541). Согласно Франку, ни католическая, ни лютеранская церковь не могут быть посредниками между человеком и богом. Путь к богу каждый должен искать в глубинах своего деятельного духа. Резко отзывался Франк об общественном строе современной Германии, основанном на корысти и насилии. Феодалы превратились в волков, которые «хватают все, что могут». Купцы и ростовщики умножают страдания народа. Мечтая, подобно сторонникам народной Реформации, о строе, не знающем сословной иерархии и духовного гнета церкви, Франк, однако, уже не верил в близкую возможность осуществления этого на земле.

О благе «простых людей» помышлял также выдающийся врач и естествоиспытатель Теофраст Парацельс (1493—1541), смело выступивший против отживших средневековых авторитетов и научной рутины. Высоко ставя человека и его пытливый разум, Парацельс заявлял, что человек «более велик, чем небо и земля». Подобно Франку, тяготел он к идеям народной Реформации. В труде видел он залог земного счастья и ратовал за обновление мира на основе социальной справедливости.

Во второй половине XVI в. на тираническое самоуправство феодалов резко напал Филипп Никодим Фришлин (1547—1590), драматург, поэт и ученый, предпочитавший писать на языке классического Рима. В «Слове о сельском житии» (1578) он не только прославил крестьянское сословие в качестве наиболее благочестивого и общественно полезного, но и решительно осудил феодальную знать, безбожно угнетающую мирных землепашцев. Фришлин был смел, энергичен, неукротим. Но за ним уже не стояла дружная когорта гуманистов, стремившихся к обновлению немецкой жизни.

Такие люди, как Фришлин, были в Германии периода реакции второй половины XIV в. обречены на трагическое одиночество, на преследования и гонения.

На протяжении нескольких десятилетий немецкую литературу наполняли догматические споры протестантов и католиков. Подчас она становилась разновидностью церковной проповеди. Последователи Лютера советовали приобщать «безумный мир» к «слову божьему» «через посредство проповедей, хоралов, виршей, песней, притч, представлений, комедий и трагедий». Перечисленные жанры действительно получили широкое развитие. В частности, заметно развилась драма на немецком и латинском языках. В протестантских кругах усердно культивировалась библейская школьная драма, пропагандировавшая религиозное и нравственное учение Лютера. Нередко она содержала резкие выпады против папства и его сторонников. Так, в школьной латинской драме «Паммахий» (1538), сочиненной виднейшим неолатинским драматургом Германии первой половины XVI в. Томасом Наогеоргом (1516—1563), папа Паммахий (т. е. Всеразрушитель) оказывается верным слугой сатаны.

Если исходить из немецких масштабов, то следует признать, что немецкая драма XVI в. достигла определенных успехов. Причем это относится не только к пьесам светского характера (Фришлин и др.), но и к библейским драмам, не лишенным подчас бытовых черт, житейской непосредственности. Несомненной живостью отмечена, например, пьеса Буркарда Вальдиса «Притча о блудном сыне» (1527), содержащая ряд выразительных сцен, рисующих веселую жизнь молодого вертопраха, наделенного характерными чертами немецкого бюргера XVI в.

К дидактическим жанрам, наиболее популярным в XVI в., относится также басня. В бюргерской литературе она с давних пор занимала видное место. Эпоха Реформации вдохнула в нее новую жизнь. В роли баснописца выступал сам Лютер («Эзоповы басни», 1530, изд. 1557). Одаренными баснописцами были лютеранские пасторы Эразм Альбер (ок. 1500—1553) и вышеупомянутый Буркард Вальдис (ок. 1490—1556). В 1534 г. вышел из печати первый сборник Альбера, включавший 17 басен. В 1550 г. появилась окончательная редакция сборника под названием «Книга о добродетели и мудрости, содержащая 49 басен, большую часть заимствованных из Эзопа и украшенных рифмами». В 1548 г. увидел свет «Обновленный Эзоп, переложенный в стихи» Б. Вальдиса. Поэты смотрят на басню, как на испытанное средство вразумления «легкомысленных людей»,

до которых не доходят строгие слова проповедника.

Понятно, что у обоих поэтов, ревностных лютеран, встречаются выпады против папства и католического клира. В басне Э. Альбера осле в львиной шкуре осел обозначает римского папу, стремящегося к земному господству, а М. Лютер показывает всем ослиные уши этого мнимого льва. Однако чаще всего баснописцы касаются нравственных изъянов, не выходя за пределы повседневных житейских явлений. Их идеалы подчас окрашены в филистерские тона. В басне «О двух братьях» Вальдис противопоставляет гуляке и моту, расточающему отцовское наследство, рачительного хозяина, умеющего умножать добро. В басне «О лягушке и быке» поэт советует людям отказаться от несбыточных мечтаний и понять, что глупо «выступать против более сильного». Но есть в баснях бюргерских поэтов отзвуки народной мудрости, привлекательная живость и естественность в изображении немецкой жизни. Сельский пастор Альбер охотно касается деревенского быта, в то время как горожанин Вальдис обнаруживает превосходное знание быта городского. Нередко басни Вальдиса превращаются в веселые шванки. Вместо зверей в них выступают обыкновенные люди. Одна колоритная жанровая сценка следует за другой. Тут и находчивые простолюдины, оставляющие в дураках алчного попа, и распутные монахи, и вороватые портные, и ярмарочные шарлатаны, и смышленные школяры, ловко надувающие доверчивых поселян («О школяре и мельнике»).

Многие немецкие писатели XVI в. питали склонность к шванку. Этот старинный жанр именно в XVI в. достиг расцвета. Вначале он был довольно тесно связан с традициями Средних веков. Это чувствуется хотя бы в книге францисканского проповедника Иоганнеса Паули (ок. 1455 — ок. 1530) «И в шутку, и всерьез» (1522), состоящей из небольших рассказов назидательного характера, почерпнутых из различных источников. К таким «прикладам», то серьезным, то забавным, охотно обращались проповедники, стремившиеся сделать проповеди более наглядными и привлекательными.

* Шванки Паули сродни анекдотам, повествовательный элемент в них сведен к минимуму, зато дидактическая тенденция выражена ясно. Со временем шванки становятся более «литературными», свободными, далекими от проповеднической кафедры. Впрочем, уже с самого начала в них жил озорной дух карнавала, они были связаны с шутовскими сказами и веселым народным остроловием. В суровые годы Реформации шванк уступил место публицисти-

ческим жанрам, более соответствовавшим требованиям религиозной и социальной борьбы. Зато с середины XVI в. шванки буквально наводняют немецкую литературу. Утомленные конфессиональной полемикой, читатели с жадностью набрасываются на сборники шванков. В 1555 г. появилась «Дорожная книжечка» одаренного прозаика и поэта Иорга Викрама (ок. 1505—ок. 1562). За Ней последовала вереница книг, написанных разными авторами: «Общество в саду» (1556) Якоба Фрея, «Развлечение в пути» (1557) и «Вторая часть Общества в саду» (ок. 1560) Мартина Монтана, «Книжечка отдыхающих» и «Катципори» (1558) Михаэля Линденера, «Книжечка для чтения на ночь» (1558) Валентина Шумана, «На карауле» (1560) Бернгарда Герцога и, наконец, семитомный сборник шванков «Средство от тоски» (1563—1603) Ганса Вильгельма Кирхгофа.

Если благочестивый Паули видел свою задачу в «исправлении людей», то авторы шванков середины и второй половины XVI в. больше заботились об их развлечении. Викрам, например, заявлял, что его книжечка «выпущена в свет исключительно ради забавы, а не ради того, чтобы кого-то поучать и наставлять либо выставлять на позор, подвергать глумлению и насмешке». Вниманию читателей предлагалось немало «хороших шванков и историй, какие обычно от нечего делать рассказываются во время путешествий по воде и по суше, а также в цирюльне и банях, дабы развеселить тех, чей дух охвачен тягостной меланхолией».

Нельзя сказать, что шванки вовсе лишены сатирических тенденций. Их авторы охотно смеиваются над распутством и невежеством католического клира. М. Монтан, например, протестовал против самоуправства господ, выжимающих последние соки из бедных тружеников, а Кирхгоф осуждал князей, ввергающих страну в пучину междоусобных войн. У Кирхгофа, писавшего в период усилившейся католической реакции, эта насмешка даже превращается в злую издевку. Встречаются среди шванков и грустные, и даже трагические истории, почерпнутые из немецкой повседневной жизни или итальянских новелл (например, у Викрама). Но в основном шванки наполняет смех, веселый, лишенный желчи и яда. Авторы любят порассказать о забавных проделках. Ловкий мошенник, чтобы не платить долгов, притворяется умершим от чумы (Викрам). Изобретательные студенты оплачивают пирушку какой-нибудь лживой историей (Шуман). Шванки тяготеют к анекдоту, к фарсовым ситуациям. Немалое место занимают соленые шутки, потасовки, грубые забавы,

связанные с физиологическими отправлениями человека. Этот площадной комизм, далекий от сумрачного церковного ригоризма, был связан с народным жизнелюбием. Но проскальзывали в нем также черты того «грубианизма», о котором К. Маркс в статье «Морализирующая критика и критицизирующая мораль» писал, как о проявлении «честного сознания самодовольного добродетельного обывателя» XVI в. (Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т. 4, с. 292).

К XVI в. относится возникновение прозаического бюргерского романа. Правда, еще не совсем ясны границы, отделяющие его от народных книг. Черты бюргерского романа присутствуют, например, в народной книге «О Фортунате и его кошелке» (1509). Книга повествует о сыне разорившегося бюргера Фортунате, который мудрости предпочел богатство и тем самым обрек себя и своих близких на трагические испытания и злоключения. Волшебные мотивы переплетаются с выразительными бытовыми зарисовками, знакомящими читателя с жизнью различных социальных слоев. Традиции народных книг, особенно тех, которые были связаны с куртуазными повествованиями Средних веков, проступают в бюргерском романе Йорга Викрама «Золотая нить» (1557). Героем романа является сын бедного пастуха Лейфрид. Автор делает все, чтобы как можно выше поднять в глазах читателей молодого простолюдина. Фортуна благоволит к герою романа. За подвиг, решивший исход войны, король возводит его в рыцарский сан, после чего Лейфрид сочетается браком с прекрасной Англианой, дочерью могущественного графа, и сам вскоре становится графом. Так по воле автора награждены достоинства крестьянского сына, который на вершине могущества не забывает о родителях. Мудрого купца Германа, воспитавшего его как родного сына, Лейфрид делает своим первым советником, хорошо зная, что тот станет подлинным отцом бедняков.

В этом раннем бюргерском романе личные достоинства человека торжествуют над сословными привилегиями. Даже суровый граф, тешивший первоначально убить Лейфрида, чтобы предотвратить неравный брак, позорящий его феодальную честь, высказывает сужения, оправдывающие любовь молодых людей: «Ведь и Давид был низкого происхождения, ? Саул ему все-таки отдал свою дочь». Ведущая тема романа — любовь — раскрывалась как тема естественного равенства людей. Чувство Лейфрида не уступало в глубине и благородстве любви графини Англианы. Влюбленная >тушка не искала в Лейфриде знатности, богатства и высокого положения. Она полагала, что Лейфрид такой, какой он есть, «вполне

достойн королевы». Человеческое перевешивает в романе сословное. И в этом заключалась его привлекательность для широких читательских кругов (до конца XVII в. роман выдержал десять изданий).

Стремление изобразить в «Золотой нити» идеальные чувства связано с поисками более «идеальной» формы. Герои Викрама изливают свои чувства в изысканных монологах и письмах. Их украшенная речь далека от грубоватой речи шванков, пересыпанной забористыми словечками. Красноречие автора проявляется в пристрастии к блескам гуманистической риторики, в плавных ритмах округленных периодов. В бюргерской литературе XVI в. появилось произведение, которое не только сохраняло некоторые черты куртуазной литературы Средних веков, но и прокладывало пути повествовательной прозы XVII в.

С середины XVI в. начали выходить новые народные книги. В них снова зазвучал веселый площадной смех, заглушенный было в первые годы Реформации. Среди книг комического содержания выделяется народная книга о шильдбюргерах (1598), приобретшая огромную популярность. Ф. Энгельс писал об этом произведении: «У кого из современных авторов хватило бы достаточно выдумки, чтобы создать такую книгу, как «Шильдбюргеры» (Маркс К., Энгельс Ф. Из ранних произведений. М., 1956, с. 348). Это произведение связано с народной традицией анекдотов о «глупых» селениях, племенах и т. п. Повествуя о мещанском тупоумии и самодурстве жителей саксонского городка Шильды, народная книга вновь возвращается к теме торжествующей глупости, которая так занимала писателей-сатириков во времена Себастиана Бранта и Эразма Роттердамского. Но есть тут и существенная разница. Для сатириков кануна Реформации неразумие было синонимом всеобщего неустройства, универсальным состоянием мира, ждущего обновления. Насмешка народной книги лишена такого размаха. Ее острие направлено против узкого, будничного мирка мещан, комическим олицетворением которого является Шильда в «Миснопотамии, что позади Утопии». Упоминание идеального государства Томаса Мора усугубляет комический эффект книги. Шильда — это, так сказать, Утопия наизнанку. В Утопии, согласно представлениям автора, все разумно и целесообразно. В Шильде все глупо и нелепо. Каждое начинание шильдбюргеров поражает своей несообразностью. Ради сохранения своего домашнего уюта бюргеры Шильды решили отречься от мудрости и превратиться в глупцов. Это удалось им в полной мере. Книга представляет

собой забавную летопись несуразных «деяний» самоуверенных бюргеров. Они носят в новую ратушу, построенную без окон, солнечный свет в мешках, прилежно сеют соль, принимают решение утопить рака в реке и т. п. Слава об их беспримерной дурости распространяется по свету. Свое личное благополучие поставили они выше мудрости, приносившей пользу многим людям. Но глупость, воцарившаяся в Шильде, довела ее до гибели. Пожар уничтожил город глупцов. Все, ради чего шильдбюргеры отреклись от мудрости, превратилось в груды пепла. Дымом стали их мещанские идеалы. Эта забавная книга, осмеивающая мещанское скудоумие, по сей день привлекает читателей. В XVIII в. К. М. Виланд использовал мотивы «Шильдбюргеров» в сатирическом романе «История абдеритов», направленном против немецкого филистерства.

Наряду с народными книгами комического содержания, в конце XVI и начале XVII в. увидели свет книги, в основе которых лежат исполненные силы и драматизма сказания, принадлежащие, по словам Энгельса, «к самым глубоким творениям народной поэзии всех народов» (Маркс К., Энгельс Ф. Из ранних произведений, с. 347). Энгельс имеет в виду сказания о докторе Фаусте и Агасфере — Вечном Жиде.

Иоганн или Георг Фауст не был вымышленной фигурой. Он жил в первой половине XVI в. По словам современников, был он хвастуном и шарлатаном, выдававшим себя за великого ученого. Кичился он своими познаниями в области нигромантии, хиромантии и прочих «тайных» наук. Все это, видимо, и послужило поводом для возникновения легенды, согласно которой доктор Фауст, ради приобретения великого познания, продал душу дьяволу. Такая легенда не случайно, конечно, возникла в эпоху Возрождения, когда еще давали о себе знать вековые предрассудки и в то же время раскрепощенная человеческая мысль одерживала одну победу за другой. У фаустовской легенды было героическое основание. Человек ради земного знания жертвует небесным блаженством. Подобная легенда овеяна дерзновенным духом эпохи, которая нуждалась в титанах и порождала титанов.

Следует, однако, заметить, что первая литературная обработка легенды, напечатанная в 1587 г. книгоиздателем И. Шписом и озаглавленная «История о докторе Иоганне Фаусте, знаменитом чародее и чернокнижнике», весьма далека от ренессансных устремлений. Автором ее, вероятно, был лютеранский пастор или, во всяком случае, лютеранин, враждебно относившийся к гуманистическому вольномыс-

лию. Свою задачу он видел прежде всего в том, чтобы развенчать Фауста, который «захотел проникнуть и изучить все основания неба и земли». В книге осуждался «греховный» порыв Фауста, доведший его до гибели. При этом благочестивый автор намеренно наделяет доктора Фауста чертами ученого гуманиста. Это особенно заметно в издании 1589 г., пополненном рядом новых эпизодов. В противоположность Лютеру, отвергшему языческую древность, Фауст питает к ней «предосудительное» пристрастие, даже чувствует себя в древнем мире, как дома. В Эрфуртском университете он читает лекции о Гомере, показывает не в меру любопытным студентам героев Троянской войны, цитирует утраченные комедии Плавта и Теренция. По просьбе императора Карла V он вызывает Александра Македонского с супругой, а виттенбергским студентам предоставляет возможность взглянуть на Елену Прекрасную. Прославленная красавица древнего мира становится его наложницей и даже рождает ему сына Юста Фауста. Желая окончательно скомпрометировать языческое суемудрие, автор заставляет беса Мефистофеля, служащего Фаусту, высказать материалистическое суждение Аристотеля о вечности мира, который «никогда не рождался и никогда не умрет». Негодующий автор замечает по этому поводу: «Дьявол, ты лжешь, божье слово учит иначе».

Продавая душу дьяволу, Фауст надеялся познать «первопричины всех вещей». Но бесы не могли ему дать подлинного знания. Правда, с помощью Мефистофеля Фауст совершил увлекательное путешествие по многим странам Европы, Азии и Африки. Однако в тайны мироздания он так и не проник. Поэтому Фаусту не оставалось ничего иного, как поражать людей магическим искусством либо потешаться над ними. Заключительная часть книги почти целиком состоит из волшебных шванков. Одному рыцарю знаменитый чернокнижник наколдовал оленьи рога; у крестьянина, не пожелавшего уступить ему дорогу, сожрал воз сена вместе с телегой и лошадей; на бочке выехал из винного погреба и т. п. Когда же приблизился срок неминуемой расплаты, Фауст впал в глубокую душевную тоску, сетовал, каялся, но было уже поздно. И автор с видимым удовольствием повествует об ужасной, устрашающей кончине «великого грешника», которая должна «послужить зеркалом и предостережением для каждого христианина».

Автор народной книги хотел развенчать в лице доктора Фауста человеческое дерзание. Но ему все-таки не удалось до конца вытра-

вить из легенды о Фаусте ее героического ренессансного духа. При всем своем религиозном ригоризме именно народная книга сделала «исполненную силу» легенду о дерзком искателе истины достоянием мировой литературы. Опираясь на народную книгу, вскоре переведенную на английский язык, выдающийся предшественник Шекспира Кристофер Марло написал свою «Трагическую историю доктора Фауста» (изд. 1604). За трагедией Марло последовали творения Лессинга, Гете, М. Клингера и др.

Религиозно-дидактические тенденции присущи также народной книге об Агасфере, изданной в 1602 г. под заглавием «Краткое повествование о некоем иудее из Иерусалима по имени Агасфер, который самолично присутствовал при распятии Христа, а также кричал вместе с другими: «распни его!» — и взывал о Варраве». Книга описывает встречу шлезвигского епископа Эйцина с Агасфером, якобы имевшую место в 1542 г. Агасфер рассказывает епископу о том, как шедший на Голгофу Христос, которому Агасфер не разрешил отдохнуть около своего дома, обрек его на вечные скитания. В основе книги лежат апокрифические сказания. По словам М. Горького, «эта легенда искусно соединяет в себе и заветную мечту о бессмертии, и страх бессмертия, вызываемый тяжкими мучениями жизни». Подобно легенде о Фаусте, легенда об Агасфере не раз привлекала к себе внимание позднейших писателей (Шубарт, Гёте, Ленау, Э. Кинэ, Э. Сю, В. Кюхельбекер, К. Павлова и др.).

10. ГАНС САКС

Наиболее значительным бюргерским поэтом Германии XVI в. был Ганс Сакс (1494—1576). Трудолюбивый башмачник и не менее трудолюбивый поэт, он почти всю свою долгую жизнь провел в Нюрнберге, который был одним из центров немецкой бюргерской культуры. Сакс гордился тем, что является гражданином вольного города, изобилующего выдающимися мастерами искусств и неутомимыми ремесленниками. В пространном стихотворении «Похвальное слово городу Нюрнбергу» (1530) он со свойственной ему обстоятельностью описал родной город, стараясь ничего не упустить из его достопримечательностей и достойных внимания установлений. Много времени и сил уделял он «благородному искусству» мастерзанга, почитаемому в кругах нюрнбергских ремесленников. Саксу удалось значительно расширить поэтический диапазон этого искусства, опиравшегося на строгие правила, записанные в специальных руководствах (табулатурах).

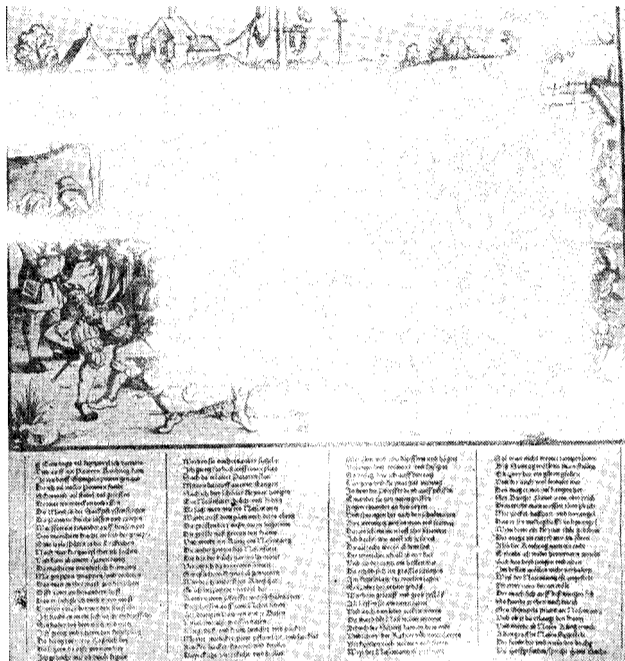
В отличие от ранних мастерзингеров, не выходивших обычно за пределы религиозных тем, Сакс охотно обращался к разнообразным темам светского, в том числе шванкового, характера.

Реформационное движение увлекло Сакса. В аллегорическом стихотворении «Виттенбергский соловей» (1523) он приветствовал выступление Лютера.

Полемическим задором наполнены прозаические диалоги Сакса «Спор между каноником и башмачником» (1524), обличающие невежество католического клира. Резкие выпады против католической церкви содержались также в стихотворных подписях к циклу гравюр, клеймивших злодеяния папства и предрекавших ему гибель («Чудесное пророчество о папе», 1527). С годами, однако, Сакс убеждался, что неустройство, царящее в Германии, не может быть всецело отнесено к проискам папистов. Он видел, что империю раздирают смуты князей, вражда сословий. Германия напоминала ему Древний Рим периода упадка, шедший навстречу гибели. Беда, по мнению Сакса, заключалась в том, что немцы забыли об общей пользе, каждый заботится только о себе. К этому выводу поэт приходит в стихотворении «Разговор богов о смутах в священной Римской империи» (1544). Но вернется ли в Германию Общая Польза? Уступит ли ей дороге Корысть? Ганс Сакс не слишком в этом уверен. Ведь эгоизм представляется Гансу Саксу самым цепким и разрушительным пороком. Корыстолюбие делает человека бессердечным и лживым. А там, где торжествует эгоизм, нет места для верности и правды (аллегорическое стихотворение «Корыстолюбие — ужасный зверь», 1527).

Как и другие бюргерские поэты, Сакс склонен к дидактизму; даже веселые шванки имеют у него, как правило, назидательную концовку. Той же задаче служат любимые поэтом аллегорические композиции.

Ганс Сакс искренне жалел бедных и угнетенных и желал, чтобы большие господа и богатеи не доводили трудовой люд до суммы и тюремной решетки. Он любил свою отчизну и хотел видеть ее единой, мирной и процветающей. Но на сословную структуру общества он не посягал, полагая, что, хотя все люди и равны перед богом, они самим творцом предназначены для выполнения разных обязанностей. И в своих нравственных воззрениях Сакс обычно не выходил за пределы бюргерской морали. Он ратовал за трудолюбие и честность, за дружную семью, не знающую раздоров и своеволия. Каждый труженик обязан соизмерять свои расходы с доходами.



«Пляска носов...»

Текст Ганса Сакса, гравюра Г.-З. Бехамы, 1534 г.

Домашний очаг был для Сакса эмблемой благополучия, олицетворением прочности земных связей. В будничном мире таилась для него уйма поэзии. В стихотворении «Вся домашняя утварь, числом триста предметов» (1544) обстоятельно и не без наивного пафоса описал он окружающий его мир вещей. Каждая деталь этого натюрморта дорога автору. И дорога потому, что любой названный в стихотворении предмет, изготовленный искусными руками взыскательного мастера, прославляет полезный человеческий труд. А Ганс Сакс, непосредственно связанный с ремесленной средой, умел ценить труд и видел в нем основу земного бытия.

Не следует, однако, думать, что прилежный башмачник, на досуге сочинявший стихи, знал только свою мастерскую да нюрнбергских ремесленников, о которых он столь лестно отзывался в «Похвальном слове городу Нюрнбергу». Ганс Сакс много читал, о многом размышлял. Ему были известны произведения античных, средневековых и реnaissance авторов, будь то «Декамерон» Боккаччо, шванки, народные книги или «Энеида» Вергилия, будь то труды историков, естествоиспытателей. И он охотно делился с читателями познаниями. Так возник ряд дидактических стихотворений Ган-

са Сакса: «Описание всех сословий и профессий» (1568) и «О различных красивых платьях и одеждах» (1588) с гравюрами Поста Аммана, «О возникновении Богемской земли и королевства» (1537), «О разрушении могущественного города Трои» (1545), шпрук «О животных, с описанием их породы и свойств» (1545) и др.

Но лучше всего у Ганса Сакса получались шванки и фастнахтшпили, связанные с народной традицией. Есть у них общее с лубочными картинками: они также шероховаты и немного топорны и также подкупают своей демократической непосредственностью и почти детской наивностью. Как в сказке, земное в них причудливо переплетается с небесным («Святой Петр и ландскнехты», 1556; «Сатана не пускает в ад ландскнехтов», 1556, «Портной с флагом», 1563; «Святой Петр и коза», 1559). Из народной сказки вырастает популярное стихотворение Ганса Сакса «Страна лентяев» (1530). В безмятежной Шларавии никто не обременяет себя трудом. Там летают жареные куры, гуси и голуби, попадая прямо в рот лентявцу.

В Шларавии тунеядцы в почете. «Глупцы, невежды и болваны» получают там «титуты и сань», в то время как честному и умному человеку нет места. Поэт осуждает порядки, при которых наиболее ничтожные и бесполезные поднимаются особенно высоко. И хотя речь в стихотворении идет о сказочной стране, в нем, конечно, встречаются намеки на обычаи феодально-германской империи.

В шванках Ганса Сакса хорошо видна Германия XVI в. с ее людом. Поэт входит в гуцу повседневной жизни. И о ней Ганс Сакс, превосходно зная слабости соотечественников, их повадки, манеру говорить, пишет очень живо, с юмором и с той отчетливостью, которая характерна для немецких ксилографий XVI в.

Немало потрудился Ганс Сакс и как драматург. Правда, его Назидательные, как он их называл, «комедии» и «трагедии» (например, «Жалостная история о Елизавете, купеческой дочери», 1548), лишены подлинного драматизма, не оставили заметного следа в истории немецкой драмы. Зато веселые фастнахтшпили (масленичные представления), бесспорно, могут быть отнесены к числу самых ярких образцов этого демократического жанра, распространенного в Германии в XV и XVI вв. В основе их, как и в основе шванков, лежит какое-нибудь забавное происшествие из жизни горожан, крестьян или клириков. Впрочем, к крестьянам Ганс Сакс, подобно другим бюргерским авторам, относится немного свысока. Он охотно изображает их неотесанными, придурковатыми увальнями, по своей вине попадающими впросак. Так, в фастнахтшпиле

«Фюнзингенский конокрад и вороватые крестьяне» (1553) ловкий вор оставляет в дураках алчных сельских простофиль, кичившихся своим хитроумием. Ганс Сакс ценит смекалку и расторопность, но, изображая проделки находчивых проныр, он в то же время как бы говорит зрителям: не будьте ротозеями и дурнями, не верьте на слово первому встречному, готовому вас облапошить. Яркий пример такой дурацкой доверчивости приведен в популярном фастнахтшпиле «Школяр в раю» (1550). Простоватая крестьянка, приняв странствующего школьника за небожителя, просит его навестить в раю ее покойного первого мужа и передать ему деньги и узел с одеждой, чтобы умерший на том свете ни в чем не терпел нужды. Оборотистый школяр охотно соглашается выполнить просьбу женщины, а затем надувает и ее второго мужа, отправившегося на поиски мошенника.

Осмеивает Ганс Сакс ханжество и распутство попов («Старая сводня и поп», 1551; «Слепой пономарь, поп и пономариха», 1557), лукавство неверных жен («Испытание каленым железом», 1551) либо крайнее простодушие («Высиживание теленка», 1551). Подобно шванкам, фастнахтшпили Ганса Сакса тяготеют к повседневному быту, к изображению семейных неполадок или иных обиденных проявлений человеческого «неразумия». Иногда, правда, в этот обиденный мир врываются яркие карнавальные маски («Пляска носов», 1550), подчас связанные с традицией литературы о дураках. В этом отношении примечателен фастнахтшпиль «Извлечение дураков» (1536), в котором изображено забавное врачевание занемогшего «глушца», распухшего от всевозможных пороков. Из его огромного брюха врач извлекает множество «дураков», олицетворяющих тщеславие, алчность, зависть, распутство, — короче говоря, всех тех, «кого доктор Себастиан Брант поместил на своем корабле».

Широко используя приемы площадного комизма с его потасовками, перебранками и солеными словечками, восходящие к традициям нюрнбергского фастнахтшпиля XV в., Ганс Сакс не упускает из виду назидательных целей, пересыпая речь персонажей поучительными сентенциями и предостережениями, подчас прямо обращенными к зрителю. Со старинным фастнахтшпилем связывает Сакса также преобладание повествовательного элемента над сценическим действием. При всем том лучшим пьесам Сакса присущи живость и непосредственность, веселый задор и масленичное балагурство. Недаром молодой Гете подражал нюрнбергскому поэту в своих «мас-

леничных фарсах». Вспоминая о творческих исканиях бюргерской молодежи в период «Бури и натиска», он писал в «Поэзии и правде» (кн. 18): «Ганс Сакс, настоящий мастер поэзии, был к нам всех ближе. Это был истинный талант, правда, не рыцарь и не придворный, как те (т. е. миннезингеры.— *Б. П.*), а простой бюргер, чем могли похвалиться и мы. Его дидактический реализм был нам по вкусу, и мы нередко пользовались его легким ритмом, его удобной рифмой».

11. ИОГАНН ФИШАРТ
И НЕМЕЦКАЯ САТИРА КОНЦА XVI в.

На исходе XVI в. вновь обострилась религиозная полемика, на этот раз связанная с наступлением Контрреформации. Католическая церковь укрепляла и перестраивала свои ряды. Протестанты обрушивали на папистов памфлеты, сатиры, песни и пародии. Как правило, сочувствие широких общественных кругов было на их стороне. Ведущим жанром бюргерско-демократической литературы вновь становится сатира. Оживают традиции Бранта и Гуттена.

К концу XVI в. относится творчество одного из значительных сатириков и публицистов эпохи Реформации — Иоганна Фишарта (1546—1590). Ученик Каспара Шейта, автора сатирико-дидактической книги «Гробьян» (1551), осмеивавшей дурные манеры и нравы, Фишарт — разносторонне образованный писатель, с широким кругом интересов, знаток древних и новых языков — тесно связан с традицией гуманистической культуры. Противник папского Рима и особенно иезуитов, он вместе с тем не был ортодоксальным лютеранином.

Уже ранние произведения Фишарта («Ночной ворон», 1570; «Житие святых Доминика и Франциска», 1571) направлены против лагеря католической реакции. Как автор листовок и «ведомостей», заменявших в то время газетную информацию, он знакомил читателей со значительными событиями европейской общественной жизни, преимущественное внимание уделяя борьбе французских, нидерландских и швейцарских протестантов. Ужасная резня Варфоломеевской ночи (1572), равно как и другие кровавые выступления папистов, усиливали ненависть Фишарта. С годами его антикатолические сатиры и памфлеты становятся все более негодующими. Папский Рим рисовался ему чудовищной головой Горгоны, умерщвляющей все, на что направлен ее страшный взгляд («Голова Горгоны Медузы», 1577). В написанной прозой и стихами сатире «Улей святого римского пчелиного роя» (1579), представ-

I CANNES FICHARDVS
Iurifconfultus.



Портрет Фишарта

Гравюра работы Н. Ройснера, 1587 г.

ляющей собой вольное переложение одноименной антикатолической сатиры (1569) нидерландского кальвиниста Ф. Марникса, воинствующая католическая церковь выступает как средоточие пороков и злодеяний, не совместимых с предначертаниями Евангелия.

Самой злой и яркой сатирой Фишарта была стихотворная «Легенда о происхождении четырехрогой иезуитской шапочки» (1580). Фишарт осыпает сатирическими стрелами всю многоярусную иерархию католической церкви, вполне в духе времени клеймя ее сатанинской печатью. Желая восстановить свою власть над людьми, сломленную пришествием Христа, Люцифер решает непрямо воздвигнуть на земле рог — символ ада. С этой целью бесы шьют однорогий монашеский капюшон. Потом появляется двурогий епископский клобук, сшитый из духовного тщеславия иглой властолю-

бия и нитками обирания верующих. За ним следует трехрогая папская тиара, которую изготавливают из мощы Иуды, симонии, мстительности, любострастия, вероломства, содомии и колдовства и украшают мнимым даром Константина, торговлей индульгенциями и пр. И наконец, как верх дьявольской изобретательности, появляется четырехрогая шапочка иезуитов, соединяющих в себе все зло, которое ад несет людям: обман, лукавство, мстительность, зависть, кровавые преступления, раздор, ложь и т. п.

Впрочем, Фишарта занимала не только профессиональная рознь, но и другие стороны тогдашней жизни. При этом он не представлял себе литературного произведения без назидательной тенденции. И гробианизм тоже должен был служить правоучительным целям. Так, гробианский характер придал Фишарт стихотворной обработке народной книги о Тиле Эйленшпигеле («Новый рифмованный Эйленшпигель», 1572), которая по замыслу поэта должна была стать огромным «зеркалом плутов», отразить все пороки, процветавшие в Германской империи. В целях осмеяния распушенности современных нравов Фишарт и Тила Эйленшпигеля превратил в человека прожорливого, неопрятного, ленивого. Подобная трактовка хотя и усиливала обличительную направленность, в то же время принижала героя, превращала его в заурядного забулдыгу. В гробианской манере написана также веселая сатира в стихах «Травля блох» (1573, новое, расширенное издание — 1577), повествующая о войне, которую женщины с незапамятных времен ведут с блохами. Сатира изобилует жанровыми картинками, много в ней парабол и историй, заимствованных из различных источников, раздвигающих сатирический и, разумеется, дидактический диапазон произведения.

В назидательной «Философской книжечке о браке и воспитании» (1578) Фишарт тепло пишет о семейных добродетелях, считая любовное воспитание детей и дружбу, объединяющую семью, краеугольным камнем общественной морали. И в этом он гораздо ближе воззрениям Эразма, нежели распространенным в то время жестким и ограниченным взглядам.

Большой успех имело пространное стихотворение Фишарта «Счастливый цюрихский корабль» (1576), в котором описана торжественная поездка цюрихских горожан на праздник стрелков в Страсбург в июне 1576 г., знаменовавшая нерушимость дружбы двух протестантских городов. Поэт сравнивает поездку швейцарцев с походом аргонавтов и отдает предпочтение бескорыстным жителям Цюриха, которые отправились в путь «ради славы и

дружбы», каковые и были их великолепным «золотым руном». Он прославляет человеческий труд и его созидательные возможности:

Труд прорывает недра гор,
Долины девственный простор
Им возвеличен и украшен;
Возводит ряд домов и башен,
И возникают города —
Плоды великого труда...

(Перевод А. Сиповича)

Значительным явлением немецкой культурной жизни явилась предпринятая Фишартом вольная обработка первой книги романа Ф. Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль». Книга увидела свет в 1575 г. под витиеватым заголовком: «Отменная необыкновенная история о жизни, деяниях и возлияниях от безделья за полной чашей прославленных рыцарей и господ Грангузье, Гаргантюа и Пантагрюэля, королей Утопии и Нетового государства» (последующие издания — 1582 и 1590). Немецкий читатель знакомился с крупнейшим памятником французской ренессансной литературы, но, как обычно, Фишарт не ограничился переводом. Под его пером текст Рабле обрстал таким множеством вставок и отступлений, что возникало, по сути дела, новое произведение, по объему в три раза превосходящее книгу французского гуманиста. В романе то и дело появлялись зарисовки немецкого быта. Фишарт перелицевал на немецкий лад имена: Гаргантюа у него становился то Гургельманом, то Гургельдурстом. Языковой гротеск Рабле разрастается у Фишарта до гомерических размеров. Там, где Рабле употребляет одно слово, Фишарт громоздит их двадцать или тридцать. Он изобретает «невозможные дурацкие варварские омонимы и синонимы» либо разыскивает слова, «которые тешат слух своим гулом и звоном». Зато гуманистическое вольномыслие Рабле не находило подчас должного понима-

ния у писателя. Например, знаменитый эпизод с Телемской обителью им не только сокращен, но и подан в ироническом плане. Как противник католицизма, Фишарт не пощадил даже веселого брата Жана, непрерывно насмехаясь над его монашеством. Более резкими и грубыми стали изображения Грангузье и молодого Гаргантюа. Стремясь, как и в «Рифмованном Эйленшпигеле», обличить упадок современных нравов, Фишарт наделил их рядом гробианских черт. Мудрый Грангузье превратился в неумного обжору и пьяницу. Впрочем, сатира Фишарта метила также и в религиозный фанатизм, и в произвол монархов, и в жестокость войн, и во многие другие уродливые явления современности. Наряду с этим встречаются в романе и зарисовки обычаев и нравов, достойных похвалы. Автор тепло отзывается о добродетелях немецкой женщины, а также, предвзвывая мысли, изложенные им в «Философской книжечке», прославляет честный брак и блага семейной жизни.

Иоганн Фишарт был последним выдающимся представителем немецкого Возрождения. Он многое сохранял из культурного наследия гуманизма. В то же время, будучи воинствующим протестантом, он уже не мог быть последовательным вольнодумцем, во всяком случае в религиозных вопросах. Широта его интересов далеко не всегда сочеталась с широтой взглядов. Художественная форма стала громоздкой, витиеватой, подчас манерной. Это бросается в глаза как в его «Отменной необыкновенной истории», так и в ряде других произведений. Очертания «Истории» причудливы и нестройны, как нестроен мир, окружающий автора. «Запутанным, бесформенным сколком ныне запутанного и бесформенного мира» назвал Фишарт свое творение. Своим творчеством он прокладывал путь немецкой литературе следующего, XVII в., в частности причудливой прозе Мопшероша.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

СКАНДИНАВСКИЕ ЛИТЕРАТУРЫ

1. ЛИТЕРАТУРЫ СКАНДИНАВИИ В XIV—XV вв.

Для скандинавских стран в XIV—XVI вв. характерно замедленное общественное и культурно-историческое развитие. Феодалные отношения не получили в Скандинавии классического выражения. Большое количество свободного крестьянства и незначительное количество крупных феодалных владений (за ис-

ключением части Дании) оказывали влияние на общественный уклад. В отличие от Германии, скандинавские страны почти не знали феодалной раздробленности. Раннефеодалные монархии, сложившиеся в XII—XIII вв. после относительно кратковременной острой борьбы королей с феодалной знатью, не распались, но королевская власть была ограничена аристократическим государственным советом (риксрод — в Дании, риксдаг — в Швеции).

В XIV в. складывается политическое объединение, своего рода федерация скандинавских государств в форме унии (Кальмарская уния 1397 г.). В рамках этого объединения постепенно произошло подчинение Норвегии, политическое и культурное, датскому руководству (особенно после его закрепления «навечно» в 1450 г.). Политическая связь Швеции с Данией постепенно ослабевала, унию поколебало восстание Энгельбректа Энгельбректсона (1434). Окончательный удар датским претензиям нанесло национально-освободительное движение под руководством Густава Вазы, избранного после победы шведским королем (1523—1560). В XVI в. в Дании и Швеции усиливается королевская власть, использующая реформационное движение (в Дании лютеранство было принято в 1536 г. при Кристиане III, а в Швеции — при Густаве Вазе в 1527—1544 гг.). Монастырские имения в основном переходят к короне, королю подчиняется реформированная церковь.

В XIV—XVI вв. Норвегия и Исландия, бывшие культурным гегемоном на Севере в период Раннего Средневековья, начинают приходить в упадок и становятся культурной провинцией. А сама Дания, так же как в известной мере и Швеция, оказывается культурной периферией Европы; общественные и литературные веяния в этот период доходят до Скандинавии с опозданием, главным образом из Германии. Связь с Северной Германией и Ганзейским союзом имела для Скандинавии кардинальное значение, во многом двойственное, так как экономические и культурные импульсы из Германии сопровождались политическим ущемлением, экономическим закабалением; они форсировали закрепощение крестьян в Дании, общий упадок Норвегии и активное стремление к национальной независимости в Швеции. Эти связи во многом определили особенности культурного развития.

Объединяющим и существенным было общее наследие замечательной древнескандинавской литературы. В художественном отношении ценнейшей частью литературы Скандинавии долго оставались народные баллады, отчасти связанные с традицией древнескандинавской народно-эпической литературы. Возникшие как жанр в XII—XIII вв., баллады импровизировались в XIV—XV вв. и даже позже, в пору их записи в XVII и XVIII вв.

Поэтика баллады фольклорная; для памятников этого жанра характерны «общие места», повторы и параллелизмы. Баллада сочетает лирический и эпический моменты. Повествовательный сюжет передается без эпической ретардации и описаний, стремительно, скач-

ками, от одной кульминационной вершины к другой, диалоги и напряженность коллизий придают балладе драматичность. Конфликты строятся на противопоставлении страстной любви семейно-бытовым преградам, в балладах человек часто выступает как жертва волшебных сил и судьбы. Многие баллады кончаются трагически. Припев, как особенность баллады, связан с ее лирическим элементом, с ее эмоциональным тоном.

Лирико-эпико-драматический характер, в частности, отличает баллады от лирической поэзии Средних веков, не только французской (от которой в них рифмы, а не аллитерация и, возможно, также припев), но в известной мере и немецкой. Наиболее ранним и богатым является балладное творчество в Дании (датский термин — *volkeviser*). Самые архаические по сюжету баллады связаны с темами древнескандинавской поэзии: о возвращении Тором и Локи молота, похищенного великаном Трюмом у громовника (ср. эддическую «Песню о Трюме»), о трагической любви Харбарда и Сигне (сюжет этот пересказан и в «Деяниях датчан» Саксона Грамматика). Баллады о Дитрихе Бернском и мести Кримхильды восходят не только к скандинавским источникам, но и непосредственно к нижнемецким песням. В фантастических балладах в человеческую судьбу вмешиваются персонажи так называемой «низшей мифологии», связанной с народными суевериями: карлики, привидения, эльфы и т. п. Эти существа завлекают героя или героиню, лодчиняют своей власти, а в случае попытки противостоять им они жестоко мстят. Жертвами обычно становятся любящие, их разлучают демонические силы. Таковы, например, баллады о рыцаре Олуве, отвергшем любовь хозяйки эльфов; о Германде Гладенственде, обещанном с рождения морскому чудовищу, о его трагической любви к английской принцессе; о рыцаре Беспере, которого эльфы лишили памяти, и т. д. Многие романические баллады рисуют столкновение любящих героев (любовь изображается как роковая, стихийная сила) с семейными и общественными отношениями, с родовой мстью, семейной честью, ревностью и т. п. Фоном для таких баллад большей частью является «рыцарская» обстановка. Таковы, например, баллады о новобрачных Нилусе и Хиллелиле, попавших под власть дяди жениха (дядя мстит племяннику); такова знаменитая баллада об Эббе Скамальсене и его возлюбленной, «гордой Аделуд», подчиняющейся требованиям своего рода. От рыцарских отличаются исторические баллады, которые группируются прежде всего вокруг датских королей Вальдемара I Великого

(1157—1182) и Вальдемара II Победителя (1202—1241). Известны исторические баллады о Стиге Хвиде, полководце, участвовавшем в убийстве короля Эрика в 1286 г., о народном герое Нильсе Эббесене, убившем в 1340 г. немецкого графа Герта фон Холынтайна. Эта последняя баллада стала символом датского сопротивления немецкой оккупации во время второй мировой войны (на эту тему написана драма Кая Мунка).

Встречаются, наконец, юмористические баллады, близкие по сюжетам к шванкам и анекдотам. Спорадические записи датских баллад относятся к XIV—XV вв. В XVI в. начинается массовая запись, а в конце XVI в. — печатные издания баллад.

Баллады норвежские и шведские носят сходный характер. Среди норвежских баллад наиболее знамениты «Бендик и Оролилья» (рыцарская баллада), «Роланд и король Магнус» (героическая); «Маргит Хьюске» (фантастическая), «Олув и Кари» и др. Известны шведские песни епископа Томаса Симонсона из Стренгнеса (ок. 1380—1443), а именно «Песни о свободе» и «Песни о верности». Он воспел Энгельбректа — защитника народных прав, убитого в 1436 г. Томаса можно считать первым настоящим шведским поэтом.

Рыцарская литература и вообще средневековые сюжеты французского происхождения проникли в Норвегию и Исландию во второй половине XIII в. (саги о Карле Великом, короле Артуре и его рыцарях). В первом десятилетии XIV в. по инициативе Эуфимии, жены норвежского короля Хакона Магнуссона, были переведены стихотворные романы об Ивейне, герцоге Фридрихе Нормандском, о Флоре и Бланфлэре (Блансефлор). Эти три так называемые «Песни Эуфимии» около 1500 г. появились и в вольном датском переводе. В это же время на датский язык были переведены еще три куртуазных романа, вероятно с немецкого («Король карликов Лаурин», «Персенобер и Константианобис», «Целомудренная Королева»). В последней четверти XIV в. на шведский с латинского языка была переведена одна из версий стихотворного романа об Александре Македонском (Konung Alexander). Это одна из самых удачных «Александрий». Подобные произведения сохраняли популярность в датском обществе еще в XVI и XVII вв., когда они стали издаваться в виде так называемых «народных книг».

Наиболее значительным явлением датской и шведской эпической литературы XIV—XV вв. можно считать рифмованные хроники (например, шведские хроники об Эрике, о роде, входящем к св. Эрику, содержащие элементы

рыцарского романа, о Карле Кнуттсоне, Стуре и др.; а также знаменитую большую датскую рифмованную хронику второй половины XV в.), метрические особенности которых указывают на связь с переводными стихотворными романами.

На протяжении XIV и XV вв. в Скандинавии было создано немало произведений клерикальной литературы, в основном на латинском языке. Самым оригинальным из них является запись первоначально по-шведски (с последующим переводом на латынь) «Откровений» Бригитты (1304—1372). В XV в. с латинского на скандинавские языки были переведены некоторые жития и легенды, молитвы, псалмы, делались попытки перевода Библии. К этому же веку относятся первые опыты религиозной поэзии на скандинавских языках (например, песни о деве Марии), являющиеся отдаленными предшественниками псалмопевческой поэзии реформационной эпохи.

Упоминания заслуживает сделанный в XV в. перевод с немецкого языка на датский и шведский «Люцидария», содержащего сведения из церковной догматики, географии, астрономии и т. д. Для Швеции конца XV в. специфично развитие политически тенденциозной поэзии в форме стихов, хроник, беллетризованных прокламаций.

2. ОБЩИЕ ЧЕРТЫ ЛИТЕРАТУРЫ XVI в.

Культурные веяния Возрождения долго не достигали скандинавских стран, хотя Скандинавия вовсе не была изолирована; многие скандинавы учились в Италии и других европейских странах, университет в Упсале был организован в 1478 г. по образцу Болонского и т. д. Скандинавские страны не только «отстали», не только были максимально удалены (в пределах Европы) от Италии — родины Ренессанса; в отличие от той же Италии для северных стран их «классическим наследием» была не античная литература, а древне-скандинавская, раннесредневековая поэзия («Эдда», скальды, саги), воспоминание о которой теплилось в сохранившихся в форме живого бытования народных балладах. Обращение к своей национальной старине — оригинальная, специфическая черта эпохи Возрождения в Скандинавии. Из двух основных начал этой эпохи — гуманизма и Реформации — в скандинавских странах резко возобладала Реформация. Реформация проводилась в основном «сверху». Движение крестьян и бюргеров в Дании после изгнания Кристиана II пользовалось реформационными лозунгами, но оно никак не может сравниться по своему размаху

и радикальности с Крестьянской войной в Германии; да оно и окончилось компромиссом с Кристианом III, который после подавления восстания ввел лютеранство (в 1536 г.). В Швеции дело Реформации возглавлялось королем Густавом Вазой, было связано с борьбой за национальную независимость и использовалось для усиления королевской власти.

3. ЛИТЕРАТУРА ДАНИИ

Открытие университета в Копенгагене в 1478 г. под эгидой церкви и средневековой схоластики мало изменило культурную жизнь Дании. После введения книгопечатания (1482) на первых порах в печать пошли давно ходившие в рукописной форме типичные произведения средневековой литературы: латинские теологические сочинения, рифмованная датская хроника (1495 г., первая книга на датском языке), рыцарские романы и т. п. Впоследствии книгопечатание открыло дорогу переводной народной книге, удовлетворявшей потребность довольно широких кругов в развлекательном чтении. Источником народных книг были разнообразные произведения, содержащие авантюрный элемент, — рыцарские романы, христианские апокрифы и легенды, сюжеты из античной литературы и др. В 1528 г. в виде народных книг были изданы восходящие в конечном счете к Боккаччо (но переведенные с немецкого) «Гризельда» и «Сигизмунда».

знаком новых веяний было издание в Дании в 1522 г. выполненного Эразмом Роттердамским критического текста и латинского перевода Евангелия от Матфея. Первые труды самих датских гуманистов вышли за границей. Это отчасти объясняется тем, что они были из числа датчан, живших или учившихся во Франции и Германии.

Первым и наиболее выдающимся из них был Кристьерн Педерсен (ок. 1480—1554), которого иногда называют «отцом датской литературы». Педерсен начал с издания (Париж, 1514) и с перевода с латинского на датский знаменитых «Деяний датчан» Саксона Грамматика (конец XII в.). Книга была горячо принята европейскими гуманистами и впоследствии дала сюжет трагедии «Гамлет». Далее Педерсен подготовил комментированное издание (Париж, 1515) «Пословиц» Педера Лоле (XV в.), где латинский текст перебивался примерами сочной датской народной речи; перевел народные книги о Карле Магнусе и Хольгере Данске (французский эпический Ожье Датчанин), который воспринимался теперь как историческое лицо и датский национальный герой. Кроме того, Педерсен работал над

латинско-датским словарем и латинскими учебниками. На раннем этапе Педерсен проявлял характерный для датского гуманизма интерес к национальной старине, родному языку.

Педагогические устремления Педерсена были подхвачены около 1520 г. группой гуманистов, начавших выпускать новые латинские учебные пособия. Вскоре, однако, робкий датский гуманизм оказался вовлеченным в движение за церковную реформу, а интересы идейной борьбы получили выражение прежде всего в антикатолической сатире. Сам Педерсен примкнул к Реформации, выступил с переработкой сочинений Лютера и уже в 1529 г. прославил себя переводом Нового Завета на датский язык, а в 1531 г. — переводом псалмов. Перевод Евангелия Педерсена (с Вульгаты) лучше, чем в коллективном издании, вышедшем от имени Ханса Миккельсена за три года до этого. Педерсен является основным участником издания окончательного датского текста Библии в 1550 г. под эгидой Кристиана III. Педерсенский перевод Священного Писания и другие его сочинения сыграли исключительную роль в формировании датского литературного языка.

Однако «датским Лютером» называют не Педерсена, а Ханса Таусена (1494—1561), который опубликовал в 1535 г. датский перевод Ветхого Завета (на основе древнееврейского текста, Вульгаты и лютеровского немецкого перевода) и, кроме того, активно участвовал в общественной борьбе, развернувшейся вокруг Реформации. Вершину датской протестантской гимнологии составляет «Датская книга псалмов» Ханса Томиссена (1569), содержащая систематизацию и переработку немецких, латинских источников, а также старых датских католических песнопений, приспособленных к новым требованиям. Особняком стоит в этом жанре К. Х. Стен (1544—1610), внесший в гимны сильный личный элемент. Стен — предтеча религиозной поэзии XVII в.

Большинство сатирических произведений эпохи были переводами и переработками; так, «Диалог» (1533) представляет перевод «Больной мессы» швейцарского реформатора Никласа Мануэля, «Пляска смерти» и «Брат Рус» (оба 1555) переведены с нижненемецкого оригинала, и даже знаменитый «Педер-кузнец и Адсер-крестьянин» (1554) — перевод с немецкого оригинала 1523 г. Однако переводы эти носят характер переработок: датская версия «Пляски смерти» и «Брата Руса» имеет антикатолическую направленность, «Большая месса» и «Педер и Адсер» — датский колорит и много актуальных намеков. В «Педере и Адсере» действие происходит в Дании. Этот диалог отличается сочным языком, грубоватым юмо-

ром, богат бытовыми деталями; критика католической церкви (монастырской собственности, индульгенций, корысти священников) здесь острая, прямолинейная, непримиримая.

Используя традицию аллегорической поэзии и гуманистическую сатиру, Х. Таусен создал полемическую поэму «Песня о Лжи и Правде»: Правда рисуется гонимой всюду — в замке, городе, деревне и особенно в католическом монастыре, где она ищет спасения. Там ее обрекают на голодную смерть, так как католическая ложь властвует над монахами.

Зеландский епископ Педер Палладиус (1503—1560), вернувшийся в Данию после шестилетних занятий в Виттенберге у Лютера и Меланхтона, составил «Книгу посещений», в которой с бытовым реализмом описывает своеобразную обстановку, сложившуюся в провинции в период распространения Реформации.

Во второй половине XVI в., в относительно мирный период после осуществления Реформации, как бы возобновляется влияние ренессансной культуры. Это сказывается и в значительном размахе разносторонних научных исследований (астрономия, медицина, историография и т. д.), и в расширении «массовой» литературы за счет перевода популярных немецких народных романов (о Тиле Уленшпигеле, докторе Фаусте, немецкой версии Рейнеке-лиса), и в возобновлении специфического для скандинавского гуманизма интереса к родной старине (перевод А. С. Веделем Саксона Грамматика в 1575, издание им народных баллад в 1591, работы по датской истории Арильда Хнитфельда). Однако непосредственное влияние европейского гуманизма проявилось прежде всего в расцвете неолатинской поэзии и школьной комедии, ориентированных на античные образцы. Даже знаменитый астроном Тихо Браге (1546—1601) — учитель Кеплера — начинает свою латинскую научную публикацию «О новой звезде» (1573) стихами к Урании.

Крупнейший неолатинский поэт — это Эрасмус Лэтус (Расмус Глэд, 1526—1582); его наследие включает буколические стихи в гексаметрах в духе Вергилия, описательные поэмы, поэтическую историю Дании от потопа, претендующую на роль национального эпоса.

От более раннего времени (до середины XVI в.) сохранилось немного драматических произведений. Восходящая к католическим средневековым мистериям пьеса о святом герцоге Кнуде Леварде, убитом датским престолонаследником Магнусом в 1131 г., следует за латинским житием святого, но вместе с тем подчеркивает его роль как исторического деятеля. К 1531 г. относится перевод с латинского Кр. Хансена мистериальной пьесы рыцаря

Хиллана из Меллерштадта «Комедия Доротеи» (о мученичестве св. Доротеи), а также пьесы «Неверная жена» (типа карнавального фарса или фастнахтшпиля) и «Суд Париса», сочетавшая черты моралите, фарса и античный сюжет. Возможно, что эти три пьесы составляли репертуар школьных представлений, которые ученики Хансена давали для жителей Оденсе. Пьесы восходят к средневековым жанрам, но отмечены и печатью новых веяний. В период ожесточенной борьбы за реформу драматургия, по-видимому, отступила перед сатирой, но позднее, особенно с 1560 г. (и вплоть до 1630 г.), школьная драма становится одним из ведущих видов датской литературы. Короли Фридрих II и Кристиан IV относились к театру покровительственно. В этот период школьная драма ориентируется на античные образцы, но сюжеты черпаются преимущественно из библейской традиции.

Назидательная пьеса Ханса Кристенсена Стена о быстрой перемене судьбы путем буквального поворота «колеса» (Kortvending или Lyskenshiul) заимствовала некоторые мотивы из «Пляски смерти». В пьесе Х. Стена заметно гуманистическое влияние (деление на акты, цитаты из Горация и Теренция). Оно гораздо сильнее у Йенсена Хегелунга (1542—1614), ученика Меланхтона, ректора из Риббе. Хегелунг переработал латинскую пьесу С. Бирна на библейский сюжет о целомудренной Сусанне (опубл. 1578). «Сусанна» — классическая пьеса в стихах с прологом, пятью актами, эпилогом, с латинскими ремарками. Тоже в Ютландии возникла другая школьная драма на библейский сюжет, отмеченная самим Лютером, о Товии и Сарре. Наиболее выдающийся представитель датской школьной драмы — Йероним Ранх (1539—1607); после окончания Виттенбергского университета он был пастором в средней Ютландии. Две пьесы Ранха объединены библейской тематикой: «Присяга царя Соломона» (с намеками на принца Кристиана, будущего Кристиана IV, 1585) и «Пленение Самсона» (1589). В этих пьесах переплетаются такие разнородные элементы, как библейский пафос, наивный дидактизм (Самсон наказан за легкомыслие, преданность женщине), аллегория, печать влияния римской комедии (полководцу Иоаву приданы черты плавтовского «трусливого воина»), драматическая напряженность и лиризм. Обилие песен в «Пленении Самсона» приближает эту пьесу к опере. Лучшая вещь Ранха — «Скупой завистник» (1598, опубл. в 1638 г.), в которой отчетливая драматическая форма (в классическом смысле) придана сюжету, взятому не у Плавта, а из народного анекдота и шуточной песни: купец

ЛИТЕРАТУРЫ ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ И АМЕРИКИ

оставляет семью и дом и отправляется собирать милостыню, чтоб не растрчивать свои богатства. В его отсутствие появляется бродяга, который, поняв ситуацию, угощает жену купца. Она влюбляется в бродягу, и они устраивают так, что вернувшийся скряга не узнает своего дома (из-за подмены ключей), пользуется в нем гостеприимством и, одуроченный, уходит искать потерянный дом и семью. Пьеса эта напоминает фарсы Ганса Сакса и в какой-то мере является провозвестником расцвета датской комедии при Хольберге в первой половине XVIII в.

4. ЛИТЕРАТУРА НОРВЕГИИ И ИСЛАНДИИ

В Норвегии гуманистическое движение, также слившееся с Реформацией (многие носители его были видными деятелями лютеранской церкви), было слабее, чем в Дании. В этом отражался общий упадок общественной жизни в Норвегии, за исключением, может быть, Бергена, оживленного меяедународного порта.

Гуманисты из Осло (Франс Берг, Хальвард Хуннарсон, Йене Нильсон) были связаны с Данией, Германией, вообще с литературным движением эпохи Возрождения. Нильсон и Хуннарсон испытали свои силы в области неолатинской поэзии; Нильсон составил сборник проповедей и оригинальный дневник, который он писал во время поездок по стране.

Гуманисты Бергена и некоторых других городов направили усилия прежде всего на изучение и прославление родной Норвегии, ее национальных сокровищ. Бейер был ближайшим учеником Гебле Педерсона — первого лютеранского епископа Бергена, горячо сочувствовавшего новому культурному движению. Побывав в Виттенберге у Меланхтона и в Копенгагене, Бейер унаследовал от своего учителя преподавание теологии в бергенской кафедральной школе. В его дневнике живо описаны культурная обстановка в Норвегии, атмосфера общественного и морального хаоса, взаимоотношения с иностранцами из Ганзейского союза, деятельность гуманистов. Его главное сочинение «Относительно норвежского королевства» (написано в 1567 г., опубликовано только через двести лет) рисовало былое культурное и общественное величие Норвегии и было проникнуто патриотическим чувством, мечтой о возрождении страны. Бейер также писал пьесы на библейские темы.

Национально-патриотический характер носила деятельность и других представителей бергенского гуманистического кружка: Л. Ханнсон пытался перевести знаменитый исторический труд Снорри Стурлусона «Круг земной»,

Ханнсон и Стерссен издали пересказы норвежских саг под названием «Норвежская хроника». Из той же среды вышли анонимная «Рифмованная хроника Бергена» и «Привилегии Бергена», направленные против иностранного влияния в городе.

• Крупнейшим знатоком и любителем древнеисландского языка и норвежско-исландских древностей был пастор Педер Клауссон Фрис из Ставангера (1545—1614). Он перевел Снорри и среди других сочинений оставил географическое «Описание Норвегии», в которое вкраплены живые пересказы местных легенд и преданий.

В Исландии снижение тонаса литературы в XIV—XVI вв. было, пожалуй, еще более глубоким, чем в Норвегии. В предреформационный период (до 1552 г.) известное оживление внесла деятельность епископа Йена Арасона, с именем которого связано начало книгопечатания в Исландии (1530). Сам Арасон был врагом Реформации, но впоследствии книгопечатание было использовано в интересах именно этого движения. Первый исландский перевод Ветхого Завета был сделан Оддом Гудискалксоном (напечатан в Дании в 1540 г.), а полный перевод обеих частей Библии — Губбрандом Торлакссоном (изд. в 1584 г.).

5. ЛИТЕРАТУРА ШВЕЦИИ

Реформация в Швеции была введена не сразу, как в Дании, а как бы в два приема: в 1527 г. при Густаве Вазе (который быстро оценил значение реформы для борьбы за национальную консолидацию и укрепление королевской власти) и в 1593 г. по воле риксдага перед коронаванием Сигизмунда. Пропаганда Реформации начал еще в 1519 г. Олаус Петри (1497—1521) — ученик Лютера и Меланхтона, смело порвавший с официальной церковью и демонстративно нарушивший католический обет безбрачия священников, а также Лаурентиус Петри (1499—1573), брат Олауса, и Лаурентиус Андреа (1482—1522), нашедший поддержку у Густава Вазы. Все три писателя прикосновенны к переводу Библии на шведский язык (Новый Завет в 1562 г., а весь текст — в 1571 г.), но главную роль, безусловно, играл Олаус Петри.

Этот шведский перевод Библии написан исключительно ясным и богатым языком, с широким использованием национальных элементов в языке, народной лексики и т. п. Роль этого перевода в создании шведского литературного языка велика. С тех пор шведский язык почти не изменился. Олаус Петри создал также ряд полемических сочинений против

католицизма, учебники, катехизис, составил сборники проповедей, молитв и песнопений, «Правила судей» и многое другое. Ему часто приписывают и самую старую из дошедших до нас шведскую пьесу — «Комедию о Товии» (1550).

Особое значение имеет его «Шведская хроника», охватывающая исторические события до начала царствования Густава Вазы. Хроника эта проникнута дидактическими тенденциями и одновременно критическим духом по отношению к легендам о величии шведского государства в прошлом.

На другом полюсе — история Швеции последнего шведского католического епископа Иоганнеса Магнуса (1488—1544), напечатанная на латыни в 1500 г. в Италии. В этой фантастической истории, начинающейся от Потопа, Ноя и Магога, Швеция связывается с готами и рассматривается как колыбель германских народов, низвергнувших Римскую империю. Эта националистическая концепция,

известная под названием «готицизма», вдохновляла шведскую экспансию XVII в.

К тому же направлению принадлежит и Олаус (Олав) Магнус. В его «Истории северных народов» (1555), также созданной в Италии, описываются древнесеверные нравы и обычаи, излагаются сказки и легенды. Книга эта служила для Западной Европы источником полулегендарных и исторических сведений о Руси.

Во второй половине XVI в. в Швеции, так же как в Дании (хотя и в меньшем объеме), создаются школьные комедии, причем школьная драма вытеснила широко распространенные полуфольклорные «пляски с играми», которые сами по себе могли бы стать почвой для развития драматического искусства. Школьные комедии писались на библейские темы. Таковы упомянутые выше «Комедия о Товии» (ср. датскую пьесу на тот же сюжет), «Комедия о Юдифи и Олоферне» (лучшая из произведений такого рода благодаря серьезной драматической обработке библейского текста) и др.

ГЛАВА ПЯТАЯ

ЛИТЕРАТУРЫ ШВЕЙЦАРИИ

1. ОБЩИЕ ЧЕРТЫ ЛИТЕРАТУРЫ XIV—XVI вв.

Швейцария начала складываться в самостоятельное государство в эпоху Позднего Средневековья. Расположенные как бы на «перекрестке Европы», швейцарские земли (кантоны) занимали выгодное географическое положение. С открытием Сен-Готтардского перевала и оживлением торговли особенно возросла роль «лесных» кантонов — Швица, Ури и Унтервальдена, которые и стали колыбелью конфедерации. Заключенный между ними в конце XIII в. «вечный союз» креп и расширялся в борьбе с аннексионистскими притязаниями Габсбургской монархии. Сначала к нему примкнули другие немецкоязычные кантоны (Люцерн, Цюрих, Цуг, Гларус, Берн), позже на правах «союзных земель» в его состав вошли и франкоязычные кантоны — Женева, Вале, Невшатель. История формирования конфедерации — это, по существу, история борьбы кантонов против феодальных притязаний соседних государств. Благодаря исторически сложившимся условиям в Швейцарии народу удалось быстрее освободиться от феодального гнета. Победами над Австрией и особенно над Бургундским герцогством городские и сельские жители свободных кантонов убедительно продемонстрировали свое военное превосходство над закованными в латы рыцарями. К концу XV в.

Швейцария добилась полной независимости. Но швейцарцы, создавшие, по словам К. Маркса, «первую независимую республику в Европе», «сейчас же *обратили е деньги* свою военную славу. Все политические соображения исчезли; кантоны превратились в конторы по вербовке наемников... к тому, кто больше платит» (Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т. 21, с. 414). Военное наемничество, ставшее доходным промыслом, особенно процветало в отсталых кантонах. В городских кантонах (Цюрих, Бери, Базель) бюргерство выступало против наемничества, лишавшего города рабочих рук, а также против лихоимства католического духовенства.

Если в лесных кантонах идеи Реформации не встретили благоприятной почвы, то кантоны городские стали колыбелью цвинглианства и кальвинизма. Ульрих Цвингли был выразителем интересов укоренявшегося бюргерства, сторонником республиканского принципа правления. Но он призывал возвратиться к чистоте нравов и простоте жизни «добраго старого времени», выступал за изоляцию от других европейских государств. В отличие от кальвинизма, сыгравшего значительную роль в жизни Европы, цвинглианство не вышло за пределы немецкоязычной Швейцарии. После поражения в 1531 г. оно утратило свой боевой дух, превратилось в бюргерскую Реформацию

и застыло в провинциальной узости. Национальное объединение, которое надеялись провести в жизнь сторонники Цвингли, задержалось на целые столетия.

Для национального самосознания швейцарцев было характерно противоречие между постепенным политическим сближением германских и романских кантонов и культурной разобщенностью страны, которая оставалась конгломератом провинций, связанных с духовной жизнью родственными по языку соседних государств. Однако длительное сосуществование разнородных элементов в рамках единого государства вело, хотя и крайне медленно, к складыванию подобию духовной общности и формированию национального характера швейцарца, независимо от того, на каком языке — немецком или французском — он говорит. Применительно к XIV в. еще трудно говорить о швейцарской литературе в собственном смысле слова, но с середины XV в. произведения швейцарских авторов уже далеко не во всем вписываются в литературные процессы Германии и Франции. У них своя судьба, своя специфика, во многом общая как для алеманских, так и для романдских кантонов. Не случайно в немецкой Швейцарии переводится и ставится пьеса Теодора де Беза, а после поражения Цвингли многие его сторонники бегут не к Лютеру, но находят убежище в реформированных кантонах французской Швейцарии, где их принимают как «своих» по вере и по государственной принадлежности. Поэтому литературы Швейцарии на немецком и французском языках уже с эпохи Позднего Средневековья правомерно рассматривать как явление в известной мере самостоятельное — как складывающуюся швейцарскую литературу.

2. ЛИТЕРАТУРА НА НЕМЕЦКОМ ЯЗЫКЕ

Отделение от империи вначале неблагоприятно сказалось на немецкоязычной швейцарской литературе, которая была тесно связана с культурным развитием Германии. Однако постепенно начинает оформляться своеобразие этой литературы, которое проявляется в исторических хрониках и народных героических песнях, прославлявших борьбу за независимость (легенды о Вильгельме Телле и Арнольде Винкельриде). Первые ростки этого своеобразия пробиваются уже в прозе мистиков XIV—XV вв., швейцарскими представителями которых были доминиканец Генрих Сузо (Зойзе) и его ученица, монахиня Элизабет Штагель. В «Жизнеописании», начатом «духовной дочерью» Сузо и законченном им самим ок. 1362 г., религиозные излияния и призывы к активной

роли человека в деле «спасения души» приобретают почти эротическую окраску. Вопреки декларированной отрешенности авторов от мира сего их описания поражают остротой и интенсивностью переживания, чувственной осязаемостью образов и картин. Крайняя степень экзальтации, истовость самоистязания и нравственная аскеза были для них своего рода протестом против распущенности и дикости нравов, господствовавших в Швейцарии времен разгула наемничества. Придавая решающее значение активизации внутренней жизни человека, мистики подготавливали почву для идей гуманизма и Реформации.

В XV в. взгляд верующего обращается к земным, житейским делам. Церковный идеал аскезы в монастырской келье смывается мощным потоком грубой, реальной жизни. Этот процесс затронул и духовную литературу: XV век выдвинул крупного поэта-клерикала Генриха Лауфенберга (ок. 1400—1450), сочинившего около ста песен, среди которых были переводы на немецкий латинских гимнов, смешанные латино-немецкие стихи и так называемые контрафактуры — переложения светских, народных песен на церковный лад. Сохраняя начальные строки песни, ее размер, ритмику и мелодику, Лауфенберг заменяет светское содержание религиозным. Идя навстречу запросам бюргерства, он приближал веру к понятиям народа, ратовал за упрощение обряда богослужения — и тоже прокладывал дорогу Реформации.

Начиная с XIV в. глубокие сдвиги происходят и в светской литературе. Изысканная галантность рыцарской лирики уступает место более трезвому взгляду на жизнь. Поэты заняты уже не воспеванием рыцарских доблестей, а воспитанием бюргерских добродетелей. Литература миннезанга, расцветавшая на территории Швейцарии в XIII в., вырождается. Новые тенденции находят интересное решение у цюрихского поэта, бюргера по происхождению, Иоганнеса Гадлауба (ум. ок. 1340). В его творчестве традиционные мотивы рыцарской лирики переплетаются с бытовыми штрихами и зарисовками, материализуются в конкретных образах, отмеченных чертами исторической достоверности и местного (цюрихского) своеобразия. Его поэзия обогащается новыми приметами эпичности и живописности, в ней чувствуется влияние мейстерзаыга. Но импульсы этого литературного течения в Швейцарии XIV—XV вв. заглохли — отчасти вследствие изоляции от культурных очагов Германии. Зато получила распространение сатирико-дидактическая поэзия. Поэты, охваченные жаждой наставлять ближних, раз-

вертывали перед ними широкую панораму их достоинств и пороков. В их благочестивых, дидактических сочинениях звучали мотивы обличения церкви и общества, предвзвешившие сатиру Реформации.

Излюбленным жанром дидактической поэзии в XIV в. стала басня, сочетавшая аллегоричность с назидательностью и демократическими тенденциями; она лучше всего соответствовала практическому складу ума бюргерских поэтов. Швейцария дала баснописца, неотделимого также от немецкой литературы этой эпохи, — Ульриха Бонера (род. ок. 1280 г., упоминается в бернских документах 1324—1349 гг.). В его книге «Самоцвет» около ста басен, собранных из различных латинских источников и воспроизведенных в немецкой версии. Среди басен Бонера есть и произведения, написанные на оригинальные сюжеты («Лихорадка и блоха») и свидетельствующие о наблюдательности и изобразительном мастерстве автора. Бонер — служитель бога и учитель народа, басня для него — средство нравоучения, проповеди христианских добродетелей. В занимательно изложенных назиданиях чувствуется опыт проповедника. Наряду с баснями сборник включает короткие нравоучительные истории из средневековой жизни («Еврей и кравчий», «Король и брадобрей»). Бонер не просто переводил, а перерабатывал латинский материал, придавая ему новую форму. Заключительную сентенцию, мораль басни он часто развивал в новом образе, создавая как бы басню в басне. Так, в басне «О козе, быке и овце», которые вместе со львом охотились за оленем и не получили своей доли добычи, мораль излагается в такой форме: с высокими господами плохо есть вишни за одним столом — они бросают косточки в глаза своим соседям. При всей бюргерской ограниченности нравоучений басни Бонера согрееты сочувствием к простому народу и пронизаны духом демократизма.

По преимуществу переводчиком был и деревенский пастор Конрад из Амменхаузена (фогтство Тургау). Источником его аллегорической стихотворной «Книги о шахматах» (1337) послужила латинская книга ломбардского доминиканца Иакова Кессолийского (XIII в.). Крестьянин по происхождению, Конрад был не очень образован, но много путешествовал и знал жизнь народа. Поэтому в его социальной аллегории (шахматные фигуры уподобляются •словиям — от короля до бюргеров и крестьян особенно удачны главы, написанные в убавление к латинскому оригиналу и посвященные жизни простого народа. О популярности книги говорят многочисленные списки. Выдающимся произведением не только швей-

царской, но и всей немецкоязычной литературы Позднего Средневековья является гротескно-комическая дидактическая поэма Генриха Виттенвейлера «Кольцо» (ок. 1420), где кольцо символизирует противоречивость мира и двойственность человеческой природы, а также извечное стремление к достижению гармонического равновесия между плотью и духом, действительностью и идеалом. Поэма Виттенвейлера — это своеобразная энциклопедия средневековой народной жизни, она искрится грубоватой шуткой, пропитана иронией как в изображении крестьянского быта, так и в описании рыцарских идеалов. Но «Кольцо» — не сборник шванков и не «зерцало» добродетелей, оно отмечено стремлением к художественному постижению диалектических противоречий жизни. Наставления чередуются в книге с грубокомическими выходками, растворяются в плутовских оргиях. Центральное место в образном строе поэмы занимает пространственный в сатирической литературе эпохи образ чудака, глупца. В основу комического сюжета положено изображение деревенской свадьбы. Простоватый крестьянский пареня сватается к «даме сердца» — уродливой горбунье. Он ухаживает за ней по всем правилам рыцарского искусства: устраивает в ее честь турнир, на котором забавно дерутся деревенские парни, вооруженные вместо копий и щитов кочергами и лоханями; сочиняет для своей дамы любовные послания, причем одно из них, брошенное в окно вместе с камнем, разбивает ей голову. Шумная крестьянская свадьба заканчивается традиционной потасовкой. В заключительной части поэмы изображена кровопролитная война между крестьянами из двух соседних деревень. Незадачливый крестьянин теряет всех своих близких и становится отшельником. Возобладавшие в финале черты трагикомического гротеска придают произведению мрачное звучание. В комическом свете изображая крестьянскую жизнь, Виттенвейлер отнюдь не издевается над крестьянами. Смысл поэмы подчеркнута антикуртуазен: время турниров и рыцарской галантности безвозвратно миновало, у бюргерства и крестьянства иные задачи, иные идеалы.

«Кольцом» Виттенвейлера заканчивается средневековый период немецкоязычной литературы. На исходе этого периода окончательно оформился политический разрыв Швейцарии с империей, но духовные связи с Германией остаются важным фактором культурной жизни немецкоязычных кантонов. Если в сатирико-дидактической литературе рост национального сознания запечатлен как бы изнутри, в своеобразии конфликтов и народных характеров,

то в исторических хрониках и героической народной песне находит воплощение поэзия борющихся за свои права городов и сельских общин Швейцарии. Следов влияния древнегерманского героического эпоса в швейцарской литературе к этому времени почти не осталось.

Социальные потрясения начала XVI в. расшатывали могущество церкви в Швейцарии. Города становятся средоточием гуманистической мысли, прибежищем для протестантов. В Базеле создавал свою знаменитую сатиру «Корабль дураков» Себастиан Брант; здесь же с 1521 г. жил и творил Эразм. Мятёжный Ульрих фон Гуттен нашел там последнее прибежище у Цвингли; в Швейцарии трудился крупнейший врач Теофраст Парацельс и другие гуманисты. Ульрих Цвингли, выдающийся швейцарский гуманист, стал в то же время и известным реформатором. Он сочинял не только церковные проповеди, отличавшиеся энергичностью слога и демократизмом содержания, но и боевые песни и музыку к ним. Реформаторские идеи Цвингли оказали воздействие на швейцарскую литературу, прежде всего на библейскую драму XVI в.

В эту эпоху на первое место выходит именно драма: она стала органическим выражением движения Реформации. За ее религиозными одеяниями проступает повседневная жизнь народа — социальная, политическая, военная. Представления разыгрывались в общественных местах, на городских улицах и площадях; в них принимал участие простой люд, границы между игрой и действительностью почти не существовало. Для швейцарской драмы характерна широта охвата, экстенсивность действия, а не глубина внутренних мотивировок. Персонажи, сменяя друг друга, высказываются по актуальным вопросам религии и политики. Серьезные места чередуются с комическими. Популярностью в реформированной части Швейцарии пользовались масленичные карнавалы комедии — фастнахтшпили. Серию пьес на светскую тематику открыла политическая комедия Бальтазара Шпросса «О старых и молодых конфедератах» (1513). Это еще не драма, а драматический диалог на темы дня, выдержанный в форме карнавального представления.

В швейцарской литературе XVI в. различаются два периода — до и после Капельского мира 1531 г. Первый период — это время активной реформаторской деятельности и подъема драмы, давшее таких мастеров этого жанра, как П. Генгенбах, Н. Мануэль и их католический антипод Ганс Залат. После поражения политическая активность затухла, а вместе

с ней увяла и драма. Поэтому следующий период отмечен утверждением уже завоеванных позиций, постепенно переходящим в духовное оцепенение XVII в.

Талантливым драматургом Реформации был базелец Памфилус Генгенбах (1480—1526) — автор драм «Десять возрастов этого мира» (1515) и «Отшельник» (1517), в которых нашли отражение конфликты швейцарской действительности, а также популярной комедии «Лужок любодеев» (1521) — остроумной и едкой сатиры на испорченность нравов. Действия как такового в ней еще нет, но быстрая смена персонажей и веселый комизм ситуаций (изображается праздник любви, на котором Венера с помощью шута и куртизанок «приручает» представителей всех сословий) придают ей динамику и драматическую напряженность. В стихотворной сатире Генгенбаха «Пожиратели мертвецов» (1522) подвергается осмеянию весь клир — от папы до простых священников, живущих за счет отпевания мертвых, мессы, поминовений и т. д. Здесь, как и в сатире «Новелла», направленной против сторонника католической партии Томаса Мурнера, Генгенбах выступает в защиту новой веры — протестантизма.

Значительным драматургом был бернец Никлас Мануэль (1484—1530). Этот гуманист был не только поэтом, но и художником, архитектором, государственным деятелем. Его произведения возникли в короткий промежуток между 1522—1526 гг. Как только религиозное обновление было проведено в жизнь, он оставил перо и стал государственным деятелем, чтобы на практике содействовать распространению нового учения. Защите идей Реформации и разоблачению католицизма посвящены все произведения Мануэля, как церковно-проповеднического характера («О папе и его священниках», «О противоречии между папой и Христом», 1523), так и драмы на светские сюжеты («Торговец индульгенциями», 1525, «Барбали», 1526). От Генгенбаха он отличается богатой фантазией, одухотворенностью образованного гуманиста, строгостью форм. В борьбе с католицизмом он умело пользуется сатирой, юмором, иронией. В драме «Торговец индульгенциями», разоблачающей отпущение грехов за плату как наглый обман, особенно динамична сцена, когда крестьянки силой заставляют продавца индульгенций признаться в воровстве и подделке реликвий. Драма «Барбали» направлена против монастырской жизни. Крестьянская дочь отказывается идти в монастырь и с помощью ссылок на Евангелие выходит победительницей в споре с богословами.

С середины XVI в. в драматургии почти исчезают светские темы и черты социальной критики. Произведения Я. Руфа (ум. 1558), Г. Буллингера (1504—1575), Сикста Бирка (1501—1554) носят эпигонский характер.

Литературная жизнь в кантонах, не охваченных Реформацией, выглядела беднее. Здесь ограничивались представлениями пасхальных и рождественских литургических драм, избегали не только светских тем, но и сюжетов из Ветхого Завета. Среди католических драматургов можно назвать Цахариаса Блеца (1511—1570), автора драм «Маркальбус» (1546) и «Антихрист» (1549), Иоганнеса Ааля (1500—1551), автора «Трагедии Иоанна Крестителя» (1549), и самого талантливого — Ганса Залата (1498—1561), создателя «Хроники Реформации», политических стихотворений и драмы «Блудный сын» (1537). Ганс Залат был ярким обличителем «евангелистов». Мишенью его стихотворных сатир чаще всего бывал Цвингли («Песня о войне», «Песня о Цвингли»). Поражение цвинглианской Реформации и смерть Цвингли он воспел как справедливое возмездие. Драма «Блудный сын» тоже начинена нападками в адрес Реформации.

Расцвет драмы в Швейцарии XVI в. был обусловлен обострением конфессионального антагонизма и распространением гуманистических идей, ожививших интеллектуальную и литературную жизнь немецкоязычных кантонов. Но драма была лишь одной из форм выражения глубинных процессов, происходивших в отделившейся от империи стране. Рост исторического и национального самосознания народа запечатлевался и в других жанрах — рифмованных хрониках, исторических песнях, а также в устном народном творчестве.

3. ЛИТЕРАТУРА НА ФРАНЦУЗСКОМ ЯЗЫКЕ

На исходе Средневековья литература франкоязычных кантонов Швейцарии развивалась в контакте с литературой Франции и специфические «швейцарские» черты не носили доминирующего характера. Большинство швейцарских литераторов состояли на службе у герцогов соседних графств и герцогств (Бургундии, Савойи). Народное творчество слабо отразилось в письменной литературе и было постепенно вытеснено поэзией и прозой развивавшихся городов — Женевы, Лозанны (кантона Во), Невшателя, Фрейбурга.

Последний этап Средневековья отмечен в Швейцарии оживлением духовной жизни и ренессансными процессами — ростом интереса к национальному прошлому, к национальным обычаям и укладам, усилением вни-

мания к внутреннему миру человека и его быту, критическим отношением к церковной системе католицизма (Женева была епископским городом, но местные бюргеры вели борьбу за независимость от церковной юрисдикции). Рост светских элементов в культуре сказался в постепенном вытеснении латыни из литературы и историографии.

Хроники и «кутюмы» швейцарских городов писались по-латыни; с конца XIV в. начинают появляться их французские переводы, обработки и продолжения. Среди сочинений этого жанра пользовались известностью произведения Жана Сервиона. Почтенный женеvский синдик, он одно время был близок ко двору бургундского герцога Людовика II. Его «Дела и хроники Савойского дома», создававшиеся в 60-х годах XV в., сочетают элементы исторической прозы и рыцарского романа. Это заметно во Введении к книге, где рассказывается о принце Тезеусе, якобы жившем в III в., и о его любви к византийской царевне. В рассказе о любовных приключениях Тезеуса сочетается фантастика, наивный ориентализм рыцарских романов и трезвый документализм городской хроники. Эта фантастическая история, изложенная простодушной прозой, нужна писателю для перехода к собственно исторической части книги: один из сыновей Тезеуса становится основателем савойской династии. Но и в «исторической» части «Дел и хроник...» Сервиона немало легенд.

Если у Сервиона стихия художественного вымысла постоянно вторгалась в ткань исторического повествования, то нечто обратное произошло в произведении Жана Баньона, обработавшего в середине XV в. французское эпическое сказание и создавшего прозаический роман о Фьерабрасе. Фантазия у этого писателя была довольно ограниченной, а его французский язык — неповоротливым, более пригодным для перечня исторических событий, чем для рассказа о полубогатых героях эпохи Карла Великого; тем не менее занимательность сюжета оказалась решающей: «Фьерабрас», напечатанный в 1478 г., стал в течение следующего столетия одной из самых часто издаваемых книг. Традиции этой незамысловатой полуисторической прозы, выдвинувшей способных литераторов (Анри Пюрри де Рив, Юг де Пьер и др.), были развиты в XVI столетии рядом швейцарских историографов, среди которых первое место принадлежит Бонивару.

В XIV и XV вв. лирическая поэзия была в Швейцарии еще в большей зависимости от французской литературы, чем проза. За это время Швейцария дала лишь одного значительного поэта, Отоиа де Грансона (ок. 1330—

1397). Грансон исколесил немало европейских дорог, состоял при дворе Эдуарда III, в 1389 г. стал советником савойского графа. Умер Грансон по-рыцарски: престарелый поэт был выбит из седла на судебном поединке и испустил дух на глазах всего савойского двора. Грансон культивировал типичные жанры средневековой лирики школы Машо, писал баллады, виреле, любовные жалобы. Иногда ему удавалось найти удачный эпитет, правдиво передать любовное чувство, которое проглядывает порой сквозь ткань поэтических трафаретов. Поэт был певцом поклонения даме, и эта защита прекрасного пола вызвала одобрение Кристины Пизанской, вспоминавшей «доброту и смелого Отона де Грансона». Похвала Фруасара, оценка Чосера, причислившего Грансона к «цвету французской поэзии», кажутся все же преувеличенными.

В XV в. лирическая поэзия Швейцарии носит эпигонский характер. Не спасло дело и пребывание на берегах Женевского озера французского поэта Мартена Лефрана, не приохотившего женевских обывателей к служению музам, хотя он провел в Женеве около двадцати лет и принимал участие в культурной жизни города.

В конце Средних веков в романской Швейцарии наиболее демократичными и связанными с местными веяниями оказались моралите, мистерии и соти, разыгрывавшиеся в городах и крупных селениях. Тематика пьес была традиционной — это были в основном инсценировки новозаветных эпизодов. В сатирических пьесах часто в неприглядном виде изображалось духовенство. Театр оставался популярен в Женеве вплоть до появления Кальвина. В постановках и во всевозможных театрализованных шествиях все большее место занимали бытовые черты, текст инсценировок Писания пересыпался намеками на злобу дня, отражая городское повседневье. Драматургия насыщалась политической проблематикой, церковной полемикой. Таково, например, аллегорическое «Моралите о болезни христианства» (изд. 1533). Его автором был невшательский священник Тома (или Матьё) Маленгр (конец XV в.—1562), написавший также сборник песен и еще несколько сочинений. В «Моралите о болезни христианства» перед зрителем проходят Вера, Надежда, Доброта, Христианство, Лицемерие, Грех и т. п. В то же время среди действующих лиц мы находим и вполне реальных Доктора, Аптекаря, Слугу. Как и в средневековых пьесах, в «Моралите...» Маленгра наивный аллегоризм сочетается с чисто бытовыми деталями. Таковы сцены со Слепцом и его Поводырем, олицетворяющим простой народ, или с Док-

тором, шупающим у Христианства пульс и изучающим его мочу. Тома Маленгр пользовался в пьесе старыми приемами, новой была его идеологическая основа. Что же, по мнению автора, губит христианство?— Разложение римско-католической церкви. Антикатолическая, даже антицерковная направленность «Моралите...», ее реформационный дух очевидны.

Протестантское движение в 20-е и 30-е годы XVI в. добилось и в романской Швейцарии определенных успехов. На это время приходится деятельность Пьера-Робера Оливетана (1506—1538), издавшего в Невшателе в 1535 г. свой перевод Библии, ставший настольной книгой швейцарских протестантов на протяжении почти двух веков. Но, как бы ни было велико значение этого перевода, не Оливетану и не Корнелию Агриппе (1486—1533) с его оккультными интересами принадлежит основная роль в приобщении западной части Швейцарии к протестантизму. Это сделал француз родом из Нойона Жан Кальвин (1509—1564). Он приехал в Женеву в 1536 г., когда здесь утвердилась умеренная Реформация цвинглианского толка: были отменены многие церковные службы, иконопочитание, непосильные поборы в пользу церкви. Почва для деятельности Кальвина была подготовлена: до него здесь проповедовали его будущие соратники: Гийом Фарель (1489—1565), Пьер Вире (1511—1571), Антуан Фроман (1509—1581), талантливые ораторы и полемисты. Кальвин возглавил движение: его доктрина была превращена в стройную систему и отвечала, по определению Ф. Энгельса, «требованиям самой смелой части тогдашней буржуазии» (Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т. 22, с. 308). Немалую роль сыграло литературное мастерство Кальвина, точность его языка, доступность изложения мыслей. Кальвин получил гуманистическое образование, был хорошо знаком с классической латынью. Но он не стремился подражать Цицерону или Горацию и к гуманистическим штудиям относился отрицательно. Языческая античность была ему ненавистна. Суровую простоту первых веков христианства стремился он насадить на своей второй родине. Кальвин был опытным полемистом, незаурядным оратором, но в его проповедях порыв вдохновения заменяет строгая логика. Поэтому латинская и французская проза Кальвина бедна образами, она суховата и сурова. Проницательный Боссюэ метко назвал стиль Кальвина «хмурым». Произведения Кальвина оказали воздействие на развитие французской ораторской и философской прозы далеко за пределами Женевы, а его идеи были приняты на вооружение французскими протестантами-гугенотами.

Церковный реформатор, Кальвин отводил в государстве литературе и театру подчиненное место. Он боролся с проявлениями католического искусства, складывавшегося на протяжении веков и несшего в себе немало зрелищных элементов, далеких от догматической религиозности. Практически Кальвин стал яростным гонителем искусства и свободы мысли, иной раз позоря протестантскую Женеву кострами наподобие инквизиционных. На первых же порах были запрещены мистерии, а также пьесы развлекательного, комического содержания. Гуманистическая «ученая» драма также не поощрялась. Допускались пьесы грубо пропагандистские, написанные с позиций новой веры. Женевские драматурги стремились, однако, преодолеть в своих пьесах рамки религиозной доктрины. Самым талантливым из романских драматургов был Теодор де Без (1519—1605), как и многие сподвижники Кальвина — уроженец Франции, переселившийся в Женеву, как и другие протестанты, спасавшиеся от католического террора в разных странах Европы.

Без был самым разносторонним писателем Женевской республики. Еще во Франции он выпустил сборник латинских любовных стихотворений. Швейцарский период его творчества открывается трагедией «Жертвоприношение Авраама» (1550). В пьесе, написанной на библейский сюжет, все время мелькают намеки на современные Безу события. Но злободневность пьесы не в этом. На примере Авраама он показывает, сколь трудно служение протестантскому богу, какой душевной цельности и стойкости требует это служение. В образе Авраама автор стремился обобщить черты идеального представителя протестантизма. В основе конфликта — столкновение чувства и долга, заключающегося в беспрекословном подчинении предначертаниям бога. Сильной стороной трагедии было изображение незаурядного, убежденного борца за идею. В этом образе воплотился этический идеал драматурга. Но этическое и эстетическое начало не существует для Беза вне идеи служения богу. Проповедь религиозности, подчинения божественной воле не могла не придать героям Беза, испытавшего на себе сковывающее воздействие кальвинистской догматики, черт безволия и пассивности; в этом — слабая сторона трагедии.

Кальвинистская драматургия вслед за Безом обратилась к библейским сюжетам, поставив их на службу утверждению новой веры. Видными драматургами кальвинистского лагеря были Луи Демазюр (1523—1574) и Жан де Ла Тай (1540—1608). Но они не были в такой



Неизвестный художник XVII в.
Портрет Теодора де Беза
Женева, Музей

же мере связаны с жизнью Женевы, как Теодор де Без, который был государственным деятелем Республики. Их творчество в большей мере относится к истории французской литературы.

Перу Беза принадлежит также перевод псалмов и несколько менее значительных поэтических произведений. Все они так или иначе посвящены духовным темам. Это было вообще характерно для Швейцарии кальвинистского периода; ее поэты — Мишель Розе (1533—1613), Жозеф Дюшен (1546—1609), Блез Ори (1528—1595) — не выходили за пределы религиозной тематики. Богато наследие Беза-пропагандиста. Его книги посвящены защите и пропаганде идей Реформации. Значительны проповеди Беза; его исторические сочинения — трехтомная «Религиозная история реформированных церквей во Франции» (1580) и краткая «Жизнь Кальвина» (1564) — выдержали много изданий. Уместно также назвать «Правдивые портреты достославных мужей» (1580), написанные по-латыни, но через год переведенные С. Гулартом и пользовавшиеся популярностью в протестантских кругах. Без был также незаурядным сатириком — ему одно время приписывался ряд анонимных сатирических

произведений, например острый памфлет «Будильник французов и их соседей» (1574) или злая «Комедия о больном и плохо лечимом папе» (1561), автором которой был драматург-сатирик Конрад Бадюс (1510—1568). С большим основанием приписывают Безу написанный макаронической латынью остроумный памфлет «Послание магистра Бенедикта Пассаванта» (1553), в котором чувствуется влияние «Писем темных людей». Едкой сатирой является произведение Беза «История папистской карты мира» (1566). Автор высмеивает различные компоненты католического культа и церковной организации, описывая их под видом отдельных провинций, которые входят в новое королевство, «полное удовольствий, богатств, развлечений и празднеств». В описании всеобщего обжорства и пьянства, царящих в этом королевстве, в рассказах о чуланах, ломящихся от припасов, о пылающих жаром очагах, на которых жарится всяческая снедь, о покрытых многолетней пылью винных бочках ощущается влияние Рабле.

С середины XVI в. и в лирике, и в драме, и в сатире, не говоря уже о теологической или исторической прозе, влияние кальвинистских идей было определяющим, что привело в конце концов швейцарскую литературу к упадку.

Бежавшие в Женеву гугеноты, например Агриппа д'Обинье, чувствовали себя в городе одиноко и неудобно; их творчество не стало составной частью швейцарского литературного процесса.

Лишь немногим швейцарским писателям удалось сохранить в условиях диктатуры Кальвина духовную и творческую независимость. К ним должен быть причислен Франсуа Бонивар (1493—1570), уроженец женеvской округи, байроновский «шильонский узник», не сломленный тюрьмой Карла II Савойского, продолживший в своем творчестве художественные традиции родной страны. Поэтическое наследие Бонивара незначительно, он более прославился как историограф. В своих «Женеvских хрониках» Бонивар выступает сторонником демократического государства с выборным верховным органом во главе. Книга Бонивара (между прочим, запрещенная к печати Кальвином) является интересным памятником литературы Швейцарии. Она отмечена типичным водуазским юмором, в ней звучит образная речь жителей кантона, пересказываются местные предания и легенды. У Бонивара, однако, не нашлось продолжателей, и местная литературная традиция XVI в. на нем обрывается.

ГЛАВА ШЕСТАЯ

ФРАНЦУЗСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. ЛИТЕРАТУРА XIV— ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XV в.

В XIII в. культура Франции оставалась ведущей среди других культур Запада, и наметившиеся в ней предгуманистические тенденции, связанные с деятельностью Сигера Брабантского, творчеством Жана де Мена и других, оказали воздействие как на собственное национальное развитие, так и на культуру других стран. Брунетто Латини — учитель Данте — был проводником французских литературных традиций в Италии, а антипапская политика французских королей повлияла на формирование политических взглядов автора «Божественной Комедии».

В XIV — первой половине XV в. развитие французской культуры проходит в обстановке Столетней войны (1337—1453) и острых социальных потрясений. Однако это не привело к решительному перевороту в области социальной структуры общества и идеологии. Во Франции такого качественного скачка не произошло. Для него не было соответствующих

социально-экономических предпосылок. К тому же очень устойчивы и сильны — именно во Франции — оказались средневековые литературные традиции. Поэтому в XIV — первой половине XV в. развертывается новый этап эволюции литературы Средневековья, по-своему очень богатый и продуктивный, в котором было бы ошибкой не видеть новых тенденций, но одновременно одним из результатов которого было дальнейшее закрепление и кодифицирование средневековых литературных норм и форм, в частности аллегоризма и морализма.

Это не значит, что литература XIV в. ничем не отличалась от литературы XIII в. Еще более увеличился удельный вес городской словесности, которая не просто оттесняла на задний план литературу куртуазную, а, используя ее поэтику и внешние формы, видоизменялась сама, приобретая новое качество. Противостояние куртуазной и городской литератур принимало в XIV в. иные, более скрытые формы. Город становился местом пребывания феодального двора и основным культурным центром. Здесь возникали не только

ФРАНЦУЗСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

новые литературные памятники, но и зачатки новой науки, которая уже начинала, правда непоследовательно и робко, вести борьбу с основой средневекового научного мировоззрения — схоластикой. В этом — большая заслуга французских учеников Уильяма Оккама, которые, в отличие от своих английских коллег, восприняли прогрессивную, а не формалистическую сторону его философии. Иоанн Буридан (1300—1359), последователь Оккама, основное внимание уделял натурфилософии. Его теория «порыва», импульса, предвосхищающая закон инерции, закладывала основы механицизма, а в применении к движению небесных тел положила начало изучению реальной небесной механики, подготавливая открытия Коперника и Галилея. Другой последователь Оккама, Николай Отрекур (сер. XIV в.), призывая обратиться к непосредственному изучению природы, склонялся к атомистическому ее изучению. Особенно значительна деятельность Николая Резмского (после 1320—1382), воспитателя и советника Карла V. Он развил и углубил небесную механику Буридана, продолжил его критику аристотелизма, но явился старательным пропагандистом произведений греческого философа (которого он читал еще по-латыни).

Николай Резмский принадлежал к той группе интеллигенции, которая тяготела к двору и умножилась на протяжении XIV в., когда французские короли все больше опирались на людей ученых — так называемых «легистов», знатоков канонического права, теологии и т. п. В их среде возник интерес к античности, не столь широкий, как у их современников Петрарки и Боккаччо, но который, однако, можно рассматривать как первые ростки гуманизма. Пьер Берсиюр перевел Тита Ливия, Лоран де Премьефе — Цицерона и Боккаччо. Значительна деятельность церковного проповедника Жана Жерсона (1362—1429), одним из первых во Франции принявшего за изучение классической латыни. К этому кругу тяготел и Филипп де Мезьер (ок. 1327—1405), испытавший воздействие итальянского гуманизма и бывший первым переводчиком Петрарки на французский язык. Оплотом новой культуры были круги городской интеллигенции, отчасти связанные с двором, а главным образом — с вышедшими из-под опеки церкви более «молодыми» университетами в Орлеане, Лионе, Гренобле, Перпиньяне, Анжере, где схоластика не пустила столь прочных корней, как в Сорбонне. Возникают и светские городские школы — прообраз будущих гуманистических коллежей. Стремление к обмирщению проходит через всю эпоху.

Латынь сдает позиции, резко увеличивается количество переводов, зарождается светская наука.

В обстановке политического кризиса конца XIV — начала XV в. углубляется историко-философская мысль, что выразилось в расцвете исторической прозы на французском языке (Жуанвиль, Фруассар и др.); развивается публицистика, политическое красноречие и гражданское право. Публицистическими и чисто политическими мотивами наполняется поэзия (Ален Шартье и др.), в которой в то же время усиливается плодотворное воздействие фольклора.

Теперь, в свою очередь, Италия начинает оказывать известное влияние на развитие культуры Франции. Сюда проникают итальянские книги, в то же время французская наука ценится гуманистами Италии, например Петраркой. Интерес к чужим землям заводит французских путешественников, например Журдена де Северака, в далекую Индию.

Все же в XIV и даже XV в. культура сохраняет средневековый характер. Продолаются жанры городской литературы предшествующего периода; пользуются неизменной популярностью сборники фавлю, возникает жанр устного бытового анекдота, к середине XV в. фиксируемый в письменных памятниках. Куртуазный роман приобретает порой пародийный характер и постепенно переходит в некое подобие будущих «народных книг», преобладает роман прозаический с авантюрной фабулой и элементом фантастики.

Общее обмирщение культуры ясно проявилось в судьбах театра. Уже в XIII в. в полулитургической драме происходит замена латыни на разговорный язык, а организация спектакля уходит из рук духовенства. В XIV и XV вв. в театральную деятельность включаются школяры и представители различных городских цехов. Так формируются полулюбительские, полупрофессиональные театральные организации, возникшие во многих городах и просуществовавшие, несмотря на гонения церкви, до начала XVII в. На грани XIV в. сложился синтетический театральный жанр, получивший название мистерий. Первые мистерии явились драматизацией событий жизни Христа: это так называемый цикл «Страстей Господних». Затем мистерии вобрали в себя и иную библейскую тематику. Представляемые в течение нескольких дней, а иногда и недель мистерии имели огромные размеры (некоторые из них насчитывали до 50 000 стихов). Исполняемые большими коллективами, мистерии и создавались, по сути дела, коллективно — путем приспособления старых пьес к нуждам

и возможностям данного города. Лишь немногие из мистерий имели одного автора.

Одним из наиболее талантливых сочинителей мистерий был Арнуль Гребан (1420—1471), музыкант и ученый теолог. Гребан был автором двух пьес — «Мистерии страстей» и «Мистерии деяний апостолов». Наиболее значительна первая из них, поставленная ок. 1450 г. В нее вставлены ветхозаветные эпизоды, например сцены Адама и Евы, Каина и Авеля и т. п. Это как бы предыстория мученичества Иисуса. Идея искупительной жертвы пронизывает пьесу, придавая ей известное единство. В отличие от других мистерий у Гребана мало чисто буффонных сцен, хотя общий тон пьесы достаточно разнообразен: сцены шествия на казнь и оплакивания Христа соседствуют с бытовыми эпизодами, изображающими, например, перебранку воинов, делящих одежду Христа. Чередование сцен подчиняется определенному плану: бытовые эпизоды призваны подчеркнуть возвышенность основного действия. Стихи Гребана отмечены музыкальностью, это относится и к массовым сценам, например к сцене поклонения пастухов, где каждый новый персонаж, вступая, повторяет последнюю фразу предыдущего, что придает сцене полифоническое звучание и своеобразный ритм. Гребан обладал умением изображать характеры: ему удалось образы Христа, девы Марии, царя Ирода. Поэт раскрывает переживания Иуды после предательства, причем разлад в его душе показан как его диалог с Отчаянием.

Жана Мишеля, автора мистерии, поставленной в Анжере в 1485 г., более увлекали бытовые сцены, не лишённые, впрочем, юмора, например эпизод с Марией Магдалиной, своим кокетством пытающейся увлечь самого Христа. Меньшим распространением пользовались мистерии, написанные на сюжеты Ветхого Завета или разрабатывающие жития святых. Интересна попытка приспособить для сцены темы античных преданий. Мы имеем в виду «Мистерию о разрушении Трои» Жака Миле (1428—1466), показанную в Орлеане около 1452 г. События национальной истории также становились сюжетом мистерий. Есть сведения о постановке в 1470 г. «Мистерии о Святом Людовике», а в 1483 — «Мистерии об осаде Орлеана», где была выведена на сцену народная героиня Жанна д'Арк.

Репертуар французского театра на исходе Средних веков не ограничивался одними мистериями. В XIV и XV вв. в городских кругах пользовались успехом моралите, небольшие аллегорические пьесы этического содержания. Действие в них сконцентрировано вокруг одной

проблемы, характеры относительно индивидуализированы, но их изображение наивно, а обуревающие героев страсти (Скупость, Вожделение и т. п.) действуют на сцене рядом с персонажами.

Содержанием моралите были притчи о неправедной жизни, в пьесах проповедовались смирение, умеренность, что отвечало дидактическим задачам жанра. Таковы «Моралите о слепом и паралитике» (1496) Андре де Ла Виня, «Моралите о разумном и неразумном» (1439). Большинство моралите отмечено стремлением обрести в меняющемся мире статичность, примирить «праведность» с мещанским накопительством. Моралите создали своеобразные «маски» Гордеца, Скупца, Распутника и т. п., переходившие из пьесы в пьесу. Прием аллегории позволял использовать моралите и для откликов на злобу дня. Таково моралите Жоржа Шателена (1403—1475) «Базельский собор» (1450), где действуют Собор, Церковь, Мир, Справедливость, Ересь, Франция и т. д. Таким образом, моралите отразили не только систему этических взглядов бюргерства, но и вообще стремления и заботы людей того времени. Моралите свидетельствуют о некоторых сдвигах в укладе и сознании эпохи XIV в. и особенно XV в., но они оставались типично средневековым театральным жанром, хотя продолжались на сцене в течение всего XVI в.

Другим популярнейшим жанром театра Позднего Средневековья был фарс. Фарсы кое в чем сходны с моралите, и поэтому некоторые пьесы бывает трудно отнести к тому или другому жанру. В фарсах царил дух безудержного веселья, грубоватой буффонады, идущей от масленичных игр и карнавалов. Авторы фарсов отказались от аллегоризма моралите и вместо психологических изображали социальные (сословные) типы. Наиболее ранний фарс возник на исходе XIII в. («Фарс о мальчике и слепом»), отдельные пьески фарсового типа появлялись в XIV в., но расцвета драматургия фарса достигла во второй половине XV и в XVI в., выявив себя как явление раннего Возрождения.

В XIV и XV вв. ведущее положение в литературе сохраняется за лирикой. Говоря о лирической поэзии XIV в., ей иногда ставят в упрек формалистические устремления. Действительно, в ходе деятельности Гийома де Машо и его школы искусство поэзии превращалось в своеобразную науку, так называемую «вторую риторику». Но это не исключало у крупных поэтов ни глубины, ни искренности, а поиски богатых рифм при жесткой строфике вели к пышному разнообразию, даже к некоторой цветистости, находя себе живописную

параллель в миниатюре эпохи, в которой орнаментальное обрамление срастается с сюжетным изображением, образуя нерасторжимое целое — многоцветный праздничный рукописный лист. Сближение поэзии с риторикой отразило сдвиги в социальном положении литератора — человека ученого, служилого, чаще горожанина; чем дворянина.

Одной из характерных черт французской лирики XIV—XV вв. была связь с музыкой, с развитием полифонии и усложнением музыкальных форм. Многие поэты оставили музыкальные сочинения и трактаты по музыке. Музыкальные теории XIV в., связанные с «Новым искусством», — трактаты Жана де Мюри, Жана де Груши, несколько позднее — Николая Орезмского («О конфигурации качеств», «О разделении монохорда») — имели отношение и к поэзии: разработка теории мотета, т. е. вокальной музыкальной формы, позволила подойти к поэтическому произведению с точки зрения его ритмико-мелодического звучания. С этим интересом к мелодической стороне стиха связано предпочтение, которое отдавалось замкнутым формам — балладе, рондо, виреле, — построенным на строгой ритмической организации, точно фиксированном чередовании рифмы, рефренах, звуковых и смысловых повторах. Сведение разнообразных лирических форм к регламентированным типам сопровождалось некоторым изменением тематики произведений: любовные или религиозные мотивы теряли куртуазный или конфессиональный характер, тем самым лирика оказалась восприимчивой к реальной действительности. В рондо и балладах XIV—XV вв. нередко содержатся отклики на современные события, но широкая «событийность» не заглушала в лирике индивидуальное начало, которое, однако, не было у французов столь обостренным и проникновенным, как у итальянских поэтов «нового сладостного стиля», а затем у первых петраркистов.

Из многочисленных поэтов XIV в. первым заслуживает упоминания Филипп де Витри (1291—1361). Петрарка считал его лучшим поэтом Франции, хотя и порицал за недооценку итальянского опыта. Филипп писал также трактаты по истории и технике музыки («Новое искусство», «Искусство контрапункта»), и его заслуженно называли «цветом музыкантов всего мира».

Самым влиятельным и самобытным французским лириком XIV в. был Гийом де Машо (ок. 1300—1377), хотя эрудиция и заменяла ему подчас вдохновение, а виртуозность версификатора — подлинное чувство. Машо был автором баллад, рондо, виреле, а также мотетов.

Он умел придать любовным жалобам, решаемым в куртуазном плане, черты психологической достоверности, искусно сочетая стилистические каноны и средневековые символы с правдивыми бытовыми описаниями. Важной чертой лирики Машо была насыщенность эрудицией, предвосхищавшей поиски гуманистов французского Ренессанса. Поэт любил щегольнуть знанием античной истории или создать сложный мифологизированный образ. Виртуозностью отмечены и его произведения на актуальные политические темы, вплоть до поэмы «Взятие Александрии» (написана после 1370 г.), в которой Машо несколько неожиданно показал себя певцом рыцарства былых времен, впрочем, подобные метания были вполне в духе эпохи.

К 1361—1365 гг. обычно относят любовное увлечение стареющего поэта девятнадцатилетней уроженкой Шампани Пероной д'Армантьер; эта любовь заставила Машо создать свое самое искреннее произведение — «Правдивый рассказ». Стихотворное повествование о любви прерывается письмами к возлюбленной, страстными и полными безнадежности. Это введение прозаического эпистолярного материала в поэму было смелым приемом, не нашедшим продолжения во французской литературе ближайших веков.

Гийом де Машо показал лирические возможности, заложенные в регламентированных замкнутых стихотворных формах, хотя и не сумел преодолеть дидактизм и аллегоризм средневековой поэзии. «Школа Машо» и почти вся французская поэзия XIV и XV вв. разрабатывала формы лирики, которые довел до совершенства мэтр Гийом; она использует его условный язык, находится в рамках его мировосприятия.

Продолжателем Машо был Эташ Дешан (1346—1406). Он принадлежал во многом другой эпохе. Поэт родился в год поражения при Креси, последние десятилетия его жизни прошли в царствование безумного Карла VI. В лирике Дешана отразилась тяжелая пора Столетней войны, пора сомнительных успехов и мучительных поражений, народных восстаний и озверелого соперничества феодальных кланов. Дешан культивировал те же поэтические формы, что и Машо, он был ученым, «клириком» и ополчался на поверхностных дилетантов. Но это была ученость средневековая, далекая от литературной начитанности Машо, разбиравшегося в римских поэтах. Дешан не был музыкантом, звуковая сторона стиха не имела для него особого значения, хотя у него немало баллад или рондо, построенных на виртуозной игре слов. Свои взгляды на поэзию он изложил

в конце жизни в трактате «Искусство сочинять и писать песни, баллады, виреле и рондо» (1393). Любовная лирика занимает в творчестве Дешана не очень большое место; к тому же она разрабатывает весьма традиционные темы. Многие его стихи выражают чувство любви к родине и неподдельное восхищение Парижем. С творчеством Дешана во французскую поэзию вновь — после Рютбефа и Жана де Мена — широко входит непритязательный мир городского повседневья, а сотни баллад, виреле и рондо поэта составляют картину жизни эпохи, обрисованной не хуже, чем в ином историческом сочинении. Это не бесстрастное фиксирование увиденного и пережитого; всему поэт дает свою собственную оценку, порой лукаво ироничную, порой саркастическую или гневную, всегда ставя себя, свое авторское «я» в центре произведения.

В балладах Дешана встречаются сетования на голод, разруху, которые ведет за собой война, даже прямое осуждение власть имущих, обирающих народ и корыстно предающих интересы королевства. И рядом с этим — сатирические зарисовки придворных нравов, обличение «извечной порочности» женщин, продажности судейского сословия, невежества клириков. Поздние стихи Дешана, в которых он размышляет над пороками века, предвосхищают кое в чем Вийона:

Нет светлых разума побед,
Мир ослабел, мир нездоров,
И мы стремимся в некий ров,
И время замечает след,
Ни друга, ни подруги нет.

(Перевод С. Пинуса)

В творчестве Эсташа Дешана отразились настроения родившейся в городской среде интеллигенции, идейно связанной с объединительной миссией королевской власти, в нем проявились тенденции, характеризующиеся гражданственностью, заботой о национальных и народных интересах.

Другое течение литературы этой эпохи, также выросшее из опыта Маино, представлено поэтами дворянского лагеря. Наиболее значительным среди них был Жан Фруассар (1337—ок. 1414). Его деятельность была многообразной. Он состоял на службе у крупных феодалов, выполняя их поручения. Фруассар в подражание истории Ланселота написал роман «Мелиадор». Главным делом его жизни было создание многотомной «Хроники», охватывающей историю Франции с 1328 по 1400 г.

Первая редакция «Хроники» (1379), наиболее распространенная в списках, отразила проанглийские настроения автора, связанные с

его пребыванием при английском дворе (1361—1367). Две следующие редакции уже профранцузские по своей направленности. Писатель сравнительно легко менял свою ориентацию потому, что в его сознании понятия нации и родины заменяли родная провинция и сюзерен, дававший Фруассару стол и кров. Подлинной же «родиной» поэта была страна рыцарства с ее законами, обычаями и утехами. Герои Фруассара будто участвуют не в войне, а в пышном рыцарском турнире. Кровопролитные битвы Столетней войны Фруассар, едва не доживший до крушения рыцарства при Азинкуре, воспринимал как некий праздник доблести. Картины сражений и схваток у Фруассара красочны и разнообразны. Хотя писатель стремился к достоверности, своевольная фантазия и страсть к ярким описаниям лишали его «Хронику» исторической безупречности.

В стиле Фруассара-хрониста отразилось его дарование поэта. Он начал писать стихи до того, как стал историком, и писал их всю жизнь. Как бы не желая признать, что жизнь изменилась, Фруассар продолжал «петь на старый лад», воспевая поединки и служение недоступной даме, хотя и повествовал о своем действительном любовном увлечении, и писал с юмором о своей неустроенной жизни. Ряд подобных стихотворений, например «Спор коня с борзой» или «О дорожном плаще», очень близки по тону к фаблю. Следующие книги поэта, в частности его «Любвиный плен», более артистичны, но в них появляется куртуазная условность, воспринимаемая поэтом вполне серьезно.

В духе Фруассара творила группа дворянских поэтов, в основном любителей, разрабатывавших куртуазные мотивы любви к далекой даме. Именно в этом кружке возникла «Книга ста баллад» (1389), составленная и отредактированная талантливым поэтом Жаном де Сен-Пьером (ум. 1396), сенешалем графа Филиппа д'Артуа.

Совсем в иных условиях писала Кристина Пизанская (1364—1431), итальянка по происхождению, француженка по взглядам и вкусам. Ее творчество приходится на самый тяжелый период Столетней войны, когда неудачная борьба с англичанами вдобавок превратилась в войну гражданскую. Дочь придворного астролога Кристина получила хорошее образование, она знала литературу Рима, с книгами Данте, Петрарки и Боккаччо не расставалась. Она была одним из первых французских литераторов, испытавших воздействие итальянского Возрождения. Гуманистические устремления Кристины проявились в участии в споре о «Романе о Розе», на который она откликнулась

«Посланием богу любви» (1399) и «Сказом о Розе» (1400), отстаивая идею равноправия женщины. Ряд трактатов Кристина посвятила вопросам женского воспитания.

Поэтесса была литератором-профессионалом и зарабатывала на жизнь своим пером: она заказывала иллюстрированные списки своих книг и подносила их знатым библиофилам — герцогу Беррийскому, Изабелле Баварской и др. В наиболее искренних стихах Кристина рассказала о незавидной доле молодой вдовы с детьми на руках, вынужденной писать в угоду венценосным меценатам.

Поэзия Кристины Пизанской трагична, но этот трагизм стойчен (недаром поэтесса часто обращалась мыслью к римскому философу Сенеке). Личностное начало, столь свойственное лирике Кристины, сказалось в выдвигании на первый план переживаний женщины, матери, вдовы; оно возведено в художественный принцип и отражает общественные позиции писательницы. В ее поэзии проявляется гражданственность как в произведениях исторических (например, в «Книге о делах и добрых обычаях короля Карла», 1404), так и в откликах на современные события («Ламентации о бедах гражданской войны», 1410; «Сказ о Жанне д'Арк», 1429). Патриотическое чувство, пробужденное бедствиями войны, присутствует и в этико-философских сочинениях Кристины, в ее навеянных Боккаччо трактатах «Град женщин» и «Книга о трех добродетелях», где писательница рисует картину мирной жизни, указывает на семейные и общественные функции женщин и призывает их отстаивать свои права и заботиться о своем образовании. В философски-психологических поэмах «Путь долгого учения» и «Книга о превратностях судьбы» поэтесса рассказала, как на ее трудном пути ей помогали не только творения отцов церкви и античных философов, но и стихи итальянских поэтов, хотя пристрастие к аллегориям и дидактизм еще отделяли Кристину, как и других ее французских современников, от Ренессанса.

Самым талантливым из них был Ален Шартъе (1385 — ок. 1434), выходец из зажиточных горожан, достигший высоких государственных постов. Человек образованный, он испытал свои силы не только во французской, но и в латинской прозе, стараясь следовать Цицерону и Тациту, а не средневековым схоластам. Славу принесли ему поэмы «Книга четырех дам» (1415) и «Безжалостная красавица» (1424). В первой рассказывается о споре дам, потерявших возлюбленных, причем каждая считает себя самой несчастной. Действительность вливается в обстановку условной кургуазной

контрверзы: если двух дам покинули, то две другие оплакивают соответственно плен и смерть своих кавалеров, участвовавших в трагической битве при Азинкуре. Тема бедствий войны находит яркое воплощение в прозаической «Четырехголосой инвективе» (1422) Шартъе, где Франция, Народ, Рыцарство и Клир обсуждали причины, приведшие страну к катастрофе. В поэме «Безжалостная красавица», по сути дела, проповедуется новая рыцарственность, связанная с душевными качествами человека, а не его положением в обществе. Это, а также глубоко серьезное отношение к любви, облагораживающему ее воздействию и тонкий для своего времени психологический анализ любовного чувства выявляют в Алене Шартъе предтечу Ренессанса.

Развитие традиций Машо—Дешана завершается творчеством Карла Орлеанского, самого талантливого французского поэта первой половины XV столетия.

Герцог Карл (Шарль) Орлеанский (1394—1465) прожил бурную жизнь, полную утрат и разочарований. Он получил блестящее воспитание, воспринял от отца, Людовика Орлеанского, вкус к изяществу, пышным празднествам и застольным беседам. От матери-итальянки, Валентины Висконти, он перенял интерес к литературе, к классической образованности. Он основательно проштудировал латынь и древних авторов, хорошо знал и Боккаччо, и Петрарку. Во время английского плена он близко сошелся с Алисой Суффолк, внучкой Чосера, и познакомился с произведениями ее деда. Книги были, быть может, самыми верными спутниками его жизни; разлуку со своей библиотекой в замке Блуа он оплакивал вряд ли менее горько, чем разлуку с молодой женой и с родиной.

Литературные интересы возникли у Карла рано, но лишь плен пробудил в нем истинного поэта. Впрочем, и до битвы при Азинкуре (1415) Карл написал несколько изящных баллад и песен, выдержанных в духе школы Машо—Дешана. После Азинкура начинается бесконечный плен. То впадая в отчаяние, то вновь обретая надежду, проводит поэт годы неволи, и поэзия становится для него источником душевного отдохновения.

Карл пишет о событиях трагических, и вместе с тем его лирика удивляет своей успокоенностью. Объяснение тому — опора на традицию, характер мировоззрения поэта, внутренняя уверенность в судьбах Франции. Лирика Карла традиционна не только по форме (баллады, песни, «жалобы», рондо и т. п.), но и по тематике. В балладах и песнях, созданных в Англии, поэт воспевает свою Даму, варьирует



Карл Орлеанский и Мария Клевская
Шпалера XV в.
Париж, Музей декоративного искусства

знакомый еще трубадурам мотив «любви изда-лека». Но Карл действительно любил, был в разлуке с женой, его тоска искренна, а невозможность вернуться к любимой придает традиционным восхвалениям ее молодости и красоты оттенок элегической грусти. Неподдельным горем и смирением проникнуты баллады, написанные поэтом после того, как он узнал о смерти жены (1434), с которой ему так и не удалось увидеться.

В цикле песен, созданных позже в Англии, отразилась любовь поэта к молодой англичанке, вероятно Алисе Суффолк. Эта любовь обновила палитру поэта, в образный арсенал которого входит аллегория Беззаботность, становящаяся затем ключом к поздней его лирике. Карла иногда обвиняют в том, что, живя во время Столетней войны, он мало писал батальных сцен, не изображал «бедствий войны».

Здесь могло иметь значение то, что юный Карл в первой же серьезной битве попал в руки врага, а в 25-летнем плену он получал мало сведений о положении на родине. Однако ее судьбы, причины, которые привели страну к кризису, постоянно заботят автора. Он видит прежде всего причины морального порядка — упадок нравственности, корыстолюбие, забвение национальных традиций, вспоминает о славном прошлом Франции, о Карле Великом, Роланде и Оливье, Людовике Святом и победном кличе французов: «Монжуа!» Карл обращает страстный призыв молиться о мире к прелатам, королю, к простому народу.

Если в период плена у поэта встречается ощущение разлада, превосходно выраженное в балладе («Я мучаюсь от жажды близ фонтана, в жару любви от холода дрожу...»), послужившей темой известного состязания в Блуа, то после возвращения (1440) Карл обращается к иным темам. Его излюбленной формой становится рондо, филигранностью отделки, сжатостью и замкнутостью подготовляющее возрожденческий сонет (рондо охотно писал еще Клеман Маро). У Карла есть шуточные рондо, посвященные педанту мэтру Этьену Легу или старому псу Брике; есть проникновенные зарисовки пробуждающейся природы:

Время сбросило одеянье
Ветра, холода и дождей,
Как парча, на природе всей
Солнца радостное сиянье...
Струй серебряных трепетанье
И река несет, и ручей,
В каждой капле — отблеск лучей,
Полон снова мир обаянья!
Время сбросило одеянье
Ветра, холода и дождей.

(Перевод С. Вышеславцевой)

В стихотворениях появляется мотив старости: «Мир устал от меня, но и я — от него». Поэт призывает наслаждаться радостями, оставшимися ему в удел, — охотой, застольной беседой, чтением, созерцанием природы.

Слава Карла Орлеанского в XV в. была повсеместной. В его замке в Блуа собирались поэты со всей Франции, и среди них он был не только герцогом, родственником короля, но и признанным мастером поэтического цеха. Над своими произведениями он работал с профессиональной ответственностью, порой десятилетиями, внося новые варианты, ища точного слова или концовки, поразительной по сжатости и емкости. Но в противоположность многим поэтам кануна Возрождения, современникам и последователям Карла Орлеанского — братьям Роберте, Жану Мешино, Анри Воду, Мартену

Лефрану, Жану Молине, Гийому Кретену и др.— формальные поиски не были для него самоцелью. Искренность поэзии Карла почувствовали не только соотечественники; во второй половине XV в. итальянский гуманист Антонио Астезано сделал попытку перевести его произведения на латынь. Однако последний крупный поэт французского Средневековья не был усвоен молодой ренессансной культурой; в XVI в. его творчество было оттеснено поэзией Возрождения и стало постепенно забываться. Впервые стихи Карла Орлеанского были напечатаны лишь в 1803 г.

2. ФРАНСУА ВИЙОН

Поэтическим итогом развития средневековой французской литературы и предвестием ее будущих достижений стало творчество Франсуа Вийона.

Вийон (Вильон, Виллой, 1431?— после 1463) и его поэзия стали предметом огромного числа исследований. Между тем о его жизни сохранилось мало сведений, дата рождения сомнительна, время смерти неведомо. Имя поэта — Франсуа Монкорбье — редко упоминается в документах, и известно лишь то, о чем он сам рассказал. В построении его поэм, будто всегда «автобиографических», проглядывает определенный «умысел»: поэт сам творил свою легенду. В произведениях Вийона немало темных мест, однако попытки искать в его творчестве некий эзотерический смысл заканчиваются обычно неудачей.

Начало творчества Вийона совпадает с событиями, в некотором роде обозначившими рубеж Возрождения,— с изобретением книгопечатания и захватом турками Константинополя. Однако вряд ли поэт интересовался ими; для него куда существеннее было окончание Столетней войны (1453). По своим интересам он целиком принадлежал нищей парижской богеме и Франции. Вийон не был в числе первых гуманистов; учась в Сорбонне, он не набрался премудрости, а по своим знаниям в большей степени принадлежал Средним векам, чем Карл Орлеанский, не говоря уже об Антуане де Ла Сале. Однако творчество Вийона — яркий знак того, что близка заря Ренессанса.

Вийон с большим правом, чем Рютбеф, Жан де Мен, Машо или Карл, может быть назван первым французским национальным поэтом, и поэтом великим, ибо ему удалось с необычайной силой раскрыть через свое лирическое «я» всю эпоху, посвятить читателя в жизнь своего времени. Но он и преодолевал эту эпоху, выходил за ее рамки, подчас моделируя общечеловеческие, универсальные переживания и ситуации.

Поэзия Вийона может показаться традиционной — он писал баллады, рондо, песни, нанизывал каламбуры, играл синонимами и рифмами, и внешне его творчество не выходит за рамки средневековой поэтики. Вийон унаследовал ее мотивы и темы, ее приемы. Но он не копировал их слепо. То он неожиданно и дерзко переводил в иронический план, скажем, традиционные для средневековой лирики сетования на жестокость возлюбленной или славословия сильным мира сего, то, напротив, заострял и существенно углублял опять-таки традиционные споры «души с телом» или ламентации по поводу бренности всего земного, вскрывая в этих темах настоящие трагизм и безысходность. Поэтому поэзия Вийона по сравнению с его предшественниками стала подлинной поэтической революцией.

В раннем творчестве Вийона, куда относится так называемое «Лэ» (или «Малое завещание», 1456), а также несколько баллад, созданных между 1455 и 1458 гг., такое новаторство уже намечается. Поэма «Лэ», из-за большого количества намеков на конкретных лиц теперь непонятная без комментария, должно быть, восхищала современников неистощимым юмором, остротой иронии, смелостью сатиры. Вийон заявляет здесь о себе как о поэте-горожанине: в его шуточной поэме природы нет, есть только Париж (его жители, нравы, жизнь его улицы). Картины города, мрачного, зимнего, пустынного, сделаны мастерски:

Глухою зимнею порой,
Когда в Париже все мертво,
Лишь ветра свист да волчий вой,
Когда все засветло домой
Ушли — в тепло, к огню спеша...

... (Здесь и ниже
перевод Ф. Мендельсона)

В «Лэ» уже возникают темы, характерные для последующих произведений Вийона,— тема одиночества, измены друзей и любимой, тема быстротечности земного; в поэме звучит то бесшабашное предраблезианское веселое молодечество, которое помогало поэту преодолевать все невзгоды. Оттачиваются в «Лэ» и вийоновское мастерство гротеска, и приемы сатирического осмеяния, которые сознательно подхватил и развил автор «Гаргантюа и Пантагрюэля».

Главное произведение Вийона — «Завещание», которое позже, но еще при жизни поэта, стали называть «Большим завещанием» (1461): оно включает 186 строф-восьмистиший, 16 баллад, 3 рондо. К поэме примыкают стихотворения, созданные в одно с нею время. В «Завещании» в полной мере раскрылся талант Вийона, выражено его творческое и нгазненное кредо.

Позади было тяжелое отрочество, пришедшее на последнее десятилетие Столетней войны, затем бурные университетские годы, наконец, полоса скитаний, преследований, ужасающей нищеты, полоса унижений и падений, вплоть до злополучного участия в ограблении Наваррского коллежа. Поэт познал измену возлюбленной, голод, изгнание, тюрьму, стоял на ступеньке эшафота. Но в то же время на его глазах возникала могучая, единая Франция, и в королевской власти бродяга-поэт видел не только врага-угнетателя, но и опору.

Вийон называет поэму «Завещание», ведя крупную и опасную игру слов: «Testament» может обозначать и завещание, и Завет. В «Завещании» есть и предсмертные распоряжения — иронические, иногда горькие: где и как его похоронить, как поступить с его воображаемым имуществом; есть и знакомые по «Лэ» чисто издевательские «отказы» нищего богатым, отличающие подлость последних, но главное место в поэме занимает исповедь поэта.

Центральная проблема книги — это человек в окружающем мире, в котором Вийону его страдания открыли больше истин, «чем все комментарии Аверроэса к Аристотелю» (строфа XII). Личный опыт, чувства имеют для поэта первостепенное значение. Лирический герой, авторское «я» оказываются в поэме не только субъектом, но и объектом, а опыт — путем познания и искусства. Вийон переосмысливает средневековое понимание страдания: оно не очищает, а учит, что, с его точки зрения, и важнее. Регламентированной морали старого общества поэт противопоставляет потребности, права личности. Мысль о единичном человеке, индивидуальной судьбе проходит через все «Завещание». Но человек Вийона находится в конфликте с обществом. И это не просто конфликт бедняка с богатым, но в некотором роде конфликт отдельной личности и общества, ибо горькая жизнь Вийона и окружающих его горемык подсказывала ему мысль, что человек одинок среди людей (строфа XXIII):

Один, без крова, без родни,—
Не веришь? На меня взгляни!
Смотри, как всеми я покинут!

Вийон, конечно, писал о себе, но в изображении поэта человек утрачивал связь со средой, веру в благоприятствующий ему богоданный строй мироздания. Христианская предполагаемая гармония земной юдоли и загробного существования у поэта тоже нарушалась. Человек Вийона не хочет умерщвлять тело во имя спасения души. Жизнь — телесное бытие — вот непосредственный предмет поэ-

зии Вийона. Окружающий человека вещный мир является для поэта безграничным арсеналом художественных средств. Вийон избегает иносказаний и аллегорий. Бытовые детали играют огромную роль в его поэзии. Через деталь, через часть изображается и познается целое; компоненты человеческого бытия начинают жить своей жизнью, предвосхищая необузданное вещное пиршество Рабле. Отсюда — перечисления предметов, например всяческой снеди:

Пулярки, утки, каплуны,
Фазаны, рыба, яйца всмятку,
Вкрутую, пироги, блины,
Подливам, винам — нет цены...

Все эти описания соотнесены с человеком, с его физическими нуждами: человек во плоти, его тело — герой «Завещания». Тело ест, пьет, любит, корчится в предсмертных муках. Чаще всего это не гармонично спокойное человеческое тело, каким его изображали современники Вийона — художники итальянского Кватторченто, это может быть и тело старое, исковерканное, безобразное (даже выставляющее напоказ свое безобразие в сравнении с былой красотой, как в «Жалобах прекрасной оружейницы»), оно подвижно, изменчиво: судорожно дергается от любви или боли.

В поэзии Вийона пересмотр средневековых взглядов и поэтических форм коснулся и сферы любви. В энергических строфах поэмы (XLVIII—LX) Вийон обрушивается на женщин. Но он далек от средневекового женоненавистничества и аскетизма, от мысли о врожденной «нечистоте» женщины. В строфе L он пишет:

Ругают женщин повсеместно,
Однако в них ли корень зла?
Ведь каждая когда-то честной
И чистой девушкой была!

Любовь становится продажной и грязной, основанной на лжи и корысти, потому что таково общество. Вийон мечтает о любви подлинной, свободной и правдивой, однако не находит такой в жизни. Отсюда пессимистический рефрен «Двойной баллады о любви» (входит в «Завещание») — «Как счастлив тот, кто не влюблен!» Куртуазное Средневековье, создавшее культ Дамы, далекий от реальной жизни, воспевало возвышенную любовь; Вийон же подсмеивается над поэтами, ее прославлявшими. Если в стихах Карла Орлеанского звучала прощальная песнь старой, рыцарской культуре, то у Вийона встречается прямое глумление над ней в стихах о плотской любви, в изобра-

жени которой он бывает вызывающе груб («Баллада о Толстухе Марго»).

В описании изнанки жизни Вийон необыкновенно изобретателен. Порой он творит фантастическую реальность или реалистическую фантастику, как, например, в «Балладе о том, как варить языки клеветников», где каждый «рецепт» по-своему реален, но все они складываются в фантастический, ужасающий гротеск:

В горячем соусе с приправой мышьяка,
В помоях салных с падалью червивой,
В свинце кипящем,— чтоб наверняка! —
В кровях нечистых ведьмы похотливой,
С обмывками вонючих ног потливых,
В слюне ехидны, в смертоносных ядах,
В помете птиц, в гнилой воде из кадок,
В янтарной, желчи бешеных волков,
Над серным пламенем клокочущего ада
Да сварят языки клеветников!

А рядом поэт может нежнейшим образом воспеть прекрасное тело («...о женщин плоть — нежна, чиста, светла...») или создать гимн величию и душевной красоте женщины, решительно раздвинуть ряд изнеженных красавиц прошлого, чтобы поставить среди них простую крестьянку из Лоррени, Жанну д'Арк:

Скажите, где, в стране ль теней,
Дочь Рима, Флора, перл бесценный?

Где Бланка, лилии белей,
Чей всех пленял напев сиренный?

Где Жанна, что познала пленной
Костер и смерть за славный грех?
Где все, Владычица вселенной?
Увы, где прошлогодний снег!

(Перевод В. Врюсова)

Вийон не только экспрессивный график: в созданных им картинах поражают и причудливые очертания, и яркие краски, мало того, его мир полон звуков, наполнен запахами. Для поэта важна и динамика этой полнокровной, плотской жизни, и просто обычная людская круговерть, и неумолимое движение жизни к своему концу.

Тема смерти возникает в «Завещании» многократно, это один из лейтмотивов, особенно в прославленных строфах XXXIX—XLI, потрясающих трагической конкретностью. За этими стихами следует «Баллада на старофранцузском», в которой мысль поэта выражена энергично и недвусмысленно.

Кто смерти избежал своей?
Тать? Праведник? Купец? Монах?
Никто! Сколь хочешь жри и пей,—
Развеют ветры смертных прах!

(Перевод Ф. Мендельсона)

Вийон пишет о смерти с поразительной настойчивостью и своеобразным трагическим вдохновением. Поэта не страшит загробное возмездие. Но перед ним открылся весь ужас, вся безысходность и неизбежность небытия. Конечно, в картинах смерти у Вийона содержится требование наслаждаться благами бытия сейчас, ибо любая жизнь все же лучше смерти, и презрение к суетности могущественных и богатых, ибо смерть уравнивает всех, однако чувство необоримого отчаяния оказывается сильнее обманчивого эпикуреизма.

Тема смерти вновь возникает в конце «Завещания» — в строфах CXLVI—СЫН, в «Балладе добрых советов ведущим дурную жизнь» и в строфах CLXII—CLXIV. Здесь энергично выражена глубина и трезвость мироощущения поэта:

Я вижу черепов оскалы,
Скелетов груды... Боже мой,
Кто были вы? Писцы? Фискалы?
Торговцы с толстою мошной?
Корзинщики? Передо мной
Тела, истлевшие в могилах...
Где мэтр, а где школяр простой,
Я различить уже не в силах.

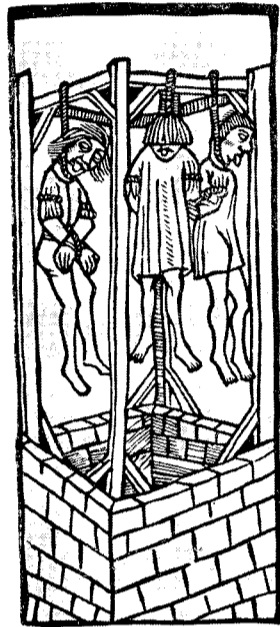
(Перевод Ф. Мендельсона)

Вийон делал отсюда смелый вывод: раз все люди равно истлеют, то и в земной жизни каждый человек достоин равноправия.

В «Завещании» открыто поставлен вопрос о несправедливости общественного устройства. Обращаясь к богу, Вийон требует: «Над теми строгий суд верши, кого ты наделил харчами». Показательна рассказанная Вийоном притча о пирате Диомеде (строфы XVII—XX), который, идя на казнь, говорит Александру Македонскому, что стал грабителем потому, что он беден и не распоряжается, как император, несметным войском. Выслушав это, мудрый царь прощает Диомеда. Как и пират из притчи, Вийон видит в моральных падениях не биологические, а социальные причины («С пути сбивает нас нужда»).

В «Завещании» детально развивается тема бедности. Хотя Вийон пишет о себе («Я бедняком был от рожденья»), лирический герой поэмы — всякий бедняк, всякий страждущий и гонимый, а гротескная галерея богатеев, душевателей «маленького школяра», несмотря на портретное сходство с современниками Вийона, олицетворяет собой злое бездушное господствующее классов.

Вийон первым в мировой литературе с такой страстью изобразил трагедию обездоленности, ужас одиночества. Он не идеализирует бед-



Ш&x en aura pfuffofl De "So" mete?
 Uoti6no* tioie6cp atacÇee cinq fw
 Sluâf De to tffarq* trop auôs nourrie.
 Cffeft pieca Deuoutee ? pourrie
 CC no*feeos beuenôs ccD.:e6»pouf&?e
 bt noftre maPpfonne ne fen rie
 mate pee Dieu 3 to*no*f>uelffe obfouD:e
 jEDeefrerreIf0* cfamôs.paeneDeue
 mote btfaing quop q" fumes осяб

Иллюстрация из «Завещания» Ф. Вийона

Гравюра на дереве. Париж, 1489 г.

ность, напротив, в «Балладе—споре с Франком Гонтье» Вийон будто с завистью перечисляет радости сытой, спокойной жизни.

Поэт апеллирует к властям предержавшим, требует справедливости, утверждая свою правоту напоминаниями о смерти (ведь в могилу не пощадишь свое богатство) и ссылками на Евангелие в духе уравнилельных ересей.

В поэме раскрывается пропущенное через лирическое «я» Вийона народное сознание эпохи со свойственными ему противоречиями, метаниями, надеждами и приступами ощущения безысходности. Сомнения, внутренняя разорванность сознания выражены в «Балладе состязания в Блуа». Написанная по заказу и в силу этого несколько скованная по построению, она блещет точными, афористичными стро-

ками, раскрывающими и внутренний мир поэта, и переживания человека его эпохи: «Чужбина мне — страна моя родная», «Я сомневаюсь в явном, верю чуду», «Отчаянье мне веру придает» и т. п. Столь же показательна и «Баллада примет» с ее рефреном «Я знаю все, но только не себя». Рефрен этот указывает и на противоречивость внутреннего мира человека, и на невозможность судить о себе вне социального контекста. Поэт подчеркивает, что он человек рядовой («не ангел, но и не злодей»), и исповедь его обыденна, и прегрешения вполне обычны и страдания — это страдания тысяч людей. Тем страшнее, тем достовернее, тем более волнующе все, рассказанное поэтом. При чтении «Завещания» нельзя освободиться от ощущения присутствия исповедующегося, ибо это не плавный рассказ, а взволнованная исповедь. Вийон прерывает повествование обращениями к воображаемому собеседнику, спрашивает, сам же отвечает, спорит, саркастически шутит, шлет яростные проклятия, от патетики переходит к буффонаде, от шутовского цинизма — к крику отчаяния. В каждом стихе ощущается биение жизни, сотрясающая поэта страсть («...а сердце рвется на куски»). Самораскрытие личности в поэзии Вийона может быть сопоставлено с такими удаленными во времени явлениями, как «Исповедь» Руссо.

Комизм в «Завещании» создается гротескным сталкиванием несовместимого, игрой снижающих подробностей, выворачиванием наизнанку привычных истин, смешным и страшным — в духе народно-площадного искусства — хороводом дурацких рож, ироничными похвалами отъявленным лиходеям, частой самоиронией. Многие приемы вийоновского комизма восходят к традициям народного средневекового искусства. Эти приемы были развиты затем писателями французского Возрождения, прежде всего Клеманом Маро и Рабле.

Вийон предвосхищает век Возрождения главным образом тем, что предметом искусства становится у него индивидуальная человеческая личность в ее земной, «мирской» жизни, до того подавленная официальной феодально-религиозной идеологией. Раскрытию земной, в том числе телесной, жизни подчинена совокупность изобразительных средств, богатых и отнюдь не лежащих на поверхности. Поэт выступил новатором, прокладывая неведомые пути. Его смелый отказ от аллегоризма был обусловлен тем, что идея, воплощенная в его стихах, достаточно конкретна и однозначна. К тому же в своем творчестве Вийон не просто передал настроения человека переходной эпохи, но на собственном примере показал мучительные пути самопознания, печаль и ра-

дость критического мышления, утратившего старые верования, но еще не подготовленного к созданию ренессансного идеала.

3. ПРОЗА И ДРАМАТУРГИЯ
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XV в.

На протяжении XV в. формируется новеллистика, которая стала в эпоху Возрождения одним из ведущих литературных жанров. Во Франции она зародилась из стихотворных фавлю и, не без влияния итальянских образцов, скоро оформилась как рассказ с острой завязкой и порой неожиданной развязкой, с обилием бытовых деталей и с ярко выраженной сатирической направленностью.

Одним из первых образцов новеллистики французского предвозрождения был анонимный сборник «Пятнадцать радостей брака», возникший, очевидно, в первой трети XV в. По тематике «Пятнадцать радостей...» примыкают к средневековой антифеминистской литературе, но это не столько инвектива в адрес слабого пола, сколько собрание забавных историй о проделках коварных жен и об их легковесных мужьях. По новеллам разбросаны черточки, характеризующие быт средневекового города. Автору удается изображение характеров его героинь и построение диалогов — живых, остроумных, динамичных.

Другой новеллистический сборник, который одно время связывали с именем Ла Салья, — «Сто новых новелл». Сборник возник между 1456 и 1461 гг. в Женаппе (Брабант) при дворе бургундского герцога Филиппа Доброго, когда там находился дофин (будущий Людовик XI). Хотя каждая новелла приписана определенному рассказчику, на сборнике лежит печать единства стиля. Не исключено, что в создании книги принимал участие и Ла Саль; правда, «Сто новых новелл» написаны в иной манере, чем его достоверные произведения.

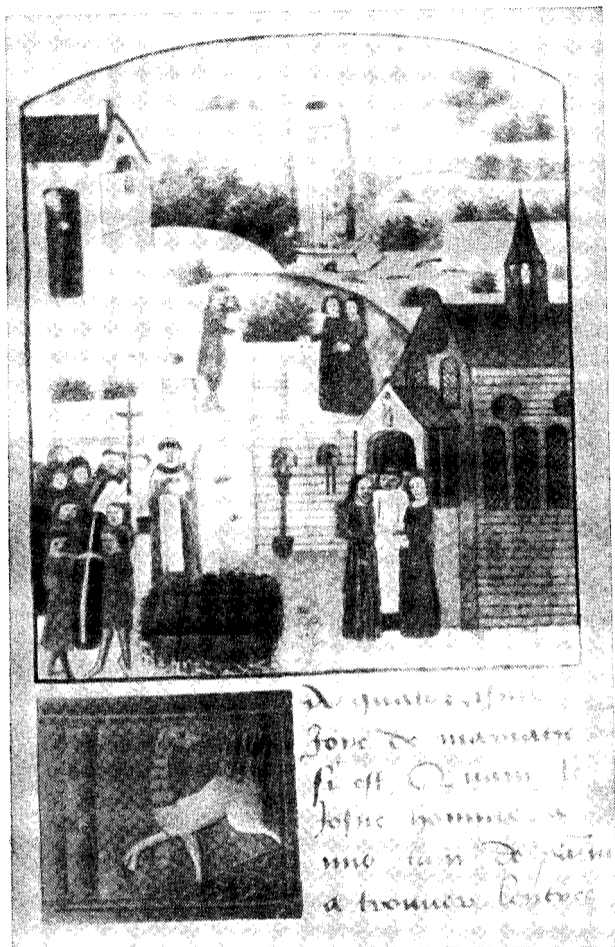
Обычно указывается на подражательный характер книги. Однако связь с «Декамероном» Боккаччо ограничивается, пожалуй, одинаковым числом новелл и двумя упоминаниями об итальянском писателе. Около трети новелл могут быть возведены к Боккаччо, Поджо Браччолини или Саккетти, но для многих можно найти параллели во французских фавлю. Большинство же новелл может быть соотнесено с реальными фактами городской жизни. Эти забавные истории были популярны в городской среде и долго бытовали в ней, прежде чем были зафиксированы в письменном памятнике. На местный колорит книги указывает и то, что события большинства новелл разворачиваются вблизи Женаппа — в Лилле, Сент-Омере,

Камбре, в провинциях Нормандия, Артуа, Пикардия, Шампань, в соседних странах. Среди героев новелл немало выходцев из Бургундии.

Действие новелл редко переносится в дворянский замок. События разворачиваются на улочках и в домах средневекового города, в сельских трактирах, на теряющихся в полях проселках. В большинстве случаев это рассказы о любовных проделках монахов, о неверных женах и сластолюбивых мужьях. Обо всем этом рассказано подробно и откровенно. Но за грубоватым юмором встает правдивая картина жизни города, а у героев на первый план выдвигается находчивость, ловкость. Эти качества помогают неверным женам избежать гнева ревнивых мужей, выручают простофилю-кюре, забывшего объявить прихожанам о начале поста (новелла 89), вызволяют из беды деревенского священника, похоронившего на кладбище пса и призванного к ответу епископом (новелла 96), находчивость позволяет молодому клерку открыто забавляться с женой своего патрона (новелла 13). В обилии любовных историй вряд ли следует видеть ренессансную «реабилитацию плоти», это, скорее, отражение развлекательного, праздничного характера книги (а средневековые праздники, как известно, унаследовали от античных нарушение общепринятой благопристойности и субординации). Для многих новелл характерен мотив любовной связи людей разной сословной принадлежности: родовитые дворяне волочатся за служанками, а их жены ищут любви простого конюха или слуги. В отличие от «Пятнадцати радостей брака», в «Ста новых новеллах» нет и в помине антифеминистских настроений; создатели сборника не без восхищения описывают замысловатые уловки неверных жен и смеются над рогоносцами. Иногда в новеллах сатирически изображаются монахи и священники. Если им, невежественным и глупым, природная ловкость позволяет выпутаться из затруднительных положений, то об этом говорится явно одобрительно и в книге не осуждаются любовные делишки служителей церкви.

Есть в книге трагические новеллы; например, история о неверной жене, попавшей в расставленную мужем ловушку и сожженной заживо (новелла 56), но преобладает веселый, жизнерадостный тон. Языком сборника, ясным и дающим яркие речевые характеристики в диалогах, восхищался Анатоль Франс.

Антуан де Ла Саль (ок. 1388 — ок. 1461), которому приписывалась эта жизнерадостная книга, был побочным сыном рыцаря-авантюриста и сам прошел выучку будущего рыцаря — ездил верхом, фехтовал, превосходно разбирался в геральдике и в куртуазном кодексе



Миниатюра и, > рукописи
«Пятнадцать радостей брака»

1485 г. Гос. публ. б-ка им. Салтыкова-Щедрина,
Ленинград

чести. В пятнадцать лет он попадает в Италию ко двору короля Рене Анжуйского, двор которого представлял своеобразную смесь отживших идеалов рыцарства и итальянского гуманизма. В 1436 г. Ла Саль становится воспитателем сына короля, герцога Жана Калабрийского, для которого пишет дидактический трактат о воспитании государя, куда было включено описание совершенного писателем восхождения на одну из гор Умбрийских Апеннин (вспомним описанное Петраркой восхождение на Мон-Ванту) и изложение поэтической легенды о «Рае королевы Сибиллы». Ла Саль показал себя незаурядным мастером прозы: его описания несколько суховаты, но их язык прост и гибок; в то же время чудесные приключения немецкого рыцаря и его оруженосца в гроте королевы Сибиллы разворачиваются как фан-

тастический роман, предшествующий записям, схожего немецкого предания о Тайгейзере. Реальность переплетается с необузданной фантастикой, что является одной из типичных черт литературы этой переходной эпохи.

Соединение дидактики с бытовыми зарисовками и пересказом легенд и исторических событий встречается в более позднем произведении Л а Салья — «Утешение для госпожа Дю Фрэн», отдаленно предвещающем кое в чем «Опытъ» Монтеня.

Лучшее произведение Л а Салья, роман «Маленький Жан де Сентре», написано во второй половине 40-х годов и завершено в 1456 г. На три четверти это дидактическое произведение о воспитании воинской доблести и куртуазном отношении к даме, о дворянских гербах и рыцарских турнирах. Юный паж, готовясь стать рыцарем, проходит школу рыцарства под руководством молодой вдовушки де Белль Кузин. Поклонение даме, подвиги в ее честь являются не меньшей заслугой рыцаря, чем ратные доблести, и Жан де Сентре отправляется вместе с пятью подобными ему сумасбродами по разным странам, дабы слава о его прекрасной даме распространилась повсюду. Уже об этом решении пылкого юноши рассказано несколько иронически — времена рыцарства прошли, и сама дама де Белль Кузин раздосадована внезапным отъездом поклонника. Но она находит утешение, когда однажды встречает молодого крепыша-аббата, происхождением воспитанием, повадками типичного буржуа. По возвращении Сентре начинается его поединок с аббатом. Вначале словесный: аббат берет под сомнение рыцарские подвиги юноши, он говорит, что не существует ни заколдованных замков, ни сказочных великанов, а странствия рыцарей — просто обман. Перезимовав в тепле у какой-нибудь смазливенькой горю?анки из соседней провинции, рыцарь нанимает затем первого встречного бродягу, который за гроши соглашается рассказывать всюду о его неслыханных подвигах. Так ставятся под сомнение легенды о подвигах рыцарч (и всего рыцарства) во славу дамы и о несокрушимой верности избраннице. В первой рукописной схватке с Сентре сильный аббат легко подминает под себя юного рыцаря. Правда, на следующий день, когда, облачившись в латы, противники сходятся снова, Жан де Сентре побеждает, но победа эта не приносит плодов: юная дама все-таки предпочитает своего аббата, и Сентре ничего не остается, как удалиться, рассказав собравшимся о вероломстве и вульгарном вкусе его возлюбленной.

Конфликт между куртуазными рыцарским идеалами и представлениями крепнущей бур

жуазии, осознающей свою силу, столь ярко изображенный Антуаном де Ла Салем, в той или иной форме проявился и в других крупных произведениях эпохи. Отразился он и в изменении жанра традиционного рыцарского романа. Такие романы еще, конечно, писались в XV в., но, лишенные живой почвы, они не поднимались, как правило, выше обычного развлекательного чтения. На заре Возрождения появляется роман иного типа, роман о рыцарстве, но повествующий о подвигах без должной серьезности и уважения.

Среди романов конца XV столетия одно из первых мест занимает анонимный «Роман о Жана Парижанине», созданный около 1495 г. (впервые напечатан в 1533 г.). Сюжет романа несложен. Король Франции, оказав важную услугу испанскому королю, обещает своего сына в мужья только что родившейся инфанте. Спустя пятнадцать лет к ней сватается король Англии, старый вдовец. Дофин вспоминает об обещании отца, но время любви издавна прошло, и дофин решает отправиться в Испанию, чтобы, если принцесса умна и красива, потребовать выполнения уговора. Едет он под видом богатого купца, приняв имя Жана Парижанина. Все поражены богатством, щедростью и красотой незнакомца, сердце инфанты отныне принадлежит только ему, и английский король отвергнут. Жан Парижанин раскрывает инкогнито, и все заканчивается свадьбой. Герой завоевывает любовь принцессы не блеском титула, а, скорее, сверканием золота, хотя этот «буржуазный» мотив оттеснен мотивом личного обаяния, воспитания и красоты героя.

Этот роман, с его жизнерадостным тоном и праздничностью описаний, был создан в пору первых итальянских походов Карла VIII: он дает почувствовать вкусы раннего Возрождения. Образ главного героя книги сродни персонажам ренессансных утопий и книг о настоящем придворном, т. е. утопий, в которых идеалы гуманизма аристократизируются, переплетаясь с еще не изжитыми куртуазными представлениями.

Во второй половине XV в. значительно изменяется историческая проза. Если в предшествующем столетии у Фруассара, несмотря на широту кругозора и знакомство с памятниками итальянской ренессансной культуры, преобладает сословный взгляд на мир, то у Филиппа де Коммина (1447—1511) история уже не предстает в виде рыцарских поединков, турниров, праздничных шествий и пиров. Коммин показывает и трагизм смерти, подлинные бедствия войны. Но главное, что отличает его от Фруассара,— это стремление задумать-

ся о ходе истории в целом, попытки создать некую свою философию истории. С Коммином во Франции зарождается новая историография. Свобода суждений, четкие политические позиции, ориентация на сильную королевскую власть, определенный дидактический тон по отношению к государям, опора на проверенные факты — все это указывало на формирование новой политической идеологии, распространенной в эпоху Возрождения.

Развивается во второй половине XV и начале XVI в. демократическая культура широких городских слоев, которая выдвинула на пороге Возрождения такого поэта, как Франсуа Вийон, и без которой искусство французского Ренессанса лишилось бы полнокровия и цельности. Эта культура реализовалась в бытовом городском анекдоте, оказавшем воздействие на формирование новеллы, в народных песнях и празднествах, фарсе, в народных книгах.

Именно на этот период приходится расцвет фарса. Связанный с масленичными играми и другими народными увеселениями фарс отразил в своем развитии существенные сдвиги в мирозерцании эпохи. В отличие от сатиры, бывших праздничной народной травестией религиозного театра и вообще всего феодально-религиозного миропорядка, фарс был обращен к частной жизни человека, горожанина, и в этом — его близость к новеллистике раннего Возрождения. Живая жизнь в любых ее проявлениях находит место в тематике фарсов. По преимуществу это жизнь города (и в этом фарс уже раннеренессансной новеллы), герои фарсов — горожане: купцы, ремесленники, почтенные буржуа, их жены,стряпчие, врачи, монахи, воришки, мошенники и т. д. Таким образом, на первом плане в пьесах этого типа — социально (или сословно) обобщенные образы, переходящие из фарса в фарс. На первых порах эта тенденция ведет к созданию образов-масок, близких итальянской народной комедии более позднего периода, что позволяет говорить о процессе циклизации фарсового материала. Действительно, фарсы можно распределить по группам, в каждую из которых входят произведения с однотипным протагонистом. Таковы, например, циклы о глупых мужьях и дурных женах, о мошенниках и пройдохах, о псевдоученых и т. п. Но процесс циклизации достаточно сложен; он не только создает устойчивые ситуации-типы, но и ведет к постепенному психологическому углублению постоянных образов-масок, к их индивидуализации. Это хорошо видно на постепенном развитии образа главного героя, адвоката Патлена, в посвященных ему трех фарсах («Господин Пьер Патлен», ок. 1470; «Новый Патлен»,

ния эти и глубоко отличны. Если у Вийона жизнь и смерть неразрывно переплетены и лишь в совокупности составляют человеческое бытие, то для Маро смерть — аномалия, понятие чисто негативное, не постоянный спутник земной юдоли, а грань жизни, ее отрицание, пустота. Речь, вложенная ренессансным поэтом в уста казненного, — прежде всего страстная защита достоинства человека и протест против всего того, что нарушает этот гуманистический принцип. Различна и художественная природа обоих произведений. Баллада Вийона — это мольба повешенных, молитва, внутренний строй которой подчинен прежде всего закономерностям ритмическим, музыкальным. Стихотворение же Маро имеет ораторскую окраску, оно построено на основе логических принципов. Оно легче поддается аналитическому членению и одновременно интеллектуально богаче и рассудочнее, чем баллада Вийона. В нем можно обнаружить отдаленные предвестия классицистического стиля.

Столкновение с властями и знакомство с застенками Шатле в 1526 г. оказали сильное воздействие на сознание Маро, пробудив в нем сатирические наклонности. В том же году он написал поэму «Ад» — одно из крупнейших достижений ренессансной сатиры. В этой поэме Маро, отгалкиваясь от личных впечатлений, разоблачал тюремные нравы своего времени, бичевал беззакония судебных властей, восставал против пыток и надругательств над человеческой личностью. Произведение Маро, хотя оно и было напечатано значительно позднее (в 1539 г.), привлекло внимание и обострило враждебное отношение к поэту реакционных кругов.

Вскоре Маро пришлось убедиться в этом воочию. В 1534 г. произошел решительный поворот в отношении Франциска I к Реформе и гуманизму. Некоторое время гонения обрушивались на всех, кого подозревали в сочувствии протестантизму и в вольномыслии. Угроза ареста нависла и над поэтом. Он вынужден был бежать за границу, в Италию. С 1534 по 1536 г. Маро находился в Ферраре, при дворе местного герцога (его женой была французская принцесса Рената), а затем в Венеции. Период первого изгнания сыграл значительную роль в творческом развитии Маро. Поэт и раньше проявлял живой интерес к античной литературе. В 1530 г. он опубликовал перевод двух книг «Метаморфоз» Овидия. Однако в Италии Маро особенно усиленно начал заниматься латинским языком и изучать античное наследие. Его внимание продолжал привлекать Овидий, но на этот раз как автор «Скорбных элегий», которые оказались созвучными переживаниям

впавшего в немилость изгнанника. Он искал вдохновения и у Вергилия (в его эклогах), и у Марциала. Под влиянием последнего Маро обратился к сатирической и нравоописательной эпиграмме. В Ферраре Маро основательнее ознакомился с итальянской поэзией, перевел несколько стихотворений Петрарки и, следуя итальянским образцам, сам сочинил первые сонеты на французском языке. Пробовал он и подражать итальянским петраркистам XV — начала XVI в.

Зародившиеся у Маро сатирические тенденции в изгнании продолжали углубляться. Оригинален созданный им тип сатирического послания. Это так называемые *Soq à Pane* («нескладница»), вскрывающие за внешней хаотичностью поэтической мысли, перескакивающей с одного предмета на другой, завуалированные, но острые намеки на политическую злобу дня. Разрабатывая этот жанр, Маро вновь обращался к народным традициям, развивая, в частности, сатирические приемы, характерные для драматургического жанра соти, который сохранял популярность в первой половине XVI в.

С середины 30-х годов в творчестве Маро нарастают также патриотические, гражданственные мотивы. Он обращается к осмыслению раздирающих страну противоречий и в то же самое время к теме национального величия Франции, все настойчивее стремится к разработке соответствующих значительности этого содержания крупных поэтических форм. Яркий пример тому — послание «Королю во время своего изгнания в Феррару» (1535). Это не только блестящее и тонкое выступление в защиту собственных интересов, но и произведение, посвященное страстной защите гуманизма и свободы мысли, осуждению реакционного лагеря, возглавляемого тогдашней цитаделью мракобесия — теологическим факультетом Парижского университета.

В конце 1536 г. эдикт короля, объявивший амнистию лицам, обвиненным в причастности к протестантизму, дал Маро возможность вернуться на родину. Начался заключительный этап в творческом пути поэта. Маро направился прежде всего в Лион, где ему была устроена торжественная встреча литераторами-гуманистами во главе с Э. Доле и М. Севом. До этого поэт вел идейную борьбу с реакционным лагерем в какой-то степени в одиночку. Теперь, по мере обострения общественных конфликтов, он ищет сближения с другими представителями передовой мысли, стремится к сплочению гуманистического лагеря. Поддержка единомышленников была ему крайне необходима. Одним из нашумевших событий в литературной жизни этих лет оказалось начавшееся еще в годы

изгнания столкновение между Маро и реакционным литератором, фанатичным прислужником теологов из Сорбонны Сагоном. В полемике с ним Маро написал одну из самых язвительных своих сатир — «Фрипелип, слуга Маро, Сагону». Спор скоро перерос из личного конфликта в единоборство двух литературных партий, двух идеологических лагерей. При этом если Сагону удалось привлечь на свою сторону лишь нескольких малозначительных ретроградов, то в защиту Маро выступили Рабле, Деперье, Сев, Медлен де Сен-Желе.

Центральное место в творческой деятельности Маро этих лет, издавшего в 1538 г. собрание овоих сочинений и написавшего много стихов на случай, занимает перевод псалмов Давида. Псалмы Маро (их всего 50) отличаются большим ритмическим разнообразием, богатством строфических построений, музыкальностью слога. Они сыграли немаловажную роль в развитии французской лирики, подготовив грядущее рождение и расцвет жанра оды во второй половине XVI в. Они имели и значительный общественный резонанс, быстро завоевав популярность среди гугенотов, став их боевой песнью. Последнее обстоятельство сгустило тучи, собиравшиеся над головой Маро. В 1542 г. новый королевский эдикт, направленный против сторонников протестантского движения, заставил Маро вторично искать спасения в бегстве за границу, на этот раз в Женеву. Его там встретили тепло, но поэт скоро вступил в конфликт с кальвинистскими властями города. Жизнелюбивое по своему духу мироощущение Маро выходило за рамки протестантской идеологии. Поэт сочувствовал этой идеологии постольку, поскольку видел в ней действительную силу для борьбы с обскурантизмом Сорбонны и фанатизмом католической церкви. Маро, однако, мало интересовали вопросы религиозной догмы, и для него была неприемлема все более отличавшаяся кальвинистское движение нетерпимость.

Покинув Женеву, Маро скитался по городам Северной Италии. Разлука с родиной обострила в нем патриотические настроения. Особенно знаменательно в этом отношении «Послание, направленное графу Энгиенскому по поводу его победы при Черизоли». Приподнятым слогом прославляет Маро мощь Франции и ее победы. Он обещает впредь отбросить камерные темы и посвятить себя монументальным эпическим произведениям. В позднем творчестве Маро нарастают тенденции, непосредственно предвосхищающие поэтическую реформу Плеяды. Самому поэту не было, однако, суждено развить эти предпосылки. Он умер в сентябре 1544 г. в Турине.

Поэзия Маро, запечатлевшая в себе многие приметы складывавшегося национального характера, оставила заметный след в развитии французской литературы. Плеяда, вступив на литературную арену, отвергла наследие Маро, но объективно, как выяснилось в ходе дальнейшей ее деятельности, оказалась многим ему обязана. Прециозные поэты XVII в. во главе с Вуатюром искали вдохновения у Маро, автора галантных светских миниатюр юн. К его творчеству восходят истоки целого ряда повествовательных жанров, получивших затем распространение во французской поэзии XVII—XVIII вв. Среди обязанных ему потомков и М. Ренье, и Лафонтен, автор «Сказок» и «Басен», и Вольтер, создатель стихотворных новелл и сатирических поэм.

Система жанров, культивировавшихся Маро, охарактеризована в «Поэтическом искусстве» (1548) Т. Себилле. Взывавшие к имени Маро поэты, вроде Б. Ано (автора направленного против Плеяды памфлета «Гораций Квинтилий»), Ш. Фонтена, Ф. Абера или Г. Салеля, были всего-навсего второстепенными эпигонами. Наиболее примечательные фигуры среди поэтов времени Маро — Меллен де Сен-Желе и Маргарита Наваррская.

Современники восхищались разнообразием талантов Меллена де Сен-Желе (1487—1558), его начитанностью в области математики и философии, медицины и астрологии. Он владел древними и новыми языками, был одаренным музыкантом. Длительное пребывание в Италии сделало его восторженным поклонником и популяризатором итальянской поэтической культуры. Он подражал Петрарке и Бембо, Ариосто и Саннадзаро. Однако больше всего он увлекался галантной и вычурной лирикой «стремботтистов», представителей одной из наиболее условных разновидностей петраркизма. С 1515 г., года воцарения Франциска I, начинается придворная карьера Сен-Желе. Он проявляет себя ловким и умеющим нравиться придворным, великолепным устройством светских увеселений и празднеств. Светские таланты Сен-Желе способствовали его преуспеванию. Если покровительницей Маро была Маргарита Наваррская, самый передовой человек в правящих кругах Франции, то Сен-Желе ориентировался на ту значительно более консервативную настроенную часть придворной среды, которую возглавлял дофин, будущий Генрих II. В окружении Генриха и его жены, флорентинки Екатерины Медичи, царил культ всего итальянского. И в этом отношении интересы Сен-Желе, пытавшегося в начале 1550-х годов препятствовать успеху поэтической реформы Плеяды, оказались созвучными

вкусам его покровителей. На службе у Генриха он и закончил свои дни, оставшись до конца верным гедонистическим наклонностям.

Творческий облик Сен-Желе — поэта — не лишен противоречий. Этот литератор, бывший духовником сыновей Франциска I, часто пересыпал стихи насмешками над священнослужителями, любил соленые галльские шутки и иногда черпал вдохновение в старинных фавлю. Он был влюблен в чувственную красоту мира, и это упоение изредка воплощалось под его пером в значительные образы и звучные стихи. Однако это были не столь уж многочисленные вспышки неподдельного поэтического таланта. Доминируют же в поэзии Сен-Желе приемы петраркистской лирики: взвинченные комплименты даме сердца, развернутые метафоры, переходящие в аллегории, пристрастие к неожиданным и искусственным антитезам, изощренная игра слов.

Медлен де Сен-Желе представляет собой в первую очередь тип поэта — светского человека, дилетанта и импровизатора, получивший дальнейшее развитие в придворно-аристократических кругах второй половины XVI в., а затем в прециозной среде XVII столетия. (Этот тип литератора был особенно едко высмеян в сатире Дю Белле «Придворный поэт».) Сен-Желе при жизни не собирал своих сочинений и не издал ни одного сборника. Со временем выявилось несоответствие между славой, которой Сен-Желе пользовался при жизни, и содержанием его творческого наследия, состоявшего преимущественно из недолговечных галантных безделушек.

Если идейный смысл стихов Сен-Желе заключался в светском вольномыслии, замаскированном куртуазно-идеалистической трактовкой любви, то в поэтическом творчестве Маргариты Наваррской преобладали религиозные, мистические мотивы. Маргарита также отдала дань итальянизму, но в форме увлечения идеями неоплатонизма, воспринятого ею в первую очередь у Марсилио Фичино. Королева Наваррская Маргарита (1492—1549), сестра короля Франциска I, человек широкой гуманистической культуры, прогрессивно настроенный деятель, сначала единомышленница «евангелистов», а затем покровительница Рабле, Маро, Десперье и Доле, была видным литератором. Ее перу, наряду с аллегорическим характером пьесами на религиозно-философские сюжеты и сборником новелл «Гептамерон», принадлежит и ряд поэтических произведений (как правило, растянутых и тяжеловесных с точки зрения стиля, но искренних по тону). В стихах Маргариты, как и в ее драматургии, перекликаются отголоски литературных тра-

дидий, восходящих к Средним векам, к поэзии Алена Шартье, и новые, ренессансные духовные веяния. Маргарита стремилась примирить гуманистические идеи и церковную реформу. В раннем, осужденном Сорбонной сборнике религиозно-дидактических стихов «Зерцало грешной души» (1531) духовные искания поэтессы отразились по преимуществу в отвлеченной форме рассуждений на теологические темы. Эмоционально наиболее насыщены поэмы Маргариты — «Корабль» и «Темница», созданные ею на склоне лет и опубликованные лишь в конце XIX в. Эти произведения проникнуты скорбью и разочарованием человека, пережившего личное горе и убедившегося в крушении своих общественных надежд. Вместе с тем и здесь ярко проявились мистические наклонности Маргариты. В «Темницах» она изображает свой жизненный путь как постепенное освобождение от земной суеты и слияние с божеством. В последних поэтических и драматургических произведениях Маргариты носителями душевной чистоты, истинной веры и жизненной правды становятся простые люди. В этих мотивах сказалось влияние, оказанное на сестру Франциска I учением «духовных либертинов». С вождями этой реформационной секты Маргарита сблизилась в конце жизни. Определенным итогом ее творческой деятельности является и книга стихотворений «Перлы перла принцесс» (1547). Основная заслуга Маргариты Наваррской как лирика заключается в стремлении идейно обогатить и возвысить поэзию.

Отличавшие Маргариту мистические порывы и увлечения неоплатонизмом подводят к следующему этапу в развитии французской поэзии XVI в., связанному с деятельностью лионской школы, достигшей апогея в 1540—1550-х годах. Творчество поэтов этой школы, ограничивавшихся почти исключительно любовной тематикой, к тому же трактуемой в идеальном, свободном от каких-либо «низменных», бытовых аспектов плане, было своеобразной реакцией на поэзию Маро. Рациональное зерно этой реакции заключалось в попытке обогатить изображение любви философским содержанием, тенденцией к интеллектуальному углублению поэзии. Но для лионцев по сравнению с Маро характерно и некоторое сужение поэтического кругозора, уход от политической тематики, иногда пренебрежение к окружающему человека предметному миру. Поэзия лионцев оказала влияние на раннее творчество Плеяды. Отдельные принципы, которые М. Сев утверждал в своем творчестве, получили развитие в «Защите и прославлении французского языка». Однако неверно считать

лионскую школу и Плеяду явлениями однородными. Расцвет поэзии лионцев был в первую очередь связан с материальным и духовным подъемом, который в первой половине XVI в. переживали Лион и лионская буржуазия. Наиболее известными представителями лионской школы были епископ Антуан Эроэ (1500—1568), автор поэмы «Совершенная подруга» (1542) — несколько отвлеченного стихотворного изложения платонической теории любви; М. Сев и его ученица, поэтесса Пернетта дю Гийе (1520—1545), воспетая им под именем Делии, и, наконец, создательница знаменитых любовных сонетов Луиза Лабе.

Общепризнанным вождем лионской школы был Морис Сев (1510—1564). Этот поэт, происходивший из городской патрицианской семьи, получил гуманистическое образование в Авиньонском университете. В Авиньоне в 1533 г. ему удалось в местной церкви кордельеров открыть предполагаемую гробницу Лауры, возлюбленной Петрарки, и это событие стало как бы символическим предзнаменованием в жизни начинающего поэта. Дальнейшая биография Сева бедна внешними фактами. Состояние, унаследованное от отца, позволило ему вести спокойный образ жизни, целиком отдаваясь поэтическому творчеству. В 1544 г. Сев издал свое лучшее произведение — сборник десятистиший, названный им «Делия, предмет высшей добродетели». Это первый французский сборник лирических стихов, посвященных одной женщине. Чувство, вызванное Пернеттой дю Гийе, изображено Севом во всех нюансах, прослежено, начиная от первого рокового взгляда и кончая постижением высшей сути добродетели, поэтически осмысленной в свете неоплатоновского учения о любви.

В произведении Сева большую роль играет иносказание. Символично имя, выбранное для героини. Некоторые историки литературы видят в нем анаграмму слова «Идея», другие же производят его от названия острова Делос (Вергилиева Delia, т. е. богиня Диана: в некоторых дизайнах образ возлюбленной, воспетой Севом, сливается с образом богини, воплощением нравственных и могущественных космических сил). Стихи Сева повествуют, как чувство поэта, освобождаясь от всякой сенсуальности, преобразуется в стремление к идеальному совершенству, к духовной чистоте, а Делия из земного, наделенного плотью существа трансформируется в символ женской красоты вообще. Было бы, однако, упрощением сводить поэзию Сева к утверждению умозрительной философской схемы. Сквозь пелену платоновских символов и абстракций у Сева то и дело прорываются строки и образы, по-

рожденные неподдельным страданием, зовом так и не подавленного до конца чувственного влечения. Стремление поэта к платоновскому идеалу насыщается внутренним драматизмом, а само утверждение этого идеала предстает не как провозглашение назидательной догмы, а как итог мучительной душевной борьбы.

Противоречива и стилистическая фактура произведения Сева. В ней изобилуют традиционные приемы, заимствованные у итальянских петраркистов, а частично воспринятые из куртуазной лирики и у «великих риториков». Однако временами она поражает силой образов, тонкостью формальных находок, строгим лаконизмом, придающим слову поэта особую чеканность, внутреннюю емкость, многозначную символичность. Глубокая самобытность Сева возвышает его над уровнем французских и итальянских петраркистов XVI в. Излюбленный прием эпигонов Петрарки — антитеза — становится у Сева прежде всего поэтическим средством, помогающим раскрыть драматизм душевной жизни, воссоздать столкновение и смятение чувств, а в герметичности формы отражается сила интеллекта, способного проникнуть в недра человеческих страстей и подчинить их себе.

Перу Сева принадлежит также эклога «Ивняк» (1547). В отличие от дизайнов «Делии» она написана прозрачным и певучим языком. В поэме Сева пробиваются настроения, которые позднее у Ронсара вылились в мечту о «золотом веке», чуждом порокам современности. В эклоге Сева природа изображается как последний и единственный оплот человека, обorongяющего от натиска враждебных сил его душевное достоинство и внутреннюю независимость. Примечательное место в становлении философской поэзии во Франции занимает монументальная поэма Сева «Микрокосм» (1559, изд. 1562). Это некий свод научных и философских познаний о человеке и космосе. Теологические идеи сочетаются в «Микрокосме» с утверждением безграничности завоеваний, осуществляемых человеческим разумом.

О жизни Луизы Лабе (ок. 1524—1566) сохранилось мало достоверных сведений; здесь многое остается областью домыслов. Лабе происходила из зажиточной лионской семьи. Все современники говорят о ее тонкой культуре и начитанности; она владела несколькими языками, играла на лютне, любила проводить время за рукоделием и занималась верховой ездой, умела стрелять и фехтовать. Она вышла замуж за Э. Перье, богатого канатных дел мастера (отсюда полученное ею прозвище «прекрасная канатчица»). Луиза Лабе принимала весь цвет лионской интеллигенции. Самые зна-

менитые писатели во главе с Рабле, будучи в Лионе, считали своим долгом нанести ей визит. Порывистая натура поэтессы, зависть окружения, уязвленное самолюбие отвергнутых поклонников, резкое замечание, брошенное мимоходом Кальвином,— все это послужило поводом для легенды, изображающей Лабе легкомысленной куртизанкой. Истоки этой легенды заключаются во внутреннем превосходстве Лабе над своей средой и в нежелании этой независимой женщины приспособляться к ханжеской морали достопочтенных сограждан.

Художественное наследие Лабе (изд. 1555) состоит из прозаических диалогов «Спор безумия и Амура», трех элегий и важнейшего произведения писательницы — двадцати четырех сонетов (один из них на итальянском языке). Сонеты Лабе, как и ранние сборники Плеяды, написаны не двенадцатисложным, а более архаичным, десятисложным стихом. В отличие от Сева, Лабе не увлекается символикой неоплатонизма с ее противопоставлением чувственной страсти и духовного влечения. В поэзии Лабе, при всем ее трагизме, эти два начала гармонично слиты. В основе чувства, воспетого Лабе, лежит пережитая ею многолетняя разлука с любимым человеком (возможно, с близким к Плеяде поэтом Оливье де Маньи). Другой источник трагического звучания стихов Лабе — это интенсивность ее чувства, которое не находит подобного отзвука в сердце беспечного возлюбленного. Лабе с подкупающей правдивостью создает обаятельный образ страстно любящей женщины, которая безутешно страдает, но сохраняет стойкость. Стихи Лабе зачастую рисуют внезапный переход от радости к горю, от слез к улыбке, но чувство, воспроизводимое поэтессой в ее сонетах, остается цельным, самозабвенно сосредоточенным на любимом, устремленным к нему. Слог Лабе привлекает простотой, отсутствием аффектации (если петраркистские поэтические штампы изредка и используются поэтессой, то, как правило, в целях типизации, как дополнительный штрих, рисующий образ ветреного возлюбленного); примечательно и умение, с которым Лабе использует композиционные возможности сонета для передачи динамики чувств. Сонеты Лабе — одно из неувядаемых творений французской ренессансной поэзии. Они представляют собой художественное явление, во многом родственное, духовно близкое лучшим достижениям участников Плеяды. Литературная деятельность этой школы и представляет собой новый этап в развитии французской поэзии периода зрелого Возрождения.

6. ФРАНСУА РАБЛЕ

Универсализм Рабле, поистине энциклопедический характер знаний, необыкновенное идейное и художественное богатство его книг — все это сделало писателя центральной фигурой французского Ренессанса. В отличие от французских гуманистов, своих современников, и от писателей второй половины века, например поэтов Плеяды, Рабле не порывает со Средневековьем как с системой художественного мышления, а, напротив, идя дальше, подводит его итоги. Поэтому в творчестве Рабле чрезвычайно ощутимы его национальные корни. Своё повествование Рабле начинает в духе французских сказаний о веселых гигантах, приближенных легендарного короля Артура. Таким образом, Рабле стоит в конце давней литературной традиции, истоки которой восходят к XII в. Под пером писателя совершается великий прогрессивный переворот в литературе, происходит рождение новой прозы, литературного жанра романа Нового времени. В этом не только национальное, но и общеевропейское значение творчества писателя. В создании жанра реалистического прозаического романа Франция благодаря Рабле обгоняет другие страны. У Рабле, конечно, были предшественники, например Антуан де Ла Саль, но именно Рабле первым создал роман мирового значения. Этот переворот в литературе происходит как бы на глазах, постепенно, от книги к книге, даже в пределах одной и той же книги эпопеи Рабле. Поэтому у писателя можно наблюдать не только квинтэссенцию Ренессанса в одном из его высших достижений, но и сам процесс развития французского Ренессанса, исторические судьбы французского Возрождения. Обращение к творчеству Рабле приводит к разработке центральных проблем французского Ренессанса, а изучение гуманизма и Возрождения во Франции неизбежно заставляет рассматривать эти явления «в свете Рабле», т. е. постоянно соотнося французскую возрожденческую культуру с наследием медонского юре. Современники Рабле и литераторы ближайших поколений, невольно подчиняясь всеобъемлющему влиянию его творчества, стремились определить свое отношение к автору «Гаргантюа и Пантагрюэля». Интерес к Рабле не пропадает и в следующие два столетия, хотя отношение к нему меняется: Вольтер, например, видел в Рабле грубоватого, площадного сатирика. В XIX в. интерес к Рабле заметно возрастает, а с конца века «раблезистика» постепенно выделяется в самостоятельную науку со своими печатными органами, научными об-

ществами, съездами, библиографией, огромной литературой.

Не только книги писателя, но и сама его жизнь необычайно характерна, типична для своего времени. Личная судьба Рабле — это в какой-то мере судьба французского гуманизма;

Как и о жизни Сервантеса или Шекспира, о жизни Рабле складывались легенды. Одной из самых распространенных была легенда о медонском юре, этаким брате Жане на покое, размышлявшем в тиши своих виноградников. В действительности жизнь Рабле прошла среди опасностей, в преодолении трудностей, в борьбе. Как и все гуманисты его времени, он много путешествовал, изъездил Францию, побывал в Италии, Швейцарии и, очевидно, Германии, знал древние и новые языки, интересовался как гуманитарными, так и естественными науками, был не только писателем, но и врачом, принимал участие в политической жизни страны, выполняя дипломатические поручения, и т. д. Даже в науке, казалось бы далекой от политики, в медицине, был политиком и борцом. К Рабле как нельзя лучше подходят слова Ф. Энгельса о титанах Возрождения, которые были чем угодно, но только не людьми буржуазно ограниченными.

Точная дата и место рождения Рабле неизвестны. Путем всевозможных выкладок ученые (например, Абель Лефран) пришли к выводу, что родился Рабле в 1494 г., быть может 4 февраля, где-то около Шинона. Окрестности Шинона играют столь большую роль в книгах Рабле, описаны они так точно и с такой любовью, что можно заключить, что детские годы писателя прошли на берегах Вьенны. Такое «сельское» детство, проведенное среди родной природы, среди полей и лугов, было характерно для Ронсара, Дю Белле, д'Обинье. Эти писатели, выдающиеся представители французского Высокого и позднего Ренессанса, были родом из одной области — из долины Луары и ее притоков. Если вспомнить, что в этой долине сосредоточилось наибольшее число памятников французской ренессансной архитектуры, то оба эти факта покажутся в известной мере симптоматичными: долина Луары стала в некотором смысле колыбелью французского Возрождения.

В 1510 г. Рабле поступил послушником в монастырь ордена кордельеров недалеко от Анжера, затем девять лет провел в монастырях Ла Бометт и Фонтене-ле-Конт (с 1511 г.). Как и многие современники, писатель приобщился к гуманистической учености в монастырской келье Рабле вместе со своим другом Пьером Ами изучает латинский, древнегреческий,



Портрет Франсуа Рабле

Гравюра с портрета Мишеля Лапа, 1626 г.

древнееврейский языки, читает классиков вперемежку с сочинениями отцов церкви и столпов схоластики. Вскоре к Рабле и Ами присоединяются талантливый правовед Тирако и философ Амори Бушар. Кружок вступает в переписку с Гийомом Бюде, ободрившим и поддержавшим молодых людей. Гуманизм во Франции развился из таких небольших кружков, часто возникавших при провинциальных монастырях. Члены кружков вступали в переписку друг с другом, расширяя постепенно географию своих корреспондентов. Эти кружки и объединения прошли через увлечение идеями Реформации.

На известном этапе развития французского Ренессанса гуманизм и Реформация шли рука об руку. Для Рабле этот путь был именно таким: т. е. от схоластического средневекового изучения Писания к изучению критическому, что способствовало сближению с реформационными идеями, затем к всеобъемлющему изучению культурного наследия прошлого во имя познания окружающего мира («открытие земли») и самого себя («открытие человека»). Отход от такого пути оборачивался творческим

кризисом, обострением внутренних противоречий, как у Маргариты Наваррской. Почву антицерковной, антитеологической сатиры, памятником которой являются книги Рабле, следует искать, однако, не в Реформации. Из Рабле также не следует делать и атеиста, хотя в зрелом творчестве он поднялся над католицизмом и над протестантством.

«Еретические» занятия Рабле и его друзей навлекли на них подозрение церковных властей. За Рабле устанавливается слежка. Открытое столкновение с властями произошло в 1523 г.: в келье Рабле произвели обыск, греческие книги были конфискованы. Пьер Ами бежал из монастыря, Рабле остался и добился возвращения книг. Однако через два года, после нового обыска, Рабле расстается с монастырем и перебирается в Пуату, где сближается с настоятелем монастыря бенедиктинцев в Майеже — аббатом Жоффруа д'Эстиссаком, не чуждым новых идей. Знакомство перерастает в дружбу, и д'Эстиссак, лицо влиятельное в своих краях, на долгие годы становится покровителем Рабле. Став чем-то вроде секретаря д'Эстиссака, следующие несколько лет Рабле проводит в разъездах по Франции. Он посещает ряд университетов, в том числе передовой университет Пуатье. Характерная черта раннего французского гуманизма — связь с провинциальными университетами (столичный — Сорбонна — оставался средоточием мракобесия и схоластики). В 1530 г. Рабле порывает с церковью, слагая с себя сан. Он обосновывается в Монпелье, где занимается медициной и вскоре объявляет собственный курс. Лекции Рабле, его методология обнаруживают в нем прежде всего гуманиста: Рабле публично комментировал анатомические сочинения Гиппократ и Галена, делая пояснения непосредственно на вскрытом трупе. И в этом он — сын Возрождения, положившего начало действительно научному изучению человека. Не будь Рабле великим писателем, он мог бы войти в историю культуры как замечательный медик. Почему Рабле покинул Монпелье, не вполне ясно; быть может, жажда знаний гнала его дальше, в новые культурные центры, не исключено также, что смелость его научной методологии могла вызвать придирки властей. Так или иначе гуманистические штудии приводят Рабле в Лион, оплот гуманизма. Богатый город, пользовавшийся относительной самостоятельностью, Лион постепенно превращался в культурную столицу страны. В первой половине века лионские издатели и типографы заметно обгоняли парижских. С Лионом связана деятельность Маргариты Наваррской, Деперье, Этьена Доле, Мориса Сева и его школы. Пер-

вые книги Рабле не случайно были изданы именно в Лионе.

Пребывание здесь Рабле было плодотворным: он работает врачом в городской больнице, как гуманист выпускает ряд научных изданий («Медицинские письма» Манарди, «Афоризмы» Гиппократ и др.); в Лионе происходит рождение Рабле-писателя: он пишет и издает «Пантагрюэля» (октябрь 1532), «Пантагрюэлевый прогностикой» и «Альманах на 1533 год» (оба в начале 1533 г.), затем «Гаргантюа» (октябрь 1534). В Лионе же Рабле знакомится с политическим деятелем, писателем — автором известных мемуаров, кардиналом Жаном Дю Белле и поступает к нему на службу.

Реакция католических кругов на появление «Пантагрюэля» была быстрой: в 1533 г. теологи Сорбонны запрещают книгу. Ответом писателя стал «Гаргантюа», это подлинное произведение «торжествующего Ренессанса», сочетающее в себе его боевой дух с присущими ему утопическими мечтами и светлыми иллюзиями.

Но вскоре Рабле должен был распротиться со своими мечтами. В ночь на 18 октября 1534 г. разыгрывается знаменитое «дело об афишах». Королевская власть делает резкий поворот: Франциск I, недавно бывший ревнителем литературы и искусства, защитником гуманистов от нападок Сорбонны, ограничивает свободу слова. И Рабле бежит из Лиона. В июне 1535 г. он оказывается в Риме, где добивается аудиенции у папы Павла III Фарнезе, отпускающего ему грехи. Рабле снова принимает сан и в 1536 г. получает должность каноника в монастыре Сен-Мор-де-Фоссе. Но на этот раз он недолго остается в монастыре. Воспользовавшись покровительством кардинала Дю Белле, Рабле получает разрешение на медицинскую практику и работает врачом, читает курсы анатомии в Монпелье, Париже, Лионе и других городах. В 1538—1540 гг. Рабле то появляется ненадолго в том или ином городе, то исчезает на многие месяцы. Его медицинские способности признаны научным миром: он практикует в Метце, Париже, Турине. Роман Рабле переиздается, появляются анонимные его переделки в духе народных книг, популярность писателя растет. Желая оградить свои книги от нападок теологов, он переиздает в 1542 г. «Гаргантюа» и «Пантагрюэля», несколько смягчив наиболее острые пассажи. В июле 1543 г. Франциск I назначает Рабле докладчиком прошений при собственной особе. Но высокий пост и покровительство короля не гарантируют от новых нападок Сорбонны. Рабле снова скрывается. След его теряется до 1545 г. Видимо, в это время где-то в провинции писатель создает свою «Третью книгу...», ко-

торая выходит из печати в Париже в 1546 г. Теологи встретили книгу особенно яростно. Писателю не может помочь заступничество Маргариты Наваррской, и он вынужден скрываться за границей, в Метце, где его весной 1547 г. настигает известие о смерти Франциска I. Рабле опять уезжает, сопровождая Жана Дю Белле. В январе 1548 г. выходят отдельным изданием первые одиннадцать глав «Четвертой книги». Ее полный текст появляется в 1552 г. В обстановке обострявшейся идейной борьбы, которая через десять лет привела к религиозным войнам, от Рабле отворачиваются и бывшие друзья: Андре Тирако публично осуждает его сочинения. Парижский парламент приговаривает «Четвертую книгу» к сожжению. Травимый, но духовно не сломленный, Рабле готовит «Пятую и последнюю книгу героических деяний и подвигов доброго Пантагрюэля». Завершить ее и издать писателю не удалось — он умер в Париже 9 апреля 1553 г.

Непрерывные скитания, побеги, преследования властей и нападки богословов, не всегда надежные покровительства образованных сеньоров и порой капризная благосклонность короля — через все это пришлось пройти Рабле. Как и для многих его современников, для писателя были характерны религиозные сомнения; он не порвал до конца с католицизмом, но зло высмеял всю его догматику. В вопросах религии для Рабле на первом плане всегда оставалась этическая сторона. Как гуманист, он признавал за человеком неотъемлемое право свободного выбора; вся его жизнь была борьбой за духовную свободу. Последовательное отстаивание права на свободу воли роднит Рабле с рядом других мыслителей Ренессанса, прежде всего с Монтенем.

В дни осенней лионской ярмарки 1532 г. на переносных лотках расхожих букинистов появилась новая книжка — «Ужасающие и устрашающие деяния и подвиги достославного Пантагрюэля, короля дипсодов, сына великого гиганта Гаргантюа. Новое сочинение мэтра Алькофрибаса Назье». Книжка хорошо раскупалась, и ее издатель — предприимчивый Клод Нурри — вскоре выпустил второй тираж.

Источником книги были старинные народные сказания о веселых гигантах, а поводом к написанию — появление в Лионе весной 1532 г. одной из многочисленных народных книг «Великие и неценные хроники великого и огромного гиганта Гаргантюа», без торговли которыми не обходилась тогдашняя ярмарка. Об этой небольшой книжке и не вспомнили бы, не явись она поводом к созданию романа Рабле. Сюжет романа, многие его образы и речевые



Титульный лист первого издания «Пантагрюэля»

Лион, 1532 г.

обороты перешли в творение гуманиста именно из народной книги. Первоначально Рабле просто намеревался воспользоваться читательским успехом этих хроник и написать их продолжение. Потому в «Пантагрюэле» заметна разноплановость, стилевая и жанровая разногласия.

{ Книга начинается в духе создававшихся в то время жизнеописаний и хроник, но тут же сбивается на пародию, причем не только на хроники, но и на Священное Писание. В духе пародии на поздние обработки рыцарских романов выдержаны и финальные главы книги, описывающие борьбу Пантагрюэля с полчищами короля Анарха. Именно в этих эпизодах пародийный характер приобретает излюбленный прием раблезианского комизма: гиперболизация чисел (например, численность войска Анарха), типичных для средневековой фантастики. Такой же пародией на рыцарские ро-

маны является, скажем, и эпизод с оживлением целительным бальзамом погибшего в бою Эпистемона (вспомним, что и Дон Кихот будет твердо держать в памяти рецепт одного из таких бальзамов). Показательно, что в рассказе Эпистемона о «том свете» фигурируют многие герои романов артуровского цикла. Снижающий характер описания поражения Анарха подчеркивается тем, что над закованными в латы всадниками одерживает, как и при Азинкуре, победу не доблесть рыцарей, а смекалка горожанина-простолюдина Панурга. «Пантагрюэль» — это прежде всего синтетическая пародия на отживавшие жанры Средневековья: на рыцарские романы, хроники, жизнеописания королей и полководцев, жития святых, на юридическое псевдокрасноречие и схоластическую заумь.

Осмеяние пережитков прошлого в литературе для Рабле, как и для Сервантеса, не было главным. Рабле боролся не столько с литературными староверами, сколько с вполне реальным наследием прошлого в жизни. Не менее значительным было для писателя утверждение нового, гуманистического мировоззрения. Это утверждение нового осуществляется двояким путем — отрицанием (чаще всего при помощи осмеяния, доведения до абсурда) черт старого мира: государственных установлений, судопроизводства (эпизод тяжбы Лижизада и Пейвино), схоластической псевдоучености (диспут Таумаста с Панургом), религиозной нетерпимости и т. д., но также и отстаиванием гуманистических принципов. Самый серьезный эпизод книги, в целом полной неудержимого веселья, — письмо Гаргантюа Пантагрюэлю (гл. VIII). Это важнейший манифест французского гуманизма, он провозглашает свободу разума, призывает беспрестанно совершенствоваться, восхваляет науки, с которых теперь «сняли запрет». Рабле набрасывает программу гуманистического воспитания, куда включается прежде всего изучение филологических дисциплин, истории, естествознания, астрономии и т. д. Письмо Гаргантюа — интереснейший документ из истории педагогической мысли эпохи Возрождения.

Программа Рабле-гуманиста содержится не только в письме Гаргантюа. В упоминавшемся рассказе Эпистемона заключено важнейшее положение раблезианской религиозной этики: «Таким образом, — пишет Рабле, — те, что были важными господами на этом свете, терпят нужду и влачат жалкое и унижительное существование на том. И наоборот: философы, и все те, кто на этом свете бедствовал, в свою очередь, стали на том свете важными господами» (гл. XXX).

Представление о подлинно положительном человеке воплощено в этой первой книге Рабле в образе Пантагрюэля. И имя героя, и его облик и повадки заимствованы писателем из народных сказаний. Поэтому великан Пантагрюэль отличается необузданностью в еде и питье, это веселый бражник и добрый малый. Но обычная житейская жажда соединяется у него с гуманистической жаждой знания, столь же неудержимой, как и его тяга к веселью. Жизненная философия Пантагрюэля, названная «пантагрюэлизмом» (и ошибочно иногда переносимая на самого Рабле), окончательно кристаллизовывается в следующих книгах писателя, здесь же быть «пантагрюэлистом» означает Жить в мире, довольстве, здравии, веселье, всегда обильно есть и пить. Эта философия в сочетании с гуманистической программой воспитания, о которой уже была речь выше, и непримиримым отношением к пережиткам Средневековья отражала первый этап эволюции Рабле и французского Возрождения.

Для «Пантагрюэля» характерен переход от мифологического мышления народных книг к ренессансному реализму. Речь в данном случае идет не о «местно-топографическом» характере книги (Бахтин), не о достоверности и точности деталей, а о широкой панораме современной Рабле действительности, о верности и точности пропорций в ней. Жизнь города на исходе Средневековья дана Рабле подробно и многопланово. Но это реалистическое восприятие и отражение мира приходят в столкновение с мифологическим; более того, часто вполне реальным событиям и вещам дается мифологическое истолкование. Раблезианский мир двоятся, в нем постоянно смещаются и нарушаются пропорции.

Основным персонажем этого «реального» плана романа становится Панург, герой, потомки которого затем сделались протагонистами большого числа повествовательных произведений во Франции, и в Испании, и в Англии, и в Германии. Без натяжки можно сказать, что Панург был первым знаменитым пикаро, первым героем плутовского романа. Появление Панурга на страницах книги (гл. IX) как бы меняет пропорции всего изображаемого: Пантагрюэль продолжает, конечно, оставаться великаном, но когда он столь хитроумно разрешает тяжбу двух вельмож или председательствует на философском диспуте, трудно представить, что он может накрыть языком целое войско или у него во рту помещается небольшое государство. В городских главах книги (гл. IX—XXII) Панург — это типичное дитя города, в своей среде, когда же он отправляется вместе с Пантагрюэлем в поход против дипсодов, он

как бы теряет свои качества пикаро, плута, пройдохи, бродяги и превращается в мифологический персонаж, ибо оказывается в чуждой ему среде, но не социально, а литературно, т. е. переходит в художественную действительность совсем иной структуры. Здесь перед нами как бы спор фольклорной традиции (великаны с их огромным, намеренно гиперболизированным, «великаньим» миром) с новым, сознательно сниженным, сугубо индивидуализированным героем. Этот спор двух традиций, двух систем изображения, двух типов восприятия действительности, мифологического и реалистического, продолжен в следующих книгах Рабле.

«Гаргантюа» — книга более единая в жанровом и стилевом отношении и еще более боевая и непримиримая. В ней Рабле как бы возвращается вспять, рассказывая о жизни отца Пантагрюэля — Гаргантюа. Рассказ этот ведется с оглядкой на хронологически предшествовавшую книгу: не случайно Рабле сделал к «Гаргантюа» подзаголовок: «Книга, полная пантагрюэлизма». Открыв роман книгой «Гаргантюа», Рабле сознательно поставил на первое место законченно гуманистическое произведение.

В «Гаргантюа» можно выделить три наиболее важные линии, тесно друг с другом связанные и по-разному раскрывающие основную идею автора. Первый эпизод и первая тема книги — воспитание принца Гаргантюа, воспитание народного монарха, воспитание вообще передового человека эпохи. Положительная программа Рабле начинается с отрицания схоластических методов воспитания, носителем которых выступает первый учитель Гаргантюа — «великий богослов, магистр Тубал Олоферн». Рабле высмеивает богослова-схоласта зло и язвительно, широко используя, в частности, один из своих излюбленных приемов — точность непомерно больших чисел; так, на чтение нескольких латинских книг у юного Гаргантюа ушло тринадцать лет, шесть месяцев и две недели. «Мастерство» педагога было велико: ученик мог ответить все наизусть, даже в обратном порядке, от таких занятий Гаргантюа глупел, становился рассеянным и бестолковее. Тогда юношу отдают на воспитание к Понократу. Его метод предполагает развитие как умственных, так и физических способностей. Как и в письме Гаргантюа к сыну в «Пантагрюэле», главы о воспитании (гл. XXIII—XXIV) во второй книге Рабле это всесторонняя программа формирования гуманиста. И что особенно примечательно, обучение Гаргантюа лишено кабинетной замкнутости и узости. Под руководством Понократа он не только всесторонне развивал тело и знакомился с достижениями

науки; учитель и ученик «ходили смотреть, как плавят металлы, как отливают артиллерийские орудия, ходили к гранильщикам, ювелирам, шлифовальщикам драгоценных камней, к алхимикам и монетчикам, в ковровые, ткацкие и шелкопрядильные мастерские, к часовщикам, зеркальщикам, печатникам, огранщикам, красильщикам и разным другим мастерам и, всем давая на выпивку, получали возможность изучить ремесла и ознакомиться со всякого рода изобретениями в этой области».

Юный Гаргантюа под руководством Понократа не случайно проходит и рыцарскую выучку: книга Рабле — книга о воспитании государя. Эта тема развернута в эпизодах войны Грангузье и Гаргантюа с королем Пикрохолом. И здесь Рабле начинает с антитезы: подробно и сатирически остро изображает писатель феодального государя — безрассудного, тупого и жестокого. Пикрохоль собирает войска, даже не потрудившись доискаться причины ссоры своих пекарей с пастухами Грангузье. Блестящей пародией на военный авантюризм (и, между прочим, иллюстрацией широты географических познаний Рабле) является гл. XXXIII, повествующая о том, как Пикрохоль со своими сподвижниками строит планы покорения мира. Приговор писателя Пикрохолю суров и поучителен: потеряв все свои владения, он становится поденщиком в Лионе.

Противоположностью Пикрохолю являются мудрые правители Грангузье и Гаргантюа. Некоторые ученые в Грангузье усматривали Людовика XII, в Гаргантюа — Франциска I, а в Пикрохолье — их противника — императора Карла V. Однако эти образы бесконечно шире таких отождествлений, а Франциск I, при всех прогрессивных тенденциях начала его царствования, был еще очень далек от гуманистического идеала, воплощенного в Грангузье. Основной принцип последнего — разумная защита национальных интересов, миролюбие и сговорчивость. На военные действия он решается лишь в крайнем случае, до последнего момента желая уладить дело миром. Решительные в военных действиях, Грангузье и Гаргантюа добросердечны с пленными и побежденными, они стремятся наказать лишь зачинщиков смуты — пекарей и дурных советчиков Пикрохоля. Характерно и примененное к ним наказание: Гаргантюа «только велел им стать к станкам во вновь открытой им книгопечатне» (гл. LI). Воистину не случайно повторяет Гаргантюа мысль Платона: «Государства только тогда будут счастливы, когда цари станут философами или же философы — царями» (гл. XLI). Эти слова отражают надежды передовых людей эпохи,

их мечты о сильном национальном государстве и просвещенных королях. Именно такими гуманистическими королями-философами и являются у Рабле Гаргантюа и Пантагрюэль.

Писатель полагал, что в дни испытаний полнее раскрываются природные качества человека. Так, простой, но вобравший в себя идеи нового ренессансного человека монах — брат Жан, в то время как остальные монахи его обители попрятались и думали только о собственном спасении, смело встречает врага и отстаивает монастырский виноградник. Брат Жан, несомненно, положительный герой Рабле, в некотором смысле его идеал человека из народа, «естественного» человека. Рабле делает Жана монахом, но монахом особенным, не случайно. Вся книга проникнута убежденным отрицанием монашества. Гаргантюа восклицает: «Монах (я разумею монахов-тунеядцев) не пашет землю в отличие от крестьянина, не охраняет отечество в отличие от воина, не лечит больных в отличие от врача, не проповедует и не просвещает народ в отличие от хорошего евангелического проповедника и наставника, не доставляет полезных и необходимых государству предметов в отличие от купца» (гл. XL). Насмешки над монахами, конечно, можно найти и у современников Рабле — Клемана Маро, Деперье, даже у более богобоязненной Маргариты Наваррской, — и у сатириков и моралистов Средневековья. В этом отразилась народная точка зрения, возникшая задолго до эпохи Возрождения. Насмешками над монахами была начинена городская литература. Однако в пору Ренессанса отрицание монашества стало более систематическим и осознанным. В противовес аскетическим нормам монастырской жизни был выдвинут не только идеал человека, занимающегося общественно полезным трудом, но и утопический идеал гармонически развитой человеческой личности, человека, ставшего полноправным хозяином своей судьбы.

Брат Жан не похож на других монахов. Он отважен и находчив, весел и общителен, «он не святоша, не голодранец, он благовоспитан, жизнерадостен, смел, он добрый собутыльник. Он трудится, пашет землю, заступает за утесненных, утешает скорбящих, оказывает помощь страждущим, охраняет сады аббатства». Он тянется к гуманистической образованности. Именно брату Жану приходит в голову основать обитель, не похожую ни на какую другую. Ее планировке, убранству и уставу посвящено несколько глав книги (гл. LII—LVII). В них Рабле демонстрирует свои педагогические, а также строительные и архитектурные идеи. Однако не нужно понимать эти

главы как исчерпывающее изложение положительной программы писателя. Устав Телемской обители — это последовательная и веселая, красочная и ироническая антитеза обычного монастырского устава: в этот монастырь «будут принимать таких мужчин и женщин, которые отличаются красотой, статностью и обходительностью», в нем «надлежит ввести правило, воспрещающее женщинам избегать мужского общества, а мужчинам — общества женского», все поступившие в монастырь вольны покинуть его, когда захотят; и наконец, в уставе Телемской обители признается, «что каждый вправе сочетаться законным браком, быть богатым и пользоваться полной свободой» (гл. LII). Полная свобода в своих действиях, если они не затрагивали чужих интересов, и стала основным принципом жизни телемитов. В этом естественном, с точки зрения Рабле, состоянии человек будет добр, он не будет знать зла, «ибо людей свободных, происходящих от добрых родителей, просвещенных, враждующихся в порядочном обществе, сама природа наделяет инстинктом и побудительной силой, которые постоянно наставляют их на добрые дела и отвлекают от порока, и сила эта зовется у них чеством. Но когда тех же самых людей давит и гнетет подлое насилие и принуждение, они обращают благородный свой пыл, с которым они добровольно устремились к добродетели, на то, чтобы сбросить с себя и свергнуть ярмо рабства» (гл. LVII).

Телемская обитель не представляет собой социальной утопии государственного устройства. Она должна заменить монастыри в процессе воспитания будущих гуманистов и также наследует монастырское хозяйство: «чтобы телемиты никогда не ощущали недостатка в одежде, возле Телемского леса было построено огромное светлое здание в полмили и со всеми возможными приспособлениями — там жили ювелиры, гранильщики, вышивальщики, портные, золотшвей, бархатники, ковровщики, ткачи и каждый занимался своим делом и работал на телемских монахов и монахинь» (гл. LVI).

Писатель больше не возвращался к Телему в следующих книгах, и не случайно также главы о Телемской обители появились именно в «Гаргантюа», радужно безоблачной и полной ренессансных надежд книге романа Рабле.

«Третья книга героических деяний и речений доброго ПантаГрюэТтя» была издана через двенадцать лет. За эти годы многое изменилось во Франции. Изменился и сам Рабле, изменилось его искусство. Хотя перед нами уже знакомые герои, «Третья книга...» совершенно не похожа на две предыдущие. Здесь другие вре-

менные и пространственные пропорции. Гаргантюа и Пантагрюэль — это больше не гиганты, а просто мудрые и добрые правители. Да и не они теперь главные герои, а Панург, буквально и фигурально маленький человек, с его частной, индивидуальной судьбой. /Если раньше перед читателем проносились годы и десятилетия, время действия «Третьей книги...» строго ограничено — это конец мая и начало июля, т. е. какие-нибудь тридцать дней/

В центре сюжета — вопрос о женитьбе Панурга. Это дает повод Рабле высказать немало забавных мыслей о женском непостоянстве, любопытстве и болтливости. И в основе «Третьей книги...» лежит знаменитый — еще средневековый — «спор о женщинах», вспыхнувший с новой силой в 40-е годы, когда в него включились Бертран де Ла Бордери и Антуан Эроз, а несколько позже — Маргарита Наваррская. Отзвуков споров о женщинах, которые раздавались еще в келье Рабле в Фонтене-ле-Конт (его друг Андре Тирако написал специальный латинский трактат о брачной жизни), полна «Третья книга...», но споры эти были в лучшем случае лишь поводом к ее написанию.

Мучающий Панурга вопрос — «быть и не быть?» (т. е. быть женатым и не быть рога-тым) — стал организующим элементом, связавшим эпизоды книги. Она представляется прежде всего откликом на современные Рабле события, как на местные, так и на затрагивающие интересы всей Франции и Европы. В книге мелькают упоминания об известных деятелях эпохи, рассказывается о военных приготовлениях во французских городах; созданная в конце 1545 г., «Третья книга...» полна антипапских настроений, что дало повод А. Лефрану назвать Рабле «памфлетистом короля». Писатель высказывает свои взгляды на национальную монархию, на задачу государя по отношению к подданным. Справедливость и миролюбие Рабле продолжает считать главными достоинствами правителя: «Завоеватель, будь то король, владетельный князь или же философ, лишь в том случае будет царствовать благополучно, если справедливость он поставит выше воинской доблести» (гл. I). Как видим, писателя по-прежнему занимали вопросы государственного устройства, а вложенная в уста Панурга шутливая апология должников и работодателей является, по сути дела, мечтой об обществе, основанном на взаимном доверии и обмене.

Но не эта близость к актуальным вопросам дня составляет существо книги. Главное в ней — вопрос о свободе человеческого суждения и одновременно об относительности этого суждения. Таким образом, в «Третьей кни-

ге...» перед читателем — зачатки романа философского. Рабле дает критическую картину средневековых предрассудков, верований, примет, представлений. Писатель показывает абсурдность всевозможных предсказаний и гаданий, все еще распространенных в его время, будь то гадания по Гомеру и Вергилию или «через посредство снов», бросания костей и т. п. Подлинной энциклопедией средневековых псевдонаучных представлений являются эпизоды посещения Панургом панзуйской сивиллы и особенно знаменитого астролога Гер Триппы (Агриппы Ноттесгеймского, автора трактата «О ненадежности наук»).

Панург советуется с богословом (Гиппофадей), медиком (Рондibiliс), философом (Труйоган), правоведом (Бридуа). Все отвечают на вопросы Панурга уклончиво. Так, Бридуа сознает «всю случайность и шаткость окончательных приговоров», чем он и руководствуется в своей судейской практике, решая все дела с помощью игральных костей. Столь же неопределен ответ шута Трибуле. В конечном счете ответ на интересующие человека вопросы он должен искать в себе самом, ибо, как полагает Рабле, познание самого себя — «основа основ всей философии».

В ряду «консультаций» Панурга важно посещение им умирающего поэта Раминагробиса (как полагают исследователи, под этим именем выведен Жан Лемер де Бельж), который на пороге смерти в энигматическом стихотворении высказывает свое жизненное кредо (перефразируя известное изречение, вложенное Светонием в уста императора Августа):

Не торопись, но поспешай,
Беги стремглав, замедли шаг.

Так возникает в книге мотив умеренности, золотой середины («Золотая середина похвальна», — говорит Пантагрюэль). Удовлетворение, но не пресыщение — такова тенденция развития представления об идеале Рабле (как затем Ронсара). Скептицизм писателя уравновешивается его стоицизмом.

Об этом сказано в Прологе к «Четвертой книге», написанном в 1548 г., в притче о дровосеке и его топоре («Итак, да будут желания ваши умеренны, и умеренность вас отблагодарит, особливо ежели будете не ленивы, а трудолюбивы»).

^«Четвертая книга» — естественное продолжение предыдущей, Теперь пантагрюэлисты отправляются к Оракулу Божественной Бутылки, чтобы получить ответ все на тот же вопрос, жениться ли Панургу или нет. (Р\нига распадается на эпизоды, связанные последовательностью морского путешествия, куда вкрапливаются

замечательные вставные новеллы, вроде рассказов о мэтре Франсуа Вийоне и сеньоре де Баше (гл. XIII—XV) или о пахаре и чертенке (гл. XLVI—XLVII).

Трудно сказать, кто в «Четвертой книге» является главным героем. По крайней мере, им перестает быть Панург, превратившийся теперь в острокомического персонажа, неперменного участника веселых гротескных эпизодов. В характере Панурга отныне подчеркивается его трусость. Он трясется от страха, когда пантагрюэлисты слышат в море оттаявшие слова, скрывается во время сражения с Колбасами. Подробно описан его ужас во время бури (гл. XVIII—XXIII), в эпизоде, в котором мастерство Рабле проявилось во всем блеске. Пугливость Панурга вызывает насмешки путешественников, а брат Жан восклицает в сердцах: «До чего же этот чертов болван подл и труслив, он поминутно в штаны кладет от безумного страха!» Лишь в первых главах книги, созданных до 1548 г., перед нами прежний Панург, т. е. весельчак и балагур, мастер разыгрывать фарсы, нечистый на руку и находчивый. Таков он в сцене с незадачливым купцом Дандено (Индюшонком), хозяином стада баранов (гл. VI—VIII).

В «4eTjejToi книге» острие сатиры Рабле направляется против судейского сословия (гл. XII—XVI) и оголтелых клерикалов (гл. XLVIII—LIV). Между прочим, это же будет повторено в еще более заостренной и гротескной форме в «Пятой книге» (полная принадлежность которой Рабле с некоторыми основаниями берется под сомнение).

С папством Рабле связывает все самое отрицательное в жизни — и насаждение слепого фанатизма, веры в мощи и реликвии, и учреждение различных монашеских орденов, и неумеренное преклонение перед папскими предначертаниями (декреталии), и выкачивание из христианских народов, особенно Франции, огромных денежных сумм. С эпизодом посещения пантагрюэлистами Острова папиманов тесно связаны главы, описывающие Постника (гл. XXIX—XXXII). Как известно, Рабле был противником неумеренных постов, растягивающихся порой на многие недели. В этом он видел нечто противоестественное. Поэтому он изобразил Постника как существо из антимира, противостоящего миру его героев. Описание повадок Постника, исполненное гротескной абсурдности, заставляет вспомнить картины старшего современника Рабле, Иеронима Босха.

Этот антикатолический эпизод дополняет рассказанная Пантагрюэлем антикальвинистская притча о Физис и Антифизис. Физис, т. е. При-

рода, рождает Красоту и Гармонию, вообще она «сама по себе в высшей степени плодотворна и плодоносна». В Природе для Рабле заключено божественное начало. Антифизис противостоит Природе, а следовательно, и богу, она рождает лишь Недомерка и Нескладу — существ, во всем противных естественному. С Антифизис Рабле связывают различные направления христианской церкви, особенно кальвинистов. Религия Рабле, близкая к пантеизму и деизму, не нуждается ни в предначертаниях пап, ни в Кальвиновом «предопределении». Рабле не теряет веры в человека, в его созидательный труд. Не случайно спутники Пантагрюэля посещают на своем пути жилище мессера Гастера, «первого в мире магистра наук и искусств». Гастер-Желудок (материальная потребность) — полная антитеза Постника — олицетворяет для Рабле жизнеутверждающее, жизнепорождающее начало в мире и человеке. Именно ему обязано человечество появлением всевозможных ремесел, наук и искусств — от примитивного хлебопашества до градостроительства, военного дела и книгопечатания.

«Четвертая книга» обрывается внезапно, шутивным призывом Панурга пропустить по стаканчику. Первые шестнадцать глав «Пятой книги» (под названием «Остров Звонкий») появились через десять лет, в 1562 г., когда Рабле уже не было в живых. Это было время начала религиозных войн, и неизвестный издатель «Острова Звонкого» опубликовал то из рукописного наследия Рабле (быть может, все это отредактировав), что подходило на потребу дня. Собственно, в «Острове Звонком» — лишь два эпизода. В первом — политически острому высмеивается католический мир (гл. I—IX), во втором — в виде отталкивающего гротеска изображен судейский мир, мир Пушистых Котов (гл. XI—XVI). Остальные главы «Пятой книги» (она была напечатана целиком в 1564 г. не отличаются такой резкостью.[^] Здесь, как и в «Четвертой книге», немало фантастики, далеко не сразу понятных читателю намеков и аллегорий.

/Приблизительно треть «Пятой книги» (гл. XXXI—XLVII) занимает описание фоновой страны — цели путешествия пантагрюэлистов[^]/ Изображен подземный храм Божественной Бутылки, ее пророчество. Бутылка сказала лишь одно слово, она носоватов Панургу пить — пить знания, мудрость жп; ни, ибо философы, которые ропщут, что ет уже было открыто до них древними, «пойму! что все их знания, равно как знания их прещественников, составляют лишь ничтожне! тую часто того, что есть и чего они еще не зш

ют» (гл. XLVIII). Таким образом, в конце Рабле провозгласил то, на чем настаивал и к чему звал в иной форме в предыдущих книгах, в чем он никогда не сомневался и не терял надежды,— неудержимое стремление людей к знанию, неограниченные возможности людей, которые, может статься, «доберутся до источников града, до дождевых водоспусков и до кузниц молний, вторгнутся в область Луны, вступят на территорию небесных светил и там обоснуются, и таким путем сами станут как боги» («Третья книга», гл. LI).

Мировоззрение Рабле синтетично и универсально, поэтому не приходится удивляться, что уже не раз предпринимались попытки сделать из писателя сторонника той или иной философской системы, той или иной религиозной доктрины. Его изображали то убежденным реформатором (П. Лакруа), то правоверным католиком (Э. Жильсон), то даже адептом англиканства (М.-А. Скрич), его считали то скептиком (Э. Жебар), то рационалистом (А. Лефран), то просто человеком здравого смысла (Ж. Платтар).

Рабле дал грандиозную и синтетическую в своей основе картину жизни Франции. Он нашел в этой панораме место для всех слоев современного ему общества. С большой любовью и пониманием его нужд и забот изображено крестьянство, вообще жизнь деревни и ее обитателей — от беднейших крестьян и бродяг до мелких провинциальных сеньоров. Не менее подробно нарисована жизнь города, причем городское общество изображено не единым, а разделенным на многочисленные слои и прослойки — тут и отцы города, богатеи, ненавистные народу ростовщики-лихоимцы, тут и городской плебс, пестрый, горластый, нечистый на руку, постоянно причиняющий хлопоты властям, тут и мастеровой люд — ремесленники всех мастей, пекари и пивовары (если вспомнить, как много едят и пьют герои Рабле, станет ясно, сколь подробно описан этот труд), тут рыночные и уличные торговцы, тут городская интеллигенция, тут судейские, духовенство, бродячие жонглеры и комедианты, врачи-шарлатаны, гадалки, предсказатели судьбы и составители гороскопов, степенные горожане и непотребные девки. Писатель переносит нас то в зачолустный замок, то во дворец короля, то в монастырскую келью, то в аудиторию университета.

Современное писателю общество показано в различные моменты его жизни — в дни мира и в дни войны, в обстановке неудержимого ярмарочного веселья и в тяжелую годину засухи, неурожая и мора. Рабле не только дает широкую картину жизни общества в реалистической

достоверности ее бытовых деталей. Писатель стремится вскрыть общественные связи людей и внутренние пружины социальных отношений. Это стремление к аналитичности уживается с переполняющими книги Рабле мифологическими образами, чисто «раблезианскими» гиперболами, потрясающим по выразительности и точности гротеском. Писатель понимает значение обобщения в искусстве. Поэтому в его романе постоянно появляются единично-конкретные и в то же время типизированные, обобщенные образы. В зависимости от отношения к ним автора их характеры, их внутренняя*, сущность раскрываются по-разному. По подбору этих образных, сатирических в своем большинстве средств книги Рабле чрезвычайно богаты, многообразны, синтетичны. Писатель усвоил изобразительные приемы сатирической литературы Средневековья, Лукиана, гуманистической сатиры Возрождения, сумев избежать любой односторонности и условности *жлги* чрезмерной схематичности и приземленностиTM. У Рабле царствует стихия смеха, то саркастического, то бесхитростного, то горького. Впервые в истории французской литературы Рабле столь широко пользуется унаследованным от классиков и от Вийона и Маро приемом иронии, закладывая тем самым основы традиции, выявившиеся и у Лафонтена, и у Вольтера, и у Франса, и у многих других выдающихся писателей Франции.

Сатирическое изображение и преобразование действительности предполагают известные сдвиги пропорций, заостренность, порой далеко идущее нарушение внешнего правдоподобия. Однако у Рабле этот характерный для литературы Возрождения гиперболизм не нарушал внутренней правды образа, не лишал нарисованную писателем картину человеческого бытия жизненной достоверности.

Писатель эпохи Возрождения, Рабле широко раздвигает рамки рисуемой им картины. Перед читателем проходят не только жители всех почти французских провинций, но и немцы, итальянцы, голландцы, англичане, шотландцы, иностранная речь все время звучит со страниц книги. Но Рабле идет еще дальше — он отправляет своих героев на поиски неведомых стран, и перед нами мелькают не только реальные Турция или Северная Африка, татарское ханство или Московия, но и совершенно фантастические земли и народы, сказки о которых — после путешествия Колумба, Магеллана, Картье — стали пользоваться большой популярностью.

Книги Рабле освещают всю полноту борьбы идей эпохи — научных, политических, философских или религиозных. Рабле высказывает

себя политическим мыслителем, глубоко, прогрессивно решающим вопросы войны и мира, государства, общественной роли различных социальных слоев, обязанностей государя и простого гражданина. Как и многие мыслители эпохи Возрождения (Мор, Кампанелла), Рабле создает собственную социальную утопию, рисуя как реальный положительный пример образцового государственного устройства королевство Грангузье—Гаргантюа—Пантагрюэля, основанное на гуманизме, справедливости и доверии, здравом смысле и уважении к народным обычаям, освященным веками, королевство, свободное от угнетения, где мудрый монарх печется о своих подданных.

Передовым мыслителем-гуманистом оказывается Рабле и в вопросах воспитания. Его педагогическая система (а в данном случае мы можем говорить именно о системе, хотя все построения Рабле лишены догматизма и нормативности) отвечала насущным запросам времени, когда схоластическая псевдоученость уступала место — в ожесточенных боях — новой науке о формировании личности человека эпохи Возрождения, «нового», универсального человека.

Напряженные теологические споры, столь характерные для эпохи Возрождения, нашли широкий отклик у писателя. Борьба за «дешевую» церковь, независимость галликанской церкви от папского Рима, Кальвиново «предопределение», паразитизм монашества, бессмысленность веры в мощи и реликвии, абсурдность многодневных постов и еще многое другое, что волновало его современников, получило оценку писателя. Рабле убежденно отстаивает свободу совести, веротерпимость, право человека на свободный выбор.

Как и многие его современники и наследники (Монтень, например), Рабле, всесторонне изучив философские системы прошлого, задумывается над философскими проблемами сегодняшнего дня. Философские взгляды писателя связаны с его политическими идеями и религиозными воззрениями. В произведении Рабле ощущается влияние стоицизма и скептицизма, а также рационализм и стихийный материализм. Рабле чувствует свою эпоху как новое время, порвавшее с тенью прошлого. Вместе с тем исторический оптимизм, свойственный его ранним книгам, иногда в книгах поздних уступает место скепсису. Однако оптимизмом проникнут финал эпопеи Рабле — здесь торжествует вера в человека и в поступательное, прогрессивное развитие истории.

Демократическая мораль писателя, связанная с его политическими и философскими взглядами, глубоко антиаскетична и свободна от

предначертаний церкви. Отвергая первородный грех, Рабле отстаивает тезис, что человек добр по природе и становится злым лишь от уродующих его условий жизни. Здесь он кое в чем превосходит руссоистскую теорию «естественного человека». Утверждая веру в человека, Рабле оставляет за богом роль перво-двигателя Вселенной и нелицеприятного судьи, но полагает, что человек в своем непрерывном развитии, в овладении все новыми знаниями когда-нибудь сравняется с божеством.

У Рабле царит подлинный культ знаний, науки. В этом смысле «Гаргантюа и Пантагрюэль» может быть рассмотрен как синтез научных достижений европейского Ренессанса. В каждой почти строке Рабле проглядывает великая гордость и любовь к литературе и искусству, к мировой культуре. Огромное значение придает он гуманитарным наукам, к которым относит филологию, философию, историю, право, а также медицину, как науку о человеческом теле. Ренессанс, разорвавший рамки средневековой замкнутости, создал новую географию, и это нашло отражение в книгах Рабле, равно как и новая астрономия, новое естествознание, математика и многое другое. Строительное дело и архитектура, изобразительное искусство и театр, книгопечатание и музыка эпохи Возрождения — все это также отразилось в произведениях писателя. Синтетический характер носит и художественная структура романов Рабле. Как человек широкой гуманистической культуры, Рабле насыщает и перенасыщает свои книги цитатами, ссылками и аллюзиями на произведения писателей и ученых античности. Вряд ли меньше у него ссылок и упоминаний произведений средневековой литературы и ее персонажей. Столь же широко представлена в «Гаргантюа и Пантагрюэле» и современная Рабле французская и отчасти европейская литература.

Синкретизмом отмечен и сам стиль Рабле. В его первых книгах можно обнаружить страницы и главы, написанные в духе средневековых рыцарских романов и житий святых, и откровенные пародии на эти жанры. Рабле не был поэтом, но в его книгах наберется больше десятка различных стихотворений, написанных в популярных в его время стихотворных формах. Хотя Рабле не писал драматических произведений, театральная жизнь той эпохи также может изучаться по его книгам — иногда это описание игры актеров и постановочной махины, иногда напряженные остроумные диалоги, например беседы Панурга с Труйоганом («Третья книга», гл. XXXVI), с Дандено («Четвертая книга», гл. VI), с Фредоном («Пятая книга», гл. XXVII—XXVIII), подлинным

шедевром в этом роде является «Беседа во хмелю» — гл. V «Гаргантюа».

В тексте Рабле можно выделить и повествование в духе средневекового фаблио (например, рассказ о льве, старухе и лисице — «Пантагрюэль», гл. XV) или бытового анекдота (например, история о кольце Ганса Карвеля — «Третья книга», гл. XXVIII), находящегося на грани пристойности. Зачатки плутовского романа обнаруживаются в ряде глав, посвященных Панургу (особенно в «Пантагрюэле»), типичным «романом воспитания» являются главы об ученических годах Гаргантюа и Пантагрюэля; наконец, в последних трех книгах Рабле — перед нами элементы романа философского и романа-путешествия.

Рабле не создал законченного образца всех этих новых прозаических жанров, но как бы наметил пути для последователей, щедрой рукой разбросав замыслы, завязки, образцы, — сколь плодотворен был его посев, показало уже следующее столетие. Можно смело сказать, что Рабле стал создателем новой французской прозы, с многообразием жанров, приемов сюжетосложения и построения образов.

Синтетическими чертами отмечено и языковое мастерство писателя. Рабле не только широко использовал разные стили литературного языка его времени, не только обратился к профессиональным и социальным речениям и к областным диалектам, не только смело пользовался архаизмами, но и без устали творил новые слова, вводил заимствования из греческого, латыни и других языков, переосмысливал старые значения, выворачивал наизнанку семантику, вскрывая этимологию и добываясь до внутренней формы слова. С возрожденческой щедростью Рабле демонстрировал языковое богатство, что сказалось, например, в излюбленном им приеме — выстраивании синонимических рядов, куда порой входят десятки слов.

У Рабле не было прямых подражателей, не было «школы» в узком смысле слова. Его гуманистический энциклопедизм сумел воспроизвести в иной форме лишь Монтень. Дело здесь не только в неповторимости гениального писателя. Образный строй его книг, столь тесно связанный с устной народной традицией, не мог быть органически усвоен гуманистической литературой второй половины века. Вместе с тем поэтические приемы Рабле, стихия его юмора, его сатира повлияли не на одних писателей-сатириков (например, на Беральда де Вервиля, на д'Обинье-прозаика), но даже на поэтов Плеяды, отдавших дань любви и уважения этому титану Ренессанса, а столетия спустя отозвались в бальзаковском реализме и во многих явлениях литературы XIX—XX вв.

7. НОВЕЛЛИСТЫ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XVI в.

Новеллистика была одним из основных, наиболее популярных и характерных прозаических жанров литературы Возрождения. Французская новеллистика XVI в. отличалась жанровым и тематическим разнообразием — от новеллы-анекдота, типичной для Дюперье, до сентиментально-психологической повести, к которой в большой степени тяготела Маргарита Наваррская. Опыт новеллистов оказал влияние на развитие жанра сцен-диалогов (Дю Файль, Ж. Таюро), на роман («Тяжелое томление», 1538, Элизены де Крен) и даже на биографическую и мемуарную прозу (Брантом).

Огромное значение для развития французской новеллы имело знакомство с «Декамероном», повлиявшим еще на «Сто новых новелл». Влияние «Декамерона» усилилось, когда в 1485 г. вышел в свет перевод Лорана де Премьефе. В конце 30-х годов XVI в. Антуан Ле Масон завершает перевод Боккаччо, вышедший в 1545 г. и выдержавший на протяжении полувека шестнадцать переизданий. Переводятся и другие новеллисты — Банделло, Мазуччо, Страпарола, Чинцио. Однако не все французские рассказчики ориентируются на опыт итальянцев, многие следуют прежде всего национальным традициям, те же, кто ориентируется на «Декамерон» (например, Маргарита Наваррская), наполняют свои новеллы французским содержанием.

Расцвет новеллы приходится на 30—40-е, отчасти 50-е годы XVI столетия. В середине 30-х годов составляет «Великий образец новых новелл» Никола де Труа, простой седельный мастер и литератор-любитель; в конце 30-х годов Бонавантур Дюперье пишет «Новые забавы и веселые разговоры». В 40-е годы Маргарита Наваррская работает над «Гептамероном», а Ноэль Дю Файль выпускает «Сельские беседы» (1547) и «Шутки Этрапеля» (1548). В 1555 г. выходит анонимный сборник «Рассказы о проходимцах», почти наполовину составленный из переводов из Мазуччо. В 50-е годы пишет «Диалоги» Жак Таюро (изд. 1565), выходят книги Дюперье и Маргариты Наваррской. В последующие десятилетия эти сборники переиздаются, но равных им по значению больше не возникает.

Жанр новеллы, сложившийся на заре Возрождения и связанный с национальными сатирическими традициями, восходящими к фаблио, был характерен для первого этапа в развитии этой эпохи. Вторая половина века — это время расцвета лирической поэзии, становления ренессансной драматургии. В обстановке религиозных войн повествовательные жанры

уступили место публицистике, сатирической поэзии и эпосу на религиозно-библейские темы.

Среди французских новеллистов XVI в. выделяются Маргарита Наваррская, Бонавантюр Деперье и Ноэль Дю Файль.

Свой литературный путь Маргарита Наваррская начинает как поэт, создав в 20-е и 30-е годы ряд стихотворных циклов. В 40-е годы она начинает интересоваться прозой. Над «Гептамероном» она принялась работать, очевидно, с 1542 г. По замыслу в ее книге, как и в «Декамероне», должно было быть сто новелл. Однако смерть помешала довести работу до конца: писательница остановилась в начале восьмого дня. Новеллы Маргариты пользовались необычайной популярностью. Сохранилось шестнадцать рукописных экземпляров этого произведения. Впервые «Гептамерон» был издан с купюрами в 1558 г., более полно — в 1559 г., с той поры книга многократно переиздавалась. Написан «Гептамерон» был под непосредственным влиянием Боккаччо, чего Маргарита и не скрывала. Как и «Декамерон», ее книга открывается Прологом, рассказывающим, как десять благородных кавалеров и дам, вынужденных к безделью осенней распутицей и нападениями грабителей, решают коротать время, рассказывая по очереди о занимательных происшествиях, о которых они слышали или которые видели сами. Но ни одна новелла «Гептамерона» не напоминает рассказы флорентийского гуманиста. В большинстве случаев в основе новелл лежат действительные события, а на страницах книги мелькают имена известных деятелей первой половины XVI в. В «Гептамероне» относительно мало остро сюжетных рассказов или новелл-анекдотов, и даже в них на первом плане не комизм ситуации, а раскрытие характеров. Показателем также отбор персонажей «Гептамерона». Чаще всего это дворянин и благородная дама. Маргариту занимает не положение героев, а их внутренний мир. Типичный для эпохи Возрождения — от Боккаччо до Шекспира — мотив сословного неравенства и его преодоления в книге новелл Маргариты, видимо, почти отсутствует. В первую очередь писательницу интересует нравственный уровень описываемого ею высшего общества — среды дворянства и примыкающей к нему верхушки буржуазии. В некоторых новеллах служанка оказывается смысленнее и красивее госпожи, но отдать первой свою любовь, по мнению Маргариты, — значит проявить отсутствие духовного благородства. Вместо неравенства сословного героев новелл разделяет неравенство имущественное, оказывающееся порой большей преградой, чем разница происхождения. Отсю-

да частый мотив погони за состоянием, одолеваящий не только алчных монахов, но и благородных рыцарей. Этим слоям общества противостоят комические персонажи книги — мелкие ремесленники, купцы средней руки, адвокаты, чиновники, но основными участниками комических ситуаций, а вместе с тем и объектом сатиры являются в книге духовные лица. В сборнике нет ни одного добропорядочного священника или монаха. Все они предстают перед читателем как распутники, либо обжоры, либо любители наживы. В лучшем случае они оказываются участниками комических, остробуффонных сцен. Насмешки над монахами, переполнявшие фаблио и фарсы, под пером Маргариты в пору ожесточенных теологических споров приобрели иной смысл. Здесь, несомненно, сказалось сочувственное отношение писательницы и к Реформации, к ее антикатолической программе. Не случайны в книге постоянные ссылки на Священное Писание, призывы читать Евангелие, как не случайна и критика служителей церкви. Однако сатира на монахов играет у Маргариты вспомогательную роль. Рассказы об их проделках позволяют писательнице противопоставить их низменности благородство и доброту ее положительных героев. Вообще новелла «Гептамерона» обычно выявляет то или иное качество человека — жадность, распутство, глупость одних, ум и находчивость других, благородство и честность третьих.

Писатель и мыслитель эпохи Возрождения, Маргарита в положительных героях своей книги стремилась воплотить гуманистический идеал человеческой личности. Его она по большей части находит в дворянской среде. Действительно, перед нами проходит вереница «благородных» и «знатных» людей, хотя они имеют мало общего с подлинной знатью эпохи. В отрицательных персонажах новеллистке удалось типизировать основные черты людей своего времени, поэтому мы можем применительно к «Гептамерону» говорить о реалистических характерах людей. Это стремление к обрисовке характеров и страстей сказалось и в индивидуализированном изображении десяти рассказчиков. Черты их личности раскрываются прежде всего в выборе ими сюжетов новелл, но еще ярче и отчетливее — в диалогах-обсуждениях, замыкающих каждую новеллу.

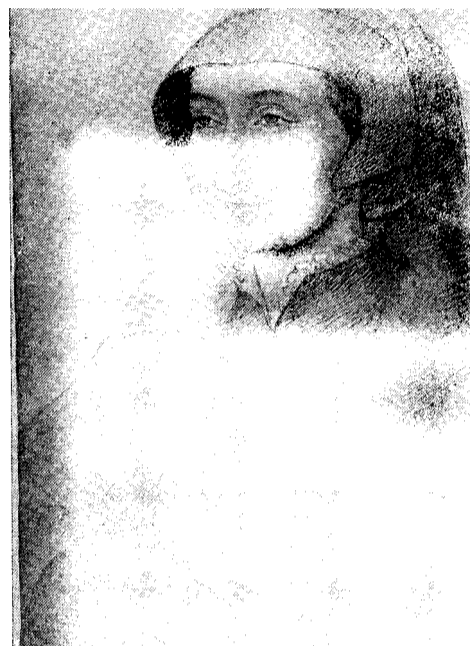
В жарких спорах, столкновениях мнений вырисовывается и мировоззрение рассказчиков. Одних характеризует глубокая религиозность (такова Уазиль, прототипом этого образа была, очевидно, мать Маргариты — Луиза Савойская), других — поверхностно гедони-

стическое отношение к жизни (Иркан — муж Маргариты Анри д'Альбере), третьих — склонность к платонизму (Парламанта, т. е. сама Маргарита). Порой истории бывают призваны иллюстрировать то или иное мнение рассказчиков, и за новеллой, повествующей о распутстве и хитрости монахов, следует история о возвышенной любви, пронесенной через всю жизнь.

Сюжетом большинства новелл «Гептамерона» и предметом жарких споров является любовь. Одни выказывают себя сторонниками погони за наслаждениями, другие защищают личное достоинство женщины. Точка зрения автора выражена в речах Парламенты. Здесь наблюдается характерное для эпохи слияние куртуазного взгляда на любовь как служение даме с платоновской концепцией совершенствования любовью для приобщения к божеству. Маргарита считает, что «человек, не любивший какое-либо живое существо, не любит по-настоящему и бога». Поэтому она верит в облагораживающую силу любви: «Я называю совершенными любовниками тех, — пишет она, — кто ищет в объекте любви некое совершенство — красоту, доброту или благородство, кто всегда стремится к добродетели и обладает сердцем возвышенным: и честным». Однако точка зрения Маргариты-Парламенты почти не находит подкрепления в новеллах. Правда жизни приходит в столкновение с неоплатоническими идеями. Поэтому убедительно звучат слова одного из собеседников, возражающего Парламенте: «А я думаю, что вы никогда не были влюблены, потому что если бы хоть раз почувствовали в душе тот же огонь, что и другие, вы не излагали бы нам тут Платона».

Хотя в первом (посмертном) издании «Гептамерон» и назывался «Историями счастливых любовников», любовников действительно счастливых в книге немного. Рядом с весельем в «Гептамероне» постоянно присутствует печальная мысль о невозможности личного счастья. Символичны сцены Пролога: многие из рассказчиков только лишь чудом спаслись — кто от внезапно разлившихся рек, кто от зверей, кто от разбойников, некоторые потеряли друзей или близких. Тревожные ноты Пролога подхватываются в первой же новелле, где читатель оказывается в атмосфере не только обманов и вероломства, но и преступления. Маргарита пытается найти спасение от ужасов мира в вере. Кое-где в книге проскальзывают религиозно-мистические настроения, свойственные и создававшимся в те же годы ее поэмам «Корабль» и «Темницы».

Противоречия книги заключаются, конечно, не в сочетании резкой антицерковной сатиры



Аноним 1550 г.
Портрет Маргариты Наваррской

1545 г. Рисунок итальянским карандашом, сангиной[^]
Шантйи. Музей Кондэ

с евангелическими исканиями, а во вторжении трагического взгляда на жизнь, в мысли о тщетности поисков гармонии в мире и в человеке. Таким образом, произведение Маргариты Наваррской предваряет новую эпоху — позднее Возрождение, для которой во Франции будут типичны и эти поиски, и все более ясное ощущение тщетности их.

Огромная популярность «Гептамерона» среди современников (Монтень назвал его «книгой прелестной по содержанию») объясняется именно раскрытием человеческих характеров. Можно сказать, что «Гептамероном» Маргарита Наваррская закладывала основы психологического романа во французской литературе. От некоторых новелл книги, таких, как история несчастной Флоринды (это целая сентиментальная повесть), идет прямой путь к Мари Мадлен де Лафайет с ее «Принцессой Клевской». Именно в новеллах этого жанра писательница полностью раскрыла свое мастерство. У нее уже наблюдается тонкое чувство фразы, пе-

Cymbammîidi

EN FRANCOYS,

Contenant quatre Dialogues Poétiques,
fort antiques, joyeux, &c facctieux.



trobitts Uudatur, ^- <âgij

M.D.XXVI t

Б. Деперье. «Кимвал мира»

Титульный лист издания 1537 г.

риода, что в первой половине века должно считаться несомненной заслугой. Описания ее сдержанны, диалоги легки и динамичны.

В 1558 г. был напечатан сборник Деперье «Новые забавы и веселые разговоры», примечательный памятник французской новеллистики эпохи Возрождения (о гуманистической деятельности писателя говорилось выше). Создавались «Новые забавы», очевидно, в 1535—1538 гг., в период службы Деперье у Маргариты Наваррской. Человек высокой гуманистической культуры, Деперье в «Новых забавах» ставит перед собой иные задачи. Не случайно среди источников его новелл не найти произведений итальянских писателей. Кое-какие рассказы напоминают сборник «Сто новых новелл» и некоторые старинные французские книги. Сам Деперье писал во вступительной новелле: «Неужели для того, чтобы вас позабавить, я не мог воспользоваться теми проществиями, ко-

торые совершаются у нас за порогом, и должен был идти куда-то за тридевять земель?» Действительно, в «Новых забавах» читатель оказывается в самой гуще городской жизни времени «доброе старого короля Франсуа». Мелькают названия исконных французских провинций и хорошо знакомых Деперье городов и, конечно, Парижа, «этого рая для женщин, ада для мулов и чистилища для искателей удовольствий». Сборник Деперье населяет пестрая толпа современников; тут и дворяне, «из тех, что, отправляясь в дорогу, садятся по двое на одну лошадь», и шарлатаны-медики, и уличные торговцы, и степенные юристы, доктора канонического права, ожесточенно ругающиеся с селечницей с Малого моста; тут и чулочники, портные, ножовщики, пивовары, тут и благочестивые монахи, «пьющие вино, как простые миряне», и веселые кюре, «знавшие латынь лишь ровно столько, сколько этого требовала служба, а может быть, даже и меньше»; конечно, здесь полно женщин, «таких всех резвых и гладких». В основу книги легли по большей части действительные события. Но из обыденной хроники писатель создал увлекательнейшие рассказы, близкие к анекдоту. В новеллах Деперье присутствуют необходимые элементы этого древнего жанра: краткость повествования, неожиданность и комизм развязки. Однако «анекдотичность» ситуаций многих рассказов Деперье — это только их сюжетная сторона. Писатель в небольшой новелле умел создать колоритные, индивидуализированные портреты персонажей, будь это гедонист-епископ, любитель вина, ученых бесед и молоденьких женщин, будь это находчивый школяр-юрист, неожиданно для самого себя занявшийся медицинской практикой, будь это, наконец, веселые пройдохи без определенных занятий. Со страниц книги Деперье встает не только веселая, описанная в раблезианском духе, но и правдивая картина действительности. Писатель не проходит мимо ее теневых сторон; тут и толпа нищих, и умирающие с голоду крестьяне, и лицемерные монахи, и тупые педанты. Книга Деперье населена мошенниками: от карманников до мрачных фигур прижимал и богатеев, дрожащих над мощью. Деперье, не осудивший ни слишком предприимчивых молодых вдов, ни бездомных школяров, повторяющих «вийоновские проказы», ни даже блудливых монахов, с горькой иронией описывает, как для того, чтобы разбогатеть, надо на несколько лет забыть о совести и чести. В смехе Деперье порой проскальзывают грустные ноты, но писатель остается человеком той поры французского Возрождения, когда мечты «о золотом веке» еще не развеялись.

Слова Ф. Энгельса о «жизнерадостном свободомыслии романских народов» как нельзя лучше подходят к Деперье (см.: *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. 2-е изд., т. 20, с. 345). В «Новых забавах», как и в «Кимвале мира...», он проявляет предельный скептицизм в религиозных вопросах и обнаруживает полнейшее безразличие к теологическим спорам. Рассказы Деперье лишены характерного для «Гептамерона» религиозно-мистического налета и свойственного ряду новелл этой книги трагического восприятия действительности. Народные корни юмора Деперье позволили ему создать не только гуманистическую сатиру на духовенство, но и картину городской жизни, подвергнув с демократических позиций осмеянию все то, что было в ней отрицательного и смешного.

Третьим выдающимся новеллистом середины XVI в. был Ноэль дю Файль (ок. 1520—1591). Молодость этого бретонского дворянина была полна передраг: он был солдатом, карточным шулером, учителем и с грехом пополам получил юридическое образование. В 1548 г. дю Файль вернулся в Бретань, обосновался в Ренне, выгодно женился, стал адвокатом и членом городского парламента. В 1547 г. в Лионе вышла книга дю Файля «Сельские беседы» (переиздававшаяся в XVI в. еще несколько раз), а через год в Париже — «Шутки Этрапеля» (позже, в 1585 г., переработанная автором). Применительно к дю Файлю трудно говорить собственно о новелле; его рассказы близки к незамысловатым средневековым повестушкам без четко намеченного сюжета, завязки и развязки. дю Файль — областнический бытописатель, его книги — это картина нравов затерявшихся в полях селений и маленьких городков Бретани, которые лишь собором да ратушей отличались от деревень. В книгах дю Файля живет Франция сельская, с ее старинным укладом, скромными радостями, тяжелой работой, простыми обитателями. Его герои схожи с персонажами картин его великого современника Питера Брейгеля: крестьянская пирушка, шумные игры ребятишек, крестьянский труд, степенные беседы пожилых крестьян. Из таких неторопливых разговоров и родились «Сельские беседы». Участники бесед — старики Ансельм, Паскье, Питу и другие обладают различными характерами: один любит поморализовать, другой — вспомнить веселую историю, третий — погрузить о невозвратимом. В «Шутках Этрапеля» дю Файль говорит о нищете крестьян, вводя читателя в жалкую лачугу, где ютится целое семейство, отнюдь не идеализируя крестьянскую жизнь. Однако дю Файль защищает уклад жизни доброго старого времени, когда не было «ни

докторов, ни адвокатов», защищает его моральные устои, клеймит лицемерие, высмеивает стремление сельских буржуа слыть «благородными». На противопоставлении истинного и кажущегося построены и многие его комические ситуации.

При всем том дю Файль не чужд своему гуманистическому веку и недаром в молодости скитался он по университетским городам. Он ссылается на Горация и Овидия, на Лукиана и Цицерона, в восхвалении сельской жизни опирается на Катона и Плиния Старшего. Большое воздействие на дю Файля оказали и Рабле, и Эразм. дю Файль взял у Эразма некоторые морально-этические идеи, а также непринужденность его «Домашних бесед», у Рабле — комические приемы, любовь к перечислениям, к построению длинных синонимических рядов. Особенно удается писателю (и в этом он наиболее близок к Рабле) живое изображение жеста: первая глава «Шуток Этрапеля» построена на комизме жестикюляции крестьянина, жалуемого на измены жены.

Сила книг дю Файля в том, что в их основе лежит окружавшая писателя жизнь; это позволило ему дать яркие портреты персонажей, наделить их образной и индивидуализированной речью; надо сказать, что в позднем сборнике, более серьезном по тону, язык дю Файля отчасти утрачивает сочность, становится перегруженным латинскими цитатами и юридическими выражениями — профессия адвоката сделала свое дело.

Творчество Ноэля дю Файля оказало влияние на писателей следующих поколений — на Скаррона и Лафонтена. дю Файль, этот, по словам Анатоля Франса, «самый изобретательный и плодотворный из новеллистов той эпохи», находил читателей и в последующие столетия.

8. ПОЭЗИЯ ПЛЕЯДЫ

Третью четверть XVI в. — годы царствования Генриха II (1547—1559), Франциска II (1559—1560) и Карла IX (1560—1574) называют не их именами, а эпохой Плеяды или чаще — временем Ронсара. Эти десятилетия отмечены господством ронсаровской школы, положившей начало новой французской поэзии и драматургии. Все самое талантливое в литературе тех лет группировалось вокруг Плеяды, возглавленной Пьером де Ронсаром и Жоашеном дю Белле. Впервые это название было дано группе поэтов в 1556 г. в одном из стихотворений Ронсара, как бы в память о «плеяде» из семи эллинистических поэтов III в. до н. э., группировавшихся вокруг Ликофрона, Феокрита и Гомера Младшего. С годами состав француз-

•ской Плеяды менялся. Из нее вошли и виднейший ученый-эллинист эпохи, учитель Ронсара и его друзей Жан Дора (1508—1588), и тонкий лирик, живописец природы Реми Белло (1528—1577), и своеобразный поэт и драматург Этьен Жодель (1532—1573), и певец любви, а также музыкант и теоретик стиха Жан Антуан де Баиф (1532—1589), и прэт-неоплатоник, близкий к Лионской школе, Понтюс де Тийяр (1521—1606). В первые десятилетия существования Плеяды к ней примыкали Жак Пелетье (1517—1582), Гийом Дезотель (1529—1581), Оливье де Маньи (1520—1561), Жак Тауро (1527—1555), Жак Гревен (1539—1570), Жан Пассера (1524—1602), Амадис Жамен (1538—1592) и многие другие. Если некоторые поэты эпохи и не имели непосредственных контактов с членами Плеяды, то испытывали ее влияние, о чем свидетельствует, скажем, творчество бордосца Этьена де Ла Бозси (1530—1563), пуатевинки Мадлены (1520—1587) и Екатерины (1542—1587) де Рош.

Теоретические положения Плеяды были изложены в трактатах, предисловиях, поэтических посланиях. Первое место и по времени, и по значению принадлежит здесь «Защите и прославлению французского языка» (1549) Жоашена Дю Белле. Во Франции трактатов по поэтике было немало в Средние века, за год до манифеста Плеяды появилось «Поэтическое искусство» Тома Себилле (1512—1589), подводившее итог достижениям школы Маро и полное ощущения необходимости перемен. Пафосом обновления был пронизан и манифест Плеяды, хотя Дю Белле не отрицал ни заслуг Маро и его последователей, ни весомости национальных эпических традиций, которые могли стать источником новых художественных импульсов. Уже перед непосредственными предшественниками Плеяды стоял вопрос о создании национальной поэтической школы. Об этой задаче, взятой на себя соратниками Дю Белле и Ронсара, и было сказано в «Защите и прославлении французского языка».

Плеяда самоопределилась как единая национальная поэтическая школа, противопоставив себя пережиткам *«Срециевшовъф2»* многочисленным провинциальным группировкам и кружкам с их приверженностью к старым лирическим формам, узостью тематики, с их неумением опереться на античный опыт и на традиции итальянского Ренессанса. Забота обо всей французской литературе во имя возвышения и славы Франции отличает деятельность Плеяды с первых же ее шагов. Это отразилось и в защите французского языка как полноправного языка литературы. В защите возможностей родного языка, разумеется, не нужно ви-

деть осуждения латыни. Знатоки античной культуры, поэты Плеяды понимали величие переворота, вызванного изучением писателей Древней Греции и Рима, для европейской культуры. Они были не против латыни, но за родной язык. Дю Белле обрушивался на плохих французских поэтов, не развивающих свой язык, а лишь портящих его. Дю Белле и Ронсар советовали обильно черпать языковые богатства не только из сокровищницы античности, но и из провинциальных диалектов. Таким образом, в манифесте Плеяды еще не было характерного для классицизма и новой фазы развития национального сознания стремления к языковому монизму. Существенно для теории Плеяды понимание языка как искусства. Языки, по Дю Белле, создаются людьми; а раз так, то и их совершенствование — дело людей; поэзия признавалась высшей формой существования языка, следовательно, и основная тяжесть совершенствования языка выпала на долю поэтов.

Основной источник обновления языка и литературы Плеяда видела в «подражании». Понятие подражания, восходившее к аристотелевскому понятию «мимесиса» (подражание, имитация, но и воспроизведение в искусстве), имевшее огромное значение для всей эстетики XVI в., у Дю Белле многопланово. Он отвергает буквальное следование оригиналу, требует подражать не букве, а духу, не языку, а стилю: «И так же, как для древних было особенно похвально хорошо сочинять, так же полезно подражать, особенно для тех, чей язык еще недостаточно обилён и богат». Для Дю Белле античная литература — это пример величайшего подъема поэтического мастерства. Дю Белле призывал создавать свою национальную поэзию, которая бы не уступала по своим литературным достоинствам поэзии античной.

Z[^]S[^]Cf^ù

Античность, с точки зрения Дю Белле, могла предоставить французской поэзии свои жанры и формы. Одни из них были затем действительно усвоены, другие, например пиндарическая ода, не привились и остались на стадии опытов. Плеяда также призывала активно заимствовать достижения ренессансной литературы Италии. Трактат Бембо, реформатора итальянской поэзии, «Рассуждение в прозе о народном языке» (1525) был известен ученикам Дора, а «Диалог о языках» (1542) Спероне Сперони, ученика Бембо, был использован Дю Белле при написании «Защиты». Иное понимание искусства, как подражания природе, прямо восходящее к «Поэтике» Аристотеля и предвещающее классицизм, появляется в теоретических высказываниях членов Плеяды в 60-е годы и позднее, например, в трактате Ронсара (1565)



Пьер Миллам. Танец дриад

1549 г. Гравюра. По фреске Россо Фьорентино в галерее Франциска I в Фонтенбло

и уже совсем определенно — у Воклена де Ла Френе (1605).

Дю Белле и Ронсар, разрабатывая новую теорию, опирающуюся на античную систему жанров, уделяли внимание выразительным функциям слова. Это отвечало их представлению о литературе как о высоком искусстве, противостоящем «умению» рифмачей, пишущих по заказу. В этом вопросе Плеяда подготавливала классицизм — Ронсар в своем «Поэтическом искусстве» требует выбора и меры, лаконичности и законченности формы, советуя избегать «манеры итальянцев, которые нагромождают обычно четыре или пять эпитетов в одном стихе».

Теория Плеяды требовала также от поэта постоянного труда. Следом за Горацием, чье «Послание к Писонам» оказало большое влияние на Дю Белле, «Защита» советовала не торопиться с обнародованием произведений, а без устали шлифовать и отделявать их стиль. Однако ученость и трудолюбие не принесут плодов, если поэт не будет «посещаем музами»; теория поэтического вдохновения строится Плеядой в соответствии с учением Платона,

утверждающим, что поэты — выразители нисходящего на них божественного вдохновения. Содержащаяся в «Защите» теория поэтического вдохновения была направлена прежде всего против официальных стихотворцев, готовых писать стихи по требованию — в нужном духе и в нужном стиле. Тем самым утверждалась мысль о высоком назначении поэта-творца. Дю Белле ставил деятельность поэта в одностороннем сравнении с подвигом полководцев, строителей, ученых. Поэт должен был заставить читателя «негодовать, успокаиваться, радоваться, огорчаться, любить, ненавидеть».

Поэзия больших мыслей, высоких чувств, каковой представлялась французская литература реформаторам Плеяды, не могла отгораживаться от жизни, и Дю Белле, продолжая в данном случае традиции Рабле, напоминал: «Хочу я также предупредить тебя, чтобы ты навещал иногда не только ученых, но и всякого рода рабочих и ремесленников — моряков, литейщиков, живописцев, граверов и других — и знал бы их изобретения, наименование материалов и его назначение, употребляемые в их искусствах и ремеслах».



Joachim du Bâi

Портрет Жоашена Дю Белле

Гравюра на дереве. XVI в.

Дю Белле не мог предвидеть, что наиболее ценным будет вклад Плеяды в области лирики, и считал создание национальной эпопеи основной задачей французской поэзии (теорию эпопеи, намеченную в «Защите», разработал в 1572 г. Ронсар в предисловии к «Франсиаде»).

С приходом Плеяды появляется новый тип литератора. Писатели становятся менее зависимыми не только от жизни и вкусов мелких дворов, но и от королевского двора, с которым они были вынуждены на практике связывать свое представление о национальном единстве. Среди поэтов школы Ронсара немало ученых (Дора, Пелетье), есть представители «свободных профессий» (например, живописец Никола Денизо), но много людей из служилого, часто беспоместного дворянства. Без особой натяжки можно сказать, что Ронсар, Дю Белле и их последователи отражали интересы широкого слоя французской интеллигенции, воспитанной на гуманистической культуре европейского Возрождения.

Творчество поэтов Плеяды и их последователей подтвердило плодотворность предложен-

ной Дю Белле реформы. Осуществлена она была быстро, а сопротивление противников оказалось незначительным и было сломлено дружным натиском молодых соратников Ронсара.

В 1549—1553 гг. творчество поэтов Плеяды в наибольшей степени соответствовало идеям «Защиты». Любовная лирика развивалась под воздействием итальянского петраркизма; таковы были первые сонетные циклы Дю Белле (1549—1550) и Ронсара (1552—1553), книга Тийара «Любовные заблуждения» (1549—1551), цикл Баифа «Любовь к Мелине» (1552). Книги Ронсара и Дю Белле открыли французам многообразие поэзии Пиндара, Горация в Вергилия. В первые годы существования Плеяды ее члены стремились в своей творческой практике сблизиться с античными и итальянскими образцами, создать на родном языке нечто им адекватное. Это, конечно, вело к известной утрате собственной индивидуальности, однако, освоив античное и итальянское наследие, Ронсар и Дю Белле смогли создать глубоко оригинальную лирику, открыть перед поэзией новые горизонты.

Короткий период ученичества заканчивается. Новые сонетные циклы Ронсара (1555—1556), «Любовь к Франсине» (1555) Баифа говорят о повороте к простоте и искренности. В годы, предшествовавшие началу религиозных войн, т. е. до 1562 г., поэты Плеяды создают большинство своих лучших книг: выходят три итальянских сборника Дю Белле, «Гимны» и «Королевская роща» Ронсара, его же новые оды и сонетные циклы; Жодель пишет пьесы и публикует сборник стихотворений (1558). Выходят книги Пелетье, Лаперуза, Белло, Маньи и других поэтов, связанных с Плеядой. Поэты Плеяды, достигнув слияния национальных традиций с гуманистической культурой Италии, обращаются к «поэзии действительности», создавая замечательные образцы возрожденческой лирики.

В последующие годы в обстановке религиозных войн и Контрреформации заметно меняется общественное положение членов Плеяды, одни из них (Ронсар, отчасти Баиф) становятся придворными поэтами, пишут стихи «на случай», участвуют в придворных празднествах; другие, напротив, занимают осуждающие по отношению к властям позиции (Жодель). К середине 60-х годов Ронсар и Плеяда признаны повсеместно (в 1556 г. в «Апологии Геродота» Анри Этьен употребил глагол «плеядизировать»), но в 60-е годы появляется не так уж много значительных произведений Плеяды; среди них следует отметить политические «Рассуждения» (1562—1563) Ронсара, цикл его «Поэм», книгу Реми Белло «Сельская поэма»

(1565), последний яркий образец пейзажной лирики школы, поэтический сборник Баифа «Мимь», а также своеобразные любовные стихи Жоделя.

В годы царствования Генриха III (1574—1589) поэты Плеяды отступают на второй план. Любимцем двора становится манерный и вычурный Филипп Депорт. Модным делается неопетраркизм, одна из разновидностей маньеризма. Новые веяния не проходят даром для Плеяды, и у самого Ронсара в прекрасном позднем цикле «Сонеты к Елене» (1578) ощущается внутренняя борьба ренессансного художественного мировосприятия и вырастающего из него классицизма с тенденциями барокко.

Но если влияние Плеяды во Франции снижается, то ширится ее международное воздействие. Подобную реформу стремятся осуществить в Англии Филипп Сидней и Эдмунд Спенсер, знакомство с творчеством поэтов Плеяды обнаруживает Ян Кохановский, поэты рубежа столетий и начала XVII в.— немцы Георг Веккерлин и Мартин Опиц, итальянец Кьябрера — заявляют себя сторонниками идей Ронсара.

Плеяда дала мировой поэзии двух замечательных лириков — Жоашена Дю Белле и Пьера де Ронсара.

Дю Белле (1522—1560) принадлежал к старому дворянскому роду, известному с X в. Близкие родственники поэта Гийом Дю Белле (1491—1543) и его брат Мартин (1495—1559) были военными деятелями и политиками, а третий их брат, кардинал Жан Дю Белле (1492—1560), — дипломатом; он писал латинские стихи, покровительствовал поэтам и писателям, был в дружеских отношениях с Рабле. Жоашен принадлежал к бедной младшей линии рода, был хилым, часто болел и рано умер. Однако его жизнь была бурной, наполненной гуманистическими штудиями, дальними странствиями и трудом. Интерес к литературе проснулся в нем рано: в 1547 г. Ронсар увлекает его в Париж, где Дю Белле и заканчивает гуманистическое образование. В 1549 г. одновременно с «Защитой» выходит и его сонетный цикл «Олива» и цикл од «Лирические стихи». Здесь молодой поэт следует предписаниям своего манифеста; первые сонеты «Оливы», совершенные по форме, несколько холодны: образ идеальной возлюбленной, созданный, вне всякого сомнения, в подражание Петрарке, нередко лишен теплоты, а переживания поэта — неподдельной искренности. Ранние стихотворные опыты Дю Белле ценны введением в литературу новых жанров, перестройкой образной системы. Но прежде всего это были произведения,

отмеченные печатью истинного таланта. Рядом с вещами, написанными в подражание итальянским петраркистам, встречаются сонеты и оды, в которых отразилась современная поэту эпоха, сквозь условный поэтический язык пробивалось подлинное любовное чувство.

Позднее Дю Белле отказался от напыщенности французской петраркистской лирики и синтезировал ее достижения и традицию Маро, обозначив важный поворот к простоте и безыскусственности в ренессансной поэзии. В 1553 г. в послании «К одной даме» Дю Белле писал:

Слова возвышенны и ярки,
А все — притворство, все — слова,
Горячий лед. Любовь мертва,
Она не терпит мастерства.
Довольно подражать Петрарке!
(Перевод И. Эренбурга)

В апреле 1553 г. поэт покидает родину и едет в свите своего именитого кузена Жана Дю Белле в Рим. За четыре года пребывания в Италии Дю Белле создал такие произведения, как «Древности Рима», «Сожаления», «Сельские игры» — лучшее, что когда-либо выходило из-под его пера. В этих книгах отражены мысли, чувства, переживания передового человека того времени, его опасения и разочарования, а также нехитрые радости или жалобы на личные невзгоды — беспримерный по тонкости, искренности и лирической напряженности поэтический дневник. Герой этих книг — гуманист, но не веселый эпикуреец ранних сборников Ренессанса, а трезвый политик и мыслитель, в какой-то мере ощутивший угрозу, нависшую над ренессансными идеалами.

«Сельские игры» ближе всего к традициям Маро, обогащенным опытом античной буколики. Здесь оторванный от родины Дю Белле вспоминает пейзажи родного Анжу, труды и дни его жителей и их песни («Песня веятеля ветрам»).

Сборник сонетов «Древности Рима» — книга философских раздумий над судьбами народов и культуры, полная впечатлений от римских пейзажей и явственных следов великой цивилизации. Однако Дю Белле не создает «поэзии руин», как двести лет спустя художник Пиранези. Дю Белле дорога характерная для эпохи Возрождения идея преемственности, непрерывной в конечном счете связи новой культуры с великой культурой античности.

Не мните вы, что все окрест мертво,
Колонны рухнули, не мастерство,
Обманчивому облику не верьте;
Вот он — веками истребленный Рим,

Он воскресает, он неистребим.
 Рожденный страстью, он сильнее смерти.
 (Перевод И. Оренбурга)

Современному Риму посвящен сборник сонетов «Сожаления». Италия не только как земля классической древности, но и как колыбель Возрождения обладала огромной притягательной силой для всех европейских гуманистов. Понятно и волнение Дю Белле, впервые ступившего на священную землю, и его разочарование, чувство горечи и удивления, которое охватило поэта при виде современного ему папского Рима. Дю Белле был поражен духом корысти, каким было пропитано папское окружение, заражавшее весь город продажностью и развратом. Критика папского Рима в «Сожалениях» лишена теологической оболочки. Гуманистический, далекий от католической ортодоксии взгляд Дю Белле на религиозные разногласия сближает поэта с позициями самых передовых людей того времени. Отвергая антигуманистическую, реакционную Контрреформацию, олицетворением которой стал для него Рим папы-мракобеса Павла IV, санкционировавшего массовое запрещение книг, Дю Белле критически отнесся к протестантизму с его «мирским аскетизмом» и идеалом «добродетельного накопления». Отсюда — мысль о веротерпимости, постоянно возникающая на страницах «Сожалений». Обрушив на папский Рим мощь своего сатирического таланта, Дю Белле противопоставил «вечному городу» образ родины, еще более милой в разлуке. Этот образ складывается у поэта из двух частей: это и скромная провинция Анжу, и государство, славное и могучее своей многовековой историей. Элегическая тоска окрасила сборник Дю Белле, сделав из него замечательный памятник ренессансной лирики:

Я отдал бы весь блеск прославленных дворцов,
 И все их мраморы — за шифер кровли старой,
 И весь латинский Тибр, и гордый Паладин
 За галльский ручеек, за мой Лире один,
 И весь их шумный Рим — за домик над Луарой.

(Перевод В. Левика)

Тоска по родине переходит в мотив одиночества. Поэт в толпе придворных в папском дворце как бы остается один на один с большим враждебным ему миром. В этот «железный» век надо ценить общечеловеческие и простые жизненные радости:

Так что ж, не быть людьми, как рыбы жить,
как звери?
 Нет, выше голову! Веселью настезь двери!
 Пусть боги радости царят у нас в дому!

(Перевод В. Левика)

Дю Белле сумел, и в этом была специфика и сила Плеяды, выразить в сонете и чувство любви к родине, и чувство тревоги за будущее мира и рассказать о личных невзгодах и утратах, выявив тем самым огромные возможности этой поэтической формы. Сонет Дю Белле, как это ни парадоксально, близок к «Опытам» Монтеня; он к тому же многопланов: в нем дается политически острая оценка событий, суровый приговор веку, хотя поэт говорит о себе, и всего несколько слов. «Сожаления» Дю Белле — пример смелого новаторства, введения в замкнутые формы лирики многообразного общественного опыта, поисков четкой формы передачи своих мыслей и чувств, и возвышенных, и самых обыденных, житейских.

Творчество Дю Белле не было забыто даже в рационалистический XVII в., и традиции поэта прослеживаются в литературе классицизма задолго до того, как романтики воскресили славу Плеяды.

Пьер де Ронсар (1524—1585) был моложе Дю Белле на два года; он родился в семье небогатого дворянина, чьи предки считались выходцами из Венгрии; отец поэта, участник едва ли не всех итальянских походов начала XVI в., был любителем литературы, писал стихи и привил интерес к античности своему сыну. В молодости будущий поэт немало путешествовал, побывал в Англии, Шотландии, Фландрии, Германии. В 1540 г. Ронсар был введен в дом Лазара де Баифа, дипломата, писателя-латиниста и переводчика «Электры» Софокла на французский язык. Здесь Ронсар под руководством Жана Дора вместе с юным Жаном Антуаном де Баифом серьезно изучает языки и античную литературу.

Ронсар после появления первых своих книг сразу становится главой нового направления и «принцем поэтов». В первые годы творческой деятельности он испробовал силы в основных жанрах, предложенных «Защитой». В эти же годы наметились основные темы лирики Ронсара и их специфические решения. Миросозерцание поэта в 40—50-е годы цельно, жизне-радостно, гуманистично. Восприятие природы, человеческих взаимоотношений, любви обнаруживает в Ронсаре человека Возрождения периода расцвета, когда виделось близким осуществление гуманистических идеалов, а унаследованные от античности представления казались уже воплощенными в жизнь. Поэтому ранние стихотворения, например пиндарические оды Ронсара, порой даже перенасыщены реминисценциями из античной мифологии и литературы. Наиболее глубоким было влияние

на Ронсара поэзии Горация, чья жизненная философия была родственна идеалам поэта. С античным воздействием сочеталось итальянское. Обширный сонетный цикл «Любовь к Кассандре» (1552—1553) написан под влиянием поэзии Петрарки и его последователей. Но у французского поэта в трактовке любовной темы на первый план обычно выдвигается чувственная сторона переживаний. А если иметь в виду, что одновременно с сонетами создавались оды, совершенно лишенные платонической окрашенности, то станет ясно, что Ронсар воспринял по преимуществу литературную сторону петраркизма — повышенный интерес к утонченной художественной форме, призванной передать перипетии любовного переживания.

Лучшее из того, что было создано юным Ронсаром, — это «Оды», первое издание которых вышло в 1550 г. В них в большей степени, чем в сонетном цикле «Любовь к Кассандре», отразилось характерное для эпохи жизнелюбивое восторженное отношение ко всем проявлениям человеческого бытия, а также к природе, которая стала необычайно близка и понятна людям Возрождения. Для Ронсара природа имеет эстетическую и философскую значимость, она не только источник вдохновения, но и наставница в жизни, мерило прекрасного. Именно с творчества поэтов Плеяды во французской литературе возникает настоящая пейзажная лирика. Природа в одах Ронсара неотделима от человека, лирический герой раскрывается лишь на фоне и во взаимодействии с природой, а она дана только в его восприятии. Ронсар подчеркивает зависимость своего поэтического образного мира от природы родного края. Она входит составной частью и в гуманистическую утопию «блаженных островов», этот поэтический и прекрасный приют муз, ученых занятий, дружеского общения и чувственных радостей, куда поэт хотел бы укрыться от угроз окружавшего его мира.

Конечно, в произведениях этих лет на образ природы наслаиваются подражания античным поэтам: среди французских виноградников резвятся дриады и сатиры, а в воды ручейка Беллери смотрятся наяды и фавны. Здесь также сказались одна из основных черт французского Возрождения — родное, домашнее переплеталось в сознании поэта с общеренессансным, привившимся на французской почве. Своеобразно звучит в первый период творчества Ронсара и тема увядания и смерти, являющаяся у молодого поэта — в духе анакреонтической и горацианской традиции — лучшим доводом в пользу наслаждения жизнью. Поэтому тема смерти под пером Ронсара утрачивает рели-



Леонар Готье.
Портрет Пьера Ронсара

Гравюра. Париж, Национальная библиотека, 1555 г.

гиозно-моралистическую тенденцию, свойственную поэзии Средневековья.

//Переход к «поэзии действительности», наметившийся в ранних сборниках, был закреплен в двух циклах, посвященных Марии. Новые задачи потребовали от поэта нового стиля. В стихотворении «К своей книге», замыкающем сборник 1556 г., Ронсар писал, что теперь его манерой будут не «возвышенные стихи», а «прекрасный низкий стиль, доступный и приятный, как писал Тибулл, искусный Овидий и опытный Катулл». Ронсар действительно находит более простые и разнообразные формы выражения своего лиризма. Тематика книги также делается более разносторонней. Углубляется и понимание природы. Ронсар приближает природу к человеку, «одомашнивает» ее. Внешний мир наполняет теперь сонеты и оды, и миру чувств и переживаний приходится несколько потесниться. Тон стихов становится более спокойным. Этому соответствовал и двенадцатисложный александрийский стих, заменивший более порывистый десятисложник сонетов к Кассандре и в дальнейшем ставший основным размером классицистической драматургии и высокой поэзии во Франции.

∨f Образ возлюбленной, к тому же простой де-

вушки, складывается из отдельных штрихов, возникает из всеохватывающего ощущения весенней чистоты и свежести; он строится вне отрыва от картин радостной природы. Простота и естественность — вот что привлекает поэта в его возлюбленной. Поэт рисует ее без украшения и ухищрений, такой, какой он увидел ее однажды майским утром. Ронсар изображает Марию за повседневными занятиями, в кругу семьи, в лесу, за работой. Теперь возлюбленная обитает не среди нимф в чудесном лесу, но ходит среди грядок салата или капусты, среди цветов, посаженных ее рукой. Образ ее дан в движении, тогда как раньше динамичной была лишь любовь поэта, ее движения оказывались в центре внимания.

Концепция любви как кульминационного пункта жизни, как весны человека органически входит в жизненную философию поэта. Ронсар хотя и не обладал стройной философской концепцией, в двух своих книгах «Гимнов» (1555—1556) он смело ставит философские и научные проблемы. Гармонии космоса поэт ощутимо противопоставляет неустроенность земной жизни, ее дисгармоничность. «Гимны» Ронсара, подхватывая некоторые тенденции, наметившиеся уже в «Одах», закладывали традиции высокой философской поэзии. Все настойчивое звучит в поэзии Ронсара мысль о несовместимости гуманистических идеалов и действительности середины XVI в., все упорнее глава Плеяды подчеркивает враждебность двора его мечте о «земном рае». Некий компромисс между прекрасной картиной «золотого века» и действительностью поэт находит в сельской уединенной жизни с ее несложным, «естественным» бытом. Эта очередная утопия, на которой была столь щедрой эпоха Возрождения, противоречила провозглашенной самим поэтом гражданской миссии литературы, и на третьем этапе творчества поэта, в «Рассуждениях», это противоречие, казалось, разрешилось в пользу гражданской ответственности.

А) Наступление нового периода творчества Ронсара совпадает с началом религиозных войн. Ронсар может считаться одним из зачинателей традиции политической поэзии, проникнутой духом патриотизма, и в известной мере предшественником д'Обинье, хотя произведения двух поэтов — католика и гугенота — различны по пафосу. Осознание себя как части нации, как ответственного за судьбы страны — основная черта «Рассуждений», побудительная причина их написания. Это уже не просто былая безмятежная любовь к местам, где поэт провел детство. Национальные чувства шли рука об руку с чувствами художника. Повестью о невзгодах страны, Ронсар оставлял

язык религиозной полемики и создавал конкретные картины действительности. «Рассуждения» во многом обогатили эпическую традицию, оставив в наследство классицизму систему поэтических средств и приемов в таком важном жанре, как послание.

После 1563 г. Ронсар вновь отходит от непосредственно политической проблематики, посвятив десятилетие работе над «Франсиадой» и над произведениями малых жанров (сценарии придворных балетов, девизы и мадригалы для маскарадов). В эти же годы Ронсар утвердил на французской почве античную эклогу, так же получившую в следующем веке большое распространение в поэзии классицизма. В элегиях и эклогах глубоко личное, взволнованное восприятие природы сочетается с умелыми, скупыми и точными описаниями ее красоты.

Во «Франсиаде» (первые четыре песни были изданы в 1572 г.) Ронсар сделал попытку создать национальное эпическое произведение, поэму о Франции, используя традиции античной эпопеи, итальянский опыт, отчасти национальное эпическое наследие. В целом поэма оказалась неудачной, но в эпопее Ронсара есть места, отмеченные мастерством и оригинальностью. «Франсиада» оказала воздействие на все эпические произведения классицизма — вплоть до «Генриады» Вольтера. Однако важнейшим произведением последнего периода творчества Ронсара была не суховатая эпическая поэма, а созданный в конце 70-х годов поэтический цикл «Сонеты к Елене».

Цикл этот создавался в сложных условиях. В литературе все большее распространение получали маньеристские тенденции, принявшие внешнюю форму неопетраркизма. В цикле Ронсара берет верх другая тенденция — это классицизм, предпосылки которого уже начинают складываться. И хотя в сонетах Ронсара можно обнаружить манерность и изысканность, идущие от неопетраркизма, стремление к точности и лаконичности, замечательное чувство меры берут верх. Поэт все так же воспекает скромные радости бытия, но теперь его гораццианский призыв спешить наслаждаться жизнью звучит порой не только элегически, но и со скрытым трагизмом. С поразительным обаянием нарисован образ возлюбленной, которая одновременно и осязаема, реальна, и бесконечно далека.

К циклу «Сонеты к Елене» примыкают несколько стихотворений, созданных поэтом в последний год жизни. Острота переживания достигает в них необычайной силы. Ронсар сурово, правдиво и твердо воссоздает свой ужас перед небытием:

Я высох до костей. К порогу тьмы и хлада
 Я приближаюсь глух, изглодан, черен, слаб,
 И смерть уже меня не выпустит из лап.
 Я страшен сам себе, как выходец из ада.
 Поэзия лгала! Душа бы верить рада,
 Но не спасут меня ни Феб, ни Эскулап.
 Прощай, светило дня! Болящей плоти раб,
 Иду в ужасный мир всеобщего распада.

(Перевод В. Левика)

Если историческая заслуга Плеяды в целом, помимо обновления французской поэзии, подготовки нового ее этапа — классицизма, состояла в глубоком раскрытии мыслей, чувств, переживаний своего современника — человека сложной и противоречивой эпохи, завершающего этапа французского Возрождения, то личная заслуга Ронсара и секрет обаяния его поэзии также еще и в многогранном, щедром, по-ренессансному безудержном обнажении бытия человеческого духа, упоенном прославлении всего прекрасного в жизни, больших и малых ее свершений, в оптимистическом, но от этого не лишенном глубины и сложности видении мира, в том, наконец, что все это воплотилось в замечательных по лирической проникновенности, по богатству и красочности образной системы, по мелодичности и красоте стихах.

9. ДРАМАТУРГИЯ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVI в.

История французского театра XVI в. — это история борьбы гуманистической драматургии со средневековыми традициями, которые были исключительно сильными и поддерживались постоянным общением с широкими кругами зрителей. На всем протяжении XVI в. продолжали развиваться старые жанры, такие, как фарсы, мистерии, моралите, соти. В этой области XVI век выдвинул крупные имена, первое место среди которых принадлежит Пьеру Гренгору, автору многочисленных соти и мистерий. Собственно ренессансная драматургия развивалась вне контакта с массовым профессиональным театром. Это придало ей «ученый», книжный характер; гуманистическая драматургия культивировалась в коллежах, а затем при дворе.

Новая драматургия ориентировалась на опыт античности. Появившиеся с первых лет XVI в. переводы произведений античной драматургии на французский язык особенно распространились с конца 30-х годов и выходили из-под пера литераторов, так или иначе связанных с Плеядой. Лазар де Баиф в 1537 г. публикует свой перевод «Электры» Софокла, в 1544 г. — «Геккубы» Еврипида. Его сын, Жан-Антуан де

Баиф, много позднее (1572) напечатал свои переводы «Хвастливого воина» Плавта, «Евнуха» Теренция и «Антигоны» Софокла. Наставник поэтов Плеяды Жан Дора в 1548 г. опубликовал перевод «Прометея» Эсхила. По некоторым сведениям, в молодые годы Ронсар работал над переводом плавтовского «Плутоса». Шарль Этьен перевел в 1542 г. «Девушку с Андроса» Теренция. Другой перевод этой комедии приписывается Этьену Доле. Не меньшее значение имели переводы произведений драматургии итальянского Возрождения, которые часто сами были переделками античных пьес. В 1543 г. Ш. Этьен переводит комедию «Обманутые» — плод коллективного творчества членов сиенской Академии Оглушенных; в 1545 г. Жан Буржуа переводит «Подменных» Ариосто, в 1552 г. та же пьеса была переведена Жаном-Франсуа де Мемом. В 1559 г. выходит «Софонисба» Триссино в переводе Меллена де Сен-Желе.

Важную роль в развитии драматургии сыграло изучение (а затем и исполнение) античных трагедий и комедий в подлинниках, входившее в программы коллежей. Существенным также было развитие гуманистической драматургии на латинском языке. Так, в 1545 г. Марк-Антуан Мюре создает трагедию «Юлий Цезарь» на материале «Сравнительных жизнеописаний» Плутарха. Пользовались популярностью латинские пьесы шотландского гуманиста, переселившегося в Бордо, Джорджа Бьюенена. Две из них были сочинены в подражание древнегреческой драматургии — «Алкеста» и «Медее», две другие в качестве сюжета использовали эпизоды из Библии («Иоанн Креститель» и «Иевфай»).

Параллельно с опытами в области ренессансной драмы появляются теоретические работы. Лазар де Баиф свой перевод «Электры» Софокла предваряет «Определением трагедии». Задачу трагедии он видел в том, чтобы «показывать королям и власть имущим непрочность и непостоянство преходящих вещей, дабы они питали веру в одну лишь добродетель». Тома Себилле в «Поэтическом искусстве» (1548) пытается совместить трагедию и комедию со старыми формами, выводя первую из моралите, а вторую из фарса. В то же время для Себилле очевидна разница между национальными и античными драматическими жанрами; он наметил пути создания новой драматической литературы путем их взаимного обогащения. Взгляды Плеяды на драматургию получили развитие в теоретическом трактате Жака Пелетье (1555), полностью стоявшего на позициях подражания античности. В области комедии он рекомендовал следовать Плавту и Теренцию, а в области

трагедии — Софоклу и Еврипиду. Любопытно отрицательное отношение Пелетье к Сенеке, чье влияние на драматургию классицизма позже было очень сильным. Но уже в 50-е годы Шарль Тутен издает перевод «Агамемнона», а Жан де Лаперуз вдохновляется Сенекой, работая над трагедией «Медея».

На формирование классической доктрины во Франции большое воздействие оказывало знакомство с античными поэтическими теориями — с «Поэтикой» Аристотеля, «Посланием к Писонам» Горация. Причем первая была воспринята сквозь призму итальянских толкователей — от Види и Робортелло до Кастельветро (1570) и итальянского литератора, натурализовавшегося во Франции, Юлия Цезаря Скалигера (1561).

Путем довольно произвольного толкования было, наконец, сформулировано правило «трех единств», хотя у Аристотеля определенно говорилось лишь о «единстве действия» (VIII, 2—3), а о «единстве времени» упоминалось не очень настойчиво (V, 8). В поэтике Скалигера подчеркивалось значение стиля: именно в этом, а не в трагической развязке видел он коренное отличие комедии от трагедии. Важной для формирования классицизма была мысль Скалигера о том, что в задачу трагедии входит не только вызывать в зрителе ужас и сострадание, но и воспитывать его морально. Но у Скалигера еще отсутствовало указание на связь характеров протагонистов с развитием действия, свойственную французской драме второй половины XVI в. Отсутствие действия восполнялось величием избранного сюжета, красотой поэтических образов, философской глубиной сентенций.

Под влиянием древнегреческой драматургии и гражданских войн, воспринимавшихся как общественное бедствие, во французской драматургии XVI в. и в ее теории трагические события истолковывались как дело всего общества, а не отдельного человека.

К началу 70-х годов классицистическая тенденция постепенно берет верх. Уже Жан де Ла Тайя (1540—1608) в трактате «Об искусстве трагедии» (1572), частично опираясь на опыт Жака Гревена, автора «Юлия Цезаря», или Этьена Жоделя (о котором подробно говорится ниже), формулирует правило трех единств и определяет сюжет трагедии — великие несчастья, обрушивающиеся на государей из-за «непостоянства фортуны» или жестокости тиранов. По Ла Тайю, несчастья, ожидающие героев, уже известны, поэтому он не требовал изображения действия. Создавалась установка на лирическую трагедию, отразившаяся в его собственных пьесах — в «Неистовом Сауле»

(1572) и в «Голоде, или Габонитах» (1573). Обе пьесы отмечены мрачным колоритом, вообще характерным для многих произведений конца века — для пьес Вире дю Гравье, Жана Эдона и для поздних вещей Робера Гарнье.

Французская трагедия XVI в. не создала великих образцов, но заложила основы классицизма XVII в. и повлияла на драматургию Голландии и Англии, где театр Гарххе был известен в переводах Томаса Кида.

Комедия, менее стесненная ограничительными нормами, сохранила связи со средневековыми традициями. Кроме того, в развитии этого жанра меньшую роль сыграла античная драматургия (здесь важнее был опыт Италии). Комедиография 50—70-х годов совмещает античную конструкцию (деление на пять актов и т. п.) с фарсовыми традициями. В основу пьес кладется отсутствовавшая в фарсах любовная интрига, но грубоватый комизм ситуаций, сцены быта, откровенность языка — все это восходит к фарсу. Это присуще и «Евгению» Жоделя, «Казначейше» и «Изумленным» Гревена, «Узнанной» Белло и «Соперникам» Жана де Ла Тайя — первой французской комедии, написанной прозой. При этом социальная острота первых комедий (например, «Евгения»), идущая от фарса, в ходе развития жанра ослабевала, а от комедии нравов намечался переход к комедии интриги и положений. Характерный для драматургии классицизма интерес к этическим проблемам, равно как и мотивы социальной критики, в XVI в. почти отсутствовал.

Все это относится к творчеству плодовитого драматурга, итальянца по происхождению Пьера де Лариве (ок. 1540—1619). Начало его деятельности совпало с появлением в Париже постоянной итальянской труппы (1571), которая затем просуществовала более двух веков. Лариве воспринял от итальянцев употребление прозы в комедии, манеру построения интриги — переодевания, комические совпадения, узнавания, а также переходящие из пьесы в пьесу образы-маски. Используя сюжеты Плавта и Теренция, Лариве трактовал их в духе итальянцев. Лучшая из его комедий, «Духи», написана в подражание пьесе Лоренцино Медичи с использованием сюжетных положений Теренция и Плавта. Во всех своих комедиях Лариве совершал «перелицовку» моделей, и его герои действуют в обстановке французского города второй половины XVI в. Поэтому при тенденции к развлекательности в комедиях Лариве присутствуют богатые бытовым материалом картины французского повседневья. В образах-масках своих пьес Лариве заострял какую-нибудь одну комическую черту или ка-

чество характера. Позже это стало одним из непреложных законов комедиографии классицизма, преступать который решался разве что Мольер.

Примечательным французским драматургом XVI в. был парижанин Этьен Жодель (1532—1573). Он учился в коллеже Бонкур, где сильны были театральные интересы и откуда вышли также Жан де Лаперуз, Гревен, Л а Тай, и Реми Белло. Объединение группы коллежа Бонкур с группой коллежа Кокере, где учились Ронсар, Баиф и Дю Белле, т. е. образование Плеяды, произошло именно на почве увлечения театром. В 1552 или 1553 г. Жодель исполняет с товарищами две пьесы — комедию «Евгений» и трагедию «Плененная Клеопатра». Этот спектакль в Реймском отеле, на котором присутствовал весь двор во главе с Генрихом II, прошел с таким успехом, что его пришлось повторить в коллеже Бонкур при огромном по тем временам стечении зрителей. Однако следующая трагедия Жоделя — «Дидона, приносящая себя в жертву» — уже безо всякого успеха была сыграна в Доле в 1555 г., а через три года, в 1558 г., попытка Жоделя поставить при дворе балетный спектакль заканчивается шумным провалом.

Комедия Жоделя «Евгений» снабжена Прологом, прозорливо отстаивавшим соединение национальных традиций с античным опытом, осуществленное в XVII в. Пролог теоретически рекламировал, вопреки установкам Плеяды, ориентацию на демократического зрителя. В «Евгении» действуют персонажи, близкие к образам-маскам итальянской комедии (хвастливый воин, муж-простофиля, ловкий слуга и др.). Разбита комедия на пять актов и на явления. Но при этом в соответствии с Прологом Жодель следовал также и фарсовым традициям (фарсовый стихотворный размер, грубоватый язык, характерные образы блудливого аббата, распутной горожанки, тупого буржуа). Сюжет комедии Жоделя и ее персонажи сродни новеллистике Возрождения. Молодой аббат Евгений, чтобы скрыть свою связь с горожанкой Алисой, устраивает ее брак с буржуа Гийомом. Вернувшийся из военного похода дворянин Флоримон, бывший возлюбленный Алисы, узнав о проделках аббата, грозит все раскрыть мужу и забирает подаренные ранее Алисе драгоценности. Гийом же не знает, что следует больше оплакивать — неверность жены или пропажу драгоценностей, и ничего не понимает в разразившемся в его доме скандале, к тому же он напуган появлением кредитора. Аббату Евгению с помощью ловкача капеллана — мессира Жана удается все уладить: сестра Алисы дарит свою благосклонность Флоримо-



и regrette bifi phi >Ж тт'Si •
 ? diSind l.: yozap torni. • Uti
 i Fa <т am t t' < i
 pu t uu '
 ?<Afa<qu'un ulxcul* . . .>ini

Никола Ле Блон. Сцена из комедии

Ок. 1580 г. Гравюра

ну, тот оставляет в покое Алису и возвращает ей отнятое. Ничего не понявший Гийом счастлив и ни в чем не может упрекнуть аббата. Удовлетворен даже кредитор, сына которого устроили на выгодную должность в монастыре. Особенно интересен образ капеллана, родоначальника вереницы комедийных образов слуг во французском театре, наперника своих взбалмошных господ. Жодель не ограничивается образом мессира Жана: у Флоримона тоже есть свой Фигаро или Скапен — Арно. В комедии намечается традиционное затем противопоставление находчивых слуг их господам.

По свидетельству современников, Жодель работал над «Плененной Клеопатрой» не более десяти дней, что, однако, вряд ли может оправдать недостатки трагедии, названной критиком* Эмилем Фаге «элегией в четырех актах, сопровождаемой рассказом». В рамках лирической трагедии драматургу удалось создать примечательный образ свободолюбивой и решительной женщины, желающей идти в жизни своим путем. Однако напряженного конфликта в пьесе нет. Отсутствие действия восполняется в трагедии длинными монологами и довольно монотонными диалогами, которые не двигают действие и редко поднимаются до уровня большой поэзии. Однако друзья драматурга увидели в «Плененной Клеопатре» осуществление своих надежд: новый французский трагический театр*

далекий от мистерий и вошедший в русло общеевропейской ренессансной литературы, был создан. На путях, проложенных Жоделем, стали появляться чуть ли не каждый год «правильные» трагедии. Многим обязан Жоделю и самый талантливый драматург французского Возрождения — Робер Гарнье (ок. 1545—1590).

Перу Гарнье принадлежит восемь пьес. Большинство из них было написано между 1569 и 1576 гг. К этому времени относятся такие трагедии, как «Корнелия» (изд. 1574), «Марк Антоний» (1573), «Троада» (1579), «Антигона» (1580) и трагикомедия «Брадаманта» (1583). Ранее была создана «Порция» (очевидно, в 1564 г., изд. 1568), позже — «Еврейки» (1582). Особенностью творчества Гарнье является злободневность как в отдельных намеках и фразах, так и в замысле пьесы в целом. В «Ипполите», например, не без основания видят намек на трагическую любовь испанского инфанта дона Карлоса и его мачехи Елизаветы Валуа; в «Антигоне» — отголоски взволновавшей Францию ссоры Генриха III и его брата герцога Алансонского. Политическая направленность драматургии Гарнье проявилась в открыто выраженных взглядах автора, особенно в трех «римских» трагедиях — «Порция», «Корнелия» и «Марк Антоний», основанных на жизнеописаниях Плутарха. Было бы ошибкой видеть в Гарнье защитника республиканских идеалов. В центре всех трех пьес — противники цезаризма; но, нарушая историческую достоверность, Гарнье их устами прославляет не республиканский строй, а основанную на разуме и терпимости единоличную власть. В обстановке религиозных войн, аналогичных в чем-то гражданским войнам Рима, Гарнье предостерегает против двух опасностей: против разгула страстей в обстановке анархии и против личной тирании. Драматург стремится сохранить равновесие, верный заветам своих друзей из «умеренной» партии. Так возникает во французской драматургии характерная для классицизма тема просвещенного государя и опасностей, связанных со злоупотреблением властью. Цезарь в трагедии «Корнелия» — мудрый политик, мечтающий о величии Рима и гордящийся тем, что это величие создавалось и его руками, противник жестокостей и произвола. Однако уже в трагедии «Марк Антоний» Гарнье разочаровывается в Цезаре и изображает его сторонником не только единоличной власти, но и жестокости.

Структура ранних трагедий Гарнье схожа: каждая начинается монологом протагониста и ответом хора. После этого первого акта (а в некоторых их пять), являющегося своеобразным про-

логом, происходят основные события. Правда, если и не в такой степени, как пьесы Жоделя, ранние трагедии Гарнье также относятся к лирическому типу трагедий. Но пьесы Гарнье примечательны динамичностью диалогов, в которых раскрываются характеры и сталкиваются политические идеи. Однако Гарнье еще не пользуется приемом противопоставления характеров, что стало позже основной коллизией в драматургии классицизма. «Римские» трагедии Робера Гарнье знают прежде всего столкновение идей.

Углубление в психологию героев намечается в трагедиях, написанных на сюжеты античных мифов. Первая из них — «Троада», повторяющая Фабулу трагедии Еврипида «Троянки» и одноименной трагедии, приписываемой Сенеке, — повествует о роковых для самих победителей событиях, последовавших за взятием Трои, и о жестокостях, совершенных над пленными троянцами. В трагедии, в которой слышатся отголоски событий религиозных войн, доминирует идея опасности бессмысленной мести, есть мрачные размышления и преобладает стоический взгляд на жизнь. В двух других трагедиях Гарнье на темы древнегреческих преданий — в «Ипполите» и в «Антигоне» — изображены в развитии характеры; здесь в меньшей мере проявляется свойственная Гарнье публицистичность. К ней поэт вернулся в «библейской» трагедии «Еврейки». Сюжетом пьесы стало предание о царе Иудеи Седекии, разбитом Навуходоносором. В трагедии не столько осуждается жестокосердие царя Ассирии и его воинов, сколько оплакиваются, так же как и в «Троаде», народные бедствия, которые сопутствуют войне и приходу любого завоевателя. Наиболее подробно разработан образ матери Седекии — Амиталь. Сочетание волновавшего умы брхблейского сюжета и библейской патетики с гуманистической идейностью и драматургической техникой евриподовских «Троянок» обеспечило успех трагедии. Ей подражал Вондел в Нидерландах, она оказала известное воздействие на «Гофолию» Расина.

Гарнье написал еще пьесу «Брадаманта» на сюжет «Неистового Орlando», положив счастливое начало продуктивному драматургическому жанру трагикомедии на французской сцене XVI — начала XVII в. Талантливый драматург и тонкий поэт-лирик, Гарнье оказал большое влияние на современников, и начиная с 80-х годов XVI в. его пьесы входят в репертуар французского профессионального театра — сначала в Мансе, затем в Париже и других городах страны.

10. ПРОЗА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVI в.

Школа Ронсара, при всем индивидуальном своеобразии входивших в нее поэтов, при всех их отходах от заветов учителя, бесспорно, доминировала во французской поэзии и драматургии второй половины столетия. Получилось так, что именно поэзия стала «литературой», явно оттеснив на второй план прозу, в том числе такой типично ренессансный ее жанр, каким была новелла.

Однако было бы ошибкой полагать, что проза приходит в это время в упадок. Напротив, она достигает новых высот, и именно в прозе, в великих «Опытах» Монтеня дается своеобразный синтез основных тенденций позднего Ренессанса, равновеликий тому синтезу идей Возрождения, который содержится в творчестве Шекспира и Сервантеса.

Вообще стремление к обобщению, к синтезу, к подведению итогов необычайно типично для французской литературы второй половины XVI в., как это нередко случается при завершении большой историко-культурной эпохи. Так, начиная с 1560 г. Этьен Пакье (1529—1615) публикует том за томом свои гигантские «Разыскания о Франции», куда он включает исторические очерки, свои рассуждения о наиболее значительных событиях и установлениях, пересказы ряда привлечших его внимание книг (в том числе фарса об адвокате Патлене) и т. д. Философское обобщение ренессансной мысли в области политики находим мы в «Республике» (1576) Жана Бодена (1530—1596), красноречивого сторонника абсолютной монархии.

Пестрейшее собрание всевозможных рассказов и повестей, нередко имеющих историческую основу, создает Франсуа де Бельфоре (1530—1583), в молодые годы входивший в окружение Маргариты Наваррской. Он выпустил несколько томов переводов-переработок иностранных авторов. Как и его соратник Пьер Бозтюо, прозванный Лоне, он отдавал предпочтение Банделло, причем наибольшее внимание уделял его новеллам с трагической развязкой. Отметим, что Бельфоре перелицовывал не только Банделло; он черпал трагические сюжеты где только можно, в том числе у средневековых латинских хронистов. Так, из «Деяний датчан» Саксона Грамматика он заимствовал историю Гамлета, и эта обработка Бельфоре была использована Шекспиром.

Писания Бельфоре относятся не столько к числу наиболее удачных опытов в жанре новеллы во второй половине века, сколько к самым типичным. Новелла в своем развитии явно идет к барочной поэтике и тематике, что становится особенно заметно уже в начале следую-

щего столетия в творчестве Франсуа де Россе.

В 1572 г. появилась «Весна» Жака Ивера (1520 — ок. 1571), один из примечательнейших новеллистических циклов эпохи. Следует отметить, что у Ивера сохраняется понимание сборника новелл как определенным образом организованного цикла. Как Боккаччо, как Маргарита Наваррская, Ивер вводит в свою книгу обрамление. Оно довольно типично: новеллы рассказываются и обсуждаются небольшой группкой собеседников, собравшихся в некоем замке в разгар религиозных войн. Но у Ивера нет ни четкой обрисовки рассказчиков, ни тем более последовательной смены сюжетов рассказываемых историй. К тому же их всего пять. Если одна из них носит явно комический характер, то остальные тяготеют к трагическому разрешению конфликта. Так, в одной из новелл повествуется об идиллической любви двух молодых людей, знакомых с детства и давно уже предназначенных друг другу в супруги. Однако злоключения, выпадающие на их долю, кончаются чередой трагических смертей. Об этом рассказано не только подробно и обстоятельно, но и в сопровождении всевозможных комментариев и рассуждений. Обсуждают все перипетии рассказываемых историй и персонажи обрамления, и сам автор, бесцеремонно вторгаясь в повествование. Его размышления и оценки явно задерживают действие; к тому же они претендуют на некую систематичность, превращая новеллу в моральный трактат, в который вкраплены сюжетно организованные «примеры».

Подобной трансформации новеллы, ее растворения в нравоописательной прозе в «Весне» Ивера не произошло. Эту книгу составляют все-таки пять обширных новелл (или повестей) с напряженным развитием сюжета и четко очерченной фабулой. Иной характер имеют две книги Жана Дагоно, сеньора де Шольера (1509—1592). Его «Девять утренних бесед» и «Послеполуденные беседы» были изданы в Париже в 1585 г. Книги эти представляют собой циклы рассуждений на исторические, бытовые, этические и иные темы. Достаточно красноречивы их названия: «О золоте и железе», «О женщинах безобразных и женщинах красивых», «О ревности мужской и женской», «О семейном согласии», «О болтовне и кокетстве женщин», «О браке», «О стариках и детях», «О лунатиках» и т. д. Среди этих рассуждений разбросаны вставные новеллы, призванные проиллюстрировать то или иное положение автора. Новеллы эти коротки, динамичны, остроумны и веселы, нередко довольно скабрены.

Тем самым типичная ренессансная городская новелла, отмеченная резким комизмом ситуа-

ций, специфическим юмором, определенным интересом к быту, не исчезает вовсе во второй половине века во Франции. И если у Шольера ее нужно как-то вычленивать из носящих совсем иной характер рассуждений и бесед, то у таких рассказчиков, как Ноэль дю Файль или Гийом Буше, новелла существует как таковая. Первый из них, после десятилетий молчания выпустил в 1585 г. «Сказки Этрапеля», продолжив тем самым свою книгу, опубликованную в 1548 г. Сборник Буше «Вечерние беседы» (1584) представляет собой плохо организованный цикл рассказов, анекдотов, историй самого разнообразного содержания. В книгах дю Файля и Буше чувствуется стихия неиссякаемой веселости и народной мудрости, находящаяся в русле раблезианских традиций.

Во второй половине столетия начинают появляться обработки для народного читателя основных частей эпопеи Рабле. Традиции раблезианского свободомыслия, сочный, богатый язык медонского кюре пытался, и не без успеха, воплотить в своей книге «Способ выйти в люди» (1610) Франсуа Беральд де Вервиль (ок. 1558—1612). Жанр книги определить довольно трудно: у нее нет сквозного сюжета. Это поток рассуждений на различные темы, подобно предисловиям к книгам Рабле. Под видом наставлений о том, как прожить в жизни, что надо знать, чего опасаться, Беральд создает резко сатирическую картину действительности, причем оценки его недвусмысленно антиклерикальны и антифеодалны. Он рисует гротескные образы сторонников разных религий, не отдавая предпочтения ни одной из них. Не меньше сарказма вызывают у Беральда судебские, правоведы, члены городских магистратов, университетские профессора, врачи-шарлатаны и т. д. В рассуждения автора вкраплены живые диалоги, участниками которых обычно бывают современники писателя, обозначаемые им условными прозвищами. В беседах вклиниваются рассказы о всевозможных случаях из жизни того времени (например, об уловках римской куртизанки Империи). Беральд вполне в духе Рабле прославляет веселье, дружбу, шумное застолье, непринужденные беседы, вино, здоровую чувственность.

Авторство Беральда де Вервиля долгое время бралось под сомнение; Шарль Нодье считал автором книги известного гуманиста Анри Этьена, написавшего яркую сатирическую книгу с явной антикатолической тенденцией — «Апология Геродота» (1566). Считали «Способ выйти в люди» и произведением самого Рабле.

Картину той эпохи живо нарисовали не только новеллисты или авторы сатирических книг, но и мемуаристы. Вообще мемуарная

литература того времени необычайно богата и разнообразна. Интересны, например, записки парижанина Пьера де Летуаля (1546—1611), который зафиксировал чуть ли не все значительные события своего времени (с 1574 по 1611 г.). Летуаль не примыкал ни к одной из партий и все описывал с точки зрения стороннего наблюдателя. Иной бывала позиция других видных мемуаристов.

Далеко не случайно, что в эту бурную эпоху, полную кровавых междоусобиц, заговоров, тайных убийств и жестоких казней, за перо брались не просто свидетели всех этих событий, но их непосредственные участники. Наиболее талантливым из них, наиболее продуктивным и впоследствии самым популярным был Брантом.

Жизнь Брантома не менее типична для своего времени, чем жизнь Рабле для первой половины века. Выходец из старинной дворянской семьи, Пьер де Бурдей, съёр де Брантом (1540—1614), как и его предки, смолоду состоял на службе у французских королей. Человек Ренессанса, Брантом много путешествовал; особое значение имела для него поездка в Италию, где он присутствовал на избрании папы Пия IV (1559) и побывал в Неаполе у Марии Арагонской. С равным энтузиазмом он знакомился с ренессансными дворцами и соборами, античными развалинами и просто с повседневной жизнью итальянских городов. Его очаровывали и пленительный изгиб горных кряжей, и яркая красота итальянских женщин. Понимая, быть может, слишком буквально горацянские призывы наслаждаться каждым мгновением бытия, Брантом долго вел жизнь светского повесы, ухаживая за фрейлинами королевы Екатерины Медичи, шутя сочинял стихи «на случай», беззаботно менял покровителей, поступая на службу то к одному принцу крови, то к другому, а то бросая все и пускаясь в дальние странствия — в Шотландию, Испанию, на Мальту. Впрочем, эти поездки все-таки бывали чаще всего связаны с его служебными обязанностями: Брантом с юных лет находился не только в центре придворной жизни своего времени, но и в центре политических событий эпохи. Он принял участие во всех военных кампаниях второй половины века, воюя против итальянцев и испанцев, а с испанцами — против турок, он сражался при Дре и при Жарнаке в ходе религиозных войн, в большинстве из которых он активно участвовал. Он знал всех известных людей своего века — от королей и принцев, прелатов и военачальников (типа Филиппа Строщи) до правоведов, эрудитов и писателей. Детство Брантома прошло при маленьком «дворе» Маргариты Наваррской, повествовательную

манеру которой он не без успеха повторял в своих многочисленных писаниях.

Литератором Брантом стал скорее не по призванию, а по воле случая: пребывая в опале в своем родовом замке, он во время верховой прогулки упал с лошади и на многие месяцы оказался прикованным к постели. Он начинает диктовать своему секретарю и домоправителю нечто вроде мемуаров, как бы заново переживая волнения молодости, рассказывая о виденном, слышанном и даже когда-то прочитанном. Эти «поиски утраченного времени», столь понятные у природы импульсивной, увлекающейся, чуткой и в один день лишившейся всех источников своих ярких переживаний, постепенно сложились в монументальную и полную ценнейших подробностей картину, отразившую красочную и переменчивую эпоху, в которую жил и которой жил сёр де Брантом.

Он был прежде всего непревзойденным мастером портрета, емкого, в достаточной степени обобщенного, но в то же время индивидуализированного и живого. Короли Генрих II и Генрих III, коннетабль Монморанси, адмирал Колиньи, маршал Строцци, герцог де Гиз, Анна Бретонская, Екатерина Медичи, Мария Стюарт и многие другие были изображены Брантом, быть может, и не всегда вполне достоверно и точно, но неизменно выпукло и ярко. Брантом любил сообщать забавные подробности и рассказывать анекдоты, которые развертываются порой во вполне законченные, искусно построенные новеллы (недаром он так любил «Гептамерон» Маргариты Наваррской и так часто на него ссылался), но среди этих неприятельных и нанизанных по ассоциативному принципу цепи непринужденных разговоров писатель высвечивал доминирующие черты в характере изображенного лица, повествовал о критических ситуациях в его жизни. Таков, например, подробный, внешне спокойный и дотошный, но пронизанный внутренней энергией рассказ об убийстве адмирала Колиньи или полный трагического лиризма этюд о казни Марии Стюарт.

Брантом не обладал глубоким умом и широкой эрудицией, но он был наблюдательным и тонким человеком; кроме того, он слегка приобщился к гуманистическим штудиям в Пуатье и Париже, неплохо знал литературу своего времени (он был страстным поклонником Ронсара и его школы). Ему не была чужда работа над стилем, образцами которого были для него, с одной стороны, Маргарита Наваррская со своим «Гептамероном», а с другой — Амио как переводчик Плутарха.

Помимо многочисленных жизнеописаний своих знаменитых современников. Брантом оста-

вил примечательный «Трактат о дуэлях» и самую знаменитую свою книгу — своеобразный трактат «Галантные дамы» (первое изд.— 1666), разделенный на семь «рассуждений». Научно-образное трактата — лишь в его внешней форме, в заголовках его частей. По своему содержанию — это опять-таки свободный поток мыслей и воспоминаний, верно схваченных психологических черточек и эстетических наблюдений. И все это пересыпано «примерами» и историями (порой весьма рискованного свойства), вычитанными из книг, когда-то услышанными или даже пережитыми автором.

Брантом был солдатом и много вспоминал о ратных делах (два основных его цикла портретов-биографий посвящено современным ему военачальникам). Но он был также придворным, и дворцовые интриги, в том числе и любовные, естественно, занимают в его книгах немалое место.

Совсем иным был писательский темперамент Франсуа Ла Ну (1531—1591) и особенно Блеза де Монлюка (1502—1577). Оба были профессиональными военными и в своих записках повествовали в основном об осадах, сражениях и походах.

Монлюк всю жизнь тянул служебную лямку и прошел путь от простого стрелка до маршала Франции. На склоне лет он удалился в свой скромный замок, где и продиктовал свои «Комментарии» (изд. 1592). За образец он взял не Плутарха и не средневековых хронистов (типа Фруассара), а Юлия Цезаря, о чем и сказал во введении к своей книге: «Цезарь, самый великий человек из всех, что являлись в этот мир, указал нам путь; он тоже написал «Комментарии», описывая ночью то, что совершил днем. Что касается меня, то и я пишу свои; они могут показаться не очень изящными, ибо написаны рукой солдата, к тому же гасконца, который всегда заботился больше о том, чтобы правильно поступить, чем правильно сказать». И среди читателей своих Монлюк хотел бы видеть прежде всего солдат: им было чему у него поучиться, а он многое мог и хотел им рассказать с предельной прямотой.

«Комментарии» Монлюка — это книга мемуарная. Писатель рассказывает лишь о том, что сам видел и испытал. И тут он, казалось бы, шокирующе откровенен и правдив. Он охотно сообщает о своих финансовых махинациях и гордится тем, что ему удалось к концу жизни сколотить небольшое состояние. С деловитой дотошностью рассказывает он, как устанавливал «порядок» в Гиени, куда был послан Карлом IX в пору религиозных войн, или как он во время обороны Сиены выгнал из осажденного города «лишние рты» — служанок, бело-

швеек, часовщиков — словом всех тех, кто не мог внести свой вклад в оборону; все они, как бесстрастно сообщает Монлюк, либо погибли от голода у стен родного города, либо были перебиты неприятелем.

Монлюк подробен и точен; так, он сообщает, почему продавались собаки, а почему кошки или крысы в осажденной голодной Сиене, или перечисляет, чем он угостил герцога де Гиза в своем шатре. Но за этой бесстрастностью и бесчеловечностью встает образ природы незаурядной, по-своему глубоко принципиальной и честной, не терпящей никаких уверток и ухищрений в трудном и в общем-то не очень гуманном ремесле солдата. Монлюк прекрасно знал изнанку солдатской службы, и хотя он был участником знаменитых сражений и эффектных побед, в его «Комментариях» рядом с рассказом о них повествуется и о повседневной жизни воина — о постоянном недоедании, о холоде ночных bivakov, о тяжести долгих переходов и изнурительности длительных осад. Рядом с портретами прославленных военачальников (Баярда, Строщи, Конде) Монлюк не забыл и простых офицеров, своих соратников по военным кампаниям и своих непосредственных помощников и подчиненных. Монлюк не был апологетом войны, хотя и гордился своими ратными успехами. Он ясно отдавал себе отчет в том, какие невзгоды приносит простому человеку война. Он не забывает написать в «Комментариях» о разоренных городах, о бессмысленной жестокости и мародерстве, о слезах вдов и сирот. И вот что показательное: главную ответственность за бедствия войны он не раз смело возлагает на сильных мира сего, прежде всего на королей (вот, возможно, почему его книга смогла увидеть свет лишь на исходе религиозных войн, в преддверии нового царствования). Но коль скоро война началась, Монлюк ждет, что каждый выполнит свой долг. В военном человеке мемуарист ценит не только гениальную импровизацию и рискованный азарт, но и точность в выполнении поставленной задачи, надежность, деловитость и находчивость. И смелость, конечно. Но последнее для него как-то настолько само собой разумеется, что не вызывает особых восторгов.

Вообще стиль Монлюка лишен риторики и эмпазы. Это как бы отсутствие стиля, причем сознательное и подчеркнутое. «Комментарии» написаны грубоватым, простонародным языком солдата, изобилующим просторечиями, арготизмами и даже прямыми неправильностями и ошибками. И в этом еще одно из своеобразных достоинств этой примечательной книги. Народный, сочный и неприкрашенный язык Монлюка роднит его с Монтенем.

11. МОНТЕНЬ

«Опыты» Монтеня — наиболее значительное произведение заключительного этапа Возрождения во Франции. Вместе с тем Монтень — один из тех великих французских писателей, творчество которых вызвало и продолжает вызывать разноречивое истолкование и ожесточенные споры.

Творческая деятельность Монтеня является неотъемлемой частью культуры Возрождения. Но свойственные этой культуре гуманистические, материалистические и реалистические тенденции Монтень развивал в особых, сложных и преисполненных глубокого внутреннего драматизма общественных условиях, порожденных социально-политическим кризисом, который охватил страну и сотрясал ее в период гражданских войн. В эти суровые годы откровеннее выявились реальные, неприкрашенные мотивы общественного поведения людей, демонстрировали свою несостоятельность многие из прежних иллюзий и идеалов, а контуры будущего, перспективы выхода из сложившегося тупика вырисовывались весьма смутно. Существование Франции как самостоятельного государства было поставлено под угрозу. Страна была опустошена непрекращавшимися междоусобицами. Передовым людям Франции приходилось мобилизовать все свои духовные ресурсы для того, чтобы, не поддавшись всеобщему ожесточению и смятению, попытаться осуществить необходимую переоценку ценностей, разобраться в себе и своем окружении, наметить верные пути поведения. Именно в этой исторической обстановке и были задуманы Монтенем его «Опыты».

Мишель Эйкем де Монтень (1533—1592) происходил из старинного купеческого рода. Отец будущего автора «Опытов» первым изменил традиционному образу жизни. Приняв участие в военных походах в Италию, он поселился затем в своем поместье, носившем наименование «Монтень», и начал вести образ жизни, подобавший дворянину. Сograждане доверяли Пьеру Эйкему различные выборные должности, вплоть до обязанностей мэра города Бордо. Семья Эйкемов заняла прочное место в среде так называемого «дворянства мантии». Мишель Монтень получил гуманистическое по духу домашнее воспитание. Окончив затем коллеж в Бордо и посвятив некоторое время изучению юриспруденции в Тулузском университете, Монтень был принят в магистратуру в качестве парламентского советника в городе Периге (1554), а затем в Бордо. Он выполнял эти обязанности вплоть до 1570 г. Значительную роль в формировании внутреннего облика Монтеня

сыграла дружеская связь, установившаяся между ним и политическим мыслителем, поэтом и гуманистом Этьеном де Ла Боэси. Смерть Ла Боэси в 1563 г. нанесла тяжелый удар Монтеню. В начале 70-х годов начинается новый период его жизни. Решив в 1570 г. отказаться от государственной службы и предприняв в следующем году поездку в Париж с целью выпустить в свет сочинения своего покойного друга, Монтень уединяется у себя в поместье, посвящая досуг чтению, напряженным раздумьям, литературному труду. В эти годы у него и созревает замысел «Опытов». Он приступает к сочинению первых разделов в 1572 г., вскоре после кровавых событий Варфоломеевской ночи и нового взрыва религиозных войн.

Чрезвычайно самобытный с точки зрения жанровой специфики облик произведения Монтеня определился не сразу. Сложный путь кристаллизации прошла и философская мысль писателя. Творческая история «Опытов» весьма знаменательна. В ней обозначается несколько этапов. Первоначально в книге Монтеня отчетливо выявились черты, сближавшие ее с популярными в XVI в. сборниками-компиляциями различных поучительных историй, анекдотов, философских сентенций. Богатейшая эрудиция, многообразные приемы и сравнения, почерпнутые из произведений античных мыслителей, из географических описаний и исторических хроник, в какой-то мере оттесняли на задний план личность самого писателя.

Постепенно оригинальный замысел Монтеня — познать самого себя («содержание моей книги — я сам») при помощи самоанализа, посредством выявления своих взглядов, симпатий и антипатий, путем изображения своих привычек и пристрастий — приобретал все более отчетливый характер. Идеал, вдохновлявший Монтеня в эти годы, был пронизан стоическими тенденциями. Это — суровое представление о добродетели, позволяющей человеку преодолевать невзгоды, превозмогать страдания и подавлять чувство страха перед смертью.

Неостоицизм пустил глубокие корни во французской общественной мысли и литературе второй половины XVI в., и Монтень одним из первых отдал ему дань. Следует вместе с тем подчеркнуть, что стоицизм Монтеня отличался жизнеутверждающим характером, помогая сохранять посреди жестокого кровопролития душевное равновесие, укрепляя в человеке веру в себя и свое будущее.

Во второй половине 70-х годов в мироощущении Монтеня происходят определенные сдвиги. Именно в это время кристаллизуется философский скептицизм Монтеня, увенчанный знаменитой формулой: «Que sais-je?» — «Что



Портрет Мишеля Монтеня

Гравюра из «Опытов» издания 1608 г.

я знаю?» — как средство ниспровержения официальных догм и верований, готовых схем, предрассудков и прекраснотушных иллюзий, как промежуточный этап на пути к самостоятельно выработанной и выстраданной, на личном жизненном опыте проверенной истине.

В 1580 г. Монтень издал первые две книги «Опытов», как бы подводя тем самым черту исканиям предшествующих лет. Начинается новый важный период в творческой деятельности мыслителя. В 1580—1581 гг. Монтень совершил длительное путешествие по Германии, Швейцарии и Италии (во время этой поездки он вел дневник, записи из которого затем использовал в работе над «Опытами»; рукопись дневника была впервые опубликована в 1774 г.). В Риме «Опыт» рассматривались цензурой курии, а Монтень был принят папой. Путешествие расширило запас жизненных впечатлений Монтеня и особенно обогатило круг его политических представлений и идей.

LIVRE SECOND, 1*7

J-ife ГЙГ... f e... F : vift à % plaite, il n a jamais
 £ *СГ, ^JСi... « qui nâ 0) fuime ny priiè^lull'att nulle *ûnfS*
 | ^{^T^A^}cfJIS^rttppurratcotinifi: nos pasàb filtre *Çyûgïi-Sw*
 JеffJd'oftyèae Gdel'tciglè. Entetteconfjion «cult dci^S
 ~**//EE. bruits de tapotes & opinions pti^ffi qui nous pouflent, Jr
 ' ' ii ne ic peut eibbbr aucune toute Qu^ai'ic.Ns nres prepo-
 fom point vnc. En fi Somiré«C^I^conlbmniaét. ^!ftS^
 aptes farai fon; que l'approbation publique nOusfuyuepaf^*EY~
 iaflieueut: & comme elle delped toute delà fo ttune^ious';^^_A^_A^
 n'aons point loy de l'efpcer piuouit par autre voycque par .\'. <3-
 ile la. Quand pour fa droiture ic tic tuyerois le droit che.^pY.^p^B
 rnin,ieie^uyutO!spourauoir trouépar experience,qu'ail^M^,
 bautducoote, ceit communément Je pju heuceux,&Ie r.^,~rjje
 plus vt^eji.emarinierantici&kainfinâ Neptune,envhe
 gradctpeiretO Dieu/umefabuerafituveux,turnepecde-
 ra: fi tu veux^mais fi tienderaietoufoursdtdic;raô t i m o n .^.'^'.
 Gayveudemonrempsmijrhomraes^upplecjrneftis,ambi-
 gus,& quenulnedoubtoit plus prudansmodains quemoy»
 reperdre ou ie me fuis uutiei

Il y à ie ne içay qu'elle douceur narureUcâ&iëntir iouet,
 mais nous luy prêtions trop de beaucoup,

StdrBifnmft ixnmturupHjferceitfc

le ne me foucie pas târ, quel ie foisebez autrui, corrinet me
 ueffne. ic Veux être riche dcmes
 . Lescittan-
 gersne voyent que les cuenemens & apparences écrites:
 ebactinpeut fairebonneminCpariedchorSjpietnau dedatis
 deuebtrrl&d'cfcy.IlsMvoyenlpasnoicainr.ikncyoyèt .

*ff-rie »-и -'-c' (/ * I ^ M f t*

Страница первого издания
 Юпытовь Монтеня с правкой автора

Бордо. Муниципальная библиотека

Еще находясь в пути, Монтень получил известие о том, что он назначен королем на должность мэра города Бордо. Монтень возглавлял городское самоуправление в течение четырех лет. На своем посту он сумел проявить твердость, выдержку, дипломатическое мастерство. Создатель «Опытов» придерживался в целом линии, близкой общественным позициям так называемой партии «политиков»: он оградил интересы королевской власти, препятствуя поползновениям обоих противоположных лагерей — как сторонников католической лиги, так и гугенотов — забрать город в свои руки. Вместе с тем, движимый патриотическими чувствами, он всемерно стремился способствовать смягчению междоусобных распрей, оставаясь чуждым политической нетерпимости и религиозному фанатизму. Энергичная гражданская деятельность, которую Монтень развернул в эти годы, наглядно опровергает представление об авторе «Опытов» как о якобы «чистом созерцателе», которое настойчиво утверждают некоторые литературоведы на Западе. В то же время следует подчеркнуть, что ренессансный мысли-

тель далек и от того пафоса подавления личности государственным долгом, который позднее иногда проявлялся в творчестве писателей-классицистов: его идеал — это свободное от принуждения, «естественное» проявление человеческой индивидуальностью своих врожденных возможностей.

Жизненный опыт, накопленный Монтенем в первой половине 80-х годов, не мог не найти себе отражения в «Опытах». Монтень усиленно работал над ними в 1586—1587 гг.; он редактировал и пополнял первые две ранее опубликованные части и писал третью часть. В таком расширенном виде «Опыты» вышли из печати в 1588 г. Это издание представляет собой знаменательную веху в эволюции мировоззрения Монтеня. В первую очередь это осязаемое раздвижение тематического горизонта «Опытов». Не только собственное «я», но и вся преломляющаяся сквозь его призму окружающая действительность, и прежде всего нравы современников в их общественной обусловленности, находится теперь в центре внимания мыслителя. В мироощущении Монтеня заметно усиливаются также те мотивы оптимистической веры в благие задатки человеческой природы, те материалистические и эпикурейские тенденции, которые уже ранее обозначились в идейном содержании его произведения.

Наиболее примечательные события за последние четыре года жизни Монтеня — это поездка философа в Париж, где он был на несколько дней заключен лигистами в Бастилию, и на Генеральные Штаты в Блуа, а затем его сближение с Генрихом Наваррским после того, как тот, когда Генрих III был убит, стал основным претендентом на престол. Монтень и в эти годы продолжает дорабатывать «Опыты», подготавливая очередное их издание. Однако оно увидело свет лишь после смерти философа, последовавшей в 1592 г., и было осуществлено в первую очередь стараниями названной его дочери Марии де Гурне (в 1595 г.).

В жанровом отношении книга Монтеня представляет собой явление глубоко своеобразное и новаторское. В «Опытах» автор переходит от одной темы к другой без видимой логической последовательности; названия отдельных глав, как правило, не соответствуют их содержанию; самые разнохарактерные материалы соседствуют друг с другом — философские размышления чередуются с автобиографическими деталями, исторические примеры — с цитатами из древних и современных авторов. Однако внешняя беспорядочность построения «Опытов» по существу оказывается обоснованной и оправданной.

Внутреннее единство придает книге личность

автора, предпочитающего импровизацию, стремящегося к непринужденному, не скованному никакими заранее заданными схемами выявлению своего «я». В этом смысле форма «Опытов» созвучна их содержанию. В обоих этих аспектах произведения выражено присущее Монтеню стихийное тяготение к диалектике. Он дает широкий простор личному началу, обильно вводит в «Опыты» воспоминания, интимные признания, выражение субъективных чувств; этим во многом и определяется неотразимое обаяние, излучаемое замечательным произведением французской философской прозы XVI в.

Однако изучение своего «я», наблюдения над конкретной, неповторимой индивидуальностью — это для Монтеня путь, который ведет к обобщениям. Сквозь призму индивидуального у него проступает общезначимое, типическое. Диалектические задатки творческого метода Монтеня очень ярко выявляются еще в одном направлении: он замечательный мастер психологического анализа, раскрытия сокровенных тайн духовной жизни. При этом Монтень изучает человеческую личность в живом развитии, в ее колебаниях, противоречиях. Он не считает человеческую природу чем-то неизменным. Для Монтеня характерно понимание действительности, в том числе и общественной жизни, как начала подвижного, текучего, подверженного непрерывным изменениям. Эта изменчивость и обуславливает относительность многих установившихся представлений.

Ключ к проникновению в идейное содержание «Опытов» таится в верном истолковании скептицизма Монтеня. В противоположность утверждениям представителей целого ряда направлений современной литературоведческой науки на Западе скептицизм в руках Монтеня является не всеобъемлющей гносеологической доктриной, как у агностиков новейшего времени, а своего рода методологическим приемом, орудием критики, и при этом критики созидательной, ставящей своей целью пересмотр общепринятых, механически унаследованных от прошлого, принятых на веру ходячих истин и выработку самостоятельных, независимых суждений. Основное предназначение этого скептицизма — развенчание схоластики и подчинения авторитетам, разоблачение веры в чудеса и других проявлений невежества, сопротивление насильственному навязыванию мнений, защита свободы мысли. Монтень отнюдь не ставит своей целью подорвать доверие к человеческому разуму как таковому, дискредитировать способность последнего познавать истину. Наоборот, Монтень неоднократно говорил прямо противоположное. Он заявляет: «Я люблю и

почитаю науку, равно и тех, кто ею владеет. И когда наукой пользуются как должно, это самое благородное и мощное из приобретений рода человеческого» (кн. III, гл. 8). В другом месте он подчеркивает: «Нет стремления более естественного, чем стремление к знанию» (кн. III, гл. 13). Монтень-скептик ставит своей задачей расчищать почву от обломков ложных и обветшалых представлений для постройки более прочного сооружения, вмещающего в себе знания достоверные, истинные, способные принести реальную пользу людям. Выработать подобного рода знания, по мнению Монтеня, нельзя без тщательного собирания и изучения фактов, без вдумчивой проверки накопленного опытом данных. Положительные гносеологические принципы Монтеня предвосхищают во многом учение Ф. Бэкона.

Центральной, узловой проблеме соотношения между верой и знаниями Монтень больше всего места уделил в своей «Апологии Раймунда Себундского» (кн. II, гл. 12). Пытаясь создать впечатление, что стремится защитить религиозную ортодоксию, он, искусно маскируя свои намерения, преследует на самом деле совсем иные, в корне противоположные цели. Развертывая цепь доказательств, призванных подтвердить невозможность рационалистическим способом обосновать истинность религиозных догматов, Монтень, по существу, противопоставляет веру научному знанию. Тем самым, освобождая, в свою очередь, разум от подчинения вере, автор «Опытов» ставит его на службу земным, посюсторонним интересам и устремлениям людей.

Монтень открыто не восстает против религиозных верований. Однако его примирение с официальной государственной религией, призывы сохранять верность католической церкви диктуются соображениями политического порядка: мечтой о прекращении междоусобиц, стремлением к миру и укреплению единства страны. По существу же его убеждения вольнодумны, и никакие оговорки, никакие декларативные заявления о лояльном отношении к церковным властям не могут ввести в заблуждение. Монтень с иронией отзываясь о вере в потустороннюю жизнь, отрицает бессмертие души. Предвосхищая Вольтера, он показывает при помощи многочисленных примеров, какую отрицательную роль играла и продолжает играть церковь в жизни народов: она разжигает фанатизм, натравливает людей друг против друга, освящает политическую несправедливость. У Монтеня можно найти попытки наметить чисто историческое объяснение возникновения религии. Вместо того чтобы возводить религиозные верования к божественному откровению,

создатель «Опытов» ищет их истоки в побуждениях людей, в мотивах земного порядка.

Мировоззрение Монтеня насыщено материалистическими тенденциями. Писатель подчеркивает зависимость человеческого духа от состояния тела. Распад телесной оболочки влечет за собой и уничтожение духовной субстанции. По словам Монтеня, «мы состоим из двух основных частей, разделение которых и есть смерть и разрушение нашего существа» (кн. II, гл. 12). Человек — частица природы. Монтень сближает человека с «нашими братьями животными»: строение их тела сходно, и животные обладают зачатками разума (как впоследствии материалисты XVII в., а во многом и XVIII, Монтень приписывает животным способность абстрактно мыслить). Преклоняясь перед «нашей матерью-природой», он склонен пантеистически обожествлять ее. Бог и природа выступают у него не раз в качестве синонимов.

Этические воззрения Монтеня также овеяны светским духом. Они противостоят религиозной морали, основанной на идее потустороннего возмездия. Согласно Монтеню, нравственные качества человека находятся вне зависимости от его религиозных убеждений. Этические идеалы Монтеня, как уже отмечалось, претерпевают определенную эволюцию. Первоначально основными носителями добродетели у Монтеня выступают разум и воля, призванные руководить человеком, помогать ему побеждать страх и другие слабости. Вместе с тем уже в ранних разделах «Опытов» этические представления Монтеня, при всей своей близости стоицизму, оказываются чуждыми христианским заветам аскетизма. С годами эпикурейские настроения начинают доминировать в «Опытах». Мыслитель проникается все большим доверием к «естественной» природе человека. Он видит в ней некую мудрую, добрую наставницу людей. Человек должен не чинить над ней насилия, а считаться с ее побуждениями, подвергая их, однако, контролю разума, направляя их при помощи последнего в русло уравновешенной умеренности. Цель жизни — стремление к счастью, наслаждению. Последнее предполагает гармоничное соответствие между удовлетворением духовных и физических запросов человека. Основная предпосылка счастья — это удовлетворение, испытываемое индивидуумом, который оказывается способным реализовать внутренние возможности. Этический идеал Монтеня индивидуалистичен. Отдельная человеческая личность, с ее духовными устремлениями, ее представлениями о благе, о справедливости, выступает у Монтеня критерием этических ценностей. Однако гума-

нистический индивидуализм. Монтеня очень далек от буржуазного индивидуализма Нового времени. Он лишен оттенка эгоистичности и корыстолюбия. Жажда счастья, движущая индивидуумом, не противостоит у философа интересам других людей. Личное у него не переросло в частное, не обособилось от начала общественного и гражданского и не вступило с последним в конфликт.

Тесно связаны с традициями гуманистической мысли и педагогические воззрения Монтеня (особенно полно изложенные в I книге «Опытов» в главе 26-й — «О воспитании детей»). Развивая их, Монтень выступает в значительной мере в качестве преемника Рабле. Как и автор романов, о Гаргантюа и Пантагрюэле, Монтень ставит своей задачей сокрушить схоластические методы воспитания, не оставляя в своей педагогической программе места религиозному фактору. Он враждебен воспитанию чисто книжного типа) обрекающему ученика на сугубо пассивную роль. Он ратует за воспитание, использующее опыт, живые примеры, развивающее у ребенка инициативу и находчивость. Цель, преследуемая Монтенем, — это всестороннее развитие личности, формирование людей здоровых духом и телом, обладающих высокими интеллектуальными запросами и вместе с тем естественных скромных, нравственно порядочных.

В общественных взглядах Монтеня отразились умонастроения, возобладавшие в ходе религиозных войн в наиболее передовых кругах французского дворянства и буржуазии второй половины XVI в. Монтень — очевидец опустошительных гражданских междоусобиц — озабочен прежде всего сохранением независимости и укреплением единства страны. Лучшим путем, способным в данных исторических обстоятельствах привести к достижению этих целей, является, согласно его убеждению, отход от «новшеств», сохранение верности традиционным общественным институтам. Такая точка зрения, однако, не означает, что Монтень будто бы был консерватором. Автор «Опытов» вполне допускает возможность существования ситуаций, когда изменения в общественном укладе могут оказаться полезными. Он не противник «новшеств» как таковых. Но у него нет вызывает никаких сомнений, что «новшества», за утверждение которых боролся гугенотский лагерь и за которые ратовали поборники сепаратистских тенденций, не могут принести Франции благополучия. В этих условиях общественной силой, способной положить конец религиозным войнам, он считает абсолютную монархию. Руководствуясь аналогичными соображениями он приходит к выводу, что государственной религией должно оставаться католичество, ибо»

его придерживается большая часть населения Франции.

Вместе с тем, когда речь заходит не о политических вопросах сегодняшнего дня, а о принципиальной постановке социальных проблем, в общественных воззрениях Монтеня проявляются и значительно более демократические по своему духу тенденции. Писатель последовательно отстаивает мысль о врожденном равенстве людей. Он уделяет много места доказательствам того, что людей следует оценивать только в зависимости от их личных достоинств и заслуг перед обществом. Сословная спесь вызывает у Монтеня решительное порицание. Он критиковал и социальные язвы, которые несло с собой развитие буржуазных отношений. В этом плане примечательны главы «О каннибалах» (кн. I, гл. 31) и «Об экипажах» (кн. III, гл. 6), в которых дана характеристика народов, населяющих недавно открытый европейцами Новый Свет. Воспроизводя беседы с туземцами, попавшими во Францию и встреченными им однажды в Руане, создатель «Опытов» привлекает внимание к противоречиям, раздирающим общество. Он заставляет жителей Нового Света осуждать общественное устройство, при котором на одном полюсе сосредоточены богатство и роскошь, а на другом — лишения и нищета. В главе «Об экипажах» Монтень разоблачает те невероятные жестокости и преступления, которые европейские колонизаторы совершали на Американском континенте. Описывая образ жизни индейских племен, объясняя чистоту их нравов тем, что они не знают денег, разделения имущества и собственности, что им неведомы государственная власть и взаимное подчинение, Монтень развивал концепцию «естественного состояния», во многом предвосхищавшую идейные устремления, нашедшие в век Просвещения свое воплощение у Руссо в его произведении «Об основании и причинах неравенства среди людей».

Что же касается современного ему французского общества, то, по убеждению Монтеня, черты близости к природе и ее «естественным законам», столь высоко им ценимым, можно найти лишь у простых людей, представителей народа, у крестьян и ремесленников: Монтень неоднократно на страницах «Опытов» выражает свою симпатию простым труженикам. «Обратим взор свой к земле,— заявляет Монтень,— на бедных людей, постоянно склоненных над своей работой, не ведающих ни Аристотеля, ни Катона [. . .] вот откуда сама природа каждодневно черпает примеры твердости и терпимости, более чистые и более четкие, чем те, которые мы так любознательно изучаем в школе» (кн. III, гл. 12). По мнению Монтеня, именно

в судьбе людей-тружеников следует искать примеры жизненной мудрости и образцы добродетели, прекрасной своей непритязательной естественностью и отсутствием рисовки.

Родственные по духу тенденции пронизывают и эстетические суждения Монтеня, нередко встречающиеся в «Опытах». В этой связи необходимо выделить три момента. Это прежде всего борьба Монтеня с вычурностью, изощренностью, осуждение условности и напыщенности петраркистской поэзии (кн. II, гл. 10), а также его отрицательное отношение к росткам прециозности во французской литературе (эстетические высказывания Монтеня еще раз показывают, насколько произвольны попытки ряда западных ученых объявлять Монтеня одним из самых ярких, типичных представителей литературы барокко). Сам Монтень отстаивал суровую простоту слога, в котором форма не является самоцелью. Образец такого рода слога, выразительного и преисполненного внутренней силой, Монтень находит в речи людей из народа. Он отмечает также: «Речь, которую я люблю, это бесхитростная, простая речь, такая же на бумаге, как на устах; речь сочная и острая, краткая и сжатая, не столько тонкая и приглаженная, сколько мощная и суровая [. . .] скорее трудная, чем скучная; свободная от всякой напыщенности, непринужденная, нескладная, смелая [. . .] она не должна быть ни речью педанта, ни речью сутяги, но скорее солдатской речью» (кн. I, гл. 26).

Весьма примечательна далее та исключительно высокая оценка, которую Монтень дает народной поэзии. «Народная и чисто природная поэзия,— нишет он,— отличается непосредственной свежестью и изяществом, которые уподобляют ее основным красотам поэзии, достигшей совершенства благодаря искусству, как свидетельствуют об этом гасконские вилланы и песни народов, не ведающих никаких наук и даже не знающих письменности» (кн. I, гл. 54). Наконец, любопытно и то сопоставление между началами комического и трагического, которое не раз возникает в «Опытах». Монтень отдает при этом предпочтение комической стихии, считая ее более близкой своему мироощущению, выдвигающему в качестве идеала внутреннюю уравновешенность и спокойствие духа.

Неповторимо своеобразен стиль, которым написаны «Опыты». Монтень не любил придерживаться заранее установленного и твердого плана. Он предпочитал свободно отдаваться течению мысли, тяготел к вольной, лишенной какого-либо оттенка рассудочности композиции. Его привлекала не безупречная отшлифованность периодов, а естественное выражение мысли в извилах гибкой, разнообразной по своей

интонационной и ритмической структуре фразы. В стиле Монтеня отражено стремление к раскованности и духовной свободе личности, которое было характерно для мыслителя. Примечательно лексическое богатство языка «Опытов», близкого по духу оборотам повседневной речи, впитавшего в себя народные пословицы, точного, конкретного и образного.

«Опыты» оказали мощное воздействие на дальнейшее развитие философской мысли. По пути, начертанному Монтенем, пошел Ф. Бэкон. Последователями Монтеня были французские вольнодумцы XVII в., их деятельность служит, в свою очередь, промежуточным звеном, которое связывает создателя «Опытов» и французских просветителей XVIII столетия, воспринявших многие из идей философа эпохи Возрождения.

Вместе с тем произведение Монтеня, будучи одним из наиболее ярких воплощений ренессансной мысли во Франции XVI в., наложило неизгладимый отпечаток на развитие художественной литературы как таковой. Идеи Монтеня питали творчество Шекспира и Мольера, М. Ренья и Лафонтена. «Опыты» способствовали становлению ряда новых литературных и литературно-публицистических жанров. Под воздействием «Опытов» возник не только жанр эссе, без Монтеня был бы немислим расцвет моралистики во французской литературе XVII в. Следы влияния Монтеня можно обнаружить и в философской повести эпохи Просвещения. Заключенное в «Опытах» мастерство психологического анализа оказало воздействие на творчество представителей французского классицизма — трагедийных писателей (Корнеля, Расина) и прозаиков (Паскаля, де Лафайет).

«Опыты» Монтеня вскоре завоевали популярность и за пределами Франции, прежде всего в Англии. Произведение Монтеня было переведено на русский язык в XVIII в. Пушкин высоко ценил роль, сыгранную «Опытами» в развитии французской культуры. Герцен дал следующую проницательную оценку творческой деятельности Монтеня и ее исторического значения: «Во Франции [. . .] гораздо ранее Декарта образовалось особое, практически философское воззрение на вещи, не научнообразное, не имеющее произнесенной теории, не покоренное ни одному абстрактному учению, ничьему авторитету, — воззрение свободное, основанное на жизни, на самомышлении и на отчете о прожитых событиях, отчасти на усвоении, на долгом, живом изучении древних писателей; воззрение это стало просто и прямо смотреть на жизнь, из нее брало материалы и совет; оно казалось поверхностным, потому что оно ясно,

человечно и светло [. . .] Воззрение Монтеня имело огромное влияние; впоследствии оно развилось в Вольтера и энциклопедистов».

12. АГРИППА Д'ОБИНЬЕ И ГУГЕНОТСКАЯ ПОЭЗИЯ XVI в.

Поэзия гугенотов занимает особое место в литературе французского Возрождения. Католическую литературу XVI столетия вряд ли можно выделить как особое течение в искусстве: либо она носит сугубо «прикладной» характер, выполняя узкоцерковные функции, либо принадлежность того или иного поэта к католической вере не является определяющим моментом в его творческой биографии, а потому и остается во многом внелитературным критерием его поэзии (как это было в творчестве Ронсара, Дю Белле, Белло и др.).

Гугенотская литература — понятие более широкое, включающее, конечно, чисто прагматические по своим функциям произведения, подобно «Наставлению в христианской вере» Кальвина или прозе Теодора де Беза, но представляющее и определенную линию в развитии словесного искусства Возрождения. Поэзия гугенотов обладает и своим кругом проблем, и своей специфической поэтикой.

Поэты-гугеноты не были объединены в определенную литературную школу, подобно поэтам Плеяды, однако поэзии гугенотов присуще ясно ощутимое единство тем, образов, стиля, общего тона. Это единство связано с самим существом религиозной доктрины кальвинизма, с особым мироощущением гугенота. Это мироощущение трагично, контрастно, оно заключает в себе невозможность гармонического сосуществования. Гугенот — и грешник (пред лицом бога), и праведник (как исповедующий истинную веру); он одинок в общении с богом (ибо исповедь, исповедь без посредника — основная форма гугенотского культа) и сопричастен общим поведенческим задачам своих сторонников, защищающих веру пред лицом инакомыслящих; он пассивен, так как согласно кальвинизму земной порядок вещей и судьба человека предопределены, а страдания и мученичество — знак избранности и подтверждение истинности гугенотской веры, и вместе с тем для него гонения и преследования — стимул к активному противостоянию виновникам жестокостей, т. е. к конфликту с предопределением.

Дисгармония внутреннего мира гугенота ясно выразилась в противоположном общему духу Возрождения восприятию возможностей человеческого разума. В кальвинизме нет компромиссного разделения сфер разума и веры. Для кальвинистов разум человеческий — безуслов-

ная помеха во внутреннем безраздельном общении с богом, а потому стремление человека к знанию, к постижению окружающего мира вступает в противоречие с верой, благодатью. Кальвинистская идея о ничтожестве человека, о греховности его природы в принципе противостояла общему гуманистическому пафосу Возрождения, его культу разума и человеческих деяний. «Сверхъестественная ценность всех тех достоинств, которыми восхищаются у великих людей истории,— ничто»,— писал Кальвин во французском издании своего «Наставления...», а появление в 1550 г. его памфлета «О соблазнах», в котором в разряд греховных попадают все гуманистические ценности, со всею очевидностью означало, что духовная ориентация деятелей Реформации открыто вступила в противоречие с гуманизмом Возрождения. Это расхождение догматов кальвинизма и ренессансного героического индивидуализма ясно осознавали и сами гугенотские писатели. Вот почему в их творчестве столь настойчив мотив разлада между человеческими устремлениями и божественной волей. Наиболее определенно это внутреннее состояние выражено в сонете «Я бегу...» Симона Гулара (1548—1628), завершающемся такими строками: «Любя себя, я Бога не люблю, а потому себя смертельно ненавижу (Мудрый без мудрости божественной, я — заблужденный раб). О Господи, приди ко мне и сей разлад разрушь!»

Эта исходная дисгармоничность, заключенная в мироощущении гугенота, во многом объясняет то, что именно в гугенотской поэзии наиболее резко отразились кризисные моменты позднего Возрождения, горечь утраты тех идеалов, которые столь полно и возвышенно были запечатлены в ранних произведениях Плеяды. Вот почему, несмотря на то, что все крупнейшие поэты-гугеноты испытали воздействие поэтики и практики этой школы, осознание противоречий гуманистических идеалов и исторической реальности человеческого существования предстало в гугенотской поэзии в столь драматически сгущенном виде. Кроме того, этот резкий трагизм мироощущения имел и глубокие основания в самой жизненной ситуации, в которой пребывали писатели — ревностные защитники веры гонимых: Агриппа д'Обинье, с тринадцати лет сражавшийся в армии Генриха Наваррского, Жак Констанс, участвовавший во всех битвах с Лигой и Генрихом III, Жан де Спанд, прошедший тюрьмы лигистов, и многие другие поэты-гугеноты (Гаррос, Гальяр) — все они впрямую столкнулись с кровавой историей своего столетия, непосредственно ощутив несоединимость высоких помыслов и уготованной им историей реальной судьбы. Жизнь всех поэ-

тов-гугенотов неотделима от событий истории, и потому конкретная история столь властно вторгается в их поэзию, захватывая даже такие жанры, как переводы текстов Священного писания.

Начиная с Маро, и католические, и гугенотские поэты неоднократно обращались к переводам псалмов. При этом, однако, переводам гугенотских поэтов — Гарроса (1570), Жана де Спанда (1588), Саломона Сертона (1585), Констанса и А. д'Обинье присуще одно общее им свойство. Гугеноты, долженствующие жестко придерживаться слова Писания, вместе с тем, переводя псалмы, гораздо свободнее в обращении с оригиналом, чем переводчики-католики. Дело здесь в сущностном различии их отношения к библейской древности. Для гугенотских поэтов библейские тексты — живая, активная традиция, та духовная реальность, в которой временная дистанция между переводимым текстом и действительностью стирается настолько, что они не почитают кощунством придавать переводу личный, злободневно-конкретный оттенок. Так, переводы псалмов «Воздайте Господу сыны божий...» (28) и «Из глубины взываю...» (129) дают возможность Констансу ввести описания несчастий, постигших гугенотский запад Франции, призывы к умиротворению, моления о спасении его единомышленников. 136-й псалом — «На реках Вавилона» — становится под пером Саломона Сертона (1550—1614) политической поэмой о гражданских расприх, обличением виновников трагедии, несущей народу Франции разорение и гибель.

Парафразы псалмов становятся одним из ведущих жанров лирической поэзии гугенотов. Наилучшим образцом могут служить «Христианские размышления по поводу восьми псалмов Давида» (изд. 1581) Теодора де Беца (подробнее см. гл. «Литературы Швейцарии»), где историческая и социальная реальность становится основной лирической темой, или цикл переложений псалмов «Размышления по поводу псалмов» А. д'Обинье, содержащих философские размышления поэта о трагической судьбе его современников.

Поэзия гугенотов, по крайней мере внешне, не находилась в конфликте с традицией Плеяды. Хотя ее в основном питали сюжеты, стиль и сам дух Библии, библейская древность обычно в ней соседствовала с привычными образами греко-римской античности. Общим с Плеядой у гугенотов был и воодушевляющий их пафос создания подлинно национальной поэзии, выбор тем и жанров. Однако при всем этом некоторые существенные принципы поэтики Плеяды претерпели в гугенотской поэзии значительную трансформацию.

Достаточно явственно это обнаруживается, например, в поэзии Жака Констанса (1547—1621). Уроженец Гаскони, приближенный Генриха Наваррского, он прошел все этапы религиозных войн, а после обращения Генриха Наваррского в католичество следует за новым королем ко двору. Первые лирические опыты Констанса, объединенные в сборник «Постоянная любовь» * (1567), были заметным явлением в гугенотской поэзии. Сборник состоит из 37 стихотворений, 27 из которых — сонеты, лишь внешне напоминающие любовные сонеты Плеяды.

Прежде всего поражает в сборнике название внутреннего цикла, состоящего из девятнадцати сонетов — «Сонеты смертей, мучений и слез». Оно как бы заранее определяет общий трагический и гражданский пафос любовной лирики не только самого Констанса, но и всех гугенотских поэтов. По сути дела, в этом цикле любовные сонеты становятся трагической песней гонимого гугенота. Констанс вводит в них образы, навеянные событиями религиозных войн: любовное страдание уподобляется пыткам, на которые обрекали гугенотов, разлука — темнице, где томится страдающий узник, и т. д. Доминирующая у Констанса лексика — кровь, смерть, пытка, казнь, бегство, муки и т. п., — имеющая отнюдь не символический смысл, как это было привычно для любовных сонетов, придает стихам Констанса причудливый и мрачный оттенок. Мрачность, трагичность поэзии Констанса отражаются и в особом восприятии им природы. В «Постоянной любви» нет умиротворенных, гармоничных описаний; картины бурь, вихрей, рушащихся деревьев и скал, выходящих из берегов рек составляют пейзажный фон сборника. Гугенотам была чужда идея незыблемости, вечности окружающего мира, присущая многим гуманистам Возрождения. Их мироощущение проникнуто духом «Апокалипсиса». Столь же апокалиптически природа и лирическое мировосприятие у Констанса.

Светлым и ясным картинам природы почти нет места в его поэтическом мире. Для поэта-гугенота сама реальность — лишь временное пристанище человека. Вот почему гугенотская поэзия как бы изначально тяготеет к образам и стилю, подчеркивающим призрачность и неустойчивость явлений бытия, антитетичности, ги-

* Название цикла построено на совпадении гасконского произношения имени автора (Constans) и слова «constance» — постоянство, которое почиталось гугенотами высшей добродетелью. Ронсар намеренно вводит в одно из стихотворений к Марии (в поздней редакции 1584 г.) слова «Мне нравится непостоянство», содержащие оппозицию гугенотской концепции человека, основанной на неизменности человеческой личности.

пертрофии метафоричности, причудливому смешению реального и ирреального, столкновению разных стилевых потоков в границах одного произведения, к эмфатической интонации — словом, к тем поэтическим формам, которые станут определяющими для литературы барокко. Чрезвычайно характерна в этом отношении и поэзия Жана де Спонда (1557—1595), где тема жизни человека как призрачного и мучительного существования (тема, появлявшаяся уже, хотя и не столь резко и определенно, в «Диалогах» Жака Тауро и его стихах 1555 г., в цикле «Сон», 1558, Жоашена Дю Белле, в любовной лирике Этьена Жоделя) становится центральной и определяющей всю поэтическую структуру его произведений. Его «Стансы Тайной вечери» и «Сонеты Смерти», изданные лишь в 1597 г., проникнуты ощущением тщетности поиска устойчивости и душевной гармонии. Барочные эмблематические образы изменчивости, текучести, неустойчивости становятся у Спонда способом передачи напряженности, дисгармоничности внутреннего мира человека, глобальности и универсальности трагизма лирического «я». В одном из его сонетов этот трагический диссонанс мира и человека достигает наивысшего напряжения:

Все вздыбляется против меня, идет на приступ,
искусшает,

И мир, и плоть, и мятежный Ангел,
Чья беспредельность, чья мощь, чья прелесть ложная
Меня, о господи, ввергают в бездну, меня колеблют,
обольщая.

Поэзию Спонда отличает подлинность трагической эмоции, глубина философского осознания и художественного выражения трагедии земного удела человека. Его образы редко становятся формальным поводом для изощренной игры словами, изысканной декоративности, как это было присуще маньеристической поэзии XVI столетия.

Расцвет гугенотской поэзии совпадает с тем периодом позднего Возрождения, когда во французской литературе резко означились во многом противостоящие, а иногда и причудливо сочетающиеся в границах творчества одного писателя стилевые течения, будь то классицистические «Сонеты к Елене» Ронсара или изысканный маньеризм Депорта, поэтов «Зеленого салона» Катерины де Рец и салона маркизы де Вильруа, являвшихся своего рода прообразом прециозной поэзии XVII в. Поэзия гугенотов в целом более однородна в своей поэтике и стиле. Она восходит и по-своему реализует те гражданские идеи поэзии и прежде всего то представление о высоком назначении поэта, которое утверждалось в манифестах Плеяды, в

политической и философской лирике Ронсара. Лоэт-пророк, поэт-наставник своих сограждан, берегающий их от заблуждений и открывающий им тайны природы и мироздания,— эта концепция поэтического творчества более всего одушевляла поэтов-гугенотов Саллюста Дю Бартаса и Агриппу д'Обинье. Не случайно, что именно этим поэтам суждено было выполнить Завет, который оставил Дю Белле в «Защите» и который столь неудачно пытался осуществить в своей «Франсиаде» Ронсар,— дать французской поэзии эпическую поэму.

Еще в 1551—1552 гг. Теодор де Без (см. гл. «Литературы Швейцарии») в предисловии к драме «Жертвоприношение Авраама» писал о том, что в поэзии должны звучать возвышенные сюжеты, почерпнутые из Библии и возвышенные пламенной верой гугенота. «Неделя, или Сотворение мира» Дю Бартаса (1544—1590) в полной мере осуществила это намерение.

Преддверьем к ней явились первые эпические поэмы Дю Бартаса — «Триумф веры» (1572), «Юдифь» (1573) — произведения малоудачные и не оставившие заметного следа во французской поэзии; «Неделя...», появившаяся в 1579 г., сразу же завоевала признание, правда не столько во Франции, сколько за ее пределами. Поэма была переведена в Германии, Англии, а затем в Италии и Испании.

Сюжетом «Недели...» послужила Книга Бытия. Первая часть, или «Первая Неделя», разделена на семь глав — семь дней и повествует о сотворении мира, причем в последовательности и деталях описания она обнаруживает как влияние толкований Книги Бытия отцами церкви («Шестоднев» Василия Кесарийского, переложение Амвросия Медиоланского и др.), так и значительное количество реминисценций из античных и современных ему авторов.

«Вторая Неделя», каждый «день» которой должен был состоять из четырех песен, осталась незавершенной. Содержание ее составлял рассказ о «детстве мира»: о пребывании Адама и Евы в Эдеме, о грехопадении и изгнании их из рая, об убийстве Каином Авеля и т. д.

На первый взгляд «Неделя...» Дю Бартаса представляется чрезвычайно громоздкой энциклопедической поэмой. Дю Бартас более, чем кто-либо из гугенотских поэтов, отдал дань доктрине «ученой поэзии». Ронсар в предисловии к «Франсиаде» настаивал на том, что истинный поэт должен быть «то Философом, то Медиком, Ботаником, Анатомом, Правоведом». Дю Бартас в полном согласии с этой ренессансно-масштабной мерой поэта и поэзии утверждал, что поэт призван расшифровать «Великую книгу Творения» и что в его поэме предстанут все явления и предметы окружающего мира, будь

то человек или растения и животные, суша и воды, небо и земные недра, ход небесных светил или движение истории. Реализации этого замысла Дю Бартаса немало способствовали «Микрокосм» Мориса Сева, «Метеоры» Баифа, философские гимны Ронсара. «Неделя...» — средоточие самых разнообразных сведений, почерпнутых у ученых, философов, писателей античности и современности. Она может служить достаточно полным свидетельством научной мысли Возрождения. Однако чрезмерность оснащения поэмы научными сведениями, перечислениями явлений природы, животного и растительного мира придает ей описательность, порою ведет чуть ли не к каталогизированию научных истин. В отличие от «Микрокосма» Мориса Сева и «Гимнов» (1555—1556) Ронсара, где человек и его бытие в мире являлись организуемой идеей, центром религиозно-дидактической эпопеи Дю Бартаса становится образ творящего бога. И описание стройности, разнообразности и разнообразия Вселенной подчинено не возрожденческому пафосу постижения ее тайн, но эмфатическому славословию мудрости Творца, а живое, поэтическое восприятие мира, присущее ренессансным поэтам, уступает место дидактическому восторгу. Решив противопоставить паганизму Плеяды религиозную доктрину мира и человека, Дю Бартас писал, что он стремится в поэме «освободить перо свое от плоти и греха», и возносил моления о том, чтобы в речах его «ничто человеческое не проявлялось». Однако осуществлению этого ригористического стремления Дю Бартасу мешал тот самый «греховный» паганизм, от которого он отрекался.

Как острова в причудливых волнах эпического рассказа, избыливающего утомительными перечислениями и маньеристически украшенной речью, перегруженной аллитерациями, перифразами, игрой слов, напоминающей стиль «великих риториков», возникают в поэме истинно лирические строфы. Каждый день творения открывает или заключает лирическое отступление автора. Так, описание неба во «Втором дне» поэмы заканчивается строками, весьма напоминающими «Гимн небу» Ронсара; «Третий день» открывается хвалой земле — «Я славлю тебя, о земля зерноносительница». Здесь сухая дидактика уступает место лирическому восприятию красоты природы. В «Первой Неделе» можно вычленил и элегии, и рассуждения в стиле поэтов Плеяды. Поэтическое восприятие Вселенной ясно ощутимо и в замечательном вступлении к «Седьмому дню» (о котором с восхищением писал Гете), где бог, взирающий на содеянное им, уподобляется человеку, который видит земные предметы в цвете, слышит разно-

голосый шум природы, воспринимает запахи цветов и растений и восторженно созерцает свое творение — землю, как художник удавшаюся ему картину.

Столь же непоследовательным оказывается автор «Недели...» и в своем намерении противопоставить библейскую древность античной мифологии. Античные боги постоянно присутствуют в поэме и соседствуют с героями Ветхого Завета, привнося в поэму Дю Бартаса привычный поэтический мир Возрождения.

Но личность поэта, его религиозные и политические пристрастия, приметы реальной истории редко обнаруживаются в «Неделе...». Это свидетельствовало о спаде гражданского пафоса в поэзии Дю Бартаса, о намеренной его отстраненности от трагических коллизий эпохи. Известная умозрительность конструкции поэмы, дидактический, а не лирический пафос, долженствовавший быть идеологическим стержнем произведения, разрушают эпическое единство поэмы, распадающейся на отдельные фрагменты. Стилиевой организации «Недели...» присуще соединение маньеристских тенденций и тех черт стиля, «которые,— как отмечает Ю. Б. Виппер,— станут затем показательными для определенных разновидностей литературы барокко». В этой связи следует отметить и больший, нежели то было присуще гугенотской поэзии в целом, аристократизм Дю Бартаса, его ориентированность на салонную изысканность и придворные вкусы, хотя сам поэт в предисловии ко «Второй Неделе» резко противопоставлял свое творчество «изнеженным стихам» придворных стихотворцев.

Однако опыт создания эпической поэмы на библейский сюжет, предпринятый Дю Барта-сом, оказал существенное воздействие на мировую и национальную традицию. Тому свидетельством — «Семь дней сотворения мира» и «Завоеванный Иерусалим» Т. Тассо, «Потерянный рай» Мильтона и даже отдельные картины «Фауста» Гете. Грандиозность самого поэтического замысла, глобальность и живописность образов, величественная риторичность слога лучших фрагментов «Недели...» привлекали и поэтов XIX и XX столетий: следы влияния поэзии и поэтики Дю Бартаса можно обнаружить в «Легенде веков» Гюго, в поэзии Лотреамона, в версетах «Разделенного полдня» и одах Клоделя.

Если в поэме Дю Бартаса реальная история не составляла предмета авторского размышления, то поэзия Теодора Агриппы д'Обинье (1552—1630) — это прежде всего трагический документ трагической эпохи.

«Если можно было бы в одном человеке олицетворить целый век, то д'Обинье стал бы жи-

вым воплощением своего века. Интересы, страсти, добродетели, верования, предрассудки, образ мышления его времени — все нашло в нем наивысшую форму проявления», — так писал о своем соотечественнике Сент-Бёв, критик XIX в., века, в котором наследие Агриппы д'Обинье было как бы заново открыто.

Агриппа д'Обинье родился 8 февраля 1552 г. в Сен-Мори, небольшом городке Западной Франции, в семье городского судьи, гугенота Жана д'Обинье. Его жизнь с детских лет была связана с трагедиями религиозных войн. У повешенных и обезглавленных трупов гугенотов в Амбуазе восьмилетний д'Обинье дает отцу клятву до конца дней своих защищать дело единоверцев. С двадцати лет и вплоть до знаменитого «Париж стоит месью» он ближайший соратник и поверенный будущего короля. Д'Обинье трагически воспринимает вероотступничество Генриха Наваррского и пишет ему гневное письмо; отвергает он и предложение Констанса примириться с Генрихом и вернуться к его двору. Восемь религиозных войн, тридцать лет трагедии Франции — и столько же лет безоглядного служения д'Обинье «истинной вере», коей была для него религия гугенотов.

Д'Обинье получил чисто гугенотское воспитание. Библия и «Наставление в христианской вере» Кальвина были его постоянными спутниками. Но, как истинный сын Возрождения, д'Обинье был охвачен жадной всезнания. Наука, философия, литературная критика, военное искусство, поэзия, педагогика, история — все сферы человеческого знания были доступны ему и нашли отражение в его творчестве. Однако д'Обинье знакомился с ними не в тиши замковых комнат, не в приятной беседе с соучениками по коллежу, но в перерывах между боями. В его жизни не было покоя и умиротворения, она подчинена была совсем иному ритму — ритму военных сражений. И его Муза, как писал д'Обинье в одном из своих ранних стихотворений, всегда «отдавала печалью, солдатским потом, несчастьями и треволениями», а его стихи «пахли порохом, трупом и серой».

Первые поэтические опыты Агриппы д'Обинье относятся к 1570—1573 гг. когда он создает сонеты к Диане Сатьвиати, оды и стансы, вошедшие в сборник «Весна», увидевший свет лишь в XIX в. В них очевидно влияние Плеяды и особенно любовной лирики Ронсара. Д'Обинье воспринимает принципы «Защиты» Дю Белле и поэтическую практику Ронсара и его учеников. В одной из ранних од д'Обинье пишет: «Лишь тот совершенный поэт // Чья душа совершенна //, Кто постиг все искусства //, Чья жизнь смогла вместить // Все знания и все ремесла».

Однако уже в этих ранних стихах д'Обинье

ясно ощутимы и те черты его поэзии, которые найдут столь полное выражение в «Трагических поэмах». В сонетах, посвященных Диане (племяннице ронсаровской Кассандры) и объединенных в цикл «Гекатомба Диане», традиционные образы любовной лирики — любовные раны, боль страдания, роковая разлука, огонь и пламя. — под пером д'Обинье приобретают вполне реальный смысл. Он пишет свои сонеты в пламени и огне сражений, его разлука с возлюбленной трагична, ибо их разъединяло навеки различие вер.

Трагическая действительность постоянно вторгается в любовную лирику д'Обинье. Она не только служит источником сравнений, ассоциаций, поэтических образов, как это было в «Постоянной любви» Констанса, но и неразрывно связана с внутренним состоянием лирического героя. Так, VIII сонет начинается словами: «Я — нива, обгаренная кровью, где вражеская ярость // Изрыгает кровь и ужас».

В отличие от классической соразмерности, к которой тяготела поэзия поздней Плеяды, сонеты и особенно стансы д'Обинье подчеркнута дисгармоничны. Спонтанность в передаче смены чувств, стремительность ритма, напряженность интонации, передающие ощущение трагизма пребывания человека в мире, перерастание личной трагедии в космическую катастрофу — все эти приметы стиля барокко уже содержатся в первом поэтическом сборнике д'Обинье.

«Весна» — это и начало пути поэта к гражданской злободневности, которая свойственна гугенотской поэзии в целом. В V сонете «Гекатомбы Диане», обращенном к Ронсару, д'Обинье говорит о том, что его поэзия, непосредственно связанная с трагедией века, не может довольствоваться принципами «ученой поэзии»: «Я знаю, что я не могу говорить ученым слогом, // Я оставляю знание, я не считаюсь с тем, // Возвышенны и достаточно ли изящны мои писания». Д'Обинье пишет и о трагической невозможности достичь духовной и творческой гармонии, о которой грезили поэты Плеяды (VIII сонет), ибо в его александрийский стих «врываються военные ритмы, взрывы, яростные речи и распри» (XIII ода). Для д'Обинье поэзия — одна из форм гражданской активности человека, средство защиты и утверждения своих идеалов. «Трагические поэмы» — наилучшее тому свидетельство.

«Трагические поэмы» — дело всей жизни д'Обинье, он работал над их созданием 39 лет (1577—1616). Книга была издана в 1616 г. после некоторого спада религиозных распрей.

В предисловии к книге д'Обинье, ясно сознававший диссонанс, вносимый его поэмой в искусство XVII в., писал: «Вы обнаружите в этой

-у •

*Первая страница автографа
«Трагических поэмы» А. д'Обинье*

Женева. Университетская библиотека

книге стиль, зачастую слишком сжатый, менее отшлифованный, чем творения нашего века». Д'Обинье объясняет и защищает те стилистические приемы, которые в поэзии XVI в. находили самое широкое применение: употребление старофранцузских слов, диалектизмов, профессиональной лексики и т. д. Вместе с тем д'Обинье пытается ретроспективно усмотреть в своей книге осуществление теории трех стилей, хотя такому стилистическому делению «Трагические поэмы» явно не поддаются.

В этом же предисловии д'Обинье кратко излагает и содержание своего произведения, явно опасаясь, что смысл его может остаться непонятым. Он особо останавливается и на том, что политическая и религиозная критика, содержащаяся в его книге, не затрагивает современников, а направлена против конкретных лиц. Однако, передавая содержание двух последних частей поэмы, названных «Возмездие» и «Суд», д'Обинье пишет, что они «могут вызвать нападки за содержащуюся в них политическую пристрастность, но цель этих книг и состоит в том,

чтобы эту пристрастность возродить». Он говорит далее, что «писал это произведение как свой завет». Вот почему «Трагические поэмы» при всей эпичности их замысла несут подчеркнuto лирический оттенок. Поэт постоянно присутствует в книге как свидетель и обвинитель своего века.

Первая книга поэмы названа «Беды». Она рисует печальную картину королевства, разоренного религиозными войнами, рассказывает о веке, который «не что иное, как трагическая история».

Основным материалом книги послужили впечатления автора — непосредственного участника восьмой религиозной войны (1585—1589), самой длительной и самой разорительной для Франции и ее народа. Д'Обинье, стремясь запечатлеть в сознании читателя страшную картину страны, охваченной чумой и голодом, казнями и кровью, нагнетает трагические и конвульсивные образы: Франция — страдающая мать, чью грудь раздирают ее сыновья; Франция, уподобленная гиганту, потерявшему свою прежнюю силу, чьи ноги, больные сухоткой, уже не могут держать могучее тело; смерть, собирающая свою страшную жатву; реки со вздувающейся кровавой пеной и т. д. Обилие кровавых, жестоких образов как в «Бедах», так и в поэме в целом определяется задачей, о которой д'Обинье говорит, обращаясь к виновникам событий:

Смотрите трагедию, умерьте вашу ярость,
Ибо вы не зрители, но действующие лица.

Наибольшей силы обличения и политической определенности д'Обинье достигает во второй книге — «Монархи», дающей галерею сатирических образов правителей Франции. Это беспрецедентное явление во французской поэзии по конкретности сатиры, по решимости называть вещи своими именами, по бесстрашию обличения сильных мира сего.

Третья книга — «Золотая палата» — непосредственно связана со второй и рассказывает о католических судьях, обрекающих свои жертвы на страшные пытки и мучения в зловещем замке, имя которому Бастилия.

В четвертой книге — «Огни» — от исторической хроники гонений за веру, от имен мучеников — чека Гуса, Анны Эскью, сожженной в Англии, Уильяма Гардинера, казненного в Португалии, — д'Обинье переходит к изложению и страстной защите своей веры.

Пятая книга — «Мечи» — рисует королевскую Францию как царство Сатаны, посланного Богом в наказание за отступничество католиков. В ней вновь звучит тема несчастий страны и французского народа, народа темного, «не

разбирающегося во зле, обманутого и страдающего».

Заключительные шестая и седьмая книги «Трагических поэм» — «Возмездие» и «Суд» — наиболее ясно раскрывают особенности композиционного и стилистического построения поэмы.

«Возмездие» открывается лирической исповедью д'Обинье, скорбящего о собственном неразумии, об охватывающих его порой колебаниях в вере и о том, как он устоял в житейской смуте и несчастьях. Д'Обинье постоянно перебивает свое повествование прямыми обращениями к читателю, которого он ведет по истории собственной жизни и истории его эпохи. Тем самым личность автора связывает воедино эпизоды, восходящие к Ветхому Завету, и события современности, а читатель становится как бы компонентом произведения. Эта постоянная направленность авторского высказывания к читателю, которого поэт то убеждает, то устрашает, то берет в свидетели своей правоты, создает особую лирико-патетическую интонацию поэмы. Лирическое одушевление, сопровождающее все книги «Трагических поэм», создает единство произведения, которого не доставало «Неделе...» Дю Бартаса. Хотя в «Трагических поэмах» мы обнаруживаем многие стилиевые приметы, характеризовавшие и поэму Дю Бартаса, — эмфатичность, антитетичность в построении образов, причудливое соединение разных стилей, но все эти приемы мотивированы и аргументированы той «пристрастностью», о которой д'Обинье писал в предисловии к своей книге.

В гугенотской вере нет чистилища, нет полумер в божьем суде. Нет полумер и в «Возмездии» д'Обинье. Во устрашение земным грешникам он рисует небесные кары, обрушивающиеся на виновников трагедии века: Карл IX в смердящей тряпине, жрущий желуди, помет и корни; Екатерина Медичи, разрываемая псами; в огне горящий Поншер, архиепископ Турский (глава «Огненной палаты»). Жесткость и чрезмерность образов и стиля д'Обинье, апокалиптический тон его поэмы достигают в «Суде» наивысшего напряжения.

Тем самым лирическое единство поэмы создается не сюжетным развитием, а внутренним движением основной мысли автора о неизбежности победы дела гугенотов: первые три книги объединены страстным обличением противников новой веры; четвертая и пятая — являются антитезой предыдущим и связаны общей идеей истинности и избранности гугенотства; шестая и седьмая — пронизаны пафосом веры в справедливое возмездие веротступникам на земле («Возмездие») и возмездия в вечности («Суд»).

В «Трагических поэмах» д'Обинье так же, как и Дю Баргас, обращается к библейской древности, соединяя ее с античной мифологией. Порой эта связь становится столь тесной, что характеристика одних и тех же героев дается под их именем и под именем библейского персонажа, соответствующего им по характеру. В то же время, уподобляя религиозную войну войне троянцев, д'Обинье сравнивает католиков с Терситом. Однако во всей поэме и особенно в ее последних частях ясно ощутимо преимущественное влияние библейской традиции. И дело не только в большем количестве ассоциаций с библейскими текстами, но в общем поэтическом строе поэмы.

Сам д'Обинье говорил, что он избрал новый, «горький» стиль для описания трагических событий своего времени. И трагизм библейских книг был близок д'Обинье гораздо более, чем эпическая уравновешенность поэм Гомера. Будучи гугенотом, д'Обинье воспринял прежде всего общую духовную атмосферу Библии. Подобно автору «Апокалипсиса», говорившему: «О, если бы ты был холоден или горяч! Но так как ты тепел, а не холоден и не горяч, извергну тебя из уст моих!» — д'Обинье однолинеен в своем видении мира и человека: он делит все человечество на правых и неправых, и дух антитезы и контраста пронизывает художественный мир поэмы. Стиль Библии — синтаксические параллелизмы, настойчивое повторение в различных вариациях одной и той же мысли, пророческий тон — постоянно присутствует в «Трагических поэмах», а ее стихи порой прямо воспроизводят ритмы псалмов и тексты ветхозаветных пророков.

Хотя «Трагические поэмы» были изданы в XVII в., знакомство с ними и даже подражание им обнаруживаются задолго до публикации книги.

В вышедших в начале XVII столетия коллективных сборниках гугенотской поэзии (например, книга «Муза единомышленников», изданная гугенотским поэтом Гарросом в 1601 г.) влияние «Весны» и «Трагических поэм» очевидно вплоть до прямых текстуальных заимствований. Введение Дю Баргасом во «Вторую Неделю» отрывков, где возникают ассоциации с событиями религиозных войн, также связано с «Трагическими поэмами». А появившаяся в 1589 г. «Гизиада» свидетельствовала и о намерении католических поэтов воспринять поэтический опыт д'Обинье. И хотя Буало в «Рассуждениях о сатире» (1668) ни словом не упомянул «Трагические поэмы», следы ее влияния видны и у писателей XVII столетия.

Перу д'Обинье принадлежит также ряд прозаических произведений. Его «Приключения ба-

рона Фенеста», изданные в 1617—1630 гг., — первый опыт плутовского романа во французской литературе. Книга отмечена также несомненным воздействием «Дон Кихота» Сервантеса. Здесь д'Обинье решает столь острую для него проблему действительной значимости человеческой личности. Написанный в форме диалога между придворным Фенестом и сельским дворянином Эне роман содержит сатиру на придворные нравы. В противопоставлении глубокой духовности внутреннего мира Эне поверхностности и корыстной суетности Фенеста * ясно выражено этическое кредо д'Обинье. Изобилующий живо рассказанными эпизодами, восходящими к новеллистике XVI столетия и эпохе Рабле, роман д'Обинье — значительное произведение французской прозы. Другое прозаическое сочинение — «Жизнеописание Агриппы д'Обинье, написанное им самим для его детей» было создано автором в изгнании, в Женеве, куда он вынужден был бежать после поражения гугенотского восстания 1620 г. и где умер, забытый своими соотечественниками, в 1630 г. Мемуары д'Обинье — яркий образец художественной автобиографии. Так же, как и «Трагические поэмы», они содержали моральный и религиозный завет, оставленный Агриппой д'Обинье его детям и духовным союзникам. На протяжении всей своей жизни д'Обинье пишет и «Всемирную историю», значительная часть которой посвящена религиозным войнам во Франции и соседствующих с ней странах в период с 1552 по 1612 г.

Творчество д'Обинье — одно из вершинных явлений поэзии, подготовлявших барокко в эпоху Возрождения. Трагическая муза д'Обинье дала французской поэзии высокую патетичность гражданской лирики, мощь визионерского полета поэтической мысли. И это определило особую значимость поэзии д'Обинье. Ее присутствие ясно ощущается в космических видениях «Потерянного рая» Мильтона, в яростном обличении «Ямбов» О. Барбье; к «Трагическим поэмам» ведут и «Возмездия», и «Легенда веков» В. Гюго, а Ш. Бодлер даже поставил эпиграфом к первому изданию «Цветов Зла» строки из поэмы д'Обинье, в которых поэт-гугенот отстаивал право поэзии на обличение зла и человеческих пороков. К поэзии д'Обинье обращались и французские поэты XX в., стремившиеся к обновлению гражданской поэзии, искавшие новые формы выражения «пристрастности».

* Это противопоставление содержится и в именах героев: имя Фенеста восходит к греч. phainesthai — «казаться», а имя его антипода Эне — к греч. einai, что означает «быть».

АНГЛИЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

ЛИТЕРАТУРА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIV И XV в.

Предпосылки прогрессивного переворота в области общественной и культурной жизни появились в Англии рано, на исходе XIV в., но реализовались они медленно.

Прежде всего стало заметным движение научной жизни. В первой половине XIV в. Уильям Оккам (1300—1350), ученый монах, развил один из вариантов номинализма, критического направления в философии, распространенного в ряде университетов Европы, но встречавшего настойчивый отпор со стороны приверженцев схоластики. Учение Оккама — терминизм — интересно стремлением опереться на данные опыта, что вело к мысли о наличии определенных объективных закономерностей в жизни природы. У Оккама, изгнанного из Англии стараниями церкви, нашлось немало последователей и на континенте.

В атмосфере распространения критических по отношению к схоластике течений развернулась деятельность епископа Джона Виклифа (1320—1384), выступившего с проектом церковной реформы, в основу которого было положено представление о церкви, очищенной от пороков, свободной от подчинения папе и пользующейся для богослужения не латынью, а общепонятным языком. Виклиф и его последователи были переводчиками Библии, т. е. зачинателями английской прозы. Виклифу не дали провести реформу, но его идеи произвели впечатление и были подхвачены в Англии, а также на континенте, где продолжателями Виклифа выступили Ян Гус и Иероним Пражский.

Борьба между старыми и новыми традициями на исходе XIV в. так или иначе связана с обострением общественной борьбы. Прямым откликом на события — восстание Уота Тайлера — была латинская поэма «Глас Вопиющего», принадлежавшая Джону Гауэру (1330—1408), образованному поэту, который вышел из семьи состоятельных землевладельцев. Его поэма — это большое произведение, свидетельствующее о знании традиций классической поэзии, но насыщенное проблемами современности.

Гауэр использует традиционную форму видения. Аллегорический мир животных и птиц олицетворяет различные явления современности: Кентский Кабан — восставшее крестьянство, болтливая сорока — сам Уот Тайлер. Аллегорический басенный фон отчасти напоминает «Роман о Лисе», но, в отличие от антифео-

дальной направленности «Романа о Лисе», «Глас Вопиющего» направлен не против угнетателей — пороки приписываются народу, а разжигает их сам Сатана. Изображено наступление хаоса, вызванное происками Сатаны: рисуется кризисное состояние английского общества, потрясенного мучительными процессами гибели старых отношений и рождением новых.

Гауэр, писавший на латинском, французском и английском языках, был воплощением поздней феодальной культуры в Англии накануне ее кризиса.

В духе средневековой традиции была создана и поэма «Видение Уильяма о Петре Пахаре» Уильяма Ленгленда (ок. 1330 — ок. 1400), появившаяся еще до восстания и в мятежные годы получившая особую популярность. Поэму цитировали те бунтари-проповедники, которые вели за собой восставших крестьян, например Джон Болл, сподвижник Уота Тайлера, идейный вождь восстания.

Как и Гауэр, Ленгленд охотно прибегает к аллегориям и другим характерным приемам поэзии Позднего Средневековья: автор поэмы уснул на холмах Мальвернских (это самая «сердцевина» Англии), и было ему видение — шли мимо него люди всех сословий и состояний:

Был всякий люд там: знатный и простой.
Кто странствовать пускался, кто трудился,
Как издавна на свете повелось.
Одни тянули плуг, копали землю,
В труде тяжелом возвращая хлеб;
Другие ж их богатства истребляли.

(Перевод А. Сиповича)

На современном языке сказали бы, что автору представилось синхронное зрелище. Разом, одновременно, как и положено на картине, увидел он все совершавшееся в его стране. С особенной отчетливостью выступила, если пользоваться современным языком, система отношений в обществе. И самым невыгодным, тяжким оказывается в этой иерархии положение крестьянина — это автор увидел с исключительной ясностью. Так или иначе, но все крестьянина притесняют или же пользуются плодами его труда. Отсюда у автора поэмы ненависть к лордам и служителям церкви, неприязнь к торговцам и ремесленникам.

Петр-пахарь хотя и мечтает о переменах к лучшему, но на предпринимательскую подвижность, обуявшую горожан, взирает со страхом. Преисполненный благочестия патриархальный труженик страшится честолюбия, чувственности, инициативности — свойств, которые сыграют преобразующую роль в новую эпоху; основными догматами своей правды он выдвигает благоразумие, кротость, воздержание и совесть, ту самую средневековую робость, страх божий, который, по мнению некоторых шекспировских персонажей, может сделать человека трусом. Позиция автора поэмы в историческом смысле не прогрессивна, но противостоит реакционной позиции его социально-литературного антипода Джона Гауэра, хотя оба смотрят опасно, отрицательно на приближение коренных общественно-исторических перемен.

Маркс отметил, что было бы чрезвычайно важно сопоставить поэму Ленгленда с основным произведением английской литературы переходной поры от Средневековья к Возрождению, с «Кентерберийскими рассказами» Чосера (см. Архив Маркса и Энгельса, т. VIII, с. 371). В «Кентерберийских рассказах», как и вообще в творчестве Чосера, проявляется уже другое отношение к современности, складываются иные принципы изображения. Изящный Чосер, как назвал его Маркс, был человеком Позднего Средневековья, когда ощутимо сказывались веяния гуманистического мировоззрения.

Джеффри Чосер (1340—1400), сын придворного поставщика вин, паж в свите сына короля Эдуарда III, участник Столетней войны, дожидаясь выкупа во французском плену, пополнял свое знакомство с куртуазной литературой. Он сблизился с французскими поэтами, среди которых был Э. Дешан, дружески отозвавшийся впоследствии об английском коллеге. Чосер перевел «Роман о Розе», созвучный поэту с его куртуазными вкусами и самолюбием горожанина, затесавшегося в среду знати. В течение долгих лет Чосер был поэтом, писавшим для образованных вельмож и их окружения. Но от стихов на французском языке, который был еще в употреблении при дворе Эдуарда III, он перешел к стихам английским. Чутко улавливая общее направление развития, Чосер выступил как родоначальник возникавшего английского литературного языка, опиравшегося на лондонский диалект. Параллельно созданию новых строфических и метрических форм, параллельно реформе языка шла и реформа стиха за счет обогащения старого английского стиха опытом латинской и французской поэзии.

Важнейшее произведение раннего Чосера — «Книга герцогини» (1369), посвященная памяти

жены Джона Гонта, герцога Ланкастерского. В изящной поэме, в которой еще господствуют средневековые каноны, уже видно пробуждение предренессансных тенденций: выражены они во внимании к человеческим чувствам, в том, как говорит поэт о скорби рыцаря, утратившего свою даму. Античные образы в поэме тоже близки к предвозрожденческому пониманию античного наследия как некоего идеала.

После того как Чосер познакомился с жизнью и искусством Италии, он стал популяризатором итальянской литературы в Англии. Чосер переводит из Данте, Петрарки, Боккаччо и в своей поэзии использует их опыт.

После «Книги герцогини» Чосером были созданы сатирические поэмы «Дом славы» и «Птичий парламент» (1382), высмеивающие деятельность парламента. Под видом птичьей перепалки Чосер изображал политическую борьбу, в которой уже намечались те феодальные распри, что приведут Англию к смуте XV в. — войнам Алой и Белой Розы.

Решительным шагом к созданию новых художественных ценностей и к освобождению от власти схематического средневекового аллегоризма была его поэма «Троил и Крессида», которая в дальнейшем послужит одним из источников одноименной пьесы Шекспира. Источником самому Чосеру послужила куртуазная поэма молодого Боккаччо «Филострато». На этой основе Чосер создал нечто вполне самостоятельное — прообраз английской ренессансной мифологической поэмы. В произведении отчетливо чувствуется мастерство Чосера — создателя живых характеров. Нельзя не отметить, что условно-античные герои поэмы Чосера — это подлинные рыцари и дамы, живые современники поэта. Вместе с тем Чосер смог передать прелесть, присущую греческому преданию. Сочетание английского колорита с античной традицией стало со временем особенностью английской ренессансной поэмы вплоть до «Венеры и Адониса» Шекспира.

Пост в лондонской таможне дал Чосеру возможность разносторонне ознакомиться с деловым бытом столицы, почерпнуть немало наблюдений для изображения тех социальных типов, что появятся в «Кентерберийских рассказах».

«Кентерберийские рассказы» (1387) вырастают на основе повествовательной традиции, которая, теряясь в далекой древности, заявляла о себе в литературе XIII—XIV вв. все настойчивее и неотступнее. Итальянские новеллы, циклы сатирических сказок, «Римские деяния», «Семь мудрецов» и другие сборники поучительных рассказов стоят в этом ряду. В XIV в. сюжеты, подобранные у разных авторов и в разных источниках, объединяются уже в глубоко инди-

видуальном обрамлении, отмеченном конкретными чертами новой европейской действительности, например, в «Декамероне», где традиционный замысел воплотился в книгу национальных по форме и материалу новелл. Чосер не пробовал свои силы в прозе, для него поэтическая речь была материалом более привычным,



Гравюра
из «Кентерберийских рассказов» Чосера.
Издание У. Кэкстона
Вестминстер, 1484 г.

поскольку английская художественная проза лишь рождалась. Национальным в «Кентерберийских рассказах» было композиционное обрамление — обстановка места действия: таверна у дороги, ведущей в Кентербери, толпа паломников, в которой представлено, по существу, все английское общество — от феодалов до веселой ватаги ремесленников и персонажей, представляющих сельскую Англию. Всего в компании паломников набирается 29 человек. И почти каждый из них — во всяком случае это относится к двадцати персонажам — живой и достаточно сложный образ человека своего времени; привычки и одежда, манера держать себя и речевые особенности мастерски описаны Чосером.

Как различны люди, о которых он говорит, почти так различны и средства, к которым Чосер прибегает для их изображения. О набожном и храбром рыцаре он позволяет себе говорить не без дружеской иронии — уж очень анахроничен он со своей куртуазностью рядом с грубоватой, крикливой толпой его простонародных спутников. О его сыне — мальчике, полном задора, — говорится с нежностью; о вороватом мажордоме, скряге и обманщике, Чосер пишет с брезгливостью; насмешливо упоминает он о

бравых купцах и ремесленниках, настолько богатых, что они наняли в поездку ублажающего их повара; не скрывает он хищности шкипера, то ли мирного моряка, то ли пирата, фигуры глубоко типичной для Англии эпохи Столетней войны. С уважением и без снижающих подробностей выписаны образы крестьянина, бедно одетого и сидящего на жалкой лошаденке, сельского священника — человека праведной жизни и верного друга своей бедной паствы, оксфордского студента, влюбленного в книги. При всем уважении к пахарю, несущему свой крест, и к священнику, который ему в этом помогает, Чосер, как характерный представитель городских просвещенных кругов Предвозрождения, отзывался с осуждением и ужасом о крестьянах, восставших за свои права: они были для него смутьянами, пришествие которых в Лондон он пережил как тяжелое потрясение.

Сатирический талант Чосера разворачивается в полной мере, когда речь заходит о монашестве и о духовенстве побогаче. Эта братия ненавистна поэту, и он не жалеет подробностей, чтобы живописать ее. Ложь, продажность, невежество, различные пороки — черты духовенства в «Кентерберийских рассказах». Развивая антиклерикальную тенденцию средневековой литературы, Чосер поднимает ее на новый уровень: он показывает моральное уродство духовенства, для него это горсть паразитов, существующая за счет общества. Исключение составляет разве что аббатисса, к которой Чосер насмешливо-сниходителен: целомудренная на вид, она носит брошку с надписью «Любовь побеждает все».

Литературный портрет у Чосера поражает разнообразием, сочетанием черт и примет самых разнообразных, которые, однако, создают цельное впечатление о человеке. Вот портрет ткачихи из Вата, замечательный конкретностью и юмором:

А с ним болтала батская ткачиха,
На иноходце восседая лихо;
Но в храм
Пред ней протиснись кто-нибудь из дам,—
Вмиг забывала, в яростной гордыне —
О благодущии и благостыне.
Лицом пригожа и румяна.
Жена завидная она была.
И пятерых мужей пережила,
Гурьбы дружков девичьих не считая.

(Перевод И. Кашкина)

Иногда деталь вырывается, становится как бы центральной, особенно выразительной; так, в портрете мельника, мошенника и лгуна, подчеркнуты отталкивающие подробности. Юмор и добродушная грубоватость тона резко меняют-

ся, когда детали нужны для портрета ненавистного Чосеру продавца индульгенций:

Глаза его, как заячьи, блестели.
 Растительности не было на теле,
 А щеки гладкие — желты, как мыло.
 Казалось, мерин он или кобыла,
 И, хоть как будто хвастать было нечем,
 Об этом сам он блял по-овечьи...

(Перевод И. Кашкина)

Тонко характеризующие каждого рассказчика детали читатель находил и в «Прологе», и в самих рассказах, которые он узнает от паломников. Рыцарь в духе куртуазной поэтики пересказывает старинный сюжет, напоминающий о рыцарских романах и лэ; плотник излагает смешную и непристойную историю, вполне в духе скромного городского фольклора. В рассказе раскрываются интересы и симпатии того или иного паломника. Этим достигается индивидуализация персонажа, решается задача его изображения изнутри. Определение Чосера как «отца реализма» в новой европейской литературе относится, конечно, в первую очередь к его искусству портрета. Мы имеем право говорить именно о ранней форме ренессансного реализма как творческого метода, который подразумевает не только правдивое обобщенное изображение человека, типизирующее определенные общественные явления, но и отражение изменений, происходящих в обществе и в человеке. Английское общество, каким оно изображено в портретной галерее, созданной Чосером, — это общество в движении, развитии. Это уже не старая Англия, какой она вступила в Столетнюю войну, это общество переходного периода, где феодальные порядки сильны, но устарели, где люди новых профессий, связанных с развивающейся жизнью города, составляют заметное большинство. Чосер критически изображает не только старые, уходящие сословия, но и хищного, жадного до наживы купца, мельника, шкипера, мажордома. С другой стороны, он сочувственно обрисовал крестьянина, ремесленника, студента — трудовую Англию, умеющую, однако, повеселиться и порадоваться жизни. По сравнению с «Видением Уильяма о Петре Пахаре» у Чосера гораздо слабее пафос прямого обличения феодального строя, да и образ крестьянина занимает место не столь значительное, как у Ленгленда. Однако герои Чосера живее, и общая концепция английской жизни более реальна и трезва. Не проповедникам христианского идеала принадлежит будущее, а деловым, полным сил и страстей людям, хотя они (Чосер это понимает) гораздо менее почтенны и добродетельны, чем его же крестьянин и сельский священник.

Реалистичны в большинстве случаев сюжеты рассказов; во многих случаях перед читателем проходят сцены и эпизоды английской жизни XIV в., напоминающие позднюю английскую миниатюру с ее многофигурной композицией и характерным смещением бытовых и поучительных аспектов, обычно сдобренных юмором, который в высокой степени характерен и для Чосера.

Будучи подлинной энциклопедией английской жизни XIV в., показанной на пути к новому и еще неясному будущему, «Кентерберийские рассказы» вместе с тем — энциклопедия поэтических жанров своего времени. Чосер использовал и куртуазную повесть, и бытовую новеллу, и лэ, и фэблию, и народную балладу, к тому же усложненную элементами пародии на рыцарскую авантюрную поэзию, и дидактическое повествование в стихах.

Наряду с традиционными жанрами намечаются и новые — таковы, например, «маленькие трагедии», которые излагает монах, поучительные исторические миниатюры, уже явно связанные с предренессансными мотивами. Богатству жанров отвечало и разнообразие стилистических и стихотворных средств «Кентерберийских рассказов». Поэтическое мастерство Чосера развернулось в этой книге, демонстрируя высокую поэтическую культуру автора, опиравшегося не только на национальные традиции, но и на все, что он мог почерпнуть из итальянской литературы XIV в., вплоть до сонетов Петрарки, и из французской лирики. В «Кентерберийских рассказах» заложена основа новой английской поэзии, уверенно опирающейся и на опыт современной передовой поэзии Европы, и на национальные традиции.

Литературный процесс в Англии XV в. являет пестрое зрелище. В кругах знати по-прежнему в почете рыцарская литература. Но эти романы все чаще появляются в форме прозаического повествования, в котором на первый план выступают именно авантурные, развлекательные или куртуазно-поучительные мотивы, делающие произведение своего рода учебником хорошего тона для нового дворянства, пополняющего ряды феодалов, поредевшие в войне Алой и Белой Розы. Эта рыцарская литература все чаще ориентируется на читателя и слушателя, не понимающего по-французски, предпочитающего родной, английский язык; в ходу и более родственные слушателям сюжеты, восходящие к донормандскому, англосаксонскому эпическому пласту.

Следует помнить, что культурная жизнь в ее новых формах развивалась уже не только в замке и дворце, но и в городах с их патрицианскими домами, их братствами и гильдиями, умевшими

устраивать не только веселые, но и богатые художественным содержанием празднества, в английских университетах, отходивших от старой формы монастырских школ, и даже в деревнях. Феодалный гнет в XV в. стал слабее, а новые формы закабаления — капиталистические — только подступали к городу и деревне. Городской люд различного достатка и положения начал осознавать свое значение. Этому способствовали и короли, искавшие помощи городов и нередко заигрывавшие с ними.

Новая университетская жизнь, новые книги, усиление и углубление связей с другими странами, подъем переводческого мастерства, дававшего английскому читателю все больше свежего материала в любой отрасли знаний и искусств, появление новых вкусов в архитектуре и быте — во всем этом закреплялась победа нового над старым. Возникла и новая концепция самой Англии, новое ее понимание, родившееся из оценки исторического опыта, завоеванного народом.

Эта новая концепция выражена, например, в книге ученого монаха Джона Капгрейва (1393—1464), в «Хронике Англии». Используя традиционный жанр средневековой литературы, Капгрейв, однако, изображает историю страны уже не как историю королей. Распри, терзавшие Англию в XV в., рассматриваются у Капгрейва критически; он стремится дать им оценку в целом, не становясь на сторону какой-либо ветви Плантагенетов. Его суд суров, он произносится от лица складывающейся английской нации.

Существенное идеологическое значение имела так называемая «Книжица английской политики» (1436) — своеобразное стихотворное наставление для английских купцов, в котором, между прочим, говорилось: «Прежде всего будем господами моря, и пусть защитит оно нас, как стена защищает окруженный ею город». Вероятно, среди таких «господ моря», какими хотели быть английские купцы уже в XV в., пользовались популярностью книги вроде «Путешествий сэра Джона Мандевиля» — переведенной с французского языка талантливой компиляции из различных книг — от античных географов и историков до Платона Карпини. Джон Мандевиль (под этим псевдонимом скрывается, видимо, некий Жан Бородатый, врач из Льежа) увлекал читателей картинами сказочных сокровищ, экзотических царств, дразнил аппетиты купцов-авантюристов, тип которых складывался в Англии.

Новый дух английской культуры отразился и в поразительной деятельности Уильяма Кэкстона (1421—1491), создателя английского книгопечатания. Знаток и реформатор книжного

дела, долгие годы обучавшийся в Нидерландах, Кэкстон, переехав в Англию, создал несколько печатных дворов, возглавленных им и его учениками. Человек с широким кругозором, он развернул такую же широкую программу печатания. Список книг, опубликованных им, наряду с внушительным количеством томов религиозного содержания, составляют переводы рыцарских романов и античных авторов, книги путешествий, руководства по шахматной игре, пособия различного рода. Это энциклопедия раннего гуманизма, по ней можно проследить его противоречия — его связь с клерикальными доктринами Средневековья и его устремления вперед. Кэкстон создал вокруг своих предприятий школу переводчиков с живых и мертвых языков. Разносторонняя осведомленность английских писателей XVI—XVII вв. в литературе других стран и эпох, поражающая, например, многих шекспироведов, должна быть отнесена в ряде случаев за счет того, что начиная с XV в. в Англии искусство перевода делалось все более тонким, становилось важной приметой английской литературы в целом.

Среди книг, напечатанных Кэкстоном, были «Кентерберийские рассказы», снабженные великолепными и близкими к духу подлинника иллюстрациями. Этим Чосер был как бы канонизован, признан как отец новой английской литературы, неторопливо, но настойчиво прокладывая себе пути. Дух Предвозрождения витает над изданиями Кэкстона, воплощается и в миниатюрах нового типа, которыми любил украшать свои книги великий книгопечатник.

И тот же дух Предвозрождения, но в ином своем облике, витает над другой книгой, любовно отпечатанной Кэкстоном, — над книгой рыцаря Мэлори «Смерть Артура» (1485). Кэкстон сам готовил рукопись к печати: он привел ее в порядок, разбил на главы, придумал названия для них.

Томас Мэлори (ок. 1417—1471) — тоже был колоритной фигурой этого переходного времени. Многие в его жизни остаются тайной. Но ясно, что Мэлори — выходец из старого обедневшего знатного рода, видимо нормандского, хлебнувший горя на своем веку, человек искушенный в воинском деле и в разных видах рыцарского «вежества», с душой подлинного поэта и с метким глазом мудрого художника.

Внешне «Смерть Артура» (она создавалась в 1460—1470 гг.) может произвести впечатление компиляции, пересказа многочисленных романов и преданий о славном короле и его рыцарях, прочитанных талантливым и влюбленным в сказочное куртуазное рыцарство поэтом. Мэлорв постоянно ссылается на «французские книги»,

из которых он черпает материалы для своего романа. Да и трудно отрицать его зависимость от различных произведений, накопившихся к XV в. во французском и английском обиходе, вокруг артуровской тематики. Но это не пересказ и тем более не перевод некоего французского романа об Артуре, это произведение глубоко оригинальное, хотя и основывающееся на различных хорошо известных источниках. «Смерть Артура» — подробнейшее повествование о том, как под властью легендарного повелителя бриттов собрались разрозненные силы британского воинства, как возникло братство Круглого Стола, принимавшее в свои ряды только тех, кто полностью отвечал канонам идеального рыцарства. В произведении Мэлори, как и у Гальфреда Монмутского, король Артур становится повелителем Европы. Но рыцарская утопия, созданная Мэлори, распадается и гибнет от вполне реальных причин. Ее губит феодальная смута: недавние братья по Круглому Столу истребляют друг друга, а в выигрыше оказываются те самые насильники и деспоты, которых до поры смирал и наказывал король Артур.

Резким и принципиальным отличием этого произведения от рыцарских романов XII—XIII вв. было не только то, что «Смерть Артура» написана отличной прозой, а не стихом, но и то, что весь мир романа — мир, ушедший в прошлое. Рыцарское общество показано с известной дистанции. Чувство дистанции, чувство историческое (разумеется, неосознанное), а не эпическое, подсказывает Мэлори и его читателю не столько мысль о том, что Круглый Стол когда-то существовал, сколько о том, что его больше никогда не будет, что золотой век рыцарства неповторим и невозвратим. Это новаторская черта, близкая к рождающемуся в искусстве Ренессанса представлению о перспективе.

Ориентация «Смерти Артура» во времени по отношению к историческому движению — вопрос в свою очередь непростой, освещаемый исследователями по-разному. Вопрос этот сложен и текстологической, и биографической стороной дела. Существовала и в значительной мере продолжает существовать «загадка Мэлори», что, между прочим, наряду с другими сходными случаями указывает на сравнительную распространенность проблем, подобных пресловутому «шекспировскому вопросу». В отношении Шекспира и Мэлори вопрос этот знаменателен в двух аспектах: они были земляками — оба происходили из графства Варвик — и оба пользовались популярностью, не вызывая, однако, особого интереса к своей биографии. Широко известная с давних пор «Смерть Артура» только в нашем веке была по-настоящему изучена. Всем известный по имени и в то же

время неведомый как личность сэр Томас Мэлори лишь на исходе прошлого столетия был отождествлен с конкретным лицом, уже в наше время была обнаружена рукопись его книги, и это дало основания с большей конкретностью судить о позиции автора-рассказчика «Смерти Артура».



Иллюстрация к «Смерти Артура» Т. Мэлори.
Издание У. Кэкстона

1485 г.

Книга Мэлори замечательна полнотой изображения и полнотой принятия рыцарства как такового. Вообще при необычайно бурном внутреннем кипении мир Мэлори замкнут: за пределами Круглого Стола ничего достойного будто не существует. Рыцари могут любить, могут ненавидеть, могут сохранять верность долгу и дружбе, могут изменять, могут миловать, могут убивать, и Мэлори живописует это до тех пор, пока все совершается по-рыцарски. При чем перед нами не галантное рыцарство, а реальное, занятое почти исключительно кровопролитием. Стычки турнирные и боевые следуют одна за другой. «Смерть Артура» — это плач по рыцарству, подлинному средневековому рыцарству.

При всех отличиях между Чосером, Капгрейвом и Мэлори всех трех роднит чувство любви к их английской родине как к общему дому, где ученому, горожанину-поэту, монаху и рыцарю-авантюристу придется жить вместе. Рождается чувство патриотизма, еще отягощенное сословными представлениями, но могучее и плодотворное.

Вместе с тем видно, насколько сложны были социальные корни английского Возрождения.

В подготовлявшем его процессе активной была роль не только людей из народа или из городского сословия, но и представителей определенных кругов образованного дворянства, к которым принадлежал Мэлори. Они вносили в культуру английского Предвозрождения (а затем и Возрождения) тот оттенок просвещенной рыцарственности, который так чувствуется в персонажах многих великих произведений литературы XVI в. вплоть до тех изящных вельмож Шекспира, которые нередко оказываются героями его произведений. Социологи связывают эту линию английской литературы с растущим значением джентри, так называемого «нового дворянства»; пример Мэлори, хорошо известного Шекспиру, говорит о том, что это более сложное явление, связанное с определенными традициями английской средневековой культуры.

Замечательным явлением в английской словесности в XIV и особенно в XV в. стала народная поэзия, в частности баллада. Баллада в Англии и Шотландии сложилась, очевидно, в очень древние времена. На рубеже XIV—XV вв. она пережила эпоху своего становления как один из самых распространенных жанров устной, а затем и письменной литературы. Баллада в англо-шотландской поэзии, как и в поэзии скандинавских стран,— это лирико-эпическое стихотворение, остросюжетное и окрашенное чувством. Именно в балладе развернулся поэтический гений английского народа, и прежде всего крестьянства, приобретшего в эти века исторический опыт восстаний и непрерывавшейся борьбы за свои права. Баллада вбирала и материал текущей истории, особенно войну между шотландскими и английскими феодалами на границе этих стран, и выдающиеся трагические или поучительные жизненные случаи, и старинную эпическую традицию.

Народная баллада по-своему, с точки зрения крестьянства, освещала английскую историю, вековую драму борьбы простого народа против феодальной системы. Хотя сходные мотивы есть и в поэзии других стран Западной Европы, но в XIV—XV вв. нигде не было такого массива произведений, каким был корпус героической английской антифеодальной баллады. Высшая точка ее развития — баллада о Робине Гуде.

В рассмотрении генезиса баллад о Робине Гуде сложились две взаимосключающие точки зрения. Одна из них архаизирует баллады и видит в них отголосок событий XII—XIII вв. Согласно другой, речь идет именно о порождении бурного XIV в. с его крестьянскими восстаниями. Подчеркивается, что первые сведения

о балладе, посвященной Робину Гуду, относятся к 1370 г., к кануну восстания Уота Тайлера, и что Ленгленд знал о Робине Гуде. Эта вторая точка зрения кажется более обоснованной, хотя не лишено вероятия, что в баллады о Робине вплелись многочисленные отголоски более ранних произведений сходного типа. Этим можно объяснить, что в ряде случаев Робин выступает как противник нормандской знати и что он погиб, преданный монахиней нормандского происхождения. Но самое главное заключается в том, что в балладах о Робине перед нами — широкая картина английской жизни, на фоне которой смелыми и точными штрихами изображены подлинно народные герои английской поэзии XIV—XV столетий — Робин и его друзья, его смелая ватага, вместе с ним скрывающаяся в зеленых дебрях Шервудского леса, в том блаженном Зеленом лесу, где они были недостижимы для феодалов и их слуг.

На исходе XV в. или на рубеже XV и XVI вв. уже существуют два цикла баллад о Робине Гуде, во многом сходные друг с другом. Это «Малая песнь о деяниях Робина» и «Песнь о деяниях Робина». История их возникновения, их соотношение, процесс собирания баллад в циклы остаются предметом научных разысканий. На рубеже Предвозрождения и первого этапа Возрождения в английской литературе уже существовало великое произведение народной поэзии, лиро-эпическое полотно жизни и борьбы английского крестьянства.

Циклы баллад о Робине Гуде построены по принципу, свойственному многим повествовательным произведениям Позднего Средневековья. Это серия поэтических эпизодов, объединенная обрамляющей структурой, роль которой в данном случае выполняет некий основной сюжет о Робине и его молодцах. Они и есть, главные действующие лица баллад.

Робина Гуда можно себе представить как йомена, свободного крестьянина XIV—XV вв. активного участника войн и восстаний, того, кто снискал Англии победу на полях сражений* в Столетней войне и кто был боевым оплотом Уота Тайлера, а затем непременным участником великих событий английской истории — от разгрома Армады до революции 1640 г. Йомен Робин Гуд, несправедливо преследуемый местными феодальными властями,— обаятельный, смелый, веселый и прежде всего справедливый человек. Поэтому он и оказывается во главе отряда таких же бесстрашных отщепенцев, как он.

Друзья Робина — это и Маленький Джон, прозванный так в шутку из-за огромного роста; и веселый монах брат Тук, предпочитающий шервудское братство монастырскому уставу,—

фигура, напоминающая о брате Жане в романе Рабле; верный друг Гуда — бродячий менестрель и многие другие. Есть у Робина и возлюбленная — крестьянская девушка Марион, глубоко поэтический образ непосредственной, верной, веселой, молодой крестьянки.

Существуют и другие версии происхождения Робина Гуда. Называли даже его будто бы реальное имя — Роберт Фиц-Ут, граф Хантингдонский, живший в XII столетии. При этом надо принять во внимание сравнительно позднюю публикацию баллад. В свое время письменная литература только лишь упоминала о балладах, посвященных Робину Гуду (а существовавший тогда же цикл баллад о Рандольфе оказался утраченным). Писатели от Чосера до Шекспира частично использовали баллады, перерабатывали, но все-таки не воспроизводили. Жили баллады в изустной традиции, и только в XVII столетии появляются издания отдельных баллад. Сборник Томаса Перси «Памятники древней английской поэзии» (1765), благодаря которому баллады обрели широкую литературную известность, основан на рукописи, относящейся, в свою очередь, уже к середине XVIII в. Джозеф Ритсон, уточнивший записи Перси, опубликовал свое собрание баллад в 1784 г., а Френсис Джеймс Чайлд — в самом конце XIX в. Так что надо принять во внимание стилизацию, неизбежно наслонившуюся на подлинный текст баллад.

Но все-таки во всех версиях существуют общие черты, сливающиеся в единый облик «славного Робина» и его молодцов. Друзья Робина живут по-братски, по суровым, но справедливым законам, выработанным ими самими и признанными крестьянами окружающих деревень. Возникает образ идеального крестьянского общества, обитающего под сенью Шервуда, крестьянская зеленая утопия XIV в. Если у английской рыцарской поэзии был образ сказочного леса Броселианы, полного тайн и неожиданностей, то английский народ создал свой образ леса, укрывающего и спасающего людей. Шервудской общине противостоит реальная феодальная Англия XIV—XV вв. — злые королевские чиновники — шерифы, трусливые деспоты-лорды и др. Против этой Англии ведут борьбу Робин Гуд и его молодцы. Борьба эта победоносна, Робину удается хитростью, силой и мужеством побеждать врагов всюду, где он их встречает. Вера в неуловимость и неуязвимость Робина такова, что в наиболее распространенных версиях его смерть приписывается предательству, измене, а не победе более сильного противника.

Враги Робина изображены без эпического спокойствия; баллада не жалеет отрицательных

черт, описывая этих ненавистных народу насильников и захребетников. В страстной силе осуждения заключается немалая доля художественности баллад о Робине, немалая доля своеобразия. От них веет духом острой социальной борьбы, кипевшей в Англии. При всей отчетливой антифеодальной направленности баллада о Робине шадит королевскую власть: как и Уот Тайлер, как и многие другие вожди крестьянских движений, Робин в идее — верный подданный своего монарха.

Цикл баллад являет единство поэтических образных и стихотворных средств. Вместе с тем каждая из баллад — произведение в своем роде законченное. При поразительной насыщенности образов жизненным материалом (таковы типы Робина и его стрелков), точность зрительного образа характерна для баллады в такой же степени, как и благородная скупость красок. Замечательно богатство эмоций баллад о Робине Гуде. Здесь и накаленная ненависть, и беспощадная насмешка, и задор, и героический пафос, и сердечный юмор, и лирическая печаль; сливаясь в единую систему, они создают неповторимый и совершенно новый в английской литературе эмоциональный колорит.

Объединяющей особенностью поэтики баллады является тенденция, свидетельствующая о том, что в становлении возрожденческого реализма народное искусство Англии сыграло активную роль. Тенденция эта сказывается не только в отборе конфликтов и в изображении персонажей, но и в общей концепции циклов о Робине Гуде. До них баллада обычно была посвящена определенному историческому событию, недаром для английской баллады собственно Средних веков характерны эпические сюжеты вроде тех, какие легли в основу рыцарских баллад «Охота в Чивноте» или «Битва при Оттербери». В центре же цикла о Робине стоит именно личность героя, обладающего определенным характером, а не просто отвлеченными эпическими достоинствами. Это цикл произведений, объединенный интересом народа к индивидуальности, обладающей гораздо более четкими личными особенностями, чем, например, библейски отвлеченный образ Петра Пахаря. Сравнивая их, нельзя не заметить, насколько отразился в образе Робина обогатившийся общественный опыт XIV—XV вв.

Гуманистическая культура Англии в середине XV в. выходит за пределы духовного сословия. Выдвигается напоминающий просвещенных князей итальянского Возрождения Джон Типтофт, граф Вустерский (1427—1470). В Оксфордском университете его друзьями были уче-

ники итальянского гуманиста Гварино да Верона — Роберт Флемминг и, по-видимому, Уильям Грей; в Падуе, где он слушал лекции по гражданскому праву, — гуманист Галеотто Марцио и Джон Фри, ставший его секретарем. В школе Гварино Джон Типтофт был первым англичанином — светским лицом. Он научился писать в стиле Цицерона и перевел на английский его трактаты «О старости», «О дружбе», а также отрывки из Цезаря, касающиеся Британии. Переводы Типтофта из Цицерона были изданы в 1481 г. Кэктоном. Во время своих поездок по Италии Вустер собрал библиотеку латинских и греческих рукописей. Из Падуи он послал в дар Оксфордскому университету собрание книг и письмо, в котором высказывал мысли об улучшении преподавания гуманистических дисциплин. Обширное рукописное собрание графа Вустерского вместе с коллекцией Глостера сделало возможным серьезные занятия в Англии латинскими и греческими классиками.

В последние десятилетия XV в. в Англии преподавали греческие магистры Андроник Каллист и Георгий Германим, константинопольский

грек Сербопулос, который переписывал для своих учеников вошедшую в моду грамматику Феодора Газы. Знание греческого языка открыло англичанам новые пути. Эллинская культура в значительной степени изменила представления гуманистов об античности. Аристотель, как его толковали схоласты, был заменен Платоном, умы и воображение англичан потрясла вызванная из небытия греческая трагедия и не искаженный средневековыми переделками Гомер. Почти вековые усилия английских гуманистов не пропали даром. К концу XV в. из учеников итальянских гуманистов они сами становятся наставниками. К ним обращается за помощью Эразм Роттердамский.

Во время своего первого посещения Англии в 1499 г. он писал, упоминая видных ученых из Оксфорда: «Когда я слушаю моего друга Колета, мне кажется, что я внимаю самому Платону. Кто не восторгался совершенной системой обучения Гросина? Кто может быть более острым, более утонченным и более глубоким в своих суждениях, чем Линейкр? Кто одарен природою более благожелательной, мягкой, приятной, чем гений Томаса Мора?»

ЛИТЕРАТУРА XVI в.

1. ТОМАС МОР

Величайший из английских мыслителей Возрождения Томас Мор (1478—1535) родился в семье ученого-юриста, получившего от короля рыцарское звание. После школы Сент-Антони отец по обычаю, распространенному в XV в., отдал Томаса на воспитание в дом к архиепископу и лорду-канцлеру королевства Мортону. В 1492 г. лорд-канцлер определил своего питомца в Оксфордский университет. Отец Мора не захотел поддерживать его занятия греческой философией и литературой и отказал сыну в помощи. Лишения студенческой жизни закаляли характер Мора и выработали в нем почти аскетическую нетребовательность, которой он не изменил и тогда, когда достиг положения одного из первых лиц в государстве. Несмотря на отвращение к юриспруденции, Мор по настоянию отца закончил высшие юридические школы — Нью Инн и Линкольнз Инн. В пору, когда юный Мор колебался в выборе жизненного пути, читал патристику и жил в монастыре картезианцев, почти готовый к принятию духовного сана, он познакомился с жизнеописанием гуманиста Пико делла Мирандолы, написанным Джаном Франческо Мирандолой (Мор перевел его на английский) и с сочинениями Пико. Из них наибольшее влияние на Мора оказала

«Речь о достоинстве человека» — подлинный символ веры Возрождения. Мысли итальянского гуманиста о безмерных творческих возможностях человека, о ценности и неповторимости человеческой личности, воспринятые Мором, были совершенно несовместимы с учением Лютера об отсутствии у людей свободы воли и предопределенности участи каждого. Они сформировали отрицательное отношение Мора к Реформации. Девизом жизни Мора стали слова Йико: «Не довольствуясь заурядным, страстно стремиться к высшему».

В 1504 г. Мор был избран в парламент и с первых же шагов политической карьеры показал себя бесстрашным и бескорыстным человеком, не желающим идти на компромиссы с властью. Впервые он поплатился за то, что выступил с речью, в которой призывал отказать королю в финансовых ассигнованиях на личные нужды. После смерти Генриха VII Мор получает место помощника шерифа Лондона. До 1509 г. он занимался адвокатской практикой и состоял лектором юридической школы Форнивал Инн. Служба судьей по гражданским делам дала Морю возможность близко соприкоснуться с жизнью всех классов и слоев английского общества. Справедливостью и бескорыстием он снискал любовь сограждан.

Весь свой досуг Мор отдавал любимому заня-



Г. Гольбейн. Портрет Т. Мора

1527 г. Нью-Йорк, частное собрание

тшо — литературе. В молодости он занимался преимущественно стихотворством, сочинял комедии. В 1509 г. Мор вместе с жившим в его доме Эразмом Роттердамским, вторично посетившим Англию, переводил диалоги Лукиана. (Долгие беседы со своим английским другом побудили голландского гуманиста написать «Похвалу глупости».)

Эпиграммы — краткие стихотворения на разные темы (о краткости жизни, о мореплавании, фортуне, о врачах, рыбаках, астрологах и т. п.) — сочинялись Мором в 1509—1519 гг. Наибольший интерес представляют стихотворения на темы из английской жизни: о скупом

епископе, о гуманистах — и приуроченные к событиям личной жизни автора, как, например, ироническое двустишие:

Некто, жену потеряв, вторично спешит к Гименею —
После крушенья моряк в море выходит опять.

Мору равно удаются бытовые зарисовки, остроумные, насмешливые стихи и философские сентенции. Подлинным лиризмом проникнуто стихотворение, посвященное детям автора, эпитафия первой жене и овеянное дымкой меланхолии длинное стихотворение о юношеской любви 16-летнего Мора к некоей Элизабет. Пути их разошлись, встретились они спустя четверть

века, и хотя образ 14-летней девочки, который хранила его память, сильно отличался от начавшей стареть женщины, представшей перед ним, Мор пишет, что в нем вспыхнула вновь былая чистая любовь. Однако им суждено было снова потерять друг друга. Стихи к Элизабет — лучшее лирическое произведение, написанное по латыни в эпоху английского гуманизма.

В ранней юности Мор слышал от канцлера Мортонна рассказ о коротком трагическом царствовании Ричарда III, который завладел престолом, убив своих племянников, детей Эдуарда IV, а затем пал в битве с будущим королем Генрихом VII Тюдором, закончившим гражданскую войну и принявшим в свой герб обе розы: белую и алую. Широко пользуясь воспоминаниями Мортонна и своего отца, сэра Джона, Мор в 1513 г. приступил к жизнеописанию Ричарда III. Он пишет сочинение, насыщенное пафосом тираноборчества, сначала по-латыни, затем по-английски. Напомним, что одним из любимых произведений Мора были «Сравнительные жизнеописания» Плутарха, которые он читал в оригинале. Хотя опубликован «Ричард III» Мора был только лишь в 1641 г., это сочинение оказало сильнейшее влияние на все дальнейшее развитие английской историографии. Вскоре после смерти Мора текст частично был использован и опубликован хронистом Эдвардом Холлом, а от него перешел в «Английские хроники» Рафаэля Холиншеда и послужил основным источником для одноименной трагедии Шекспира, пользовавшейся огромным успехом у современников. Шекспировский образ коронованного злодея многими чертами близок Ричарду Мора, хотя исторически не вполне достоверен.

В 1510 г. начинается работа над основной книгой Мора — «Утопия». Мор жил в эпоху великих географических открытий: мир XV в. стремительно менялся, на карте появлялись новые земли и народы. И Томас Мор помещает созданную им модель совершенной цивилизации на одном из вновь открытых островов, затерянных в океанских просторах. Он пишет сначала вторую часть — описание счастливого и процветающего государства утопийцев, а затем создает диалог — обрамление, в нем действующими лицами выступают сам автор, кардинал Мортон, покровитель Мора и Эразма, голландский гуманист Петр Эгидий и, наконец, вполне правдоподобная для века великих географических открытий фигура бывшего путешественника Рафаила Гитлодея, от имени которого ведется рассказ. Для наибольшей убедительности Мор вводит в обрамление подлинные факты своей биографии. Так, Эгидий знакомит его с Рафаилом Гитлодеем, участни-

ком экспедиций Америго Веспуччи. Действительно, в 1515 г. Мор был послан с дипломатической миссией в Брюгге, где подружился с Петром Эгидием, посетил Антверпен. Верен исторически и подтверждается документами факт высадки на побережье Бразилии нескольких моряков из команды Веспуччи во время его четвертого путешествия в западное полушарие (1503). Мор писал свою «Золотую книжечку, столь же полезную, как и забавную, о наилучшем устройстве государства и о новом острове Утопии» в 1511—1516 гг. Таким образом, маршрут странствий Гитлодея от берегов Южной Америки на Запад до острова Утопии, находящегося где-то в океане, предвосхитил возможность кругосветного плавания, впервые совершенного Магелланом спустя четыре года (1520). При жизни Мора еще немногие государственные деятели Англии понимали значение для экономики страны и всей Европы открытия Нового Света.

Впечатление от книги Мора было так сильно, рассказ подан столь документально-достоверно, что многие читатели поверили в реальность «нового острова Утопии»; один из них, английский клирик, даже просил автора посодействовать ему занять в Утопии епископскую кафедру. И это несмотря на то, что в названиях и именах Мор подчеркивал вымышленный характер местности и обычаев утопийцев. Само название страны, ставшее нарицательным, образовано из греческого отрицания *ou* и слова *topos* (место) и, следовательно, означает «нигде».

Социальный эксперимент Мора задуман «от противного». Каждая деталь его модели совершенного социального устройства неразрывным образом связана с проблемами его века. Все позитивные решения Мора не беспредметные фантазии, они рождены долгими раздумьями, наблюдениями и опытом государственного деятеля. Сила конструктивных идей Мора, влиявших в течение столетий на передовую общественную мысль Европы, его гениальная способность социального предвидения находятся в прямой зависимости от умения проникать в причины общественных конфликтов. Первой и главной из этих причин Мор считает частную собственность, порождающую «ненасытную алчность немногих лиц», «жалкую нищету и скудость» большинства и «неуместную роскошь немногих». Второй, и весьма опасной, представляется ему презрение к труду и целая армия бездельников и тунеядцев, к которой он причисляет аристократию, ее семьи и многочисленную челядь, военных, монахов, попов. Автор «Утопии» с горечью говорит об упадке земледелия в Англии, о разорении и обнищании крестьян как следствии становления денежных отноше-

ний. «А где только есть частная собственность, где все мерят на деньги, там вряд ли когда-либо возможно успешное ведение государственных дел», — эти категорические слова Мора были написаны в эпоху, когда сила и могущество денег возрастали. Мор-правовед осуждает бессмысленную жестокость законов, карающих смертной казнью за воровство и бродяжничество, вместо того чтобы вникнуть в причины, порождающие преступность, и устранить их.

Внимательный наблюдатель современной ему действительности, Мор прекрасно понимал, что «нищета и забитость притупляют решимость, приучают к терпению и отнимают у угнетенных благородный дух восстания». Диалог первой части книги представляет как бы спор с самим собой — гуманиста, мечтающего об осуществлении смелых проектов переустройства общества, и политика, стоящего, на твердой почве реальной действительности начала XVI в.; отсюда — горестное восклицание: «Не выступлю ли я проповедником перед глухими?»

После кровавого хаоса Европы и Англии, «в котором овцы съели людей» (имелось в виду «огораживание земель», экспроприация крестьянства в Англии, на землях которого помещики разводили овец для торговли шерстью), читатели попадают на счастливый остров, где нет частной собственности и бедности, где все без исключения трудятся, где совершенно отсутствуют религиозные распри. Так как производительным трудом занято все население, для создания всеобщего изобилия достаточно шестичасового рабочего дня. Быт утопийцев прост и рационален, денег они не знают, распределение производится в согласии с коммунистическим принципом: «Каждому по потребности». Земледельческие работы — почетная обязанность всех. Живут утопийцы большими семьями в благоустроенных домах, которые, чтобы не допустить появления частнособственнических инстинктов, даются им в длительное пользование, но не во владение. Питаются все в общественных столовых-дворцах, ибо при существующем на острове разделении труда было бы неразумно тратить время на ведение индивидуального домашнего хозяйства. Юноши и девушки воспитываются совместно, особо одаренных осваивают от занятий ремеслом и сельским хозяйством и обучают наукам.

Самое удивительное в Утопии — глубочайший демократизм социального устройства. Здесь нет непроходимой грани между умственным и физическим. Все желающие после краткого рабочего дня посещают образовательные лекции и отдают свой досуг интеллектуальным занятиям. Причем, если какой-нибудь рабочий отдается этим занятиям с большим рве-



План острова Утопия

Гравюра из базельского издания «Утопии» Т. Мора. 1563 г.

нием, он может стать ученым, а не оправдавших надежды работников умственного труда переводят в ремесленники.

Мораль утопийцев чужда крайности аскетизма: счастье людей — в разумном чередовании труда на общую пользу и удовольствий, в гармоническом развитии личности всех граждан. Это признание величайшей ценности и неповторимости каждой человеческой личности сближает Мора с Пико делла Мирандолой. На острове запрещена смертная казнь, и утопийцы стараются избежать бессмысленных жертв на войне. Ради того чтобы сберечь жизнь граждан, они отдают свои золотые запасы и любимыми способами добываются мирного урегулирования конфликтов с соседями.

Утопийцы выступают за пределы своего государства только для защиты своих союзников, ставших жертвами нападения, или для занятия пустующих соседних территорий, когда жителей на острове становится слишком много. В этих случаях они прибегают к помощи наем-

ных войск, которым щедро платят. Но когда враг нападает на Утопию, все граждане, мужчины и женщины, способные держать оружие, спешат на защиту отечества. Чтобы быть готовыми к этому, юноши и девушки проходят специальную гимнастическую и военную подготовку.

Все должностные лица в Утопии (весьма немногочисленные) выбираются на краткие сроки, таким образом, к управлению общими делами попеременно привлекаются наиболее достойные и уважаемые труженики. Пожизненно избирается только король, который в одежде и в Обыту почти ничем не отличается от прочих граждан. Самые строгие кары навлекает на свою голову тот, кто затевает споры по вопросам религии. Среди утопийцев царит полнейшая веротерпимость, издревле у них «никому его религия не ставится в вину». Признается только верховная власть единого, непознаваемого бога, но при этом допускаются различные применения символов и толкований. Как не узнать в этом взглядов, объединивших лучшие умы Европы эпохи Возрождения!

В государстве утопийцев господствуют довольно примитивные, даже архаические формы общественных отношений, тем не менее им уже известна проблема тяжелого и грязного труда, например, на бойнях, на строительстве дорог и т. п. Античные утопии, скажем, Платона решали эту проблему — в пределах опыта рабовладельческой формации — естественно и без надрыва. Мор также вводит рабов, но сходство с Платоном в этом вопросе у него только внешнее, сущность же института рабства у Мора коренным образом отлична от античной. Рабством заменяют смертную казнь преступникам, и Мор полагает, что «лучше карать пороки, чем самого человека», давая ему возможность трудом загладить и искупить свою вину. Маркс высоко ценил проницательность Мора-политика, а анализ экономического состояния Англии, данный Мором в «Утопии», считал образцовым (Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т. 23, с. 746).

Первое издание «Утопии» (Лувен, 1516), подготовлявшееся под наблюдением Петра Эгидия, содержало ошибки. Второе, парижское издание 1517 г. также предпринималось без участия автора. Наиболее важно четвертое издание (ноябрь 1518 г.) известного базельского типографа Фробена, для которого Мор по просьбе Эразма пересмотрел текст первого издания и внес в него существенные исправления и поправки.

Взросшая популярность Мора на родине и за границей, успех двух его дипломатических миссий побудили Генриха VIII «притянуть» Мора ко двору. Ранее Мор чуждался общения с коро-

левской фамилией, «потому что,— писал Эразм Ульриху фон Гуттену,— ему всегда была особенно ненавистна тирания, а равенство чрезвычайно привлекательно».

С 1521 г. происходит непрерывное возвышение Мора. В 1521 г. Мор — заместитель государственного казначея; он получает золотую, цепь рыцаря. В 1523 г. король рекомендует Мора в спикеры парламента, затем Мор становится канцлером герцогства Ланкастерского, и, наконец, в 1529 г. после падения кардинала Уолси Генрих VIII назначает Мора канцлером королевства. «Счастливы были бы государства, если бы правители ставили во главе их должностных лиц, подобных Мору»,— писал Эразм. Выполнение государственных обязанностей требовало от Мора чудовищного напряжения, и в 1532 г. Мор, отказавшись от должности канцлера и первого лица в государстве после короля, превратился в подозрительное частное лицо. Когда император Карл V узнал об отставке Мора, он сказал, что никогда не отказался бы от такого министра.

Одной из причин ухода Мора было несогласие с новой политикой короля в отношении реформационного движения. Мор, так же как Эразм Роттердамский, Реформации не сочувствовал и был противником религиозных войн, начатых Лютером и протестантскими государями. Между тем конфликт между Римом и самовластным Генрихом VIII, искавшим повод конфисковать в казну несметные богатства церкви, нарастал. В 1533 г., после того как папа Климент VII отказал королю в разводе с Екатериной Арагонской, Генрих VIII по примеру немецких князей объявил себя главой церкви и потребовал от духовенства присяги на верность. Напуганные английские епископы, за исключением одного — Джона Фишера, поспешили присягнуть королю. Однако Мор не захотел признать короля главой церкви, полагая, что последствием разрыва с Римом явится ничем более не сдерживаемый разгул абсолютизма, и отказался подписать новый закон о престолонаследии.

17 апреля 1534 г. сэр Ричард Кромвель, прадед будущего лорда-протектора и племянник нового государственного секретаря, арестовал Мора и заключил его в Тауэр.

Содержали Мора в очень тяжелых условиях, допрашивали с пристрастием, но не могли сломить его волю. Из тюрьмы Мор писал знакомому священнику: «Я не могу переменить своих взглядов». Король пытался склонить Мора на свою сторону. К узнику с разрешения короля стали пропускать его любимую старшую дочь Маргарет, надеясь, что она уговорит отца подписать новые законы. Мор оставался непрекло-

нен. 5 июля 1535 г. Мор написал последнее письмо, адресованное Маргарет. На следующий день его казнили во дворе Тауэра.

Мор с достоинством держался перед казнью, шутил с палачом. В памяти народа остался образ Мора — праведного судьи, защитника угнетенных и притесняемых.

Английская культура второй половины XVI в. развивается в условиях укрепления абсолютизма, в жестокой схватке между феодальной католической Европой и ее противниками. В 1588 г. долголетнее соперничество Англии с Испанией закончилось разгромом Великой Армады, испанского флота, посланного, чтобы усмирить английский протестантизм. Из тяжелого испытания Англия вышла окрепшей и более чем когда-либо уверенной в своих силах. Народ в эти месяцы показал, на что он способен, и сам, видимо, почувствовал свои силы. Это сказалось и в ряде выступлений городских низов и крестьянства, которые приходится на 1590—1600 гг. Восстания ремесленников в городах, очаги крестьянских войн в провинции стали явлением, которое характерно для последних десятилетий царствования Елизаветы.

Все обострялась ссора королевской власти с парламентом. Наметилась антиабсолютистская оппозиция среди дворянства. Подняли голову католические заговорщики, среди которых было немало людей знатных и богатых. В ответ на это правящие круги создали особые органы для преследования лиц, опасных для монархии, сделали еще более суровыми и без того жестокие законы против бедняков и бродяг.

Под зоркий контроль попала и литературная жизнь страны, прежде всего ее театры, которые в те годы переживали время необычайного подъема. Очень важно иметь в виду, что вместе с абсолютистской реакцией усилила свой натиск на театры и вообще на передовую культуру и церковь — как официальная, англиканская, так и пуритане и другие секты, разраставшиеся в английском обществе и сплачивавшие вокруг себя под различными лозунгами ряды тех, кто был недоволен монархией и ее политикой.

В то же время продолжается активный рост светской культуры. Ученых-гуманистов, конечно, было немного, но гуманистическое раскрепощающее мировосприятие становилось достоянием целой эпохи.

2. ПОЭЗИЯ

От подражания к соперничеству и параллельному движению — такова эволюция английской поэзии Возрождения. Уже современники оценили этот процесс. В книге братьев Путтенхем «Искусство английской поэзии» (1589) гово-

рилось: «Во второй половине царствования Генриха VIII выступило новое содружество придворных стихотворцев, вождями которых были Томас Уайет и граф Генри Серрей. Путешествуя по Италии, они познали там высокую сладость метра и стиля итальянской поэзии. Они подвергли тщательной отделке грубую и необработанную нашу поэзию и покончили с тем состоянием, в каком она находилась раньше».

Раньше английская поэзия достигала таких вершин, как творчество Чосера, но надо учесть, что после Чосера почти на полтора столетия протянулась полоса усредненного стихотворства, не только не развившего, но и утратившего многое из чосеровских достижений. Чосеру удалось гармонично сочетать правила английской и итало-французской версификации. Не знавший благозвучия английский аллитерационный стих стал у Чосера подчиняться классическим размерам. Фактически Чосер произвел в английском стихосложении силлабо-тоническую реформу. Он привил английской поэзии точную, или «богатую», рифму, которая на английский манер стала называться «королевской». Но даже у Чосера эта «богатая» рифма, распространенная на все «Кентерберийские рассказы», иногда выглядела искусственно, особенно в силу часто встречающейся в английском языке разницы между написанием и произношением слов. После Чосера эти трудности уже не преодолевались. Вообще как бы разладилось все английское «поэтическое хозяйство». Огромное число написанных за это время стихов подходило под определение, данное подобным стихам еще самим Чосером. Называл он такие стихи «собачьими» (доггерел), имея в виду, возможно, неровную собачью побегку. Это стихи, в которых метрики совершенно нет; или она до предела разлажена, но имеются рифмы. И эта рифмованная проза надолго заняла в английской литературе место поэзии. Кроме того, обратиться через голову виршеплетов прямо к Чосеру тоже было невозможно, потому что и у него самого многие проблемы были не решены; по-прежнему для английских поэтов большие трудности представляло «приспособление ритма к произношению», как сказано в «Оксфордской истории английской литературы». Поднять английскую метрику на новую высоту было задачей поэтов середины XVI столетия.

Эта задача и была решена Томасом Уайетом (1503-1543) и Генри Серреем (1517-1547), а также их последователями, составившими своего рода поэтическую школу, подобную французской Плеяде, только без названия. В 1557 г. вышел общий сборник, включивший также и стихи мэтров-родоначальников, которые к тому времени уже умерли, причем один из них. Сер-

рей, сложил голову на плахе (там же, где и Томас Мор, на Тауэрском холме), а второй скончался через год после выхода из тюремного заключения. Сборник 1557 г., традиционно называемый по имени составителя Тоттлевским, считается первым памятником собственно ренессансной поэзии в Англии.

Так была перенесена на английскую почву новая европейская метрика, строфика — терцины, катрены, рондели и, конечно, сонеты. Но преобразована была, разумеется, не только формальная сторона. В соответствие с современностью приведен был весь строй поэтического мышления. Дух гражданства претворился в воспевание частного человека. Пели земную любовь, превозносили до небес даму сердца, имея перед собой бессмертный пример Лауры, воспетой Петраркой. У новых английских поэтов, как и в лирике петраркистов различных стран, любовное томление сливалось с общей элегической грустью, восторг любви переходил в патриотический энтузиазм — разные и даже далекие чувства соединялись в одном раскрепощающем движении, нарушая пределы ранее «дозволенных» границ.

Согласование противоположностей, сочетание несоединимого — такова самая бросающаяся черта ренессансной поэзии, осознанная современниками. В эпоху Возрождения это обозначалось англичанами одним словом *wit* (ср. «ведение», ум, остроумие). Оно используется всюду в прозе и в драме, но в поэзии, где языковые особенности обострены, этим понятием определяется механизм поэтической речи, построенной на непрерывных контрастах, иносказаниях. Это постоянная игра ума, слов и разных значений одного и того же слова. Это вычурность, отражающая ухищрения мысли, которая исторически вынуждена согласовывать в себе разнородные духовные начала. Исключительное развитие получает метафора, вырастающая из аллегории и составляющая основной принцип поэтического мышления.

Сам Серрей в лирической исповеди «Заточение в Виндзоре» скорбно, но мужественно прощается с прошлым. Как ни «горька» для поэта жизнь при дворе, как ни тягостно ему в «позлащенных каздалах томиться», он принимает на себя этот труд: рыцарская «доблесть» сменяется идеалом придворного «вежества».

Следующий исторический этап, пора полного расцвета английского Возрождения, выдвигает Эдмунда Спенсера (1552?—1599), «поэта поэтов», как его называли уже современники. В отличие от своих предшественников, людей переходного типа, Спенсер изначально был «новым человеком». Сын лондонского портного, он выдвинулся благодаря личным дарованиям. По

окончании школы, а затем Кембриджского университета он стал приближенным графа Лейстера, попал в высшие круги, подружился с Сиднеем.

Филипп Сидней (1554—1586) — воплощение героизма эпохи: образованный гуманист, государственный деятель, воин. Значительным было и его литературное влияние как поэта и теоретика, собственно, первого нового теоретика английской поэзии. Литературная позиция Сиднея отражена в его «Защите поэзии», написанной в 1580-х годах, но увидевшей свет значительно позже гибели автора на войне, в 1595 г. «Защита...» Сиднея распространяется не только на поэзию, но и на литературу вообще. Сидней разбирает словесное искусство своего времени, отстаивая принцип национальной традиции и высокого мастерства. Как поэт, сам Сидней создал образцовые сонеты, составляющие цикл «Астрофель и Стелла» (изд. 1591), любовные песни, наконец, стихи содержатся и в его пасторальном романе «Аркадия» (изд. 1590), который наложил отпечаток на целый этап в английской литературной истории. Гармония приключений, подвигов, неизменных побед любви и благородства, наполнявшая повествование Сиднея, несла в себе опыт его героической жизни и потому нашла широкий отклик.

Спенсер многое воспринял от Сиднея. Он символически признал это, посвятив ему «Пастуший календарь» (1579), свое первое значительное произведение. В 12 эклогах «Пастушьего календаря» (по числу месяцев) Спенсер на фоне родного пейзажа развернул беседы и споры о различных абстрактно-нравственных проблемах, оправив эту серьезную тематику в форму бесед между пастухами и крестьянами. Здесь же — деревенский забавник Колин Клаут, персонаж, ставший нарицательным и поминаемый англичанами до сих пор.

«Пастуший календарь» — важнейшая веха в развитии английской поэзии со времен «Кентерберийских рассказов». В то же время необходимо учесть, что если у Чосера уже формируется бытовой реализм в изображении обстановки и персонажей и у него монах — это монах, купец — купец, повар — повар, облик каждого обрисован со всей непосредственностью, то «пастухи» и «пастушки» Спенсера — фигуры условные. Степень пасторальной условности «Пастушьего календаря» выступает со всей отчетливостью на фоне действительной обстановки в сельской Англии, которая переживала тогда пору насильственных огораживаний. Не говоря уже о Чосере, даже у Гауэра и Ленгленда — при всей иносказательности их видений — можно услышать отголоски крестьянских бунтов и городских смут.

Но все дело в том, что объект поэзии и соответственно характер иносказания у Спенсера уже совершенно не тот, что у Ленгленда или Гауэра. У авторов ранних видений аллегория была способом сказать о некоем событии или предмете, к которому они не могли подойти — в поэтическом смысле — прямо. У Спенсера иносказание — мировоззрение, неоплатонический взгляд, усвоенный еще на университетской скамье. Спенсер не отстраняется от мира реального по каким-либо причинам внешнего порядка, мешающим ему подойти к действительности ближе, чем того хотелось бы, для него поэзия — мир идеальный, вернее, отражение, постижение мира идеального в платоновском (безусловно, модернизированном) смысле.

Для Спенсера существо поэзии раскрывалось в художественной манере, которая является тщательным и по-своему предельно верным отражением некоего идеального, освобожденного от случайной эмпирики мира. «Пастухи» и «крестьяне» в «Пастушьем календаре» не просто не похожи на сколько-нибудь реальных английских поселян того времени, это вообще люди другие, изображенные под видом «пастухов». Это Спенсер и его друзья, а властительницей их, «королевой пастухов», оказывается сама Елизавета.

Есть, конечно, в «Пастушьем календаре» и реальный, прежде всего пейзажный, колорит, который так и остался жить в сознании английских читателей вплоть до нашего времени, но, конечно, это всего лишь отдельные штрихи на обширном фоне всего создания. А созданием этим был действительно условный поэтический мир, отражавший реальную условность положения поэта и поэзии в английском обществе того времени. Только в драме мир этот будет разомкнут, и, в частности, в шекспировских комедиях увидим мы рядом пастухов и «пастухов», выведенных как бы для сравнения.

Сказанное выше о «Пастушьем календаре» относится и ко второму важнейшему произведению Спенсера, поэме «Королева фей», отдельные части (книги) которой печатались на протяжении 1590—1596 гг. Вся поэма из шести книг, в каждой из которых по десять песен, была опубликована уже посмертно в 1609 г.

«Королева фей» — опыт создания ренессансного рыцарского эпоса на материале английской поэтической традиции. Следуя примеру итальянских поэтов Боярдо и Ариосто, а также зная Мэлори, Спенсер в оболочке авантюрно-галантного повествования о подвигах рыцарей короля Артура, служащих прекрасной фее Глориане, развертывает аллегорическое изображение жизни двора Елизаветы и ее ближайшего окружения. Эта стилизация соответствовала придвор-



Джон де Критиц (?).
Портрет Филиппа Сиднея

Ок. 1585 г. Англия, частное собрание

ным вкусам: в ритуале повседневной придворной жизни второй половины XVI в. возрождались куртуазные обычаи, сменившие атмосферу грубого разгула и откровенной жестокости, характерной для двора Генриха VIII. Друзья и советники Елизаветы хотели казаться изящными палачинами, и некоторые из них, вроде Филиппа Сиднея, серьезно относились к этой попытке восстановления куртуазного мира. Идеальные рыцари Спенсера и их не менее идеальные дамы как нельзя более подходили для этого великосветского маскарада. Аллегии Спенсера носят этический характер, его герои сражаются за высокие идеалы, в которых нашли отзвук убеждения Спенсера-гуманиста.

Поэт создает полные жизни портреты, в которых чувствуется влияние английской живописи XVI в.

К выработанной для «Королевы фей» особой девятистрочной строфе затем не раз обращались английские поэты, она так и вошла в историю поэзии под названием «спенсеровой строфы».

*fanuarjt-j**

Иллюстрация из «Пастушьего календаря» Э. Спенсера

Гравюра. Лондон, 1597 г.

Как всякий человек его положения, положения придворного, Спенсер не только занимался творчеством, но и выполнял государственные поручения. С 1580 г. он несет службу секретаря лорда Грея, губернатора Ирландии. «Ирландский вопрос» был сложнейшим звеном английской политики. Водворение реформированной церкви в католической Ирландии сопровождалось конфискацией клановых земель и вело к массовому обнищанию. За этим следовали восстания. В 1598 г., во время одного из восстаний, замок Килколман, который занимал с семьей Спенсер, был сожжен. Спенсеру удалось бежать, однако есть сведения, что при пожаре погиб его ребенок. Разбитый и надломленный Спенсер вернулся в Лондон. Он отошел от дел, оставил творчество, почти сразу был забыт, всеми покинут и вскоре скончался. Бен Джонсон передает, что умирал он без куска хлеба. Лорд Эссекс, уже занятый, вполне возможно, в то время организацией своего заговора, узнав, в каком положении находится «поэт поэтов», послал ему, по словам Бена Джонсона, двадцать золотых. Спенсер поблагодарил, однако от денег отказался, сказав, что у него уже не осталось времени их истратить.

Со временем в поэмах Спенсера сравнительно быстро застыла система условностей — в приемах, сюжете, принципах повествования. У «Королевы фей», основного творения Спенсера, говоря по-гамлетовски, необычайно хрупкая «смертная оболочка». Но сохранилось, если можно так сказать, творческое содержание стиха. «К этому источнику,— писал Ричард Олдингтон как составитель антологии английской поэзии,— припадали все от Шекспира до Милтона и Драйдена, от Кольриджа, Вордсворта и Китса до Арнольда и Суинберна».

Именно в эпоху Спенсера, на протяжении 80—90-х годов XVI в., в Англии совершается своего рода поэтический взрыв, качественный и количественный. Поэтический расцвет в Англии был пышным и всеобъемлющим. Трудно назвать литератора той поры, который не был бы и поэтом. Поэзия становится бытовым явлением: полагалось приличным умение играть на лютне, а стало быть, петь и сочинять стихи. Количество напечатанных в ту эпоху сонетов измеряется тысячами, написанных — не поддается исчислению. Для шекспировских персонажей типичная черта — намерение или склонность писать стихи. Шекспировский шут Оссе-

лок не случайно иронизирует над легкостью сочинения стихов, вызываясь «рифмовать восемь лет подряд за исключением часов обеда, ужина и сна» («Как вам это понравится», III, 1). Это отражает не только моду, но и разработанность стиха, поэтическую культуру, вошедшую в широкое обращение.

В качестве лирического поэта выступал и Шекспир. Неуклонно профессионализируясь в театральном-драматургической сфере, Шекспир в момент вынужденного перерыва, когда лондонские театры бездействовали по случаю чумного карантина, опубликовал одну за другой две поэмы — «Венера и Адонис» (1593) и «Обещанная Лукреция» (1594). Но дело не только в неожиданном досуге, а именно в престиже поэта, которого добивался успешно начинающий драматург. В ту эпоху поэзия ставилась выше драмы, как творчество собственно, как оригинальное произведение творческой фантазии. Шекспир и назвал «Венеру и Адониса» «первенцем своей фантазии», не считая, видимо, вполне «своими» к тому времени им написанные пьесы. Фактически, однако, в этих поэмах заимствований не меньше, чем в ранних шекспировских пьесах. Подобно старым пьесам, которые подновлял и переделывал Шекспир, его поэмы представляют собой вышивку по готовой канве, в них используется традиционный мифологический сюжет, а также слышна перекичка с поэтами-современниками, авторами таких же популярных в то время любовных поэм.

Читатели-ценители живо откликнулись на поэтический дебют Шекспира. «Венера и Адонис», посвященная, как и «Лукреция», покровителю Шекспира — графу Саутгемпτονу, получила высокую оценку авторитетного критика (Френсис Мирес, 1598) и выдержала целый ряд переизданий. Современники были разборчивы: вторая поэма, фрагментарная, по композиции рыхлая, с утяжеленным стихом, одобрения у них не получила. Но зато с исключительным интересом встретили они поэтическую исповедь Шекспира — его сонеты.

С одобрением упомянутые Миресом тогда же, в конце 90-х годов, шекспировские сонеты были в 1609 г. изданы отдельной книгой, в тот же год, когда увидела свет полностью «Королева фей». Но это — соседство разных поэтических эпох.

Шекспировские сонеты — одна из вершин мировой лирики, а для своего времени — открытие, подчас даже слишком смелое. Это — непосредственное отражение личности в интим-

ной лирике, отличавшейся тогда при изощренной отделке стиля условным изображением чувств и лиц. У Шекспира вместо условно-декоративных Стелл и Астрофелей, населявших сонеты шекспировских современников, мы видим пусть безымянных, но зато вполне конкретных поэта, его друга и его даму сердца, особу коварную, с темным взглядом, с тяжелой походкой, волосами жесткими, как проволока, и неприятным запахом изо рта. На свой счет поэт рассказывает буквально обо всем, докладывая читателю, когда болит у него сердце, а когда — нога, когда у него деловые неприятности, а когда просто дурное расположение духа. Дама, поэт и друг составляют треугольник с очень острыми углами, причем и здесь поэт откровенен настолько, что некоторые подробности взаимоотношений друзей-соперников способны привести читателя в известное замешательство. Наш благозвучный перевод в строках даже самых рискованных:

Но он не хочет, и не хочешь ты.
Ты не отдашь его корысти ради —
(Перевод С. Я. Маршак)

представляет собой все же переложение пури-танское по сравнению с откровенной чувственностью оригинала. Как психолог и реалист Шекспир намного опередил даже свое смелое время, и не удивительно, что сонеты, по свидетельству того же Миреса, были известны только в узком дружеском кругу. Их издание, по мнению историков и текстологов, предпринято было «пиратским» путем, без участия самого Шекспира. Поэтическое наследие Шекспира не вошло и в первое посмертное Собрание его сочинений, включившее только пьесы. Вообще в силу каких-то не вполне выясненных причин поэзия Шекспира, хорошо известная современникам и по достоинству оцененная ими, все-таки оказалась в стороне от текущего литературного процесса. Возможно, это объясняется распадом поэтических кружков или ослаблением связей самого Шекспира со средой, определявшей поэтические вкусы.

Крупное английское поэтическое имя возникает на новом переломе, на очередном переходе от эпохи к эпохе — Джон Донн. «Надломлен род людской», — было им сказано в поэтической «Анатомии мира» (1611) почти в один голос с Гамлетом.

Но принадлежит Донн все-таки другой порою, новому веку.

3. ПРОЗА

Занимательное чтение пользовалось в елизаветинской Англии не меньшей популярностью, чем поэтическое пение под аккомпанемент или театральные зрелища. Разнообразие прозаических жанров, множество авторских имен, названий, изданий, издательств и, наконец, тиражи — все свидетельствует об этом. Английская проза той поры не нашла такого выражения в индивидуально-выдающемся творчестве, как поэзия и особенно драма, однако, развиваясь в одном русле со всей литературой, достигла исторически существенных результатов.

После Мэлори художественная проза находилась у англичан в состоянии неразвитом, хотя сфера прозы расширялась и она росла количественно.

На протяжении XVI в. английская проза дала все же ряд стилистически влиятельных образцов. Как всюду в Европе, широкое общенационально-культурное значение имел перевод на национальный язык Священного Писания. Английский язык и само отношение к литературному языку претерпели значительные изменения с тех пор, как Джон Виклиф и его соратники сделали свой перевод Библии. В прозе, как и в поэзии, необходимо было приведение литературного языка в соответствие с требованиями времени. Новый перевод был выполнен Вильямом Тиндалом (1484—1536), Майлсом Ковердейлом (1488—1568) и Томасом Кранмером (1489—1556). Гуманисты-богословы Роджер Эштем (1515—1568), Джон Фокс (1516—1587) и Ричард Гукер (1554—1600) проделали огромную работу над английским языком, высвобождая его природу из-под латинского окаменевшего панциря.

Принципиально было значение описательной прозы путешествий, среди которых следует отметить «Открытие Гвианы» (1596) Уолтера Ралея, разностороннего, яркого деятеля той эпохи, и обширный труд «Об открытиях и плаваниях, совершенных английским народом» (1600) Ричарда Хаклюта, за который он даже был прозван «английским Гомером». Среди этих «открытий» Хаклют отметил и «открытие России», которое англичане приравнивали по значению к открытию Нового Света.

В английской прозе, как и в поэзии, шел процесс усвоения новых стилистических и повествовательных приемов, шедших с континента, прежде всего из Италии. Вокруг этого процесса началась литературная борьба, в прозе более заметная и острая, чем в поэзии. Английские поэты-петраркисты серьезных оппонентов не знали, но в прозе, именно потому, что начиналась она со Священного Писания, борьба была значительной, ибо сильны были пуритане, про-

тивники искусства как такового и всяких «словес» в частности. Тот же гуманист-богослов Роджер Эштем выступал противником итальянской манеры на английском языке.

Влиятельнейшим из английских прозаиков, внедрявших европейские приемы письма, был Джон Лили (1554?—1606). «Он обладал острым чувством стиля, он первым дал англичанам понять, что проза — это искусство,— так определяет значение Лили авторитетный знаток его творчества, редактор его Собрания сочинений Р. Уоррик-Бонд, продолжая: Он был первым английским романистом... самым популярным и самым обсуждаемым писателем в 1580—1600 гг.»

Роман Джона Лили «Эвфуэс. Анатомия ума» (1578) и его вторая часть «Эвфуэс и его Англия» (1580) были этапными во многих отношениях не только для английской, но и для общеевропейской литературы. Молодой «сын века» — личность, в каждую эпоху распространенная, но в силу своей современности всякий раз обращающая на себя внимание. Если прежде «молодой человек» раскрывался в жанре «исповеди», то у Лили сложился «исповедальный роман». Многие черты, определившие такой роман в дальнейшем, в «Эвфуэсе...» проступили уже достаточно ясно: соотношение героя с автором, для которого роман служит автобиографией-само-разоблачением, критической переоценкой прежних своих состояний, наконец, пространственное перемещение, «странствия» как двигатель сюжета, как способ психологической разрядки. Связанный с итальянской ренессансной традицией, роман содержит элементы полемики с платонизмом Фичино и претендует на утверждение английской самобытности. Можно сказать, что Лили — это Спенсер в прозе: его герои условны, условна обстановка.

Эвфуэс, молодой «афинянин», окончивший университет, вырвался на свободу и приезжает в Неаполь, где встречается с другим молодым «греком» — Филатом. Когда Эвфуэс рассказывал с едкой насмешливостью о годах учения в Афинах, читатели без труда узнавали Оксфорд, и вообще реальная подоплека повествования читалась без труда. А все-таки вместо Оксфорда нужны были бутафорские Афины, и даже во второй части, где действие перемещалось в Англию, даже точно — в Кентерберии, все же, по существу, повествование не намного приближалось к отображению конкретной обстановки. Таким образом, иносказание, условность у Лили лишь отчасти объясняются какими-либо соображениями смыслового свойства. Писательское мастерство еще не знает, как приблизиться к жизни, проникнуться жизнью и, полностью преобразив ее, создать «вторую реальность».

Творческое преображение подменяется у Лили перемещением из реальности — в декорацию, из Оксфорда — в некие «Афины».

И все же Лили выразил суть времени, он «анатомизировал» некоторые свойства эпохи, сознание современников, их принципиальные проблемы. Идея «анатомии», предельного анализа показывает склонность автора к подведению итогов далеко не только личного масштаба. Герой «Эвфуэса...» разочарован в ведущих тенденциях времени. Он сам есть порождение этих тенденций, ощущает их действие в собственном сознании, судит о них по своему уму. «Рассекая» рассудок современника, Лили выражает серьезный скептицизм. «Я не собираюсь, господа, проповедовать против ума», — говорит он, однако тут же указывает на нечто высшее в сравнении с врожденной сообразительностью, говорит о мудрости, разумея под этим вышколенное, развитое, высокое сознание, а не просто ловкую смышленность, без разбора пользующуюся дарованными ей преимуществами. В этом отношении Лили опять-таки начал целую линию в английской литературе, которая увенчается монологом Гамлета о «человеке — венце всего живущего» и в то же время о «человеке — последней степени праха», т. е. шекспировским назиданием «университетским умам». Линия будет в ту эпоху завершена кризисными, скорбными «Размышлениями по чрезвычайным поводам» (1624) Джона Донна.

Особенно широким, едва ли не всеохватывающим было стилистическое воздействие прозы Лили на последующую английскую литературу. В историю словесности имя его вошло вместе с понятием «эвфуизм», обозначавшим изысканно-вычурный стиль, построенный на известном ритме, на постоянных противопоставлениях, риторических оборотах, аллитерациях и аллюзиях. Уже потому, что это стиль, последовательная система письма, эвфуизм не мог не обратить на себя внимания. Стиль этот не был изобретен Лили, его происхождение — вместе с опытами поэтического маньеризма — итало-испанское, отчасти французское, и перенесли его в Англию переводы-переработки «Часов государевых» Антонио де Гевары (перевод Томаса Нортон по гранцузскому источнику, 1557) и «Придворного» Кастильоне (перевод Хоби, 1561). У эвфуизма существовал и отечественный источник — «Дворец удовольствия» (1576) Джорджа Петти.

Многие исследователи эвфуизма (Чайльд, Ландман, Мезье, Жюссеран, Бонд) сходятся в том, что даже в самой Англии этот стиль успел вполне оформиться, до того как получил благодаря книге Лили свое имя, и не был авторским своеволием, но выражал тенденцию ренессанс-

ной прозы, возрождавшую приемы античного ораторского искусства. Стало быть, в основе-то была риторика, и, справляясь по-своему с выражением речи и мысли, она гораздо хуже соответствовала описательным, повествовательным задачам.

Популярность «Эвфуэса...», влияние эвфуизма было прочным и признанным. И высокую оценку (Вебб, 1586) и наименование (Гарвей, 1592) эвфуизм получил от современников. Существенно, что значение Лили как литератора было отмечено теми же ценителями, которые приветствовали гений Шекспира (Спенсер, Нэш). Более того, Френсис Мирес (1586) и Бен Джонсон (1623), проницательные знатоки литературы, безошибочно выстроили исторический ряд имен, где в преемственной цепи и на подбающих ступенях значатся и Лили, и Шекспир. «Наш Лили», — сказал об авторе «Эвфуэса» Бен Джонсон, назвавший Шекспира «душою века».

Точный в оценках писателей Бен Джонсон, воздавая хвалу Шекспиру, говорит, что он «затмил» Лили, и это косвенно отражает силу самого Лили: таков был эффект от воздействия «Эвфуэса...» на современников — он ослепил их. И если Габриэль Гарвей, желая оскорбить, Роберта Грина, обозвал его «обезьяной Эвфуэса», то Нэш сам признавал, что в университетские годы он копировал эвфуизм, «как мартышка».

Эвфуизм был воспринят и переосмыслен Шекспиром, и для Шекспира эвфуизм оказался «стилем эпохи»: метафорическая и синтаксическая структура шекспировского языка отчасти эвфуистична. Характерный для Шекспира параллелизм стилистических построений, способ цитирования, сравнения тоже во многом идут от эвфуизма. Однако лишь молодой Шекспир мог следовать Лили; со временем, со зрелостью гений переосмыслил, переработал эвфуизм. Дарование Лили не позволило двинуться ему дальше того предела, до которого он дошел. Но в повествовательной прозе шекспировской эпохи Лили остается самым значительным явлением.

Отчасти соперничает с Лили и его «Эвфуэсом...» по воздействию на современников Филипп Сидней как автор романа «Аркадия». Сложился этот роман (1580) немногим позже «Эвфуэса...», однако опубликован был, как почти все произведения Сиднея, позднее и посмертно. (1590). Определенному кругу лиц «Аркадия» была известна еще в рукописи. Роман и предназначался для узкого круга: Сидней начал писать его для своей сестры Мери Пемброк, посылая ей в письмах эпизод за эпизодом. Сидней, которого часто определяют словами из «Гамле-

та» — «чекан изящества, зеркало вкуса, пример примерных», сумел послужить соотечественникам образцом и в качестве повествователя. Его «Аркадия», сделавшись общедоступной в пору популярности «Эвфуэса...», обрела собственное влияние, создала особую повествовательную традицию, оригинальный стиль.

«Аркадия» Саннадзаро и «Диана» Монтемайора служили Сиднею примером и источником. Но он воплотил в этом романе свой идеал литературы — планетарной (пользуясь его же словом из «Защиты поэзии»), возвышенной, идеальной по стилю и духу. Аркадия — страна чудес и вымысла, хотя она открыта характерным для эпохи путем, изведанным самим Сиднеем: плавание и крушение у далеких берегов, возле острова. Поиск такой страны, как известно, мыслился людям Возрождения осуществимым, и потому, должно быть, от Мора до Шекспира всякая английская идиллия имеет намек на довольно точное географическое расположение. О самой Аркадии, правда, этого сказать нельзя: местонахождение ее не определяется автором.

Впрочем, одно направление прослеживается, и оно существенно во времени. Сидней будто бы идеализирует прошлое, рыцарский век. Он воспекает турниры, рыцарскую доблесть, «вежество», но, если присмотреться пристальнее, все это, в отличие, например, от Томаса Мэлори, условно и модернизировано в соответствии с новыми вкусами.

По метафорическому строю у Сиднея — поэтическая проза, часто переходящая в стихи, перемежающаяся стихами. И воздействие «Аркадии» поэтому сильно ощутимо в английской поэзии, а также драме — поэтической.

В свете этих двух влияний — Лили, Сидней — и развивалась английская ренессансная проза. Томас Лодж и Роберт Грин — наиболее заметные ее представители, стремившиеся соединить оба истока.

Томас Лодж (1558—1625) поставил к роману «Розалинда» (1590) подзаголовок «Золотое наследие Эвфуэса» — ответ популярности Лили. В «Розалинде» сказываются и аркадские мотивы, пасторальный фон, причем национального свойства: Лодж вспомнил предание о Робине Гуде. Пасторальные мотивы сплелись у Лоджа с авантюрными, ибо поиски нетронутых лесов и лужаек уводили его к берегам новых земель, как, например, в романе «Американская Маргарита» (1592—1596). Причем поиск этот был не только фантастическим. По свидетельству Лоджа, оба его романа были написаны в дальних плаваниях: «Розалинда» — у Канарских островов, а местом действия второго романа служил антильский остров Маргарита, описанный так-

же Уолтером Ралеем в «Открытии Гвианы» (1596). Материалом этого романа Шекспир воспользовался в комедии «Как вам это понравится».

Плодовитый и одаренный литератор, друг Лоджа — Роберт Грин (1558—1592) предложил свой повествовательный жанр — «любовные памфлеты», которые со временем стали у него и «назидательными». Понятие «памфлет» скорее определяет формат, способ издания, чем особенности произведения: небольшие повести, печатавшиеся отдельными выпусками, эти «памфлеты» Грина сделались широко распространенным, общедоступным чтением. Одна из таких гриновских повестей, «Пандосто» (1588), послужила Шекспиру источником для «Зимней сказки».

В литературном отношении произведения Грина варьировали мотивы исповедального, авантюрного и пасторального романа. Иногда «памфлеты» Грина, отвечая новейшему смыслу термина, были публицистическим откликом на злобу дня («Воровские памфлеты», 1591—1592), на перипетии литературной борьбы («Спор бархатных и полотняных штанов», 1592).

Грин дал в аллегорическом «Споре штанов» отповедь посредственному и самодовольному литератору Габриэлю Гарвею, «выскочке», представителю недавно пробившейся и процветающей полуаристократии-полубуржуазии. Аристократ по званию, таланту и духу, Грин считал своим долгом преследовать «выскочек» в сословиях и на поле литературной деятельности. Так, в памфлете-исповеди «Крупница здравого смысла, купленная миллионами раскаяний» (1592) сатирическим пером обрисовал он вдруг вынырнувшего из актерской среды и затесавшегося в драматургии очередного «выскочку», «ворону, украшенную нашими перьями, человека, обладающего сердцем тигра, завернутым в шкуру актера, считающего, что может он громыхать белым стихом не хуже каждого, мнящего себя единственным Сотрясателем Сцены (Shake Scene) в нашей стране». Под этим «выскочкой» подразумевался Потрясающий Копьем — Шекспир (Shakespeare).

Как источник сведений о Шекспире и шекспировской Англии, английская проза той поры имеет существеннейшее значение. Подробности быта, факты общественной, культурной и политической жизни, нравы и вкусы эпохи, различные обстоятельства — многое из этого сохранено, передано прозой в живой, пусть и фрагментарной достоверности. Шекспир раскрывается полнее благодаря знакомству с елизаветинской прозой.

Английская проза шекспировской поры имеет некое вспомогательное значение. Все эти проза-



Вильям Шекспир

Гравюра Мартина Друсхоута с титульного листа первого издания «Собрания сочинений». Лондон, 1623 г.

п вместе с тем говорит о нем: «По основательности суждений — Нестор, по уму — Сократ, по дарованию — Вергилий...».

Творческий путь Шекспира разграничивается на три этапа. От первых хроник, ранних комедий и поэм к «Ромео и Джульетте» и «Юлию Цезарю» (1590—1599); затем от «Гамлета» к «Тимону Афинскому» (1600—1608) — трагическая пора, охватывающая вершины шекспиров-

ской драматургии, и, наконец, поздний период — перед уходом (1609—1613), сказочные или романтические драмы, среди них напутствие — «Буря», и последняя, несколько одиноко стоящая хроника «Генрих VIII», написан-

ная, как полагают некоторые исследователи, не одним Шекспиром. Существуют и более дробные деления. Они улавливают дополнительные оттенки, не меняя общей линии шекспировского творчества.

В первых сценических опытах Шекспир обратился к прошлому Англии, сравнительно для тех времен недавнему. Сначала Шекспир шел следом за историей, затем, однако, он двинулся вспять, обратился ко временам более ранним, представляющим смуты Столетней войны.

Если нарушить порядок появления шекспировских хроник и расположить их в соответ-

ствии с исторической последовательностью: «Король Иоанн» (1596), «Ричард II» (1595), «Генрих IV» (ч. I—II, 1597—1598), «Генрих V» (1598), «Генрих VI» (ч. I—III, 1590—1592), «Ричард III» (1592), «Генрих VIII» (1613), то со времен короля Иоанна Безземельного до правления Генриха VIII — отца королевы Елизаветы, иначе говоря, вплотную к шекспировской эпохе, развернется картина подъема Англии, роста ее государственной монолитности и величия.

Феодалные распри, вражда Алой и Белой Розы, прославленная битва при Азинкуре, войны во Франции, восстание Джека Кеда, битва при Босворте — важные вехи отечественной истории и, конечно, крупнейшие деятели — короли, вельможи, полководцы, народные герои: Жанна д'Арк или Джек Кед — все это в живом движении запечатлено шекспировскими хрониками.

Шекспир обращался с историческими фактами свободно. В основу пьес он, как и Томас Мор, брал не столько факты, сколько сложившееся представление об этих фактах, об исторических событиях и деятелях. Шекспир был верен истории в том, что называют «тактом действительности» (Белинский). Он точен, когда речь идет о тенденциях времени, о том, куда и как двигалась в ту пору английская история. Особенной правды и выразительности Шекспир достигает в типах прошлого, в изображении характеров прежнего времени. Это не реставрация, а в самом деле — типы прошлого, сохранившиеся, однако, от ушедших веков до шекспировской эпохи. В русле эпохи, движимой идеей исторического времени, когда возрожден был старый мир и на фоне его осознано Новое время, равно как за океаном открыт Новый Свет, Шекспир воплотил в исторических сюжетах и ситуациях, и особенно в характерах, природу ушедших времен, а также «зерно и завязь нового времени» («Генрих IV», ч. II). Это художественный историзм. Время у Шекспира — некий универсальный закон. Оно служит у него ответом на основные исторические и социальные вопросы. В шекспировских хрониках феодалам-оппозиционерам так и говорят, что упраздняет их не воля короля, а время. И сами они, сопротивляясь централизующей власти, сознают, что пытаются остановить историю.

Шекспир охватил всю страну, целую нацию, народ в историческом движении. Взгляд Шекспира обладал огромной протяженностью в пространстве и во времени. Тысячелетние итоги подводил Шекспир в своих хрониках, наблюдая и показывая становление английской

государственности. Шекспировская сила проявляется в способности передать и «время» как эпоху, формирующую «современников», и масштаб исторических времен.

В самом начале хроники «Генрих IV» говорится, что англичанам надлежит исполнить долг, который тяготеет над ними уже четырнадцать веков. Затем король сообщает, что «двенадцать месяцев прошло», как им решено исполнить этот долг. И наконец, он переходит к постановлениям государственного совета, принятым «вчера». Так, в живой и непосредственной связи, как нечто близкое и осязаемое, постигается история. Персонажи, а вместе с ними Шекспир и его зрители чувствовали себя участниками процесса, растянувшегося чуть ли не на полторы тысячи лет: века переживаются так же реально, как и то, что было «вчера».

Шекспировский взгляд на вещи необычайно реален. Им все ухвачено, всему дана действительная цена. В этом чувстве, в этой реальности и трезвости восприятия и передачи действительности суть и основа его реализма.

В хронике «Генрих IV» Гарри Хотспер и сэр Джон Фальстаф — фигуры по-своему яркие, полные жизни. Прогнать Фальстафа — «прогнать все, все самое лучшее на свете», свободу проявления живой природы. Шекспир отмечает это, он знает также, что Хотспер, Гарри-Горячая Шпора, — выдающаяся личность, равной которой нет, быть может, в окружении короля. Однако Шекспир рассматривает эти фигуры исторически. То, что Фальстаф называет мужеством и молодечеством, в самом деле мужество, молодечество и по-своему доблестно, вернее, было доблестным лет двести-триста назад (считая от шекспировской эпохи). А теперь, в измерениях другого времени, фальстафовское молодечество выглядит и грубым, и жалким, и безнравственным. Также и Хотспер — при всей своей доблести смутьян, которому не может быть места при централизованном государственном порядке.

В самой первой хронике Шекспира образ патриархальной жизни, мирного и непритязательного существования противостоит «придворной суете», возникает как манящее, желанное прибежище от разыгравшейся стихии кровавых честолюбий, прибежище желанное, но недостижимое. Воплощенная патриархальность — сквайр Айден из Кента («Генрих VI», ч. II), едва провозгласивший, что нет лучшей участи, как жить вдали от суетного света, тут же оказывается втянутым в события истории и приобщенным к этому «свету». Сам смиренный Генрих VI, которому мнится «счастливый жре-



Генри Пичем (?) Сцена из трагедии Шекспира «Тит Андроник»
1594—1595 гг. Рисунок

бий — быть бедным деревенским пастухом», патриархальными устремлениями ускоряет свою гибель. Чувство исторического хода времени обнаруживается в этих поворотах событий и личных судеб, обнаруживается в самом начале творческого пути драматурга. И тут же в живой форме проявляется потребность равновесия, и можно уловить ее социальный прообраз и реальную почву.

Александр Айден чертами своего облика напоминает героя народного эпоса: «Кулак твой равен пальцу моему, твоя нога — трость пред моим бревном; ступней в тебе всю силу сокрушу. И если я взмахну своей рукою, тебе в земле уж вырыта могила». Эта особенность портретной обрисовки придает эпизодическому лицу значительность не индивидуального свойства и укрупняет короткую сцену встречи и противоборства двух сынов из Кента — Александра Айдена и Джона Кеда. Оба персонажа представлены в самохарактеристике и сами выявляют свою ориентацию.

Кед называет себя «лучшим из сынов Кента», и свое поражение объясняет лишь внешней причиной — голодом. Айден вступает в единоборство с Кедом, им оскорбленный, но руководствуется не личным мотивом. В обоснование своего поведения он делает ссылку на всю Англию: «Покуда Англия стоит, не скажут, что Айден Александр, эсквайр из Кента^ вел с голо-

дающим кровавый бой». Для Айдена Джек Кед — «изменник гнусный» и «негодяй», для Шекспира — он выразитель настроений обездоленных, но в то же время демагог, честолюбец, требующий беспрекословного признания собственного величия, нарушитель равновесия и меры, не помышляющий о национальном единстве, орудие в руках другого честолюбца, претендента на верховную власть.

Шекспиру, видимо, импонирует основа душевной цельности в эсквайре из Кента, его жизненный принцип: «В чужом паденье не ищу я славы и не стараюсь накопить богатства. Довольствуюсь своим достатком я; бедняк уходит сытым от меня» (точнее «вполне довольным»).

С циклом хроник в творчестве Шекспира перемежается серия комедий — все десять шекспировских «веселых комедий» были созданы в первый период его драматургической деятельности. Контраст в социальной, нравственной и эмоциональной атмосфере этих групп произведений очевиден: «дни кровавые» в хрониках и «дни веселые» в комедиях — «Комедия ошибок» (1592), «Сон в летнюю ночь» (1595), «Много шума из ничего» (1598), «Как вам это понравится» (1599).

Шекспировские хроники и комедии — самостоятельные сферы драматургического творчества, учитывающие разные задачи театраль-

ного зрелища и особенность жанров, однако не изолированные, а связанные между собой. «Веселые комедии» соотносятся с насыщенными драматизмом хрониками, но не потому, что способны служить комической разрядкой драматического напряжения и не в функции комментария, возбуждающего доброе состояние Духа.

В шекспировском творчестве с первых шагов намечаются, а затем обретают последовательность идея и поиск равновесия: сквозь пламень, кровь, крушение и хаос Шекспиру почти всегда выделась основа для духовной опоры и гуманистического жизнеутверждения — в единстве природного и социального, природного в его простом и последовательном проявлении и социального, способного преодолеть как дикость естественного существования, так и варварские нравы общественной жизни.

В благопристойных лицах и в пасторальной обстановке «разыгрывается» веселый эксперимент, производится проба жизни «под деревом зеленым», «вдали от света» и «роскоши мишурной». Жертва злоупотреблений и злоумышления Старый Герцог и его «веселое общество» приютились в Арденском лесу и «живут они там будто бы как в старину Робин Гуд английский». «Говорят... время они проводят беззаботно, как бывало, в золотом веке». Так говорят, таковы сведения со стороны или слухи. Сам Старый Герцог находит, что здесь «много лучше» и «всюду — благо». Здесь нет иных врагов, «кроме зимней суровой природы», здесь видимость не выдает себя за сущность, здесь природного остроумия достаточно, чтобы смеяться над фортуной, как достаточно разумения, чтобы не сокрушаться по поводу слабостей человеческой природы и не давать им волю, чтобы они обращались во зло.

Но тот же Старый Герцог вспоминает, что он и его «веселое общество» «дни лучшие знавали», а оставшись наедине с Жаком-меланхоликом, делает неожиданное признание, обнаруживая сокровенное настроение, не подкрепляющее его мажорное утверждение «здесь — всюду благо»: «Не мы одни несчастны. И на огромном мировом театре есть много грустных пьес, грустней, чем та, что здесь играем мы!»

Название комедии «Как вам это понравится» предлагает судить о ситуации «под деревом зеленым» в зависимости от вашего нрава, что не исключает «нрава» самой комедии. А «нрав» этой комедии, как других комедий первого периода творчества Шекспира, веселый. В его основе — народный жизнелюбивый взгляд на природу человека и на Природу, взгляд, освященный возрожденческой идеей жизнеутверждения. Это единство народного и гума-

нистического взгляда получает многостороннее выражение, с очевидной наглядностью — в характере обращения к фольклору, к народным балладам и песням, в особой роли бытового фона.

Единство народного и гуманистического взгляда находит выражение в трезвом, лишенном односторонности суждении глубокомысленного шута Оселка о пасторальной ситуации: пастушеская жизнь «сама по себе», как говорит Оселок, «жизнь хорошая, но поскольку она жизнь пастушеская, она ничего не стоит».

На рубеже XVI и XVII вв., в середине творческого пути, у Шекспира оформилось трагическое мироощущение, оформилось как бы «мгновенно». Значителен контраст в атмосфере первого и второго периодов его творческой эволюции.

Мрачные, суровые, кровавые хроники сменяли друг друга, не образуя трагической перспективы. Мажорный тон комедий был вовсе чужд подобной перспективе. Ранние трагедии перемежались веселыми комедиями. Вслед за «Титом Андроником» (1593), первой трагедией Шекспира, появились «Два веронца» и «Тщетные усилия любви», за «Ромео и Джульеттой» (1597) — «Сон в летнюю ночь», за «Юлием Цезарем» (1599) — «Как вам это понравится» и «Двенадцатая ночь». Так было до «Гамлета» (1601); вслед за ним шли «Конец — делу венец» (1602) и «Мера за меру» (1604) — комедии мрачные, которые называть комедиями можно лишь условно.

Ранние трагедии Шекспира выражали еще не трагическое мироощущение, а прежде всего трагедию индивидуальных судеб в трагической ситуации. «Нет повести печальнее на свете, чем повесть о Ромео и Джульетте» — трагична гибель юных ренессансных героев, их восторженной, отважной и самоотверженной любви. Вместе с тем в пьесе определена причина трагической ситуации — старинная вражда родовитых семейств, лишенная реального смысла, осуждаемая не только историческим временем, но и верховной властью. Застарелые предрассудки, нечто отжившее, та инерция неразумия, которая была осознана в итоге событий и привела к примирению враждующих сторон.

Однако и ранние трагедии содержат мотивы, предсказывающие трагизм «Гамлета» и «Короля Лира». Деятельное участие брата Лоренцо в судьбе Ромео и Джульетты, побуждаемое и освященное ренессансным гуманизмом, завершается не торжеством его гуманного замысла, а гибелью героев. Обстоятельства оказываются сильнее вдохновенных усилий и благих намерений. Стечение событий, помешавшее их исполнению, не смягчает трагизма ситуации, не

освобождает деятельного гуманиста от чувства личной вины и указывает на трагическое несоответствие идеальных представлений гуманистов своевольной действительности. Как ни запальчива реакция Ромео на предложение брата Лоренцо облегчить его участь «спутницей гонимых» — философией, реакция эта не обосновательна: «Твоя премудрость не создаст Джульетты, она не сдвинет стен, не упразднит Приказа. Философия — не помощь». Казалось бы, беглая и малозаметная в общем контексте реплика — не проходная, она выражает существенную черту характера Ромео: его умонастроение подчинено душевному состоянию. Вместе с тем она выражает мотив, который отразится в «Гамлете» в словах Гамлета другу Горацио о философии гуманизма уже в ином соотношении душевного состояния и умонастроения.

Среди пьес Шекспира особую группу составляют четыре «античные» драмы — «Юлий Цезарь» (1599), «Антоний и Клеопатра» (1606), «Кориолан» (1607), «Тимон Афинский» (1608). Эти «собственно» античные трагедии образуют особую группу среди многочисленных написанных на античном материале или на материале, связанном с античной традицией произведений Шекспира разного времени и разных жанров: обе поэмы Шекспира — «Венера и Адонис» (1593), «Лукреция» (1594); его первая трагедия, «трагедия ужасов», «Тит Андроник» (1593); веселые комедии — «Комедия ошибок» (1592), «Сон в летнюю ночь» (1595); мрачная комедия «Троил и Крессида» (1602); новеллистическая драма «Перикл» (1609).

«Юлий Цезарь» — пьеса «рубежа веков», переходное явление в творчестве Шекспира. Она следует за девятью хрониками из английской истории, за незавершенным циклом национальных хроник, расширяя исторический горизонт шекспировской драматургии. Она предшествует великим трагедиям и представляет собой «трагедию-хронику», смешанный и переходный жанр. Она концентрирует внимание на политической истории переломной эпохи и трагической судьбе ее великих деятелей, обнажая объективную смену движения исторического времени, непреклонность исторического процесса и реальные следствия субъективных устремлений и воли.

Как и в других своих пьесах, развертывая действие в чужих странах и в иные времена, Шекспир изображает и современную ему Англию. Однако Древний Рим в «Юлии Цезаре» — не псевдоним Лондона, он сохраняет и национальные, и исторические черты. Если, по мнению Энгельса, в характерах действующих лиц «афинской» комедии «Сон в летнюю ночь» и «веронской» трагедии «Ромео и Джульетта»

чувствуется влияние юга, то! в «Юлии Цезаре» очевидны политический и гражданский климат и характеры политических деятелей Древнего Рима. Брута сопоставляют с Хотспером, однако указывают на принципиальные особенности, их отличающие. Оба герои чести и доблести и оба величественны в своем героизме. Но для Брута дело чести и доблести — судьба Рима, состояние общества, положение в нем гражданской личности, для Хотспера — судьба сословия и независимость феодала. «Он римлянин был самый благородный» — таково мнение о Бруте и его противников. «Это был человек», — скажет о нем Антоний, один из главных продолжателей дела Цезаря. Тем значительнее гибель Брута, гибель неотвратимая. Прах убитого Цезаря оказывается более реальным, чем реальный Брут со своим утопическим замыслом, возведенным на отвлеченных принципах его возвышенной философии. Вскоре он сам, подчиняясь жестокому обстоятельству, вынужден вопреки своим убеждениям кончить жизнь, бросаясь на острие собственного меча.¹

В «Юлии Цезаре» действие связано с городом, с городскими проблемами, и драма эта является собственно «городской», с бархатистых лужаек под «деревом зеленым» действие раз и навсегда переносится на городской камень. Та же городская атмосфера в «Кориолане», а в собственно британской трагедии «Король Лир» в душевном состоянии персонажей проявляется та же «каменная» жестокость. Александр Блок, разбирая «Короля Лира», советовал обратить внимание «на то, как сухо и горько в сердцах у всех действующих лиц», «даже самые слова — зрелы, сухи, горьки, и нет им никакой замены!»

Шекспир передает специфическое и парадоксальное состояние: когда всесторонний прогресс, расширение горизонтов сокращают в представлении человека Вселенную, мир становится узок и мал. Вместо разноликого фальстафовского сборища в городских драмах Шекспира народный фон заменяет «многоголовое чудовище» («Кориолан»). Городская толпа в «Юлии Цезаре» выступает как грозная сила, такая сила исторического движения, какой не было в хрониках из истории Англии. Шекспир глубоко сочувствует городской бедноте, особенно если она оказывается во власти ловких демагогов, как в трагедии «Кориолан», он отдает справедливость требованиям городской массы, готов понять ее крайнее отчаяние и озлобление, когда она исполняется решимости идти на бунт, хотя и опасается «чудовища».

И вне античных драм шекспировский трагизм, как все, Шекспиру присущее, отличается масштабностью. В романтической традиции, наиболее близкой к нам из влиятельных эпох

истолкования Шекспира, на первое место выступили «страсти» и «характеры», соответственно большие страсти и крупные характеры, которые рассматривались в плане трансцендентности, пронизавшей так или иначе воззрения романтиков. Современный подход на основе историзма видит в шекспировских пьесах трагизм в развитии больших процессов, раскрывающихся через характеры и их борьбу.

Ход большого времени или даже разных времен, друг на друга наслаивающихся и сталкивающихся между собой,— такова ведущая линия шекспировских трагедий. В этих масштабах события, обычно рассматриваемые как причины трагического мироощущения у Шекспира — оппозиционный заговор Эссекса с участием Саутгемптона, крах заговорщиков, суд, казни — должны быть смещены на роль повода, непосредственного толчка, но не причин. На решающем этапе своего творчества Шекспир поднялся до трагизма, который сопутствовал Возрождению как «величайшему прогрессивному перевороту».

Каждая из шекспировских трагедий — трагедия «своего времени», произошедшая из противоречий магистрального хода истории в эпоху Возрождения. Открытие Нового Света и — утрата иллюзий о каких-то землях обетованных; Коперник созданием своей системы — великим научным достижением — ставит человека вместе с Землей на место, отнюдь не центральное; по мере роста государственного могущества гибнет «старая веселая Англия»; реформация раскрепощает умы и — преследует искусство, театр, литературу. Глубокими противоречиями оказывается чреват и ренессансный гуманизм. «Александр Великий обратился в прах», — говорит Гамлет, который сам, как и другие шекспировские трагические герои, находит силы для преодоления всей глубины духовного кризиса. Но вопрос в том, какие собственно силы помогают Гамлету обрести состояние «готовности», а Лиру — умиротворяющее прозрение?

При ответе на эти вопросы была распространена тенденция отождествления Гамлета с его создателем. Между тем важно выявить позицию шекспировскую, охватывающую целый сценический «мир», где главным «лицом» является его творец — авторская точка зрения, выраженная всей трагедией.

По словам Гамлета, «Дания — тюрьма», и эту мысль тут же оспаривает Розенкранц, один из «безразличных сынов земли», не хотевших этого замечать: «Мы этого не думаем, принц». Гамлет не настаивает на безусловности своего заключения. Для него Дания — тюрьма, поясняет он. Не одна лишь осторожность

побуждает Гамлета сделать оговорку, но, может быть, и сознание его окружения. Даже Горацио, его единственный верный друг, выражает иное, чем Гамлет, умонастроение, предпочитая не рассматривать проклятые вопросы «слишком пристально». Он сдерживает пылливость в рамках литературной учености, идет на компромисс, сохраняя известную меру заблуждения, чтобы не утратить равновесия, вкуса к жизни и деятельности. Порой кажется, что Гамлет один несет бремя трагического мироощущения и одинок в стремлении дознаться истины. Розенкранц, ординарный слуга тиранического режима Клавдия, не только не разделяет гамлетовского суждения о Дании, он видит в нем выражение чрезмерной претензии: «...тюрьмой делает ее ваше честолюбие. Вашим требованиям тесно в ней». Для Гамлета такое «честолюбие» — мера человеческого достоинства. Он выражает сомнение в гуманистическом идеале, и он же решительно, личным примером его утверждает. Его долг не ограничивается обличением, выходит далеко за личные рамки и разрастается до великого народного деяния — «покончить с морем бедствий».

Гамлет «помнит», держит у себя в сознании нравственные понятия, которые Ричарду III или Яго («какому-то низкому мерзавцу» — по определению Блока), королю Клавдию или Эдмунду казались лишь средневековым «хламом». А в душе Гамлета этот «хлам» живет и действует, заставляет его действовать, приводя в столкновение с людьми иных понятий. Таким образом, Гамлет отличается от всех прочих лиц трагедии не только потому, что он «лучший» (как Горацио — «лучший из людей»), а потому, что он из другого материала. Важно указание шекспировского современника на то, что Гамлетов сделалось «полным-полно» лет за десять до появления шекспировской трагедии: формировался тип, увековеченный Шекспиром. Исключительность, «одиначество» Гамлета, стало быть, условны. Гамлет сам не вполне понимает то, что «помнится» в нем. Отсюда — «загадочность» его состояния, его реплик, парадоксов.

Век расшатался — и скверней всего,
Что я рожден восстановить его!
t (Перевод М. Лозинского)

Принцип самоопределения героя в трагической ситуации исходит из антропоцентрического характера воззрений гуманистов. То, что по средневековым представлениям доступно было одному богу, берет на себя человек — не людские массы, не всегда человек как выразитель народных чаяний, но как бы возвысившаяся до бога личность. В совершенной, казалось бы, противоположности идей может обнару-

житься известное сходство. В «естественном», исторически объяснимом и прогрессивном возвышении гуманизмом личности была своя крайность, грозившая сблизить новые представления со старыми: вера в «невозможные» возможности одной личности составляла не только силу, но в некоторых аспектах и слабость гуманизма. Новые убеждения в сознании Гамлета и всех других трагических героев Шекспира существуют не в «чистом виде», а в разных связях и сплетениях с убеждениями традиционными. Героические характеры в шекспировских трагедиях представляют собой сложный сплав, созданный влиянием разных сил — полупатриархальной среды и ее крушением, переходного времени с его бурным брожением, вызывающим духовный взлет, и буржуазного развития, служившего и основой перемен, и причиной кризиса.

В «Короле Лире» (1605) материал трагедии представляет собой клубок исторических напластований. Люди в ней боятся ведьм — и ровно ничего на свете не боятся, они еще верят звездам — и ничему вообще не верят. Человек чувствует себя и двуногим животным, и властелином собственной судьбы. Время вызрело, конфликты определились: «Любовь охладела, дружба разрушается, братства распадаются; в городах волнения, в селах разлад; во дворцах заговоры, и связи лопаются между сыном и отцом». И это не только конфликт между двумя поколениями, это распад многовековых эпох. Масштаб происходящего: история не в смысле — далекое прошлое, похожее на современность, а история сама по себе как процесс: уходит одно, наступает другое.

Спор с дочерью из-за свиты — король хочет оставить за собой свиту как оболочку, где сохранился бы его мир, уменьшившийся, но все же тот самый мир. Мир доблести Лира — это мир грубой доблести, зверского молодечества. «Высокие качества», определяемые старым «долгом», и самый «долг» — уже не мера, с точки зрения исторической объективности, хотя в придворной сфере ему и противостоит гнусная бесчеловечность Гонериллы, Реганы, Корнуэллы.

Шекспир показывает, и как цепко держатся люди за «свое время», и как их уносит вместе с ним. Время овеществлено в людях. Вещественность — в духе шекспировской эпохи, когда человек осознал себя «мерой вещей», «своим собственным творцом» и готов был наощупь добраться до души, хирургически рассечь ум, не говоря уже о теле. «Пусть они анатомируют ее и посмотрят, что у нее там растет на сердце», — Лир так и говорит, воображая суд над Реганой и желая отыскать причину ее жестокости.

Ключевые слова этой трагедии — корень,

кровь, семя, род и особенно природа. Словами этими, в которых сплетены время и место — история, насыщен шекспировский текст. За словами — понятия, за понятиями — взгляд на вещи, уклад жизни, тот самый, что обветшал и трещит по швам под напором перемен.

Разграничение людей в трагедии происходит по тому, как они понимают природу, в чем ищут ее — в себе или над собой. Как ни велико самомнение Лира, он все же считает себя лишь частичкой природы, между тем Эдмунд куда более дерзок в своей гордыне. Он отделяется от того, что природой считают Лир и Глостер, но и он в себе видит средоточие природы. «Природа, ты моя богиня! В жизни я лишь тебе послушен. Я отверг проклятье предрассудков», — выдвигает свою программу Эдмунд.

Шекспир, который живописал старину, патриархальность настолько заинтересованно, что его подозревали даже в «аристократическом» пристрастии к прошлому, в «Короле Лире» этого пристрастия почти не обнаруживает. Скорее, напротив, резкими штрихами дает понять, что прежнее время вполне состарилось и свое отжило. В меру старого долга (как отказалась действовать благороднейшая Корделия) действует благородный Кент, сознательный и сильный защитник уходящих представлений. Кент, может быть, не менее символичен, чем Александр Айден в «Генрихе VI». Знаменательно, что в финале Кент не казнен и не кончает с собой, а чисто символически уходит за умершим Лиром в небытие: «Меня король зовет...». Прошлое уходит. Шекспир показывает это определенно и лаконично. А вот за наступлением новых времен он следит подробно и с разных сторон.

Шекспир создает предельное трагическое напряжение или даже трагическое равновесие сил: Эдмунд действует по-своему будто оправданно, нарушая застарелое право наследования, и он же, предав брата ради этого, поступает чудовищно. «Шекспир... зорок и справедлив», — писал А. В. Луначарский. На каждом шагу проявляется эта особая зоркость, выявляя все новые и новые грани и без того резких столкновений. Многосторонность, разумеется, не означает беспочвенной переменчивости. Вот схватка взбунтовавшегося слуги с герцогом Корнуэльским, а потом многозначительный разговор слуг между собой: они слышали о высадке французов, они против этого, но они также видели гнусную расправу над Глостером, и они восстали! Напряженное всматривание в действительность обостряется до крайности. Нельзя вывести из Шекспира некую однолинейную «идею», но у Шекспира есть своя особая мудрость. Он высказывает ее в «Короле Лире»

кратко, в сущности одной фразой: «Зрелость — это все».

Шекспир занят анализом и человека, и общества — в отдельности, в опосредованных и прямых связях. Он анализирует чувственную и духовную природу человека, взаимодействие и борение чувств, душевные состояния в их движении и переходах, развитие аффектов, их мобилизующую и разрушительную силу. Он сосредоточивает анализ на переломных состояниях сознания, на причинах духовного кризиса, причинах внешних и внутренних, субъективных и объективных, поверхностных и глубинных. Он выявляет стимулы и логику поведения человека в его непосредственных и опосредованных связях с обществом. Такие всеохватность, психологическая и социальная проницательность, точность и содержательность анализа свойственны в английской литературе Возрождения только Шекспиру, его трагедиям — вершине не одной лишь английской, но и всей европейской ренессансной литературы.

В «Отелло» (1604) не обнажена, напротив, как бы подчеркнуто отстранена зависимость трагического сознания героя и его гибели от социальной среды. Отелло своими усилиями возвысился, но и своими же руками губит свою доблесть, славу, любовь и жизнь, губит, не одного себя, но и Дездемону — воплощение ренессансного идеала женственности, возвышенной, одухотворенной и реально-земной. В этом особенность характера главного героя и сюжета трагедии — существенный аспект темы, общей для шекспировских трагедий.

В пределах фабулы социальные условия Венецианской республики не препятствуют благополучию Отелло: он ею признан, для нее он «благородный и доблестный Отелло». Внешняя, непосредственная и прямая причина душевного разлада, нравственного затмения, преступного действия и гибели Отелло — черты старого в самом доблестном и гуманном Отелло и антигуманистическая подлость Яго, также помноженная на энергию новой эпохи, подлость отдельного человека, орудующего на свой страх и риск, из ненависти, под девизом «потеха и выгода».

До поры устремления Отелло и Яго не сталкивались, но наступил момент 'г и столкновение стало неизбежным. Это не столкновение нового со старым, — оба, и Отелло, и Яго, несут в себе, конечно в разной пропорции и в разных формах, и черты старого, оба подняты Возрождением, но каждый на свой лад: один — выражает его идеи и отчасти прилагает их к широкой жизненной практике, другой — использует ренессансные нормы с энергией и аморализмом, развязанным в ходе наступления

нового на трансцендентальную этику Средневековья.

Яго освободился не только от предрассудков, он преодолел всяческие внутренние препоны. Поразительная гибкость характера достигается в нем полным пренебрежением к общественным нормам. Это не та свобода ума, когда человек, понимая относительность нравственных установлений, сознает их исторический смысл, и если берет на себя ответственность быть судьей своих поступков, то опирается на разум, не злоупотребляя им. Для Яго свобода — это свобода произвола, преследующая личную выгоду, получающая философское обоснование в его вульгарном толковании: «Быть тем или другим — зависит от нас самих», все в нашей воле. Яго, даже если бы он не был наказан в трагедии, несет наказание в себе самом, ибо напыщенное «величие» в злодеянии неизменно адекватно ничтожеству; их же носители, даже если они добились венца, — мразь и для других, и для себя.

Цельность, непосредственность и благородство характера — принципиальная черта Отелло, она выделена Шекспиром как отличительная для человека, отвечающая гуманистическому идеалу, но у Отелло она производна не единственно от влияния Ренессанса.

«От природы Отелло не ревнив — напротив: он доверчив» (Пушкин). Этой природой был отчасти и варварский патриархальный мир, не полностью преодоленный героической общественной практикой Отелло и высоким чувством к Дездемоне. Со старым миром Отелло соединен внутренней связью, хранит о нем прочную память, ему обязан тем, что его трогательная доверчивость лишена проницательности и легко переходит в слепую подозрительность. Отелло, быть может, и не ревнив, но эта особенность его природы не помешала ему стать нарицательным именем ревнивца. Семя ревности взрастет в нем с энергией, какую возможно выявить только в благоприятствующей среде. Тому способствует и необузданный темперамент, и дикое воображение, обнажающее властное влияние инстинкта.

Принципиальная черта эволюции Отелло, и отличие от сонма ренессансных персонажей! комедий и трагедий Шекспира, — шаткость его гуманистических воззрений. Не только колеблется его вера в человека, но благородный мавр оказывается способным на краткий момент сам опуститься до Яго. Преодолеть препятствия, разрешить новые проблемы, возникшие перед Отелло, не всегда возможно на уровне того счастливого ренессансного здравомыслия, с каким он устранял в сенате сопротивление Бранцио. Отелло не удаётся до конг

преодолеть варварское в самом себе, принорочиться к новым условиям — приспособиться к ним, а чтобы овладеть ими, ему недостает гамлетовской или корделиевской «зрелости». Он доходит до безрассудного педантизма при обстоятельствах, требующих широты взгляда, трезвой гибкости, мужественного такта, волевой сдержанности и пронизательного доверия.

Отелло играет роль не только жертвы, но, в меньшей степени, и причины. Он оказывается, в свою очередь, виновником случившегося, ибо не только доверчивость ему свойственна, но и тот «недостаток мудрости», в котором признается он, когда все уже непоправимо совершилось.

«Сейчас я жаркой крови испить бы мог и совершить такое, что день бы дрогнул», — у Гамлета это проявление демонической страсти — минутный порыв, невольная реакция складывавшегося в эпоху Возрождения общественного человека на мерзостные поступки и злодеяния власти, тут же прерываемая нравственным сознанием готовность к ответу «контрпреступлением» на нескончаемую цепь преступлений Клавдиев, Розенкранцев, Полониев («пусть Душа Нерона в эту грудь не внидет»). «Крови, крови, крови», — кричит Отелло в момент помрачающей сознание душевной боли, когда его одолевает мысль: «Высокое неприложимо к жизни. Все благородное обречено». «Доблестный и благородный Отелло» превращается в «кровавого мавра». Это превращение — следствие аффекта, ужасающего и настораживающего, достаточного для того, чтобы явились трагические и злоешие последствия, но еще не способного лишить центральную фигуру трагедии героического ореола.

Логике перерождающегося нравственного сознания следует и Макбет (1606). В его душе прямой отклик находит злоеший и коварный призыв: «Лей кровь и попирай людской закон». Призыв выражает и развивает ту же суть, которая таилась в словах Отелло, и предполагает с большей обязательностью те же следствия: «Перед этим должно все побледнеть».

Повторение, «переключка», сопоставление и развитие мотивов, а еще больше — сама их многообразная дифференциация в произведениях Шекспира указывает на развивающуюся целостность его творчества, охватывающего характерные явления времени многосторонне и в жизненной полноте.

Макбет действует в иных условиях, чем Отелло, но не одни внешние условия определяют эволюцию его характера, превращение доблестной и прославленной личности в личность преступную и ненавистную. Внешние условия провоцируют честолюбие Макбета, способст-

вуют его нравственному перерождению и временному торжеству, однако в трагическом развитии характера весьма существенным оказывается его предуготовленность к такой эволюции, что и привлекает особое внимание Шекспира.

Вопрос о значении сверхъестественных сил в шекспировской драме, в развитии ее сюжетов и характеров, в концепции трагического продолжает занимать шекспироведов, особенно в связи с проблемой реализма творчества Шекспира. Влиятельной была точка зрения Гегеля, который отводил сверхъестественным силам функциональную роль в шекспировской трагедии, видел в них средство художественной объективации, предохраняющей художественное изображение от «безумных вымыслов» и «произвольных случайностей». Ведьмы в «Макбете» «кажутся, — писал он, — внешними силами, предсказывающими Макбету его судьбу. Однако возмещаемое ими является его собственным сокровенным желанием, доходящим до его сознания и открывающимся ему в этом лишь видимо внешнем предсказании. Еще прекраснее и глубже явление духа отца в «Гамлете», применяемое Шекспиром лишь как объективная форма внутренних предчувствий самого Гамлета».

Макбет подготовлен к нравственному перелому, и его сокровенные желания только и ждут внешнего воздействия, чтобы стать осознанной потребностью. Но ведьмы в «Макбете» и дух отца в «Гамлете» играют содержательную роль и в том смысле, что люди шекспировского времени держались веры в сверхъестественные начала — доброе и злое. Неясно, в какой степени Шекспир был свободен от этой веры. Ведьмы превращают сокровенные и пассивные желания Макбета в осознанные, действенные, целеустремленные, своим участием характеризуют их как силу темную и злую — демоническую, гибельную для нравственного сознания и человечности. Сомнения и колебания, которые испытывает при этом превращении Макбет, касаются нравственной сферы, вызваны сопротивлением долга и совести честолюбивым намерениям, но также сферы практически-деловой, сознанием сложности и рискованности предстоящего деяния: «А вдруг нам не удастся?»

Конфликт нравственных требований и честолюбивых вожделений в «Макбете» исторически содержателен и выражен в принципах и средствах ренессансного реализма. Сознание Макбета, эволюция характера героя отражают черты движения общественного сознания в условиях перехода от Средневековья к Новому времени. Они отражают распад эпического

нравственного сознания, предполагающего единство долга и страсти, ломку вековых нравственных норм и пренебрежение к традициям; возвышение и дерзость индивидуума, его свободу от средневековых догм и предрассудков, а вместе с тем его высокомерие; развитие индивидуальности, личной инициативы и в то же время угрозу безудержности индивидуализма, авантюриности и нравственного нигилизма.

В последней трагедии Шекспира, в «Тимоне Афинском» (1608), напротив, подчеркнута связь трагедии героя с нравственным состоянием общественной среды, а нравственного кризиса с влиянием материальных общественных сил. «Шекспир превосходно изображает сущность *денег*» — это замечание Маркса (*Маркс К., Энгельс Ф.* Из ранних произведений. М., 1956, с. 618), сделанное в связи с «Тимоном Афинским», может быть приложено как оценка шекспировской позиции в отношении ко многим явлениям и процессам, развивающимся у великого драматурга на глазах и вскрытым в их сущности.

«Свидетель того, как наступали разные времена», — характеризует себя Время, символическая фигура из «Зимней сказки» (1610), пьесы последнего шекспировского периода. Но это не новая для драматурга мысль: о позиции «свидетельствования» он объявил с первых своих пьес. Однако в пьесах последнего периода, когда, кроме «Зимней сказки», созданы были «Цимбелин» (1610) и «Буря» (1612), позиция хроникера-свидетеля обретает у Шекспира новые черты.

Если переход от первого ко второму периоду представляется резким, но объяснимо закономерным, то Шекспир последнего периода выглядит неузнаваемым. Переход здесь не является даже столь контрастным, как различие между оптимизмом хроник, комедий, с одной стороны, и мрачностью трагедий — с другой. На последнем этапе Шекспир становится как бы вообще другим драматургом, хотя продолжает развивать те же темы. Развитие тех же мотивов, однако в совершенно ином ключе подчеркивает принципиальность перемен. Если, говоря условно, меланхолик из комедии (Жак — «Как вам это понравится») и меланхолик из трагедии (Гамлет) обнаруживают все-таки родство, то между ревностью Отелло и ревностью Постума («Цимбелин»), кажется, нет общего в самом принципе анализа, в подходе к ситуациям.

Общее впечатление от последних пьес Шекспира, разделяемое многими критиками, таково, что это шекспировские ситуации, изображенные вроде бы не Шекспиром, а драматургом другой школы, хотя никаких сомнений в шекспировском авторстве нет; пьесы вошли в шек-

спировский «канон», а «Буря», заключившая шекспировский путь, открывает собрание 1623 г. Сам Шекспир значительно переменялся и не только в границах своей собственной эволюции, но и на фоне уже совершенно другой литературной эпохи.

Это Шекспир — старший современник Донна и Вебстера, молодого и принципиально нового поколения в литературе. Поколение, которое признавало свой долг перед шекспировским временем, перед Шекспиром и которое вместе с тем определенно относилось Шекспира к прошлому. Шекспир со своей стороны делает попытку двигаться в ногу с новым этапом. И последние пьесы Шекспира, первые опыты которого появились во времена «Тамерлана» Марло и «Вейкфилдского полевого сторожа» Роберта Грина, оказываются вместе с «Анатомией мира» (1611) Джона Донна и «Белым Дьяволом» (1612) Вебстера в русле новой «современной литературы». Шекспир вступал на поле литературно-театральной деятельности при настороженном внимании старших, заканчивал свой путь, сопровождаемый почтительным и в то же время критическим отношением младших: от «высочки, вороны, украшенной ворованными павлиньими перьями» (Грин, 1592) — до «прямо удачливого и плодотворнейшего творчества мистера Шекспира» (Вебстер, 1612).

Характерной особенностью поздних произведений Шекспира было все усугубляющееся «анатомирование» человеческой психики, человеческих отношений. Резче становится оттенок скептицизма, что Шекспир воспринял от молодого поколения и что, в свою очередь, исподволь назревало в его мировоззрении. Сохранился экземпляр «Опытов» Монтеня, вышедших в английском переводе в 1603 г. с шекспировской подписью, которая после длительных обследований признана подлинной. В пьесах Шекспира, прежде всего во втором, авторском издании «Гамлета» 1604 г., слышна переключка с Монтенем, попадают строки, похожие на заимствования из «Опытов». Монтеневская точка зрения как ориентир заметна и в поздних пьесах Шекспира.

При такой превосходящей гамлетовскую пристальности, если она из книги «Опытов» переходит в драму, сокращаются масштабы и отчасти теряется из виду цельность замысла. Общий ход действия оказывается затруднен, что дает себя знать и в «Цимбелине», и в «Зимней сказке». Но в то же время зрелость сказывается в отдельных строках, описаниях, в остроконфликтной постановке некоторых прежних и новых вопросов, прежде всего центрального для Шекспира той эпохи вопроса о природе человеческой. (В числе немаловажных факторов обра-

щает внимание и то, что Гермiona, центральное лицо в «Зимней сказке», оказывается «дочерью русского императора». В пьесах Шекспира число упоминаний о России и русских растет пропорционально учащению взаимоотношений между Англией и Русью, взаимоотношений, поставленных на государственную основу именно в шекспировские времена.)

«Буря» как бы возвращает в более традиционную шекспировскую обстановку, в круг типично шекспировских персонажей и в то же время содержит отчетливый мотив «прощания». По сюжету пьеса явилась непосредственным откликом на событие, составившее злобу дня, когда крупная английская экспедиция потерпела крушение у берегов Америки, близ Бермудских островов, которые Шекспир и сделал местом действия «Бури». Исследователи отмечают, что, несмотря на внимание, проявленное Шекспиром к перспективам освоения Нового Света (покровители писателя были в числе инициаторов колонизации; уцелев от плахи и придя к двору, новому двору короля Иакова, Саутгемптон продолжал поддерживать Шекспира. Известное единство их интересов проявилось и в «Буре», где использованы сведения о самых ранних американских колониях, в том числе о Виргинии, которой ведал Саутгемптон). Морская авантюра сама по себе остается у него чем-то внешним по отношению к существу пьесы. Конечно, потребуются еще сто лет, чтобы «Буря» вдохновила «Робинзона...», в котором «приключения» станут в центр действия, однако расстановка некоторых важных фигур прямо ведет к

проблематике просветительского романа: природное, естественное дикарство Калибана, цивилизованная «дикость» матроса Тринкуло, попавшего на остров (эту сцену отметил Дефо), и, наконец, всемогущий «волшебник» Просперо, который, исполнив свою миссию, восстановив «порядок», от чар отказывается.

Символичен финальный жест Просперо — он топит волшебную книгу, ломает магический жезл; но все же и это лишь один из персонажей, одна из фигур, общую расстановку которых на фоне новых проблем предлагает «под занавес» своей деятельности Шекспир.

С Шекспиром связан новый этап во всестороннем познании действительности и ее идейно-эстетической оценке, беспощадной оценке складывавшегося буржуазного общества и абсолютистского произвола, а также трезвого суждения о гуманизме Возрождения, о его величии и трагедии. Именно в этом выразился реализм Шекспира как взгляд, проникнутый историзмом, подчас стихийным, а подчас глубоко осознанным.

Шекспир — наивысшее выражение английской ренессансной литературы, более того, всей английской литературы: равного ему по творческому величию, значительности и жизнеспособности его наследия нет в литературной истории Англии. Национальный гений, Шекспир принадлежит к гениям европейской и мировой литературы, к небольшому числу писателей, которые оказывали и оказывают интенсивное воздействие на развитие многих национальных литератур и на всю духовную культуру мира.

ГЛАВА ВОСЬМАЯ

ИРЛАНДСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Постепенное покорение Ирландии Англией, начавшееся в конце XII в., продолжалось до середины XVII в. Несмотря на преследования, которым подвергалась ирландская культура, она не погибла, но уже не смогла достичь того расцвета, который переживала до вторжения англичан.

Английские феодалы, вторгшиеся в 1171 г. в Ирландию, встретили упорное сопротивление местного населения. Завоевание острова растянулось более чем на четыре столетия. Вплоть до конца XVI в. английская власть распространялась преимущественно на сравнительно небольшую полосу земли вокруг Дублина («Пэль»), остальная часть страны — «Туземная Ирландия» — фактически оставалась во владении ирландских кланов. В ходе непрекращавшейся войны границы эти постоянно менялись.

Прервав естественное развитие Ирландии, английское завоевание замедлило социально-политическое и культурное развитие страны, способствовало консервации патриархальных черт в самых разных сферах ирландской жизни. Консервация клановой системы с ее примитивно-феодальными отношениями, близкими первобытно-общинному укладу, служила естественной реакцией на введение англичанами феодальной собственности на землю, которое вело к обезземеливанию ирландских крестьян.

Та же замедленность характерна и для ирландской литературы, развивавшейся в условиях клановой системы. Едва ли не единственным новшеством было упрощение иерархической лестницы в литературной среде. Функции сочинителя поэзии (филида) и ее исполнителя (барда), разграничение которых строго охра-

нялось на протяжении нескольких веков, соединились в одном лице. Система подготовки бардов, их общественный статус, несмотря на карательные законы англичан, по которым барды подвергались преследованию, существенно не менялись.

Принадлежность к привилегированному классу, сохранявшему свои наследственные традиции, которые были закреплены древним сводом брегонского права, записанным еще в V в., многолетнее обучение в специальных школах делали бардов лицами, пользующимися особым уважением и влиянием. И хотя они были профессиональными поэтами, входившими в свиту вождей кланов, состоявшими «на жаловании», и их миссией было вести поэтическую летопись деяниям и достоинствам своих покровителей, порой они пускали в своих «благодетелей» сатирические стрелы, кляня их за скупость или отказ от гостеприимства. Такие стрелы могли больно, а то и смертельно ранить гордых предводителей кланов, сделав их посмешищем всей страны, а сами поэты нередко расплачивались собственной жизнью, становясь жертвами наемных убийц.

В программу образования бардов входило изучение истории Ирландии, ее легенд и мифов, но главным предметом была метрика ирландского стиха, построенная на сложном сочетании рифмы, ассонанса, консонанса и аллитерации.

В XIII и XIV вв. наибольшее распространение в Ирландии получила поэзия, религиозная и придворная. Религиозная поэзия создавалась по образцу латинских гимнов. Донхад Мор О Далей (ум. 1244) известен исключительно как религиозный поэт. Традиции религиозной и придворной поэзии продолжали в своем творчестве Мюредах Албанах О Далей (ум. 1220) и позднее — Гофрей Фионн О Далей (ум. 1387). Его произведения о суете мирской жизни являются лучшими образцами ирландской религиозной поэзии. Несколько его стихотворений написано в честь эрлов Дэсмондов, которые были его главными покровителями.

Произведения бардов отличались высоким комплиментарным стилем, хотя, как отмечалось, они нередко пользовались и сатирой. Лирика занимала в их творчестве незначительное место. Выражение личных переживаний было скорее исключением, как в элегии на смерть жены Мюредаха Албанаха О Далей или элегии на смерть сына Гофрей Фионна О Далей, в которых передавалось глубокое человеческое горе, вызванное утратой близких людей. В большинстве же своем лирические стихи создавались не бардами, а «любителями». Их любовная лирика свободна от жестких огра-

ничительных правил, которым следовали барды, выражала непосредственность чувства; прославление женской красоты заземлялось иронической интонацией. В ирландской литературе Средних веков тема любви трактовалась как героическая (образ Дейдре); герои любовной лирики были носителями чистых и сильных страстей. В XIV в. в трактовке этой темы усиливаются личностные мотивы. Любовная поэзия в Ирландии, как и в Англии, развивается под влиянием французской и провансальской лирики. Наибольшего художественного эффекта достигают те образцы, в которых европейская традиция сочетается с национальной. Одним из первых лирических поэтов был представитель рода Дэсмондов Фицджеральдов, известный под именем Джеральд Рифмач (ум. ок. 1398), автор небольших стихотворений в стиле куртуазной любовной лирики, обнаруживающих хорошее знакомство с жизнью Франции. В течение некоторого времени он был верховным эрлом Ирландии.

В XIII—XIV вв. в ирландской поэзии большое место занимают мотивы кельтского эпоса. Этому способствовал тот факт, что именно в XIII в. фенианский цикл, до тех пор бытовавший в устной традиции, получил литературную обработку. Рассказы о Финне и его сыне — поэте Ойсине (Оссиан Макферсона) становятся самым распространенным сюжетом поэзии.

Последние рассказы и баллады фенианского цикла, созданные уже в XIV—XV вв., были первыми произведениями патристической литературы. Рассказ о легендарных вольных дружинниках, фениях, изгнавших с ирландской земли датчан, набеги которых в VIII—XI вв. опустошали страну, и о распаде этого союза героев стал источником многих поэтических произведений.

Успешная же национально-освободительная борьба с англо-нормандскими завоевателями, в результате которой к концу XV в. почти вся Ирландия была отвоевана, способствовала подъему ирландской поэзии XV—XVI вв.

Ирландия не была захвачена характерным для эпохи Возрождения бурным общественно-экономическим подъемом. Но в ходе освободительной борьбы с Англией складывалась современная ирландская нация, формировалось национальное самосознание.

Поэтому смысл литературного процесса в Ирландии состоял в сохранении и развитии национальных традиций. Правила стихосложения, выработанные еще в VIII в., оставались неизменными до конца XVI столетия. Неукоснительное следование им делало поэзию бардов архаичной, но вместе с тем помогало сохранить традицию, восходящую к Раннему Средневе-

ковьго, которая в противном случае, при систематическом уничтожении колонизаторами древних памятников, могла бесследно исчезнуть. Традиционная форма постепенно приспособлялась к новому содержанию; основные проблемы эпохи истолковывались в привычных образах ирландской мифологии и полулегендарной истории.

Реформация оказала специфическое влияние на общественную и литературную жизнь Ирландии. В ходе Реформации началось систематическое разграбление земель, принадлежавших ирландским кланам и монастырям. Процесс Реформации вызвал в Ирландии взрыв недовольства со стороны самых широких слоев населения. В религиозных войнах католическая Ирландия выступила под национальным флагом. Этим объясняется усиление религиозной поэзии, принявшей ярко выраженную патриотическую окраску. Характерная для эпохи Возрождения гуманистическая тема эмансипации и самоценности человеческой личности реализовывалась в Ирландии в обстановке ожесточенной религиозной борьбы и национально-освободительного движения как глубокое осознание человеком своего патриотического долга и верности традиционной религии предков. Эти идеи постоянно питали не только патриотическую лирику, но и зарождавшуюся новую историографию, отмеченную сосредоточенным интересом к национальному прошлому.

Тема освободительной борьбы надолго заняла ведущее место в ирландской литературе. Образы, свойственные любовной лирике, переходят в патриотическую поэзию, обогащая ее и в свою очередь обогащаясь. В образе возлюбленной олицетворяется Ирландия. Стихотворение «Темнокудрая Розалин», которое приписывают поэту XVI в. Оуэну Мак Уорду, стало любимой патриотической песней для многих поколений ирландцев. Страждущая и гордая возлюбленная поэта — это сама Ирландия. К ней обращает он полные любви и боли слова:

Холмы и долины
Объята темнотой,
И ветер в смятенье
Вздыхает о тебе.

Я вычерпал бы море
Яичной скорлупой,
Чтоб горя ты не знала,
Моя Розалин.

(Перевод Д. Орловской)

Как ни сильны в этом стихотворении трагедийные ноты, поэт не поддается отчаянию. Выражение горя сменяется надеждой на освобождение.

Яркие патриотические стихотворения создавал талантливый поэт Тад Дал ОТуигин (1550?—1593). В своих страстных обращениях к вождям кланов он призывал их объединить силы под единым началом, чтобы освободить всю страну, а не только собственные земли. В массе же своей ирландская патриотическая поэзия XVI — начала XVII в. анонимна, она тесно связана с фольклором, с популярнейшей, просуществовавшей до конца XVIII в. формой народной баллады, тяготеющей к лиро-эпической циклизации.

В бурных потрясениях века поэты становились воинами; в их произведениях находят отражение реальные события освободительной борьбы. Таким поэтом-воином был придворный бард клана О'Нейлов О'Тнайв. С Шоном О'Нейлом он ездил в Англию для переговоров с Елизаветой, а затем участвовал в восстании 60-х годов, принявшем характер затяжной борьбы. Незадолго до начала восстания, около 1562 г., О'Тнайв написал стихотворение «Падение гэла», в котором страстно взывал к чувству национального достоинства ирландца. Он рисует мрачную картину бедственного положения соотечественников, ставших чужими в собственном доме, изгнанниками в своей стране. Пафос стихотворения — в призыве к единению перед лицом иноземных захватчиков.

После поражения восстания О'Нейла трагедийные ноты становятся заметнее в ирландской поэзии. В стихотворении Джеральда Наджента «Прощай, Ирландия» (ок. 1573) впервые прозвучала тема прощания с родиной, ставшая затем одной из доминирующих в ирландской поэзии. В глубокой грусти, охватившей поэта, вынужденного покинуть родные места, отразились общие для всех ирландцев настроения. Песня изгнанника естественно вылилась в форму народного плача:

Горько покинуть долины твои,
Остров душистых пчелиных сот,
Остров коротких и длинных дорог,
Взрытых копытами быстрых коней.

Гонит ветер ладью на восток.
Горек сердцу насильственный путь.
Эйре лежит за моей спиной.
Эйре — единственная любовь.

(Перевод Д. Орловской)

Элегические мотивы усиливаются в стихотворениях, посвященных памяти погибших героев. В то время когда военные действия против ирландцев приняли характер истребительной войны, написано стихотворение Э. О'Хасси (ум. 1630) «Хью Мак-Гир». Его герой, предводитель клана Мак-Гиров, вместе с другими

клановыми вождями участвовал в восстании Тирона и Тирконнеля (1595—1603) и погиб в одной из стычек с англичанами в 1600 г. В стихотворении проводится аллегорическое сравнение гибели МакТира с гибелью пеликана, напоившего своих птенцов собственной кровью, чтобы спасти их от ядовитых змей (английских завоевателей), напавших на гнездо.

Многовековое господство бардической системы стихосложения, хотя и составляло преграду развитию национальной поэзии, сыграло важную историческую роль, сохранив в литературных памятниках древний язык и уходящую в века традицию.

Постепенное разрушение клановой системы и установление феодальных отношений решительным образом сказалось на развитии ирландской литературы. С конца XVI в. наблюдается постепенный распад придворной аристократической поэзии бардов, которые представляли собой замкнутую касту. С изменением положения бардов — предводители кланов, их недавние покровители — становились изгнанниками — ме-

няется характер их творчества. В их произведениях, все дальше отступающих от установленных традицией канонов, начинают звучать патриотические и демократические мотивы. Все большее место в ирландской литературной жизни занимает поэзия странствующих певцов и сказителей, среду которых нередко пополняли и барды, покидавшие разграбленные англичанами поместья кланов.

Возникновение новой ирландской литературы связано с именем Джеффри Китинга (1570—1646), большая часть творчества которого приходится уже на XVII в. Произведения Китинга проникнуты идеями национально-освободительной борьбы ирландского народа. Они характерны и для его теологических работ. Патриотическая поэзия Китинга приобрела общенациональное значение. В творчестве Китинга, положившего начало современному ирландскому языку, отчетливее, чем в творчестве его современников, сказался процесс демократизации языка и ломки традиционной поэтики, который продолжался вплоть до XVIII столетия.

ГЛАВА ДЕВЯТАЯ

ИСПАНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

На протяжении всего Средневековья социально-историческое развитие феодальных государств Пиренейского полуострова, позднее объединившихся в составе Испании, отличалось большим своеобразием. Прежде всего оно определялось многовековым процессом высвобождения народов полуострова из-под владычества мавров — Реконкистой, наложившей отпечаток на все социальные, политические и культурные отношения этих народов. В результате Реконкисты феодализм в пиренейских государствах развивался замедленными темпами; в частности, здесь менее резко, чем в других странах Западной Европы, обозначилось членение общества на сословия. Совместная борьба с захватчиками породила тенденцию к объединению у народов с различными этническими корнями. С другой стороны, неравномерность темпов освобождения от арабского ига привела к чрезвычайной пестроте социальных отношений в различных государствах полуострова, к нарушению естественных этнических и государственных границ. Земли басков, населявших северо-восточные районы полуострова и юго-западные районы Франции, оказались частично включенными в состав королевств Астурии и Леона. То же произошло и с народами, говорившими на галисийско-португальском диа-

лекте: от Португалии отделяется Галисия, тяготевшая к Леону и Кастилии. Каталония долгое время принадлежала Провансу, а с 1164 г. графство Барселонское вошло в состав Арагона. В процессе Реконкисты определилась и особая роль Кастилии, возглавившей борьбу против мавров и добившейся в ходе этой борьбы доминирующей роли в политической жизни народов Пиренейского полуострова.

Все эти черты социально-политического развития особенно отчетливо обнаружились в позднем испанском Средневековье, с XIV в. Ими во многом определялись и специфические особенности культуры этого периода. Едва ли не важнейшей среди них было усиление взаимодействия и контактов испано-кастильской, каталонской, галисийской и баскской литератур. Эти контакты существовали и раньше, но тогда взаимодействие этих литератур сочеталось с более тесными связями с литературами других стран. Так, баскская литература Испании ориентировалась на творческий опыт литераторов-соотечественников, живших по ту сторону Пиренеев, во французской Наварре; галисийская литература еще только начинала выделяться из португальской; каталонская же литература была ориентирована на Прованс, и провансальский язык стал также языком рыцарской лирики

Каталонии. В XIV—XV вв. взаимодействие литератур пиренейских народов стало настолько интенсивным и постоянным, что можно говорить о формировании многонациональной литературы Испании. При этом испано-кастильская литература не всегда опережала в некоторых жанрах и направлениях литературы других пиренейских народов, активно усваивая их достижения культуры, которая на определенных этапах выдвигалась на передний план и приобретала общеиспанское значение. Так случилось в XII—XV вв. с галисийско-португальской лирикой, язык, жанры, поэтические формы и даже стилистика которой стали общеиспанскими. В XV в. такое же значение приобрела литература Каталонии, переживавшая пору Возрождения.

Уже в раннем Средневековье выявилась и другая характерная особенность различных литератур Испании — отсутствие четко выраженных черт сословной обособленности. Известно, что в европейской средневековой литературе развивались параллельно или сменяя друг друга, наряду с фольклорным творчеством народных масс, клерикальная, рыцарская и городская литературы. В Испании же с самого начала выявились два потока литературы: народная, фольклорная, долгое время существовавшая в устной форме (*mester de juglaría*) и письменная, «ученая литература» (*mester de clerecía*). Границы между ними оставались зыбкими на протяжении всего Средневековья, а различия часто не носили мировоззренческого характера, а касались преимущественно жанровой специфики, используемых метрических форм и художественных средств. В XIV в. в «ученой литературе» сливаются не только существовавшие во Франции раздельно литературы клерикальная и рыцарская, но и городская литература, что придает этой литературе в Испании особые черты демократизма. Преобладание демократических тенденций в испанской литературе получило свое выражение также в относительности границ между «высокими» и «низкими» жанрами, между изображением «возвышенной» и «низменной» сфер действительности.

Образование единого Испанского государства на базе не знавшей подлинного крепостничества Кастилии, рост экономики всей страны, контакты с другими странами способствовали развитию городов, трансформации идалгии в служилое дворянство и в вольных искателей легких заработков и приключений. Начинающийся кризис феодальных отношений затрагивает и другие сословия общества, порождает раннеуржуазные отношения. Возникающая с конца XV в. гуманистическая культура Кастилии быстро заслоняет собой письменную культуру

Каталонии и других областей Испании; формируется общеиспанская ренессансная литература на испано-кастильском языке.

На раннем этапе испанского Возрождения существенную роль играет воздействие ренессансной культуры Италии, особенно через посредство Арагона, которому принадлежат итальянские земли и Каталония, вступившая на путь Возрождения ранее других пиренейских народов. Вместе с тем в процессе творческого и критического восприятия итальянского искусства постепенно выявляются специфические черты литературы испанского Ренессанса.

Во второй половине XVI — начале XVII в. эта литература переживает пору наивысшего подъема. Окончательно складываются все основные жанры испанской ренессансной литературы, которая становится одной из наиболее передовых литератур Европы. Однако в зрелом испанском Возрождении — в обстановке наступления феодально-католической реакции и углубляющегося социально-политического упадка страны — очень рано появляются признаки кризиса ренессансного гуманизма. Параллельно с конца XVI — начала XVII в. как реакция на кризис возникает идеология и культура барокко. В этих условиях границы между зрелым и поздним, кризисным этапом Возрождения в Испании оказываются трудно различимыми. Можно сказать лишь, что трагическое осознание несоответствия реальности гуманистическим идеалам становится особенно очевидным примерно на рубеже столетий.

Таким образом, с XIV по начало XVII в. литература Испании прошла следующие основные этапы:

- 1) литература Позднего Средневековья (с XIV в.);
- 2) литература раннего и зрелого Возрождения в Каталонии и углубляющегося кризиса средневековой культуры в Кастилии, куда проникают первые ростки ренессансной культуры (1400-1475);
- 3) литература раннего общеиспанского Возрождения (1475—1550);
- 4) литература зрелого и позднего Возрождения Испании (1550—конец первой трети XVII столетия), свою культуру XVI в. — первой половины XVII в. испанцы называют Золотым веком (*el Siglo de oro*).

1. ЛИТЕРАТУРА

ПОЗДНЕГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ (XIV в.)

В XIV в., на рубеже Позднего Средневековья, в испанской литературе происходят существенные сдвиги. Особенно заметны они в «ученой» литературе. В ней возрастает роль городской

культуры, что сказывается в усилении рационалистических элементов и сатирической критики действительности, критики, которая еще не подвергала сомнению самые основы феодального миропорядка и идеологии Средневековья, но объективно способствовала расшатыванию этих основ. Менее всего эти перемены коснулись лирической поэзии, где продолжают господствовать традиции галисийской лирики; правда, во второй половине века эта поэзия становится двуязычной. В прозе уже с конца XIII в. широкое распространение получает жанр исторической хроники, блестящее начало которому положила «Первая всеобщая хроника» (завершена после 1289 г.). И эта, и другие хроники, уже XIV в., были не только сводом более или менее достоверных исторических фактов, но и литературными памятниками. Их создатели осознанно или неосознанно стремились запечатлеть не просто факты, а образ прошлого, т. е. художественно осмыслить историю. К XIV в. относится и появление первых оригинальных образцов испанского рыцарского романа, дополняющих бытовавшие ранее и также не лишённые оригинальности переложения по-испански куртуазных романов Франции. На рубеже XIII—XIV вв. был написан «Рыцарь Сифар», своеобразно сочетающий традиции восточной новеллистики, сюжетные схемы французских романов и склонность к дидактике, характерную для испанской литературы. В XIV в., по-видимому, был создан и знаменитый «Амадис Гальский», известный лишь в гораздо более поздней переработке.

Однако по-настоящему суммировали достижения средневековой литературы Испании и вместе с тем перебрасывали мостик в будущее, в эпоху Возрождения, произведения трех крупнейших писателей XIV в. — Хуана Мануэля, Хуана Руиса и Перо Лопеса де Айалы.

Разносторонне образованный писатель и государственный деятель Хуан Мануэль (1282—1348) создал немало произведений, сохранившихся лишь частично, но прославился «Книгой примеров графа Луканора и Патронио» (1335), известной под сокращенным названием «Граф Луканор». Основную часть этого сборника составляет пятьдесят одна новелла, объединенная, подобно восточным «обрамленным повестям», некой сюжетной рамкой. Хотя автор по видимости задумал продолжить традицию средневековых назидательных притч (*exempla*), иллюстрирующих тот или иной этический тезис, новеллы часто перерастают рамки иллюстрации, приобретая самодовлеющее значение. Почти одновременно с Боккаччо Хуан Мануэль обращается к жанру новеллы, считавшемуся в эпоху Средневековья «низким» жанром. Создавая

свою книгу не для «избранных», а, как он сам указывает в прологе, «для людей, не слишком ученых», Хуан Мануэль поднял жанр новеллы на уровень большого искусства. Источники новелл весьма разнообразны, многие из них, например, пришли с Востока, притом не только арабского (так, новелла о маге доне Ильяне, видимо, восходит к гораздо более раннему индийскому преданию), но все они подвергаются последовательной «испанизации», приобретающей отчетливо выраженный местный колорит. Особенный интерес среди новелл представляют те, которые основаны на национально-историческом и легендарно-историческом материале, подчеркнутым из народных эпических преданий. В этих новеллах сохраняется народная оценка описываемых событий. Новая трактовка в книге идеи чести предвзято и подготавливала гуманистическое и ренессансное толкование чести как личного человеческого достоинства, обнаруживающегося в добродетельных поступках, ибо конечная этическая цель книги Хуана Мануэля — воспитание добродетелей не сословно-рыцарских, а общечеловеческих. Не менее существенно и проявляющееся не раз в книге личностное начало: между автором и изображаемой им действительностью возникает, правда иногда едва ощутимая, дистанция, подчеркиваемая то иронической, то, напротив, откровенно сочувственной оценкой описываемых персонажей и событий.

Отчетливо гуманистические тенденции пробиваются сквозь толщу средневековых идей в завершённой в 1343 г. «Книге благой любви» проповедника из Иты Хуана Руиса (ум. ок. 1350). Книга Хуана Руиса — произведение уникальное, не имеющее аналогий в других литературах. Роман в стихах представляет собой как бы автобиографическую исповедь клирика, повествующего о своих многочисленных любовных похождениях. При этом рассказчик, от имени которого ведется повествование, отнюдь не может быть полностью отождествлен с автором, хотя и наделен кое-какими его чертами. В прологе, написанном после завершения книги в церковной тюрьме, автор подчеркивает назидательную цель — направить помыслы читателя к «благой любви» и отвратить его от любви «безрассудной», «безумной». Но не случайно из всех возможных понятий, антителических «благой любви» (*buen amor*), Хуан Руис избирает именно *amor loco*. Внимательно вчитавшись в текст книги, читатель должен прийти к выводу, не вполне ортодоксальному с точки зрения католической догмы: «безрассудная любовь» — это вовсе не всякое плотское чувство, а лишь такое, которое противоречит законам разума. Соответственно и *buen amor* оказывается, в понимании

Хуана Руиса, не только любовью к богу — высшей целью человека в его моральном совершенствовании, но и вполне земным, плотским чувством, не отягощенным различными страстями и пороками, и, следовательно, становящимся одним из этапов этого самосовершенствования человека. Этот гимн «разумным», но человеческим чувствам, торжествующей плоти, конечно, не во всем согласуясь с религиозной догмой, в чем-то перекликается с позицией Франциска (Петрарки) в споре с Августином в знаменитом трактате. Подобно этому произведению Петрарки, «Книга благой любви» — произведение принципиально диалогическое. Антиномия божественной и земной любви, поддерживаемая и расширяемая в своем этико-философском значении аллегорической картиной битвы между ратью дона Карналя (Плотского) и воинством доньи Куаресмы (Постницы) и многими другими эпизодами книги, не получает у Хуана Руиса безусловного разрешения в пользу одной из частей антитезы. Писатель ищет, скорее, оправдания этих полярных сил, хотя его писательское сочувствие, несомненно, на стороне дона Карналя и присоединившегося к нему бога любви — доня Амура. На страницах поэмы проходят великолепно очерченные типы тогдашней Испании; один из них — образ старой сводни Тротаконовентос (Побегушки по монастырям) — представляет собой прототип знаменитой Селестины Фернандо Рохаса. Демократизм и широта взглядов позволяют автору подвергнуть критике современность (например, в рассуждении «О силе, какой обладают деньги») и провозгласить право человека на счастье, каким бы мимолетным оно ни было перед лицом бога и смерти, т. е. вечности.

Своеобразной параллелью к «Книге благой любви» отчасти является «Поэма о придворной жизни» политического деятеля, гранда Перо Лопеса де Айалы (1332—1407). Он одним из первых в Испании обратился к изучению античности и итальянской ренессансной культуры и перевел между 1356 и 1364 гг. латинский трактат Боккаччо «О несчастьях знаменитых мужей», а также большой фрагмент из Тита Ливия. Влияние римского историка ощущается в «Хрониках», в которых Лопес де Айала дает красочные описания событий второй половины XIV в. Умение нарисовать живые портреты и критическая оценка действительности обнаруживаются в «Поэме о придворной жизни». Хотя значительная часть поэмы посвящена осмеянию пороков, царящих в среде придворных, содержание произведения значительно шире: в нем обличаются продажные судьи, произвол чиновников и сборщиков податей, алчность ростовщиков, невежество и корыстолюбие священников. Несмотря

на порой свойственную Лопесу де Айале аристократическую надменность в оценках, он с сочувствием изображает страдания простолудингов. В целом это широкое полотно жизни Испании написано мрачными красками и, как и книги Хуана Мануэля и Хуана Руиса, свидетельствует о начинающемся кризисе феодальной идеологии, предвещаая рождение ренессансной культуры.

2. ЛИТЕРАТУРА XV в. ВОЗРОЖДЕНИЕ В КАТАЛОНИИ, НАЧАЛО РЕНЕССАНСНОЙ КУЛЬТУРЫ В КАСТИЛИИ

К XV в. мелкие феодальные государства Пиренейского полуострова, кроме Португалии, оказались включенными в Кастилию (куда вошли северные, центральные и южные области страны) и в Арагон, объединивший восточные и северо-восточные области, в их числе Каталонию и Валенсию, и присоединивший в XIII—XIV вв. Руссильон, Прованс, Сицилию, Сардинию, Корсику, а позднее — в 1443 г. — и Неаполь. К этому времени долголетняя борьба мятежной знати и королевской власти в Арагоне завершилась, хотя и ненадолго, победой короля. Быстрыми темпами развиваются промышленность и торговля в приморских городах Каталонии, а Барселона становится крупнейшим торгово-промышленным центром не только Испании, но и всего Средиземноморья.

Новые каталонские университеты в Барселоне (1430 г.) и Хероне (1436 г.) становятся центрами гуманистической учености, изучения античности, формирования новой, ренессансной культуры. Появляются многочисленные переводы латинских авторов на каталонский язык (Цицерона, Тита Ливия и др.), а затем отчасти с этого языка и на испано-кастильский.

Большое влияние на эти процессы оказывают контакты с ренессансной Италией, усилившиеся после завоевания Арагоном Неаполя. Каталонские гуманисты познакомились с достижениями итальянской ренессансной литературы; появились первые переводы на каталонский язык «Божественной Комедии» Данте, филологических трудов и «Декамерона» Боккаччо, произведений Петрарки. Под влиянием поэзии Петрарки в Каталонии складывается «итальянская» школа поэтов, крупнейший представитель которой — Аузиас Марк (ок. 1397 — до 1459). В произведениях А. Марка обнаруживается постепенное высвобождение из-под провансальского влияния и творческое усвоение опыта итальянской гуманистической поэзии, в особенности любовной лирики Петрарки. Стихотворения А. Марка посвящены преимущественно

но теме любви и отмечены глубиной передачи мельчайших оттенков любовного чувства. Эти стихи не раз переводились на кастильский и удостаивались самой высокой оценки крупнейшими поэтами Испании — от маркиза Сантьяны до Лоне де Беги.

Существенные изменения происходят в XV в. и в каталонской прозе. Во второй половине века здесь появляется первый в Испании образец ренессансного рыцарского эпоса — роман «Тирант Белый». Он был написан Джоанотом Марторелем (1441?—1470?) в 1460-х годах, а дополнен и подготовлен к изданию в 1490 г. Марти де Гальбой (ум. 1490). Некоторые сюжетные мотивы романа восходят к английским рыцарским преданиям и романам артуровского цикла. Однако два основных эпизода — история защиты Родоса от турок и ратные подвиги героя в Византии — имеют своим источником реальные факты, правда весьма свободно интерпретированные. В первом случае автор воспроизводит события своего времени, а во втором — опирается на местные хроники и рассказывает об экспедиции на Ближний Восток в начале XIV в. каталонских рыцарей-кондотьеров под командованием Рожера де Флора, удостоенного императором Византии высших военных должностей. Эти эпизоды придают роману Мартореля черты своеобразного историзма, чему способствует и общий правдивый тон повествования. Только во вставном эпизоде о приключениях Тиранта в Африке, написанном, как полагают, Гальбой, появляются характерные для рыцарской литературы фантастика и чудеса; в остальных частях книги герой действует в исторически и географически определенной обстановке. В роман включены эпизоды, чуждые стилистике рыцарской литературы, а в ряде случаев юмор перерастает в сатирические выпады против различных сторон современной действительности и даже против католической догматики. Особенностью романа является пронизывающая его патриотическая идея, которая родилась в условиях каталонского освободительного движения XV в. Рыцарские идеалы сочетаются в романе с ренессансными чертами — индивидуализмом, прославлением человеческой предприимчивости, смелости, достоинства. Недаром роман заслужил высокую оценку Сервантеса.

Демократические черты, пробивающиеся в романе Мартореля, проступают в творчестве каталонских писателей майоркинской и валенсианской школы наряду с чертами сатирическими. Так, бурлескная книга писателя с острова Майорки Ансельма Турмеды «Спор с ослом» (1417, изд. 1544) подверглась позднее запрету инквизиции за антиклерикальные мотивы. Сатирический роман в стихах о нравах эпохи «Книга

о женщинах» (ок. 1460, изд. 1531) валенсианского писателя Джоана Ройга (ум. 1478) некоторыми своими реалистическими чертами предвосхищал плутовской роман.

Таким образом, XV столетие открывало в Каталонии эпоху Возрождения. Однако уже к концу века каталонская литература начинает клониться к упадку. Связано это с существенными переменами в истории народов Пиренейского полуострова. До конца XV в. попытки королевской власти в Кастилии или в Арагоне укрепить свои позиции вызвали решительное противодействие знати. В Кастилии, например, на протяжении большей части столетия знать находилась в состоянии открытого мятежа. Разорительные междоусобицы тяжким бременем ложились на плечи народа. К тому же по завершении Реконквисты феодалы даже в Кастилии пытаются усиливать крепостной гнет, лишая крестьян полученных ими в период борьбы с маврами прав и привилегий. Это вызывает сопротивление масс, крестьянские восстания, одно из которых — бунт жителей эстремадурского селения Фуэнте Овехуны в 1476 г. — опозтизировал Лопе де Вега. Нараставшая угроза крестьянской войны, сплотив значительные силы дворян вокруг королевской власти, отчасти способствовала централизации страны, которой добивались города и к которой стремился народ. Объединение было осуществлено с помощью брачного союза (1469) между кастильской принцессой Изабеллой (Исавелью) и арагонским принцем Фердинандом (Фернандо). В 1474 г. Изабелла утвердилась на кастильском престоле, а в 1479 г. Фердинанд наследовал корону Арагона. С этого момента Испания стала единым государством.

После объединения политика испанского абсолютизма была направлена не только против мятежных кастильских феодалов, но и на подавление сепаратистских и автономистских устремлений Каталонии, Галисии, Басконии; при этом насаждался кастильский язык, а в среде каталонских, галисийских, баскских писателей получило распространение мнение о языках своих народов как о языке «черни» — они предпочитали писать по-латыни или по-кастильски. В результате в течение нескольких столетий в культуре этих народов едва теплятся лишь фольклорные жанры и связанная с ними низовая письменная традиция.

Как бы ни был кратковремен расцвет гуманистической культуры Каталонии, она оказала влияние и на развитие литературы в Кастилии в XV в., и на последующее развитие культуры общенационального Ренессанса в XVI—XVII вв. В XV в. творчество каталонских писателей было для кастильских литераторов об-

разном. В частности, каталонская школа петраркистов способствовала решительной поэтической реформе кастильской лирики в начале XVI в. Одним из ее инициаторов стал Хуан Боскан, каталонец по происхождению, с гордостью называвший себя учеником Аузиаса Марка. Поэзия Марка многим обязан и крупнейший поэт «итальянской» школы в Испании XVI в. Гарсиласо де ла Вега, ближайший друг Боскана.

В кастильской литературе на рубеже XIV—XV вв. происходит смена ведущих жанров как в народной («хугларской») поэзии, так и в «ученой» литературе. В народной поэзии уже со второй половины XIV в. все более ощутимо влияние французских образцов на героический эпос. Творчество хугларов приходит постепенно в упадок, и героические поэмы Испании утрачивают черты самобытности и оригинальности; на смену им приходит романсовая и сатирическая поэзия.

В «ученой» литературе еще в начале XV в. продолжают занимать господствующие позиции сторонники традиций галисийско-португальской лирики. Это получило отражение в рукописных, а затем и печатных сборниках поэзии, в так называемых кансьонеро (то есть в песенниках).

Наиболее известны «Кансьонеро Баэнь», составленный около 1445 г. кастильским поэтом Хуаном Альфонсо де Баэной и включавший 576 стихотворений свыше 50 поэтов конца XIV — начала XV в., «Кансьонеро Стуньи», составленный ок. 1460 г. (в нем собраны стихи главным образом арагонских поэтов), и изданный в 1511 г. «Всеобщий кансьонеро», где опубликованы произведения 138 поэтов второй половины XV в. Кансьонеро разнообразны по содержанию: наряду с приверженцами галисийско-португальской школы — Алонсо Альваресом де Вильясандино (ум. ок. 1424), Масиасом, прозванным Влюбленным (ум. ок. 1434), маркизом Энрике де Вильеной (1384—1434) и др., в них представлены и поэты новой «итальянской» школы — Франсиско Империяль (нач. XV в.), Хуан де Мена (1411—1456), одним из первых в Испании осваивавший традиции поэзии Данте и разрабатывавший жанр символической поэмы, и др.

Вершину испанской поэзии XV в. составляет творчество маркиза Сантьяны и Хорхе Манры.

Иньиго Лопес де Мендоса, маркиз Сантьяны (1398—1458) принимал деятельное участие политической борьбе, не раз выступая против кастильского короля Хуана II и его фаворита Альваро де Луны, сатирическую характеристику которого он набросал в поэме «Поучение

фаворитам». Свои взгляды на искусство Сантьяны высказал в «Прологе и письме к коннетаблю дону Педро Португальскому» (1448), первом дошедшем до нас литературно-критическом труде в Испании. Определив поэзию как «создание вещей полезных, но скрытых под очень красивой оболочкой, вещей вымышленных, отделанных и расположенных согласно определенному счету, весу и размеру», Сантьяна, подобно Данте, различает три поэтических стиля: высокий, которым писали греко-латинские авторы; средний — стиль ученых итальянских, провансальских и испанских поэтов; низкий. Представители последнего, «не придерживаясь какого-либо порядка и правил, сочиняют без счета романсы и песни, которыми наслаждаются люди низкого и рабского положения». Сам Сантьяна, однако, отнюдь не пренебрегал народно-поэтической традицией; ее сочетание с влиянием провансальской куртуазной лирики и новыми ренессансными веяниями, воспринятыми из Италии и Каталонии, и составляют своеобразие поэзии Сантьяны. На творчество Данте Сантьяна непосредственно ориентировался в диалогической поэме «Маленькая комедия о Понце» (1444), поэме «Ад влюбленных»; творчество Петрарки — образец при создании поэмы «Триумф любви» и 42 «Сонетов на итальянский лад», в которых Сантьяна впервые вводит в литературу Испании эту лирическую форму. Плодотворное воздействие итальянской культуры сказалось и в стихах Сантьяны в духе народной поэзии — в его «Серранильях» (букв. «Песни горянок»), «Песнях» и «Сказках». Здесь ренессансные веяния определяют новую трактовку традиционных тем. Создавая «пастушеские» песни, в большинстве своем повествующие о рыцаре, предлагающем пастушке свою любовь, Сантьяна отталкивается от провансальских пасторелл, но дает пасторальной теме новое истолкование: красота крестьянской девушки делает ее идеалом, до которого рыцарю надо возвыситься, чтобы заслужить ответное чувство. В жизнерадостных песенках обнаруживается чувство гармонии, соразмерности поэтической формы, тонкое ощущение перспективы, что характерно для ренессансного искусства. Испанская народно-поэтическая традиция позволяет Сантьяне облечь все это в простые и бесхитростные формы, наполнить стихи чувством, в котором страстность сочетается с чуть-чуть лукавой усмешкой. О внимании Сантьяны к искусству народа свидетельствуют собранные и обработанные им «Пословицы старух у камелька». Этой книгой Сантьяны положил начало фольклористике и публикациям народных пословиц в Испании.

Воин и поэт Хорхе Манрике (1440—1478) оставил небольшое число стихотворений любовного или сатирического содержания. Посмертную славу ему принесли «Строфы Хорхе Манрике на смерть его отца» (1476), подлинный шедевр, о котором Лопе де Вега писал, что его следовало бы отпечатать золотыми буквами. Поэма имеет строгую трехчастную композицию, важную и для раскрытия идейного замысла, и для художественного его воплощения. Манрике рисует как бы три ипостаси жизни в столкновении со смертью: жизнь как понятие родовое, ведущая к вечности в загробном мире; жизнь земная и чувственная; наконец, «жизнь честная» — в памяти потомков. С точки зрения верующего человека, каким был Хорхе Манрике, в вечной жизни за гробом сливаются воедино и жизнь и смерть, как реки впадают в океан. Но средневековая пространственно-временная «вертикаль» (определение М. М. Бахтина), на которой жизнь человеческая лишь точка, откуда возможно движение либо в ад, либо в райские кущи, уже перестает удовлетворять человека, живущего на исходе Средневековья, в преддверии Возрождения. Перед Манрике раскрываются горизонты окружающей жизни и природы; здесь вторжение смерти может мыслиться лишь как нарушение гармонии, разрушительное вторжение извне. При мысли о «смерти, как о ловушке, куда все мы попадаем», поэта охватывает тоска по нарушенному единству мира. Гармония восстанавливается на основе бессмертия человека, прожившего «честную жизнь», подобно отцу поэта, сражавшемуся с маврами. Поэма завершается гимном во славу «честной жизни» и истинного бессмертия, которое видится поэту уже не на средневековой вертикали, а на горизонтали жизни человека в благодарной памяти потомков здесь, на земле. Трижды смерть как будто бы одерживает победу, но «все же решающий и конечный вывод, — как пишет передовой испанский ученый Америке Кастро, — это добрая вера в силу всякой жизненной энергии, вера, находящая благородный отклик в нашей душе».

Параллельно с «ученой» поэзией в XV в. продолжает развиваться народная по своему происхождению и характеру поэзия. Бурные события дали толчок сатирическим жанрам. Один из наиболее ранних образцов сатиры — анонимная поэма начала XV в. «Пляска Смерти». Самый облик Смерти, понимание ее роли в жизни человека еще весьма традиционны и близки к религиозному толкованию. Но в уста Смерти вложено осуждение проходящих перед нею чиновников, купцов, духовенства, знати и самого короля. Зато ни одного бедняка нет среди тех, кто предстает перед Смертью.

Демократический характер носили поэмы «Строфы Минго Ревульго» (после 1464) и «Строфы о пороках короля дона Энрике и дурном управлении Испанией в его царствование» (до 1474). Первая из них представляет собой диалог двух «пастухов»: Хиля Арривато (от исп. *arriba* — наверху), олицетворяющего высшие классы, и Минго Ревульго (испорченное *Domingo Vulgo*), представляющего народ. Обе поэмы изображают народ как стадо овец, брошенных на произвол судьбы нерадивым и дурным пастырем. Авторы клеймят придворных и знать, забывших о справедливости и благоразумии и терзающих простых людей. Появившиеся в разгар феодальных смут и народных движений, поэмы отражают настроения широких слоев испанского народа.

По-иному эти же настроения народа получили отражение в романсовой поэзии. Романсами в Испании называют лирико-эпические поэмы различного объема. Такие стихотворения исполнялись обычно под аккомпанемент гитары. Их поэтическая форма устойчива (обычно они состоят из восьмисложных стихов с ассонансом в четных строках), но достаточно гибка в силу отсутствия четкой строфики.

В XIX в. ученые романтической школы полагали, что романсы — один из древнейших видов поэтического творчества испанского народа, в дальнейшем породившие героические эпические поэмы. Однако М. Мила и Фонтанальс в конце XIX в., а позднее Р. Менендес Пидаль убедительно доказали, что эпические поэмы возникли независимо от романсов, и высказали гипотезу, подтверждаемую рядом фактов, что романсы возникли из фрагментов героических поэм в пору их упадка, т. е. в XIV в. За последние десятилетия, однако, было указано на то, что процесс развития от поэмы к лирико-эпической песне — явление, не находящее аналогии ни в каком другом европейском эпосе. К тому же изучение так называемых «старых романсов», т. е. дошедшей до нас, правда, в более поздних записях романсовой поэзии XIV—XV вв., показывает, что лишь небольшое число романсов могло возникнуть из поэм, ныне известных или прозифицированных в старинных хрониках. Поэтому многие исследователи склоняются к мысли, что героические поэмы и романсы существовали в устной народной традиции достаточно долгое время параллельно с героическим эпосом как две формы поэтического осмысления действительности в народном сознании.

По-видимому, древнейшими были так называемые «пограничные романсы», в которых получили отражение многовековая борьба и вместе с тем разнообразные контакты между хри-

стианской и мавританской Испанией. Одновременно или несколько позднее стали слагаться романсы на темы, затронутые в героическом эпосе, — о Бернардо дель Карпио, семи инфантах Лары, графе Фернанде Гонсалесе и, конечно, о Сиде. В отличие от поэм в романсе выступает на первый план не повествовательный, а лирический и драматический моменты. Отсюда столь характерные для романса фрагментарность описания, «недосказанность», пристрастие к диалогической форме.

В XV в. романс стал весьма популярным жанром. В это время или немногим ранее появились, видимо, романсы на старинные исторические сюжеты, не разрабатывавшиеся в эпосе, — например, эпизоды гибели Нумансии в борьбе против римлян, царствования вестготского короля Вамбы, происходившего из крестьян, и т. п. К числу «исторических» относятся и романсы, зафиксировавшие памятные в жизни народа события современности (таковы, например, романсы о короле Педро Жестоком, о фаворите короля Хуана Альваро де Луне и др.). Рождаются также романсы о героях французского эпоса и рыцарских романов, «новеллистические», основанные на вымысле, и «лирические», среди которых особенно интересны «мавританские», повествующие не столько о борьбе между испанцами и маврами, сколько о любви юного испанца к прекрасной мавританке или мавра к испанской девушке. Косвенным свидетельством популярности этого жанра в XV в. является то, что короли и гранды начинают заказывать поэтам романсы в честь своих побед. В следующем столетии к этому жанру обращаются крупнейшие ренессансные поэты и драматурги.

В прозе XV в. новые веяния захватили меньший круг авторов, чем в поэзии. В исторических сочинениях Фернана Переса де Гусмана (1376—1460) — поэме «Восхваление славных мужей Испании» и прозаическом труде «Море историй» (1450, изд. 1512) усиливается по сравнению с предшествующими историческими сочинениями тенденция к художественному осмыслению истории, появляется забота об артистичности формы, т. е. историография осмысливается как своеобразная ветвь художественной литературы. Это особенно характерно для третьей части книги «Море историй», которая не раз издавалась отдельно под названием «Поколения и жизнеописания». Здесь содержатся 36 портретов современников автора: королей Кастилии — Энрике III и Хуана II, государственных деятелей, писателей — Вильены, Сантьяны и др. В отличие от средневековых хронистов, изображавших исторических лиц как идеальное воплощение черт рыцаря или короля, Перес

де Гусман хочет раскрыть своеобразие характера своих персонажей, что превращает жизнеописание из исторической хроники в психологические этюды, предваряющие жанр литературного портрета эпохи Возрождения.

С ренессансной тягой к познанию окружающего мира, к расширению умственных горизонтов связано также появление описаний заморских путешествий: книга «История великого Тамерлана» (изд. 1582) Руй Гонсалеса де Клавихо (ум. 1412) и «Странствия и путешествия Педро Тафура в различных частях света» (середины XV в.).

Новые тенденции обнаруживаются и в собственно художественной прозе. Так, около 1435 г. Хуан Родригес де ла Камара, известный также по месту рождения как Родригес дель Падрон (ум. ок. 1450), создал роман «Вольный раб любви», в котором сквозь куртуазные схемы любви прорывается человеческое чувство, поэтическое ощущение природы. Особенно примечательна в книге тенденция к психологизму, вообще характерная для литературы этой переходной поры.

Достижением на этом пути была и книга Альфонсо Мартинеса де Толедо (1398? — 1470?) «Бич, или Осуждение мирской любви» (написана в середине XV в., опубл. 1548), крупнейшее сатирическое произведение в испанской прозе XV в. Книга — отклик на сатиру Боккаччо «Корбаччо», но испанский автор в своей оценке действительности ближе к «Декамерону». Тон повествования Мартинеса де Толедо жизнерадостный, полный добродушного юмора. Автор не столько обличает пороки женщин, сколько лукаво подсмеивается над их слабостями — кокетством, легкомыслием, тщеславием и т. д. Размышления на этот счет он иллюстрирует в занимательных новеллах, сюжеты которых черпает из книжных и фольклорных источников, а также из личных наблюдений. Во многих отношениях эти новеллы продолжают традиции «Книги благой любви» Хуана Руиса. Однако дидактический момент здесь еще дальше отступает перед картиной действительности, которая привлекательна для художника сама по себе. Эти черты книги вместе с богатым, подлинно народным языком, пересыпанным пословицами, делают ее предшественницей ренессансной испанской прозы, в частности «Селестинь» и плутовского романа.

3. ЛИТЕРАТУРА РАННЕГО ОБЩЕИСПАНСКОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ

В конце XV в. образовалось единое Испанское государство, в 1492 г. пал последний оплот мавров на полуострове — Гранада, соверши-

лось открытие и началась колонизация Нового Света. Фердинанд и Изабелла, опираясь на военную силу городов, обуздывают знать; корона оказалась фактически подчиненной и церковь, которая благодаря учрежденной в 1478 г. инквизиции «превратилась в самое несокрушимое орудие абсолютизма» (Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т. 10, с. 431). Владения Испании неслышно расширяются: помимо заокеанских колоний к ней разными путями присоединяются Нидерланды, Неаполитанское королевство, Наварра, а при Карле (Карлосе) I (1516—1556), избранном в 1519 г. императором под именем Карла V, — также обширные территории в Центральной и Южной Европе. Как пишет К. Маркс, «это было время, когда влияние Испании безраздельно господствовало в Европе, когда пылкое воображение иберийцев ослепляли блестящие видения Эльдорадо, рыцарских подвигов и всемирной монархии. Вот тогда-то исчезли испанские вольности под звон мечей, в потоках золота и в зловещем зареве костров инквизиции» (там же).

Союз королевской власти и городов оказался недолговечным, испанский абсолютизм скоро обнаружил свою реакционность. Подавление восстания «коммунерос» (городских коммун) Кастилии в 1519—1521 гг., поражение городских движений в Валенсии и на острове Майорка привело к тому, что в Испании, как писал К. Маркс, «аристократия приходила в упадок, сохраняя свои худшие привилегии, а города утрачивали свою средневековую власть, не приобретая значения, присущего современным городам» (там же, с. 432). Королевская власть не способствовала развитию местной промышленности, она «сделала все от нее зависящее, чтобы не допустить роста общих интересов, обусловленных разделением труда в национальном масштабе и многообразием внутреннего обмена...» (там же). Объяснялось это тем, что у испанских королей и знати оказался источник доходов, который обеспечивал блеск державы, не укрепляя национального могущества. Это было золото Америки, потоком хлынувшее из-за океана. Уже к середине XVI в. объем производства в Испании резко уменьшился, а затем целые отрасли и вовсе исчезли; положение усугублял упадок сельского хозяйства. Окончательно подорвала испанскую экономику «революция цен». В результате страна переживает со второй половины XVI в. экономический кризис, приведший к хозяйственному краху и обнищанию масс. Становится очевидным и постепенный провал внешнеполитических планов испанской короны. Карлу V приходится вести непрерывную борьбу, для того чтобы сохранить за собой императорскую власть. При

его преемниках Испания лишается значительных владений в Европе, превращаясь в оплот воинствующего католицизма и контрреформации и ведя изнурительные и чуждые ее национальным интересам войны. Все это привело к тому, что ко второй половине XVII в. Испания оказалась низведенной до положения второстепенного государства.

Этот период в истории страны стал эпохой наивысшего расцвета культуры и искусства Испании; объясняется это отчасти сохранением вольнолюбивых устремлений испанского народа, теми возникшими в ходе Реконквисты чувствами национального единства и гордого сознания своей силы, которые не могла подавить никакая реакция. Подъем экономики страны и последовавшие за ним бурные и драматические события способствовали быстрому развитию ренессансной культуры. В Испании возникают новые университеты, многие из них, в особенности старинный Саламанкский и вновь открытый в Алькала де Энаресе, становятся крупнейшими центрами гуманистической учености, известными за пределами страны.

В идеологии испанского Ренессанса гуманистические тенденции переплетаются с католической традицией теснее, чем в других странах Западной Европы. Но Эразм, хотя его идеи с последней четверти XVI в. свирепо вытравляла испанская реакция, привлекал деятелей культуры Испании как раз тем, что у него соединялись поиски примирения истин науки и религии. В русле «христианского гуманизма» действовала в Испании целая школа эразмистов. Один из самых последовательных среди них, Альфонсо Вальдес (ок. 1492—1532), создает в духе Эразма сатирические диалоги. Первый из них — «Диалог Лактанция и архидьякона» (1528), рассказывая о захвате Рима войсками императора Карла, подвергает резкой критике папскую курию, фактически выдвигая требования реформы церкви; в «Диалоге Меркурия и Харона» (1528—1530) антиклерикальная и антиираническая сатира сочетается с утверждением гуманистической морали. Хуан Вальдес (ок. 1500—1541), брат Альфонса Вальдеса, критически характеризует католическую догматику в «Христианской доктрине» (1529), а в знаменитом «Диалоге о языке» (1535—1536) высоко оценивает достоинства испанского национального языка.

С эразмизмом связан и крупнейший ученый-гуманист Хуан Луис Вивес (1492—1540), деятельность которого протекала главным образом за рубежами Испании. В философских взглядах Вивеса своеобразно сочетались материалистические тенденции с искренней религиозностью. Наиболее значительные труды Вивеса

посвящены теории познания; в них он рядом положений предвосхищает экспериментальный метод Ф. Бэкона; большое значение имеют также его работы по этике и педагогике.

В Испании укореняется не пантеистическое, нередко близкое к атеизму истолкование неоплатонизма, присущее Бруно, Кампанелле и некоторым другим итальянским гуманистам и прямо направленное против религиозно-аскетического христианского мышления, а более сдержанная его интерпретация деятелями платоновской академии во Флоренции — Марсилио Фичино и его единомышленниками, считавшими возможным примирить ренессансные идеалы с философски облагороженным христианством. Распространение неоплатонизма на Пиренейском полуострове связано преимущественно с трудами выходца из Испании Леона Еврея (Иуда Абрабанель, 1463—1520?), автора «Диалогов о любви», вышедших в 1535 г. по-итальянски и переведенных в 1568 г. на испанский язык, а также с книгой Кастильоне «Придворный» (1528), перевод которого осуществил в 1534 г. Х. Боскан. Неоплатонические идеи сыграли существенную роль в литературе, определив многие важные черты испанского пасторального романа и поэзии мистиков.

Со ссылкой на раннее христианство и в духе «христианского гуманизма» подвергают критике абсолютизм, трактуемый как тираническая власть, многие общественно-политические труды этого времени. Алонсо дель Кастильо в «Трактате о государе» (1521), Антонио де Гевара в пользовавшейся всеевропейской известностью книге «Часы государевы, или Золотая книга об императоре Марке Аврелии» (1529) формулируют требования к «идеальному монарху», подчеркивая прежде всего его обязанность соотносить свои действия с «народным мнением», заботиться о народном благе и т. п.

Деятельность большинства испанских ученых-гуманистов относится к первой половине XVI в. В более позднее время едва можно назвать несколько философов (Хуан Уарте, Франсиско Санчес), политических мыслителей и историков (Хуан Мариана), в трудах которых высказываются гуманистические идеи. Причины — в той политике реакции, которая исключала возможность распространения гуманистических идей в их прямом, философски-научном выражении.

Характерной особенностью испанского гуманизма было отсутствие того восторженного культа античности, какой наблюдается почти повсеместно в эпоху Возрождения. Конечно, и в Испании проявляется интерес к античному миру. Одним из пионеров в изучении античности стал выдающийся испанский гуманист Элио

Антонио Небриха (1444—1522), в 1481 г. опубликовавший «Введение в латынь», а затем латино-испанский и испано-латинский словари. Ему же принадлежала первая научная грамматика испанского языка (1492). В XVI в. появляется значительное число переводов из античных авторов и подражаний им. Но интерес к античности сочетался с обращением к национальной традиции и нередко с интересом к «римским испанцам» и (Сенеке, Лукану), причем большинство деятелей культуры отдавали предпочтение национальному началу каждый раз, когда оно вступало в противоречие с какими-то сторонами античного наследия. Особенно ярко эти тенденции, объясняющиеся характерным для испанской культуры самобытным путем развития, связанным со свойственным культуре испанского Возрождения в целом демократизмом, обнаружились в испанской национальной драме.

Двойственность отношения к античному наследию раскрывается и в области эстетической мысли испанского гуманизма. Большинство испанских теоретиков искусства провозглашают принцип «подражания природе», но в его истолковании нет единодушия: одни мыслители и художники видят в искусстве зеркало, призванное отображать природу во всем ее многообразии, прекрасное и уродливое, высокое и низменное; другие заявляют, что задача искусства — изображать мир не таким, каков он есть, а таким, каким он должен быть. Соответственно появляются понятия «правда истории» (эмпирическая, конкретная истина факта) и «правда поэзии» (идеальная модель действительности), а также понятия «высоких» и «низких» жанров. Выше указывалось, что в испанской средневековой литературе границы «высокого» и «низкого» были размыты, происходило постоянное смешение их друг с другом. В эпоху Возрождения это деление поначалу было выражено более отчетливо, чем прежде (достаточно сравнить резко противопоставленные друг другу жанры рыцарского и пасторального романа, с одной стороны, и плутовского романа — с другой). Однако в конечном счете господствующей тенденцией испанской ренессансной литературы остается размывание границ между «высоким» и «низким», стремление к их синтезу, как и к синтезу учено-гуманистической традиции, идущей из античности и более развитых ренессансных культур Западной Европы, и традиции народной. При этом явный приоритет большинство деятелей искусства отдают национальной народной традиции. Этим объясняется тот факт, что возникающие в эпоху Возрождения повсеместно идеи, затем легшие в основу классицистской эстетики, в Испа-

нии приобрели сравнительно небольшое число сторонников и не смогли серьезно повлиять на пути развития современного испанского искусства.

Само собой разумеется, что в среде испанских гуманистов и писателей не было единства. Присущие части из них аристократические тенденции обнаруживаются в произведениях рыцарского и пасторального романа, в некоторых направлениях «высокой» поэзии. Однако творчество титанов литературы испанского Возрождения глубоко народно. Писатели испанского Ренессанса в своем творчестве преимущественное внимание уделяли отечественной истории и быту, ставили большие идейные проблемы, волновавшие испанский народ, притом в доступной ему художественной форме, тесно связанной с фольклорной традицией, а в решении этих проблем они в целом исходили из народной оценки событий, выражая глубоко и разносторонне чаяния демократических кругов.

Характерная черта литературы испанского Возрождения — ее близость к народному творчеству. Под пером ренессансных писателей расцветает и обогащается новыми темами и идеями жанр народного романа. Традиции народного театра в новом свете предстают в творчестве драматургов Возрождения. Испанские гуманисты, среди которых следует особо отметить Эрнана Нуньеса (1463—1533) и Хуана Маль Лару (1525? — 1571), изучают и пропагандируют народные пословицы и поговорки, пролагая пути фольклористике. В творчестве ренессансных писателей народная речь становится нормой и вместе с тем замечательно обогащается. Отражая оппозиционные настроения масс, литераторы Испании подвергают в своих произведениях резкой критике многие стороны современной им действительности, в том числе и возникающие буржуазные отношения, обнаруживающие здесь свой хищническо-паразитический характер.

Испанская лирика уже в XV в. испытала на себе влияние итальянской ренессансной поэзии, но только в начале XVI в. это воздействие привело к поэтической реформе. Решающую роль здесь сыграла деятельность двух поэтов начала века — Боскана и Гарсиласо де ла Беги.

Хуан Боскан (1490? — 1542), связанный с каталонской гуманистической традицией, был участником итальянского похода императора Карла V и хорошо познакомился с итальянским языком и ренессансной литературой (свидетельство тому — превосходный перевод «Придворного» Кастильоне). В своих поэтических произведениях, изданных посмертно (1543), Боскан

впервые широко применяет итальянские поэтические размеры, одиннадцатисложный стих, терцины, октавы, переходит к итальянской системе слоговых ударений. Эти нововведения расширяли возможности испанской поэзии, открывали простор для высокой ренессансной лирики. Однако только талант подлинного поэта-новатора, каким был его друг Гарсиласо де ла Бега (1501? — 1536), придал итальянской поэтической традиции национальный испанский облик. Представитель одного из знатных родов, придворный императора Карла V, он участвовал в его военных походах и погиб в бою. Поэтическое наследие Гарсиласо невелико по объему и было опубликовано вместе со стихами Боскана. В творчестве Гарсиласо две ведущие темы: любовь и природа, решаемые в ренессансно-гуманистическом духе. Через всю жизнь поэт пронес трагическое чувство любви к португальской даме Изабель Фрейре. Оно осталось неразделенным, и это накладывает отпечаток элегической печали даже на ранние стихотворения поэта, повествующие о пробуждении в его душе высокого чувства. В стихотворениях последних лет, написанных после смерти Изабель, чувство поэта приобретает еще более трагическое звучание. Однако любовь Гарсиласо — страсть к реальной, земной женщине, и, даже оставшись неудовлетворенной, она, по мысли Гарсиласо, обогащает его душу и одухотворяет окружающий его мир.

В испанской поэзии никто до Гарсиласо де ла Веги не изображал с такой тонкостью и богатством оттенков красоту неприхотливого сельского пейзажа Кастилии, никому не удавалось так точно передать ощущение полного слияния человека с природой. Особенно ярко это раскрывается в знаменитых «Эклогах». По форме эти произведения — пасторали в духе поэм Боккаччо и других итальянских поэтов. Идеализированное изображение сельской жизни в «Эклогах» Гарсиласо связано с пантеистическим преклонением перед природой, с ощущением жизни на лоне ее как средства приближения к идеалу гармонического человека. Реминисценции из античной мифологии перестают быть простой данью подражания итальянским и античным образцам; они способствуют созданию картины «золотого века» человечества, каким представлялась Гарсиласо античность.

Высокая ренессансная лирика, созданная Гарсиласо де ла Вегой, требовала и новых поэтических форм. Пойдя по пути, намеченному Босканом, Гарсиласо пишет эклоги и другие стихотворения, используя итальянские поэтические размеры, с той поры вошедшие в испанское стихосложение, и придавая своим произведениям с помощью внутренней рифмы, аллитера-

ций, параллелизма конструкций и других средств удивительную музыкальность.

Поэтическая реформа Гарсиласо была оценена его современниками не сразу. Некоторые поэты увидели в нововведениях оскорбление национальной гордости и считали, что итальянские размеры несовместимы с законами испанского языка. В защиту традиционной испанской лирики выступил поэт Кристоаль де Кастильехо (1490—1550). Его нападки на «итальянскую школу» были продиктованы не только лояшо понятым патриотическим чувством, но и неудовлетворенностью кругом тем и мотивов, которые разрабатывал в своей поэзии Гарсиласо и за которыми его критик не улавливал гуманистической концепции мира, несовместимой с порядками, господствовавшими в Испании. Кастильехо тоже касался любовных тем, трактуя их с откровенностью, но в большинстве своих произведений, написанных традиционными испанскими размерами, он прямо обращается к социальной, общественной проблематике, подвергая, в частности, критике царящую в обществе несправедливость, сатирически осмеивая придворных.

Большинство испанских поэтов, однако, приняли реформу Боскана и Гарсиласо, хотя не отвергали также и традиционные испанские размеры. Расцвет ренессансной поэзии относится к зрелому Возрождению.

Жанр рыцарского романа, как известно, не получил распространения в средневековой испанской литературе. Лишь в XV в., когда в Европе рыцарская литература приходит в упадок, в Испании предпринимаются попытки создать оригинальный рыцарский роман. Таковы основанные на реальных фактах «Книга о делах чести Суэро де Киньонеса» (ок. 1435) Перо Родригеса де Лены, «Хроника дона Перо Ниньо» (ок. 1450) Гутьерре Дйаса де Гамеса (1379? — 1450) и др. В это же время в Испании имели хождение, по-видимому, и первые варианты впоследствии столь знаменитого романа «Амадис Гальский», упоминания о котором относятся еще к XIV в. Эти ранние версии не сохранились, и всеевропейскую известность «Амадис Гальский» приобрел после его публикации в 1508 г. Гарей Родригесом де Монтальво, который, по собственному признанию, «исправил и обработал» три первые части рукописи, присоединив к ним четвертую. Несомненно, что старому рыцарскому повествованию он придал существенно новые черты, которых ранее в нем не могло быть.

Под пером Монтальво рыцарский роман стал жанром ренессансной литературы. Опираясь на фабульные мотивы средневековых историй о короле Артуре и его сподвижниках, о волшебнике

Мерлине, Монтальво отразил присущий его эпохе героической пафос. Однако, если в каталонском «Тиранте Белом» Марторея был создан идеальный образ безродного рыцаря-солдата, то в «Амадисе...» нарисован столь же идеальный образ знатного рыцаря. С ренессансными концепциями связан образ «справедливого монарха», каким становится в конечном счете герой, противопоставляемый образу короля-«тирана», отца возлюбленной Амадиса Орианы. Автору «Амадиса...» нельзя отказать и в некоторой тонкости обрисовки чувств. В изображении возвышенной любви Амадиса к Ориане тоже получил известное отражение ренессансный идеал полнокровного чувства как источника деяний человека.

Эти особенности «Амадиса...» сближают его с рыцарской поэмой Италии, в особенности с «Влюбленным Орландо» Боярдо. Однако уже «Амадису...» присущи черты, которые существенно отличают испанский рыцарский роман от итальянских поэм. В Италии авантюрно-героический сюжет был занимательной оболочкой новых гуманистических идеалов; между тем в Испании рыцарская проблематика еще не полностью отошла в прошлое. Идеи рыцарства были призваны идеализировать «всю моральную систему «идальгизма», сводившуюся к преувеличенным представлениям о дворянской чести, сословному тщеславию, утрированному представлению о собственных доблестях и ложному сознанию своей независимости в существующих условиях абсолютизма» (К. Н. Державин). В известных пределах рыцарские обряды поддерживались королями и знатью на протяжении XVI в.

Уже в продолжениях «Амадиса...», появившихся вскоре после версии Монтальво, ренессансные идеи начинают тонуть в нагромождении приключенческих развлекательных эпизодов. В еще большей степени оскудение идейной проблематики и акцентирование условной рыцарственности обнаруживается в романах Фелисьано де Сильвы (1492? — 1558?) и его подражателей второй половины XVI в. Эпигонская вульгаризация образцов в этих романах подчас сопровождалась появлением антигуманистических тенденций. Общественную опасность подобной литературы почувствовали гуманисты, начиная с Х. Л. Вивеса и Х. Вальдеса, считавшие своим долгом выступить против повального увлечения рыцарскими романами; это же чувство руководило Сервантесом, обратившим против них свою сатиру.

Примечательно, что, обличая рыцарские романы, многие из гуманистов, в том числе и Сервантес, противопоставляют им «правду истории»; согласно традиции, они рассматривают



Иллюстрация из барселонского издания «Селестины» Ф. де Рохаса

Гравюра на дереве. 1499 г.

исторические работы в одном ряду с художественными произведениями, для чего история испанской культуры в предшествующие эпохи давала достаточно оснований.

В эпоху Возрождения, однако, в историографии Испании, как и других стран, усиливается стремление к анализу исторических источников, к научной достоверности повествования, к динамичной и образной передаче событий. Научный метод применяли в своих трудах по истории секретарь Филиппа II Херонимо Сурита (1512—1580), автор основанного на архивных документах капитального труда «Анналы Арагонского королевства», и Амбросио де Моралес (1513—1591), опубликовавший книгу «О старинных достопримечательностях испанских городов» (1575) и в 1574—1586 гг. завершивший многотомную «Всеобщую хронику Испании», начатую еще в первой половине столетия Флорианом де Окампо (ум. 1558). Все это в значительной мере подготовило пересмотр концепций испанской средневековой историографии у Хуана де Марианы (1535—1624).

Мариана был видным историком Испании и выдающимся политическим писателем. Еще в ранней юности вступив в иезуитский орден, он, однако, подверг сомнению непрерываемость некоторых положений Вульгаты и написал трактат «О болезнях иезуитского ордена», остав-

шийся неопубликованным при жизни автора. В политическом трактате «О короле и об институте королевской власти» (1598) Мариана выступает против абсолютизма, провозглашая право на борьбу с королем-тираном вплоть до тираноубийства и противопоставляя абсолютизму идею ограничения королевской власти собранием представителей сословий. В «Истории Испании», опубликованной сначала по-латыни (1592), а затем по-испански (1601), Мариана ограничивает в своем изложении событий прошлого ссылки на чудеса и сверхъестественные силы, а, воспроизводя легенды и предания, оговаривает это и подчеркивает, что, ненадежные с точки зрения исторической достоверности, эти легенды дают истолкование прошлого таким, каким его себе представляли современники.

Тенденция к художественному осмыслению истории ощущается в трудах, в которых авторы выступают одновременно и историками и мемуаристами, будучи очевидцами или участниками описываемых событий. Особенно характерны в этом отношении труды, посвященные открытию Нового Света испанскими путешественниками-конкистадорами, — как записи непосредственных участников конкисы, простых солдат (например, «Подлинная история завоевания Новой Испании» Берналя Дйаса

дель Кастильо), так и капитальные исторические обзоры (в частности, гуманистическая «История Индии» Бартоломе де Лас Касаса). Поскольку в таких книгах запечатлены черты своеобразного быта, культуры и природы Нового Света, их можно считать в какой-то мере первыми образцами возникавшей постепенно испаноамериканской литературы, и анализ этих книг дается в главе о зарождении литературы Латинской Америки.

Среди трудов, посвященных истории самой Испании, наибольшую ценность представляет книга Диего Уртадо де Мендосы (1503—1575) «Гранадская война». Уртадо де Мендоса, поэт школы Гарсиласо де ла Беги, был государственным деятелем, дипломатом и писателем-гуманистом. Сосланный Филиппом II в Андалусию, Уртадо де Мендоса стал свидетелем подавления восстания морисков в горах Альпухарры и на основании личных впечатлений написал «Гранадскую войну». Текст труда, содержащий часто нелестные оценки влиятельных при дворе лиц, при жизни писателя был известен немногим, но после смерти Уртадо де Мендосы книга получила известность в списках, и задолго до ее опубликования (1627) фрагменты ее либо пересказы появились в трудах многих историков.

Написанная энергичным, отшлифованным языком, книга Уртадо де Мендосы — первоклассный исторический труд, в котором даются точные характеристики борющихся лагерей, несмотря на присущие автору национальные и сословные предрассудки по отношению к составшим маврам. Многие страницы книги, посвященные описанию быта и нравов, воспроизводят своеобразный колорит эпохи. Но ярче всего писательский талант автора раскрывается в психологически тонких портретах представителей враждующих сторон. История предстает в книгах Диего Уртадо де Мендосы в конфликтах характеров, в борьбе страстей. И хотя иногда, ориентируясь на римских историков, писатель несколько перегружает повествование речами героев и собственными рассуждениями, его книга остается одним из образцов художественно-исторического повествования, которому подражали позднейшие историки и откуда литераторы черпали сюжеты.

Среди произведений испанской прозы раннего Возрождения несколько особняком стоит замечательный роман-драма «Селестина». Это произведение, появившееся анонимно под названием «Трагикомедия о Калисто и Мелибее» в 1499 г., написано в диалогической форме и первоначально состояло из 16 актов. Три года спустя в очередном издании было добавлено еще 5 актов. В нашем столетии изыскания по-

казали, что «Селестина» создана ученым юристом Фернандо де Рохасом (ум. 1541), крещеным евреем, находившимся на подозрении у инквизиции.

Названная «трагикомедией», «Селестина» никогда не предназначалась для сцены. Диалогическая же форма связана с тем, что автора, видимо, интересует главным образом не быт (хотя многие подробности быта и нравов Испании читатель узнает из речей персонажей), а характеры героев.

Фабула произведения проста. Юный дворянин Калисто полюбил прекрасную Мелибею, но его попытка открыть свои чувства не увенчалась успехом. Тогда он прибегает к помощи старой сводни Селестины, которой удается добиться согласия Мелибеи на свидание. В сердце девушки вспыхивает ответное чувство, и она становится возлюбленной Калисто. Однако вскоре наступает развязка. Селестину убивают ее сообщники, с которыми она не поделилась добычей; Калисто, возвращаясь со свидания, падает с лестницы и погибает; кончает с собой, узнав об этом, Мелибея.

В романе противостоят две сферы действительности — «высокая» и «низкая», два мира — мир возвышенных чувств и мир городского дна, сложным образом связанные между собой. Первый из них — это мир Калисто и Мелибеи, внесословный мир гуманистических чувств. Любовь их — земная страсть, ломающая преграды на своем пути. Молодые люди отдаются чувству целиком, потому что таково веление природы, и не заботятся об освящении их отношений церковным браком, ибо там, где господствует подлинное, естественное чувство, как бы подсказывает Рохас, благословение церкви не обязательно. Героизация самоубийства Мелибеи, смертного греха с точки зрения католика, также говорит о скептическом отношении автора к религиозной догматике. С мастерством Рохас живописует оттенки чувств героев, показывая, как эти чувства воздействуют на их характеры. Наивной, неискушенной в жизни девушкой предстает Мелибея на первых страницах. Вкрадчивые речи Селестины пробуждают в ней любопытство и желание испытать неведомое чувство. Постепенно любовь овладевает всем ее существом, формирует новые качества души, активизирует природный ум, обогащает весь духовный мир девушки. «Селестина» — это гимн любви, понимаемой с гуманистических позиций как чувство, облагораживающее и обогащающее человека, дающее ему возможность жить полнокровной жизнью. И этого ощущения не могут уничтожить ни благочестивые оговорки пролога и эпилога, ни некоторый дидактизм книги.

Миру Калисто и Мелибеи противопоставит мир Селестины, мир городских низов, продажных и развращенных слуг, девиц легкого поведения и их титулованных клиентов. Все контрастно в этих двух мирах. В одном царят возвышенные чувства и благородство, в другом — пороки и обман; одухотворенной, хотя и вполне земной любви юных героев противопоставит грубая похоть; бескорыстие одних — алчность других. Точно так же и возвышенные, отмеченные искренней патетикой и чуть-чуть риторические речи Калисто и Мелибеи сменяются простонародными, красочными и пересыпанными поговорками речами Селестины и слуг.

Рассказы Селестины о своей жизни, ее поучения, история отношений между ее девицами и их клиентами — все это расширяет поле наблюдений автора, уводя его далеко за пределы городского дна. Оказывается, что царящие здесь законы корысти — общая закономерность, определяющая поведение и господ, и нищих, и благочестивых священнослужителей, и преследуемых инквизицией колдуний. Над этим обществом властвует идол богатства. «Деньги могут все: раздробить скалы, пройти по реке, точно посуху», — заявляет Селестина. И из кладовой памяти она извлекает сотню подтверждающих это примеров. Так объектами сатирических выпадов автора становятся циничные дворяне, сластолюбивые и лицемерные священники, сама святая инквизиция, а роман Рохаса вырастает в социально-обличительный памфлет.

В центре книги, связывая между собой оба изображенных в ней мира и держа в руках нити интриги, стоит образ Селестины, имя которой стало нарицательным в Испании для обозначения сводни. Это образ многогранный. В ней есть и алчность, и цинизм, и хищный эгоизм. Вместе с тем она наделена проницательным умом, незаурядным хитроумием, бьющей через край энергией и даже, если угодно, чувством профессиональной «чести». Селестина отлично знает людей, умеет с первого взгляда разглядеть их достоинства и пороки, найти уязвимые места. Она по-своему мудра, и нельзя ее одну винить в том, что ее наблюдения над людьми, подтверждающие неизменно мысль о всевластии денег, односторонни, просто Селестина — плоть от плоти того общества, в котором она живет.

Роман-драма Рохаса — один из наиболее значительных образцов ренессансного искусства Испании. Реалистическая обрисовка действительности и трактовка характеров, богатый оттенками язык, смелость мысли — все это обеспечило книге редкий успех. Только в XVI в. она выдержала 66 изданий и была переведена

на несколько европейских языков. Появилось также множество продолжений, подражаний, инсценировок романа. «Селестина» оказала огромное влияние на дальнейшее развитие испанской прозы, указав две сферы действительности, «высокую» и «низкую», которые могут стать предметом художественного исследования в романе, зафиксировав соответствующие этим двум сферам способы изображения — «идеальный» и «реальный», дав образцы соответственных стилей речи — возвышенно-риторического и просторечного. Как бы предвещая дальнейшее разъединение этих двух планов изображаемой действительности в последующей практике испанских прозаиков-гуманистов, «Селестина» вместе с тем обнаруживала и тенденцию к синтезу «высоких» и «низких» жанров прозы, тенденцию, блестяще реализованную в прозе романом Сервантеса «Дон Кихот». Несомненно также влияние «Селестины» и на развитие национальной драмы.

До конца XV в. театр в Испании, как и в других странах Западной Европы, развивался в двух направлениях: с одной стороны, получило развитие религиозно-мистерияльное действо, а с другой — народно-комическое фарсовое представление. Однако в Испании оба эти направления отличались необычайной устойчивостью и существовали на протяжении всей эпохи Возрождения. При этом литургическая драма постепенно трансформировалась в «ауто sacramенталь» — пьесу аллегорического содержания, посвященную пропаганде различных религиозных истин, или в драмы о житиях святых (*comedias de santos*), причем в эти последние усиленно проникает светский фарсовый элемент, концентрирующийся преимущественно вокруг фигуры «шута».

Ренессансная драматургия в Испании обращается к национальной традиции, как народной фарсовой, так и религиозной, стремясь соединить ее с принципами учено-гуманистического театра, уже сложившегося в Италии. Однако на первых порах эти разнородные элементы еще не давали органического синтеза.

«Патриархом испанского театра» издавна был провозглашен Хуан дель Энсина (1469—1534), автор первых пьес светского содержания в Испании. Ранние его пьесы были посвящены преимущественно религиозным темам; к этому же времени относится «Действо о потасовке», повествующее о проделках саламанкских студентов. Уже здесь звучат жизнеутверждающие ренессансные мотивы, еще более отчетливые в поздних пьесах — «Эклоге о Пласиде и Виториано», «Эклоге о Кристине и Фебее» и других, написанных после переезда Энсина в Рим (1510). Большинство этих пьес свидетельствует

о знакомстве Энцины с итальянским учено-гуманистическим театром и представляет собой светские пасторали, славящие любовь, красоту, земные радости. Драматическая техника в этих пьесах несколько усложняется, оставаясь все еще весьма примитивной.

Творчество Энцины и ближайших его последователей — Лукаса Фернандеса, Фернана Лопеса де Янгуаса и др. — первый шаг в становлении испанской ренессансной драмы. Они создали ранние образцы светских драматических произведений, определив основные направления развития театра Возрождения. С творчеством Энцины близко соприкасается драматургия португальца Жила (по-исп. — Хила) Виценте, писавшего свои пьесы как по-португальски, так и по-испански и насытившего их более резким, чем у Энцины, социально-критическим и демократическим смыслом.

Новым шагом в создании национального театра стала деятельность Бартоломе де Торреса Наарро (ум. ок. 1530). В 1517 г. в Риме, где тогда проживал Торрес Наарро, вышел сборник его произведений «Пропалядия», включавший также восемь его комедий. В предисловии Торрес Наарро излагает свои взгляды на пути развития испанской драмы. Приняв некоторые теоретические принципы итальянского «ученого» театра и античных поэтов, в основных положениях драматургической теории он вполне оригинален. Так, он отказывается от деления драматических жанров на «высокие» и «низкие» и предлагает собственный принцип жанрового различения пьес по стилевым признакам, выделяя «бытовую комедию» и «комедию вымысла». Под первой из них он понимает комедию о хорошо известных и наблюдаемых в жизни вещах, а под второй — комедию на фантастический или вымышленный сюжет. Тем самым Торрес Наарро как бы узаконивал существовавшие уже в светском театре Испании жанры бытового народного фарса и «ученого» театра. К числу «бытовых» драматург относит свои сатирические сценки из быта солдат-наемников («Солдатня») и кардинальской челяди («В людской»).

Среди «комедий вымысла» у Торреса Наарро есть одна — «Хасинто», в которой герои попадают в замок прекрасной волшебницы Дивины. Остальные скорее можно было бы назвать «новеллистическими»; в них речь идет о вполне правдоподобных, хотя и выдуманных автором приключениях героев. В лучшей своей комедии — «Именео» («Гименей») — Наарро не только создает развитую и сложную интригу, ставя в центр ее тему любви и чести, но и обрисовывает с достаточной полнотой характеры персонажей. Он смело сочетает возвышенное и смешное, вводя, в частности, впервые в испан-

ском театре излюбленный позднее прием пародирования слугами поведения господ. В «Именео» уже нетрудно различить контуры будущей «комедии плаща и шпаги». Но, живя за пределами родины, Торрес Наарро был оторван от театральной практики Испании, и пьесы его так и не увидели сцены.

Подлинную историю ренессансного испанского театра открывает замечательный актер, руководитель бродячей театральной труппы и драматург Лопе де Руэда (1510—1565). По содержанию и художественным приемам комедии Руэды — «Эуфемия», «Обманутые» и др. — это попытка объединить в одно целое учено-гуманистическую драму итальянского типа с народно-комическими фарсовыми сценками. Органического единства этих разнородных элементов Руэде добиться, однако, не удалось, и издатель пьес Руэды Хуан Тимонеда выделил эти сценки, назвав их *pasos* (букв. «шаг», здесь — «вставка»).

В этих «пасо» комического, а иногда и сатирического содержания Руэда вывел яркие характеры людей из народа — ловких слуг, проворных крестьян, веселых и дерзких бродяг-плутов, беззаботных солдат, наделив их сочной народной речью, обильно расцвеченной пословицами. Будучи самой ценной частью драматургического наследия Руэды, «пасо» обнаруживают вместе с тем и недостатки его театра: сравнительную узость проблематики, «бытовизм», воспроизведение забавных, но не всегда общественно значимых мелочей быта.

Сами комедии Руэды, хотя и менее национально самобытны, чем *pasos*, тоже сыграли значительную роль в становлении национальной драмы, пролагая путь на испанскую сцену любовной комедии с более или менее запутанной интригой, с большим числом действующих лиц разного общественного состояния. В законченном виде эта комедия сложилась, однако, лишь в конце XVI в.

4. ПОЭЗИЯ ЗРЕЛОГО И ПОЗДНЕГО ВОЗРОЖДЕНИЯ

Во второй половине XVI в. испанские поэты развивают традиции Гарсиласо де ла Беги в двух направлениях. Первое — восприняло у Гарсиласо стремление к артистизму формы, тщательной отделке стиха, второе — продолжило и углубило преимущественно пасторально-идиллические мотивы его поэзии. Обычно эти направления называют «севильской» и «саламанкской» школами, ибо крупнейшие их представители — Эррера и Луис де Леон — творили соответственно в Севилье и Саламанке, значительных центрах тогдашней культурной жизни.



Педро Берругете.
Явление мадонны доминиканским монахам
Мадрид, Прадо

Фернандо де Эррера (1534—1597) смолodu принял духовный сан. Поэтическое творчество его еще при жизни получило такую признательность, что он заслужил прозвище «божественного». Сам Эррера причислял себя к школе Гарсиласо де ла Беги. Но в «Примечаниях» (1580) к произведениям своего учителя Эррера подчеркивал главным образом изысканность его поэтической формы и формулировал требование создания поэзии, рассчитанной на избранного читателя, поэзии музыкальной и насыщенной тропами. Это недоверие к красоте природы и призыв украшать ее с помощью искусства свидетельствовали о том, что в поэтике зрелого Возрождения, представленной Эррерой, уже намечается кризис ренессансных идеалов. Можно сказать, что в теории поэтического творчества, как и в своей поэтической практике.

Эррера представляет маньеризм в испанской поэзии.

В любовной лирике Эрреры, посвященной воспеванию платонического чувства к графине Хельвес, маньеризм обнаруживается в экзальтации чувств, эмоциональном перенапряжении, мистическом поиске слияния души поэта с душой любимой женщины. Звучные эпитеты, торжественно-риторический тон, обилие мифологических и библейских реминисценций характерны также для гражданской лирики Эрреры. «Песнь на победу при Лепанто» (1571), «Песнь дону Хуану Австрийскому» (1571), «Песнь о гибели короля дона Себастьяна» (1578) и др. — великолепные образцы героической оды — жанра, в котором Эррера был непревзойденным мастером и оказал большое влияние на последующие поколения поэтов. Однако у иных учеников Эрреры торжественность переходит в напыщенность, величественность — в высокопарность, а забота об отшлифованности стиха — в стремление к нарочито усложненной образности, нагромождению риторических фигур, близких к «культизму».

Иным и по тематике, и по характеру мастерства было творчество Луиса де Леона (1527—1591). Монах монастыря августинцев в Саламанке, Л. де Леон был одновременно профессором местного университета. По доносу одного из университетских схоластов Луис де Леон в 1572 г. был брошен в тюрьму инквизиции и обвинен в критике текста Вульгаты, в переводе на испанский язык «Песни песней» и в других «прегрешениях». Почти пять лет он провел в застенке, и лишь в конце 1576 г. с него было снято обвинение в ереси и он вернулся к преподаванию.

При жизни Луис де Леон напечатал несколько богословских трактатов и моралистическое сочинение «Совершенная супруга» (1583). Поэтические же произведения, имевшие хождение в списках, он подготовил к печати незадолго до смерти, но опубликованы они были лишь в 1631 г. Кеведо. Автор разделил их на оригинальные, переводы латинских авторов, преимущественно Горация, и поэтические парафразы библейских текстов. Наибольший интерес, естественно, представляют собственные сочинения Луиса де Леона, хотя и как переводчик он обнаружил незаурядное мастерство. Луис де Леон сочетал глубокую религиозность с новыми, ренессансными идеалами. Его критический ум позволяет ему подвергнуть беспощадной критике господствующую в обществе ложь и тягу к золоту, обличить пустое тщеславие придворных. Так, например, в оде «Об алчности», написанной, по-видимому, в середине 1560 г.,

нарушающую гармонию в обществе и в человеческой душе. Ту же тему поэт развивает много лет спустя в оде «Об умеренном и постоянном». На этот раз богатство рассматривается не только как сила, нарушающая душевный покой, но и как источник пороков — жажды власти, раболепства. Золото поработает человека, лишая его самого драгоценного дара — свободы. Дисгармоническому обществу, в котором господствуют низкие вожеления и страсти, Луис де Леон противопоставляет гармонического человека. В разные периоды своей жизни поэт по-разному представлял себе этот идеал, но неизменно ренессансный идеал человека, живущего полнокровной жизнью, корректируется у Луиса де Леоны неостойческой философией. Поначалу (в оде «Об алчности») идеальный образ для поэта ассоциируется с образом мудреца, который с эпикурейским спокойствием способен взирать на страстишки людей. Позднее в оде, написанной, видимо, вскоре после освобождения из тюрьмы, звучат мотивы героического стоицизма, воздержания от опасных для душевного покоя земных радостей. Уже здесь, впрочем, поэт намечает в качестве конечной цели единение с богом, заявляя, однако, что счастье приобщения к божеству заключается прежде всего в том, что оно дает ключи к постижению разумом прошлого и настоящего, к познанию тайны природы.

Так в творчестве Луиса де Леоны получают отражение характерные для позднего Возрождения разочарование в возможности созидания гармонического, отвечающего идеалам гуманизма общества и иллюзорная надежда на достижимость идеала гармонической личности. Эти иллюзии в сознании поэта связаны с пониманием природы как воплощения гуманистической утопии «золотого века». При этом в зрелом творчестве Луиса де Леоны сопоставление гармонии природы с дисгармоничным обществом контрастно заострено. Яркое свидетельство этого — ода «Блаженна жизнь...», вольная обработка одной из од Горация. Испанский поэт отвергает «великую гордыню» тех, кто живет в «дворцах позолоченных». Уподобляя себя потрепанному бурями кораблю, поэт ищет успокоения в своем скромном саду, посреди деревьев и цветов. Далее следует удивительно пластичная картина сельской природы. Однако едва в памяти поэта всплывают картины, напоминающие о мире, как возникает образ бурного моря, аллегория общества. Луис де Леон резкими мазками рисует разбушевавшуюся стихию, поглощающую груженные золотом корабли. Завершается ода прославлением скромных радостей, доступных лишь человеку, живущему в сельском уединении. Луис де Леон оста-

новился на пороге пантеистического мироощущения. В слиянии с природой он видит высшую ступень достижимой в земной жизни гармонии, но он убежден, что есть еще более высокая ступень гармонии — созерцание душой божества. Эту мысль поэт проводит в «Оде Франсиско Салинасу», обращенной к слепому саламанкскому музыканту. Выражая восхищение музыкой друга, Луис де Леон пишет, что ее звуки позволяют душе человека возвыситься над миром, в котором «слепая чернь обожает лишь золото», подняться туда, где звучит музыка небесных сфер. В этой оде де Леон вплотную — чуть ли не единственный раз в своей поэзии — подходит к идеалам писателей-мистиков.

Испанский мистицизм XVI в. — явление сложное. В нем переплетаются гуманистические и религиозные идеалы. На взгляды и художественную практику испанских мистиков большое воздействие оказали идеи неоплатонизма, в частности «Диалоги о любви» Леоны Еврей. Леон Еврей разделял любовь на «сладострастную», «полезную» и «чистую». Любовь — это «добровольно выраженное стремление насладиться слиянием с тем, что почитается за благо». «Сладострастная» любовь опирается на ощущения, «полезная» — на разум, «чистая» находит истоки в душе. Силой любви божество породило материальный мир, силою любви этот мир воссоединяется с божеством. Человек, как существо разумное, является посредником между материальным миром и миром «духовных сущностей», ибо любовь и влечение всего сущего к божеству концентрируются в человеке.

В многочисленных трактатах испанских мистиков — «Наставление грешников» (1556) и «Символ веры» (1582) Луиса де Гранады (1504—1588), «Триумфы божественной любви» (1589) Хуана де лос Анхелес (1536—1609), «О божественной любви» (1592) Кристобала де Фонсеки (1550—1621) и в художественных произведениях Хуана де ла Круса (1542—1591), Луиса де Гранады, Тересы де Хесус (1515—1582) — выдвигаются на первый план те аспекты учения неоплатоников, в которых речь идет о «слиянии» с божеством через экстатическую любовь.

Многие авторы по-разному трактуют эту проблему. Однако общим для мистических учений XVI в. является понимание любви как единения с высшей божественной красотой. Мир земной красоты, прежде всего природа, «оправдывается» постольку, поскольку в ней видят следы красоты «божественной». Конечно, это сужает и ограничивает видение мира, но мистика по-своему соответствовала индивидуалистическим устремлениям Ренессанса. Хотя

большинство писателей-мистров не порывали с католицизмом, в их проповеди слияния индивидуальной души непосредственно с богом было нечто общее с идеями протестантизма. Не случайно церковные власти с подозрительностью относились к деятельности мистиков; Хуан де ла Крус провел несколько лет в заключении в монастыре, а произведения Тересы де Хесус запрещались. Конечно, связь мистиков с Ренессансом была односторонней, а индивидуалистические устремления мистиков во многом противостоят ренессансному гуманизму и требованию познания окружающего мира. Однако в исследовании психологии человека их искания остаются в сфере ренессансной мысли. По глубине психологического анализа мало кто в литературе той эпохи мог сравниться с Хуаном де ла Крусом или Тересой де Хесус. К тому же для выражения «божественной» красоты поэты-мистики обращались к миру природы и человеческих чувств как символу и образу высшей сущности. Отсюда удивительные по силе пейзажные зарисовки и та особая лирическая взволнованность, которой пронизаны поэтические творения Хуана де ла Круса, крупнейшего поэта мистической школы.

Хуан де Йепес, после пострижения в монахи назвавшийся Хуаном де ла Крусом, был сыном портного, служил братом милосердия в госпитале Медины дель Кампо, а затем вступил в монашеский орден. Он обучался в Саламанкском университете. По причинам, не вполне ясным, Хуан де ла Крус был взят церковным начальством под арест, причем, по одному свидетельству, накануне ареста он успел уничтожить «множество бумаг, которые содержали нечто секретное». Около года он находился в заключении в монастыре Кармелитов Обутых в Толедо, а в августе 1578 г. бежал оттуда и нашел убежище в монастыре Кармелитов Босоногих. В заключении Хуан де ла Крус начал создавать свои поэтические произведения, которые были опубликованы в последующие годы, — «Духовная кантата», «Темная ночь», «Живое пламя любви», «Пастушок» и др.

Источники его поэзии — это пасторали Гарсиласо де ла Беги, испанская любовная лирика романсеро и кансьонеро, библейская «Песнь песней». Отправляясь от светских источников, поэт наполняет привычные образы аллегорическим содержанием, как это было характерно и для средневекового искусства. Так, например, дерево становится древом распятия, источник истолковывается как аллегория веры, ветерок оказывается дуновением святого духа. Истолкование светской поэзии в религиозном духе встречалось в испанской культуре и ранее. В 1575 г., например, некий Себастьян де Кор-

дова опубликовал томик стихов под названием «Произведения Боскана и Гарсиласо, приведенные к материям христианским и религиозным». В этом сборнике светские стихи основателей «итальянской школы», приобретшие широкую популярность, переименованы так, чтобы вытравить их языческую направленность и придать им благочестивый смысл. Хуан де ла Крус был знаком со сборником Кордовы, но ремесленная переделка не могла удовлетворить его. Религиозный, мистический смысл его стихотворений вытекает не из обработки тех или иных образов, а из общего контекста стихотворений. При этом, однако, сам Хуан де ла Крус опасался, что мистический смысл мог ускользнуть от читателя, и печатное издание своих стихотворений снабдил обширным прозаическим комментарием.

Тема стихотворений Хуана де ла Круса — любовь души к Иисусу Христу, который выступает в этих стихах под именами «Возлюбленного» или «Супруга». Страстный порыв души к богу приобретает столь чувственные формы, что иногда производит впечатление эротической поэзии, по силе страсти не уступающей «Песни песней». В одном из известнейших стихотворений поэта-мистика «Темная ночь» читатель встречает страстно любящую женщину («душа»), для которой беспросветная ночь не преграда, ибо ее сжигает пламя страсти. Любовь обостряет ее зрение, и она ощущает красоту тропинки, красоту ночи, ведущей ее к соединению с супругом (Иисусом). Последние строфы с удивительной силой передают счастье изведанной любви, момент, когда неистовство страсти сменяется ощущением блаженного покоя и нежности.

Глубина человеческого чувства, тонкое ощущение красоты природы, переданные кристально ясным языком, наиболее привлекательны в религиозной поэзии Хуана де ла Круса, как и во многом близкой ему Тересы де Хесус.

С середины XVI в. в Испании получает большой размах эпическая поэзия. Интерес к эпическому жанру связан с потрясениями и переменами в стране, с войнами, которые вела она в Новом и Старом Свете и которые воспринимались многими испанцами того времени как проявление мужества, стойкости и героизма нации.

Большинство эпических поэм, посвященных событиям недавней истории — войнам, которые вел Карл V в Европе («Каролея», 1560, Херонимо де Семпере и др.), или завоеванию испанцами Нового Света («Храбрый Кортес», 1588, Габриэля Ласо де ла Беги и др.), лишены поэтической глубины. Но большой художественной ценностью обладает «Араукана» Алон-

со де Эрсилья и Суньиги (1533—1594). Придворный короля Филиппа II, он в 1554 г. был отправлен в Чили в составе войск для подавления восстания индейцев племени арауканов. Уже здесь, в перерыве между боями, Эрсилья начал записывать свою поэму. Первые ее 15 песен, содержащие описание сражений между испанцами и арауканами, были вчерне завершены к 1562 г., когда он вернулся на родину. Первая часть поэмы была опубликована в 1569 г.; в 1578 и 1589 гг. к ней были присоединены еще две части, а общее число песен достигло 37 (см. также гл. о литературах Латинской Америки).

Поэт хотел воспеть подвиги испанцев, видя в завоевании Америки проявление великих сил родного народа, несущего новым странам свет «цивилизации» и «истинной веры». Эрсилья в данном случае разделял заблуждения своих современников, исторически оправданные эпохой, когда люди, по выражению Ф. Энгельса, были «овеваны характерным для того времени духом смелых искателей приключений» (Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т. 20, с. 346). Вместе с тем мужественное сопротивление небольшого индейского племени превосходящим силам испанцев пробуждает в Эрсилье большое уважение, даже восхищение, и поэма в некотором смысле становится апофеозом героического индейца.

Поэт описывает не только сражения, но и нравы туземцев, окружающую их природу. Индейцы в поэме похожи на античных героев, их вожди произносят речи, составленные по законам античной риторики. В то же время поэт реально обрисовывает могучие и сильные характеры Кауполикана и других индейских воинов. В последующих частях поэмы появляются многочисленные вставные эпизоды, часто фантастического характера либо перебрасывающие мостик к событиям современности.

Описанию Нового Света посвятил одну из своих поэм и Бернардо де Вальбуэна (1568—1627). Родившийся в Испании, Вальбуэна в юности приехал в Мексику и лишь в 1607 г. вернулся на родину, да и то ненадолго. С 1608 г. до самой смерти он занимал высокие церковные должности на Ямайке и Пуэрто-Рико. Наблюдениям над природой и бытом Мексики и посвящена поэма «Величие Мексики» (1604).

Творчество Эрсилья и Вальбуэны оказало сильное воздействие на формирование литературы латиноамериканских народов и более подробно анализируется в соответствующей главе. Тематическую широту и многообразие форм ?;щеской поэзии Испании демонстрирует Лоне де Вега. Ему же принадлежит одна из самых удавшихся попыток синтезировать «высокую»

и «низовую» традиции литературы, причем осуществляет он эту попытку и в драматургии, и в прозе («Доротей»), и в лирической поэзии, где он трансформирует и обогащает завоеваниями «ученой» поэзии традиционный жанр народной поэзии — романс (о творчестве Лоне де Беги см. ниже). Впрочем, и в отношении ромansa реформа Лоне была подготовлена его предшественниками: в XVI в. жанр ромansa приобрел всеобщее признание, о чем свидетельствуют и сборники романсов, регулярно появляющиеся с середины XVI в. Таковы, например, «Кансьонеро романсов» (1548), 4 части «Розы романсов» (1573), изданные Хуаном Тимонедой, и, наконец, «Всеобщий романсеро», вышедший в 1600, 1604 и 1605 гг. и включивший множество анонимных романсов и стихотворений, сочиненных известными поэтами XVI—начала XVII в. Романс, как и некоторые другие народные поэтические жанры, прочно входит в арсенал поэтических форм ренессансных поэтов, а затем — в трансформированном виде — в поэзию барокко.

5. ПРОЗА ЗРЕЛОГО И ПОЗДНЕГО ВОЗРОЖДЕНИЯ

Во второй половине XVI в. жестокая социальная реальность Испании не могла не вызвать у многих писателей-гуманистов глубокого разочарования, сомнения в достижимости гуманистического идеала свободной и всесторонне развитой личности. Возникший в сознании писателей Возрождения конфликт между идеалами и реальностью, между мечтой и действительностью преодолевался разными художниками по-разному. Одним из путей преодоления этого противоречия стало перенесение действия в идеальную среду утопии. По этому пути в прозе того времени пошли создатели пасторального и «мавританского» романских жанров.

Пасторальные мотивы получили распространение во всей европейской ренессансной литературе, отразив прежде всего стремление найти в современности аналог «золотому веку», обычно помещавшемуся в прошлом. Идея «золотого века» в пасторальных сливалась с присущим деятелям Ренессанса восхищением красотой и гармоничностью окружающего мира, естественностью природы, противопоставляемой искусственности, фальши общества. Немаловажную роль играло и желание следовать Феокриту, Вергилию, Овидию, давшим великолепные образцы буколики и пасторали. Наконец, большое значение в Испании имел неоплатонический культ природы как эманации и отражения божественного начала.

В Испании пасторальная тема первоначально получила выражение в ренессансной поэзии. Затем появились пасторально-идиллические эпизоды в некоторых испанских рыцарских романах, например у Фелисьяно де Сильвы в 1530-е годы в «Амадисе Греческом» и «Доне Флориселе Никейском». Вслед за тем был написан и пасторальный роман «Диана» (1558 или 1559) Хорхе Монтемайора (1520—1561), португальца родом, поселившегося в Испании и опубликовавшего на испанском языке, помимо романа, также и лирические стихотворения и переводы.

Монтемайор, несомненно, был знаком с более ранними образцами пасторального жанра, возникшими в Италии, и ориентировался на них. Отсюда в «Диану» перешел, в частности, принцип сочетания прозы и стихов, ставший каноническим для этого жанра еще со времен Боккаччо. Особо сильное влияние оказал на Монтемайора роман Якопо Саннадзаро «Аркадия» (1504), перевод которого вышел в Испании в 1549 г. Как и у Саннадзаро, в романе Монтемайора нет строго организованного сюжета. Хотя роман и назван именем прекрасной пастушки, в которую влюблены пользовавшийся ее взаимностью Сирено и безответно страдающий Сильвано, но история Дианы рассказана в нескольких строках пролога, и в последующем развитии сюжета Диана почти не участвует. Действие, поначалу концентрирующееся вокруг переживаний Сирено и Сильвано, дробится на эпизоды, втягивая в свою орбиту все новых персонажей — мучеников любви.

Подобная экстенсивность развития сюжета позволяет автору сосредоточить свое внимание главным образом не на поступках героев, а на их переживаниях и внутреннем мире. При этом и персонажи и их чувства лишаются автором каких бы то ни было специфических для определенной эпохи, страны или социального слоя черт. Перед читателем предстают идеальные носители идеального ренессансного мироощущения, для которого природа — идеальный фон. Поэтому время и место действия романа неопределенны, а художественное время и пространство в романе замкнуты и статичны, некоторое развитие можно обнаружить лишь в психологическом времени персонажей. Таким образом, в самом замысле романа, как, впрочем, и вообще в пасторальном жанре, заложена некая условность, делающая бессмысленным любое сопоставление пасторальных персонажей с реальными пастухами и пастушками. С другой стороны, эта условность позволяет уже Монтемайору, а в еще большей мере его последователям скрывать под маскарадными костюмами пейзаж ренессансных интеллигентов и

героев из высшего общества, иногда вполне конкретных лиц. В пределах этого, имеющего мало общего с реальными чувствами подлинных пастухов «облагороженного» чувства Монтемайор обнаруживает и психологическую тонкость, и поэтичность. Лиризм отражается и в языке романа: описания отличаются изящным стилем, характерная черта которого — музыкальность фразы — обнаруживается в равной мере и в прозаических, и в стихотворных частях повествования. «Диана» Монтемайора не только первый, но и лучший образец испанского пасторального романа. Только до конца XVI в. книга Монтемайора переиздавалась 16 раз, четырежды переводилась на французский язык, ее переводы появились также на английском, итальянском и немецком языках. Один из эпизодов романа — история Фелисмены, которая переодевается пажом, поступает в услужение к любимому ею дону Фелису, а затем влюбляет в себя Селию, даму сердца дона Фелиса, приобрела впоследствии особую популярность и была использована Шекспиром в «Двух веронцах» и «Двенадцатой ночи». «Диане» подражали Ф. Сидней в Англии, Оноре Д'Юрфе во Франции и многие другие.

В самой Испании уже в 1564 г. появилось сразу два продолжения «Дианы»: «Вторая часть Дианы» саламанкского медика Алонсо Переса и «Влюбленная Диана» Гаспара Хилья Поло (ум. 1585). В обоих романах усугубляется условность пасторального жанра, злободневные намеки пронизывают весь текст, а под именами аркадских пастушков изображены определенные представители испанского дворянского общества. В результате эти, а в еще большей мере последующие романы аристократизируются и превращаются в светские «романы с ключом». Однако в условиях Контрреформации даже такие романы звучали оппозиционно по отношению к религиозно-аскетической морали и подвергались с ее позиций злобной критике.

Крупнейшие же испанские писатели-гуманисты пытались по-своему интерпретировать пастораль, углубить ее социально-критическую, философскую и этическую направленность, придать ей черты демократические и реалистические. Об этом свидетельствуют опыты в этой области Сервантеса и Лоне де Беги (о них см. ниже).

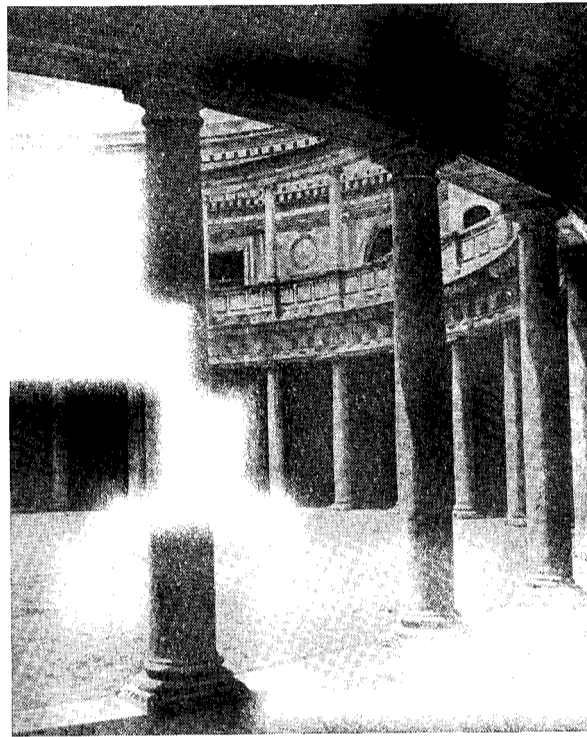
Своеобразную параллель к пасторальному роману представляет собой так называемая «мавританская повесть». По-видимому, на основе популярных в Испании XVI в. «мавританских романсов», где мавры представляли не столько как враги, сколько как благородные рыцари, тонко и нежно чувствующие, и возникла первая «мавританская повесть» — «Исто-

рия Абенсерраха и прекрасной Харифы». Эта повесть дошла в нескольких вариантах, отличающихся деталями. Около середины века она была опубликована под заглавием «Часть хроники прославленного инфанта дона Фернандо, завоевателя Антекеры». В 1561 г. в Толедо появилась новая версия этого же повествования, и в том же году еще один вариант, наиболее подробный, был включен кем-то в 4-ю книгу «Диань» Монтемайора, переиздававшейся уже после смерти автора. Наконец, в 1565 г. в по-смертно изданный сборник различных стихотворных и прозаических произведений гуманиста Антонио де Вильегаса (ум. ок. 1551) вошла и повесть о юном Абенсеррахе.

Повесть Вильегаса, видимо, наиболее ранняя и наиболее художественно полноценная версия. Содержание ее составляет история любви юного Абиндарраэса, последнего представителя истребленного мавританскими правителями Гранады рода Абенсеррахов, к прекрасной Харифе, с которой он вместе воспитывался. Чтобы воспрепятствовать этой любви, отец Харифы увозит ее в другой город. Абиндарраэс спешит тайком туда же, но попадает в засаду, устроенную испанскими рыцарями. Ему удается сразить четырех противников, но пятый, капитан Нарваэс, победил его и взял в плен. Услышав рассказ пленника о его любви, Нарваэс отпускает его под честное слово, что тот возвратится в лагерь испанцев через три дня. Абиндарраэс тайно сочетается браком с Харифой, и они оба являются к Нарваэсу.

В повести Вильегаса внимание концентрируется не столько на деталях быта и нравов, сколько на описании чувств героев. Персонажи повести — и испанцы, и мавры — цельные личности, наделенные глубокой человечностью, которая была для гуманистов высшим проявлением добродетельной человеческой природы.

«Мавританский» (или иначе — «гранадский») сюжет с середины XVI в. прочно вошел в испанскую прозу и драму. Классическую разработку этого сюжета дал Хинес Перес де Ита (ок. 1544 — ок. 1619) в «Повести о Сегри и Абенсеррахах» (1595), позднее вошедшей в качестве первой части в сочинение того же автора «Гражданские войны в Гранаде» (1619). Очевидец и участник подавления восстания морисков в горах Альпухарры в 1568—1571 гг., Перес де Ита во второй части «Гражданских войн...» дает изложение этих событий, основываясь на собственных впечатлениях и лишь изредка прибегая к новеллистическому вымыслу. В противовес этой части «Повесть о Сегри и Абенсеррахах» — целиком произведение художественной литературы, можно сказать, первый исторический роман в Западной Европе. Действие его



Педро Манука. Дворец Карла V в Гранаде

Внутренний двор. 1527—1568 гг. и 1616 г.

разворачивается в Гранаде в последние годы существования этого последнего оплота мавров на Пиренейском полуострове. Рассказ о внутренней междоусобной войне в правящей мавританской верхушке между двумя семейными кланами — Сегри и Абенсеррахами, и в частности о жестоком убийстве 36 Абенсеррахов в замке Альгамбра, о контрастах между жизнью пышного мавританского двора и нищетой простонародья, о празднествах и турнирах, о любви и коварстве, благородстве и низости складывается в пестрое, полное драматизма и напряженности повествование. Правда переплетается здесь с вымыслом, история — с легендой. Перес де Ита в духе повести об Абиндарраэсе и Харифе включает в книгу несколько эпизодов, живописующих благородную и самоотверженную любовь юных героев. Как и в романе Монтемайора, в его книге отчетливо видны и разочарование в гуманистических идеалах, и иллюзорные надежды найти в реальности сферу, в которой эти идеалы оказались бы осуществимыми. Как и в пасторали, гуманистическая иллюзия облагораживает облик основных героев, в данном случае мавританских рыцарей Абенсеррахов, предстающих воплощением всех ценных гуманистами добродетелей. Однако Перес де Ита

не только осознает несоответствие гуманистической этики реальности, но и демонстрирует ее крах. Сфера приложения гуманистической морали сужается до узколичных отношений небольшого круга «избранных», которым противостоят пороки всего общества и которые поэтому обречены на гибель. Это накладывает трагический отпечаток на повествование, предвещающая трагический гуманизм Сервантеса. Есть и еще одно существенное отличие книги Переса де Иты от пасторали: здесь художественное время и пространство приобрели отчетливую национально-историческую характерность. При всей утопичности изображенного в романе рыцарского мира гранадских мавров писатель стремится к созданию «местного колорита» в описании Гранады, окружающей ее природы, быта и обычаев мавров, их празднеств и т. п. Одним из средств, к помощи которых прибегает Перес де Ита ради «местного колорита», стал арабский и испанский фольклор; в частности, в роман включено немало подлинных «мавританских романсов». Наконец, нельзя не отметить явное сочувствие автора арабам вопреки националистическим и религиозным предрассудкам, которые в конце XVI в. были особенно сильны. И здесь тоже обнаруживается знаменательная переключка романа с «Дон Кихотом».

Обе части «Гражданских войн в Гранаде» Переса де Иты получили широкий резонанс в Испании и за ее пределами. Эта книга стала источником драм Лопе де Веги («Коварство знати») и П. Кальдерона (драма «Любовь после смерти»), а позже драмы Ф. Мартинеса де ла Росы «Абен-Омайя» (1830), романов П. А. Аларкона и Ф. Фернана и Гонсалеса. С другой стороны, идеализированный мир мавританского Средневековья с XVII в. прочно вошел как одна из излюбленных тем в европейскую литературу. Особую популярность эта тема приобрела у романтиков, получив прямое отражение в «Последнем Абенсераге» Шатобриана и в «Хронике завоевания Гранады» Ирвинга.

В середине XVI в. возникает еще один жанр романа, которому предстоит долгая и плодотворная жизнь. Речь идет о плутовском романе.

Возникновение этого романа связано с социальными условиями, которые сделали пикаро (исп. *pícaro* — плут, пройдоха) одной из примечательных фигур испанской общественной жизни. Плутовской, или пикарескный роман (*novela picaresca*) — порождение и свидетельство кризиса Испании. Широкие массы населения страны в условиях застоя экономики были лишены возможности заниматься производительным трудом и обречены на нищету и бродяжничество. Бродяги пополнялись и за счет идалгии, испытавшей на себе губитель-

ные последствия «революции цен». Короли, хотя и издавали законы против бродяжничества, в сущности, не были заинтересованы в искоренении зла, ибо в нищих и бродягах видели резервную армию, которая могла служить интересам абсолютизма и за океаном, и в бесконечных войнах в Старом Свете. Формированию слоя пикаро способствовала политика ограбления колоний, порождавшая иллюзорную веру в возможность быстрого обогащения и презрение к труду.

Образ пикаро имеет предшественников среди персонажей античной литературы, фольклора, фаблю. В ранней ренессансной литературе (например, в «Селестине») изображение городского дна занимает значительное место.

Рождение пикарескной литературы как жанра связано с повестью «Жизнь Ласарильо с Тормеса, его невзгоды и злключения». Первое издание относится к 1554 г., однако есть основание полагать, что повесть написана значительно ранее. Автора ее не удалось установить. Повесть состоит из семи небольших главок — «рассуждений», в которых описывается судьба героя с малых лет, когда он был вынужден окунуться в гущу жизни, став поводырем у слепца, и до того момента, как, поступив на «коронную службу» городским глашатаем в Толедо, он обзаводится домом и пристает, по его собственному выражению, к «тихой пристани». За эти годы Ласарильо, переменяя многих хозяев и испытав немало превратностей, из простодушного мальчика превращается в закоренелого плута. Его школой было знакомство с образом жизни и мыслей своих хозяев, в которых он видел воплощение морали всего общества. Как бы ни отличались друг от друга нищий слепец и продавец папских булл, бедный, но чванливый идалго и священник, — все хозяева Ласарильо обладают одним общим свойством: их сущность находится в разительном противоречии с тем, за кого они хотят себя выдать. Уже здесь, таким образом, появляется одна из основных тем позднего европейского Возрождения — противоречие между сущностью и видимостью, между «природой» и «одеждой», по выражению Шекспира. Слепец притворяется добрым, на самом деле он жесток; священник предстает перед всеми человеком щедрой души, хотя в жизни он скуперда, морящий голодом Ласарильо; только один герой выведен с некоторым сочувствием — идалго, презирающий засилье фаворитов, но и тот, будучи нищим, поддается искушению казаться обеспеченным; продавец папских булл, притворяясь набожным, нагло эксплуатирует веру в своих корыстных целях; за внешним благочестием последнего «покровителя» Ласарильо, настоятеля

храма Спасителя, скрывается отвратительный разврат. Не «полезные советы», до которых охочи многие из хозяев Ласаро, а пример их жизни способствует воспитанию из бедняка, вынужденного прибегать к уловкам, чтобы не умереть с голоду, закоренелого пройдохи, готового во имя материального благополучия поступиться человеческим достоинством и после женитьбы на любовнице настоятеля покорно терпеть супружескую измену.

Автор повести решительно отвергает замкнутость художественного пространства и времени, свойственную рыцарскому и пасторальному роману. Пространство и время повести предельно исторически и социально конкретны: оно открыто в историческое время и социальное пространство Испании XVI столетия. Портреты хозяев Ласарильо в связи с этим приобретают типическое значение; маленькая повесть превращается в реалистическое полотно, сатирически изображающее характерных представителей испанского общества, от низших слоев до власть имущих, а через них и все общество. С особенной настойчивостью книга разоблачает духовенство, показывая, как оно эксплуатирует религиозные чувства людей. Недаром исследователи отмечают влияние эразмизма на концепцию повести и ищут ее автора среди членов кружка братьев Вальдесов.

Несомненным достижением реалистического искусства автора является образ центрального персонажа. Прежде всего образ лишен статичности, показана эволюция характера Ласарильо. Вначале он изображен с сочувствием, в его характере на первый план выступают активность и находчивость, умение не унывать при любых неудачах; в конце книги открывается оборотная сторона этих качеств, автор иронически разоблачает хищническую, паразитическую мораль своего героя, хотя самый процесс перерождения Ласарильо показан недостаточно детально и убедительно. Главное завоевание реализма в повести — это показ активного воздействия среды, общества на формирование характера центрального персонажа. Реализм автора, окрашенный иронией и скепсисом, обладает большой разоблачительной силой.

«Жизнь Ласарильо с Тормеса» пользовалась успехом у испанских читателей и породила целую литературу подражаний, так называемых ласарильяд. Уже в 1555 г. появляется продолжение книги, в которой Ласарильо оказывается обитателем подводного царства, а рассказ приобретает аллегорический характер. В 1559 г. севильский епископ внес повесть в список запрещенных книг. Однако это запрещение не могло воспрепятствовать распростра-

нению повести, и в 1573 г. по распоряжению властей выходит «исправленное» издание книги, в котором исключены антиклерикальные выпады. Наконец, в 1620 г. появляется вторая часть жизнеописания Ласарильо, занимательно написанная неким Хуаном де Луной. Широкую известность приобрела повесть о Ласаро и в переводах на другие языки.

В повести о Ласарильо в концентрированном виде представлены существенные черты плутовского жанра. Определилась преимущественно «автобиографическая» форма пикареского романа: плут составляет собственное жизнеописание, после того как достиг благополучия. Подобная форма предопределяет как бы раздвоение образа героя: с одной стороны, это пикаро, проходящий суровую школу жизни; с другой — рассказчик, умудренный жизненным опытом и извлекающий из этого опыта наставления. На эти две точки зрения накладывается, не совпадая ни с одной из них, авторская позиция, находящая выражение в «Жизни Ласарильо с Тормеса» главным образом в ироническом освещении событий и персонажей. Начиная с «Ласарильо», плутовской роман строится как своеобразный «роман воспитания» героя, где «школой» выступает сама жизнь, с которой герой сталкивается в ее различных проявлениях, переходя от хозяина к хозяину либо от приключения к приключению. Отсюда — довольно элементарная конструкция повествования, в котором отдельные эпизоды связаны между собой образом центрального героя, единственного персонажа, проходящего через всю книгу. Вместе с тем именно «открытость» композиции позволяет развернуть панораму действительности, создать галерею социальных типов. Показ общественной среды становится одним из существенных элементов идейного содержания романа, подчеркивая социальную обусловленность образа пикаро и его эволюции. Изображение среды приобретает по преимуществу сатирическую направленность, а поскольку авторы плутовских романов изображают главным образом изнанку жизни, то этой сатире присущ нередко грубый, «физиологический» характер. Часто сатира окрашена в мрачные и безысходно пессимистические тона.

Плутовской роман — это «воспитательный роман» наизнанку, ибо в конечном итоге совершается примирение героя с гнусной действительностью либо «возвышение» ее с помощью религиозного назидания.

Образ Ласарильо — это один из типов пикаро, которого можно назвать «плутом поневоле»; только в конце он становится закоренелым мошенником. В более поздних романах черты «плута поневоле» в образе пикаро от-

ступают на задний план; герой приобретает черты «плута по призванию», для которого жизнь пикаро — это средство самоутверждения или освобождения, хотя бы временного и иллюзорного, от общественных пут. Классический образец этого типа дал Матео Алеман (1547 — ок. 1614). Уроженец Севильи, М. Алеман учился в Саламанке и Алькала де Энаресе, но образование не завершил, видимо, из-за материальных затруднений. С 1574 г. в течение почти двадцати лет он служил в государственном казначействе, не обретя, однако, достатка. Появление в 1599 г. первой части «Гусмана де Альфараче» принесло Алеману известность, не избавив его от постоянной нужды. Вторая часть романа была напечатана в 1604 г., два года спустя после появления под именем Матео Лухана (Алеман утверждал, что это псевдоним валенсийского адвоката Хуана Марти) «воровского» продолжения книги. В 1608 г. писатель отправляется в поисках удачи в Мексику. Здесь после 1613 г., когда он издал одно из своих сочинений, след его исчезает.

Роман Алемана «Жизнеописание Гусмана де Альфараче» положил начало эпически развернутой форме плутовского повествования. В отличие от Ласарильо, Гусман тяготеет службой у различных господ, она кажется ему унижительной, он более всего ценит ту призрачную свободу, которую дает ему жизнь пикаро. Испанское общество конца XVI в. уже далеко отошло от патриархальных нравов прошлого, и человек, вырванный из привычных общественных связей, ощущает это и как освобождение от оков общества. На путь мошенничества Гусман вступает без угрызений совести, и вся его последующая жизнь — это история совершенствования в искусстве плутовства.

Гусман — не только типичное порождение современного общества, но и воплощение духа, царящего в нем. Любовь к праздности, склонность ко лжи и обману, ко всяческому плутиям и расточительности — все эти черты присущи не только Гусману и даже не только его собратьям; от погонщиков мулов и трактирщиков до вельмож и короля — все, кажется, заражены этими пороками. И саморазоблачение плута превращается в обличение общества, «автобиография» Гусмана — в «биографию» габсбургской Испании. При этом Алеман предпочитает калейдоскопическую смену лиц, окружающих его героя; один беглый набросок накладывается на другой, третий, и из самой множественности аналогичных эскизов вырастает обобщенная и типическая картина общества, прогнившего сверху донизу, построенного на обмане, корысти, преступлениях и беззакониях.

Большое место в романе Матео Алемана за-

нимают многочисленные морально-философские рассуждения героя. Поначалу они возникают главным образом в связи с критической оценкой общества, в частности с разоблачением всемогущества и развращающего влияния денег. Однако уже в первой, а особенно во второй части романа появляется стремление дать целостное, христиански-благочестивое и ортодоксально-католическое истолкование действительности. Задуманной с самого начала истории глубокого нравственного падения героя, заканчивающего свой путь пикаро каторжными работами, придается несколько неожиданный поворот: падение в бездну благодаря «божественной благодати» оборачивается спасением души и чудом преобразования.

Вообще во второй части «Гусмана де Альфараче» черты кризисности ренессансного сознания проступают с особой силой. Именно здесь сосредоточены основные суждения автора о коренной порочности человеческой природы, столь противоречащие ренессансному представлению о добродетельной природе человека; именно здесь особенно сильны ощущения дисгармоничности окружающего мира, общества и самого человеческого сознания; именно здесь всемогущая фортуна придает жизни героя особенно резкие и неожиданные повороты. Наконец, и самый тон повествования приобретает все более мрачный, саркастически-язвительный характер. Роман Матео Алемана как бы стоит на рубеже двух эпох — Ренессанса и барокко; последующие образцы пикарески — романы Кеведо, Гевары и др. — развиваются уже в русле барокко.

Плутовский роман возник как своеобразная антитеза жанрам «высокой» ренессансной прозы. Все, что в рыцарском и пасторальном романах возвышалось и облагораживалось, в романе пикареском последовательно снижалось и вульгаризовалось. В ходе развития ренессансной прозы «высокое» и «низкое», долгое время в испанской литературе объединявшиеся в рамках повествовательных произведений, поляризовались, но лишь для того, чтобы слиться вновь в более органическом синтезе сервантесовского «Дон Кихота».

6. ДРАМАТУРГИЯ ЗРЕЛОГО И ПОЗДНЕГО ВОЗРОЖДЕНИЯ

60—80-е годы XVI в. в истории испанского театра и драматургии — время бурных исканий. Десятки драматургов творили в те годы; многие из них известны лишь по именам, ибо из сотен написанных ими пьес дошли лишь немногие и, по-видимому, не всегда лучшие и наиболее характерные. Тем не менее можно наметить

основные направления, в которых шли поиски драматургов той эпохи, и проследить, как все отчетливее вырисовывались очертания национальной испанской драмы.

Ближайшие сподвижники и ученики Лопе де Руэды — Алонсо де ла Вега (ум. 1566), Хуан Тимонедо (ум. 1588) — вслед за своим учителем обратились к итальянскому ренессансному театру как образцу. Вместе с тем уже в первой половине XVI в. появляется большое число переводов из Софокла, Еврипида, Сенеки, Аристофана и Плавта. Правда, эти переводы не предназначались для сцены, хотя иногда античные пьесы и ставились студентами университетов в учебных целях. В отличие от них переделки Тимонедой комедий Плавта «Амфитрион» и «Два Менехма» шли с успехом перед широкой публикой.

В 70-е годы осуществляются попытки постановки античных трагедий и оригинальных пьес, созданных в подражание им. На короткий срок в Испании если не возобладали, то, во всяком случае, начали играть существенную роль классицистские тенденции, опиравшиеся на драматургическую практику древних, в еще большей мере на «Поэтику» Аристотеля, «Послание к Писонам» Горация и в особенности на труды их итальянских истолкователей.

В испанском ренессансном классицизирующем театре следует различать две линии. Одна из них связана с гуманистической университетской наукой и не оказала сколько-нибудь существенного воздействия на практику театра. Другая, как пишет Б. А. Кржевский, «дает более вульгарную, огрубленную концепцию классицизма и как в формальном отношении, так и в отношении содержания свидетельствует о компромиссе между античной и современной практикой».

Начало этой линии положил саламанкский профессор богословия Херонимо Бермудес (1530—1599). В 1577 г. он публикует под названием «Первые испанские трагедии» пьесы «Нисе злосчастная» и «Нисе увенчанная». Первая из них в большей своей части является переводом антиабсолютистской трагедии португальского гуманиста Антонио Феррейры «Инее де Кастро», в которой рассказывалась трогательная история возлюбленной португальского принца Педро, умерщвленной по приказу короля, опасавшегося ее влияния на сына. Бермудес, познакомившийся с трагедией Феррейры (опубл. 1587) по одному из списков, лишь усилил дидактизм пьесы и шире использовал приемы трагедии Сенеки. Принцип Сенековой трагедии — «устрашать зрителя» — проведен еще более последовательно во второй, полностью оригинальной пьесе Бермудеса, в которой рас-

сказывается, как Педро, став королем, жестоко покарал советников отца — убийц Инее и посмертно увенчал возлюбленную королевской короной. Бермудес заимствует у Сенеки и некоторые формальные приемы, например, деление на 5 актов, белый стих. Забота автора о соблюдении «единств», хотя и трактуемых достаточно широко, лишила пьесу внутренней динамики и придала ей риторическую монотонность.

Ориентация на драматургию Сенеки характерна и для Кристобала де Вируэса (1550—1610), и Луперсио Леонардо Архенсолы (1559—1613), трагедии которого, представленные в 1585 г., если верить канонику из «Дон Кихота» Сервантеса, «изумили, привели в восторг и потрясли всех зрителей без исключения».

Редкая из этих трагедий обходится без многочисленных сцен убийства перед зрителем, действие их вместе с тем замедляется риторическими монологами героев и комментариями хора.

И все же кратковременное торжество классицистских влияний на испанской сцене имело и положительные стороны. Классицисты первыми в испанском театре обратились к изображению трагических конфликтов и ситуаций, насыщая их нередко антиабсолютистским, гуманистическим смыслом. Осваивая античные сюжеты и приемы античной драмы, они обратились и к национальной истории. Немало сделали они и для совершенствования драматургической техники, разработали и ввели в театральный обиход значительное число метрических форм и т. д. Практика классицистского театра в Испании получила поддержку со стороны авторов многочисленных поэтических трактатов, которые излагали учение Аристотеля и его истолкователей в Италии — Триссино, Джиральди Чинцио и др. Самостоятельной другим труд Алонсо Лопеса Пинсиано «Поэтическая философия древних», написанный в 80-х годах и опубликованный в 1596 г. Горячо защищая аристотелевские принципы драматургии, в частности правило единств, автор вместе с тем считает необходимым «приспособить» античные поэтические каноны к условиям, сложившимся в испанском театре, и поэтому некоторые из правил древних трактует весьма расширительно.

Важнейший дефект драматургической практики классицистов и их поэтических трактатов — ориентация на вкусы образованной публики, в то время как в возникших с 60-х годов XVI в. в крупных городах стационарных театрах — корралях (от исп. *cortal* — двор) — с самого начала решающий голос принадлежал шумному зрителю партера — простолюдинам.

Именно этим объясняются драматургические искания Хуана де ла Куэвы.

Хуан де ла Куэва (1550—1610) известен и как драматург, и как один из теоретиков испанской драмы. Его трактат «Поэтическое наставление» был написан в 1605—1606 гг. Не отрицая высокой художественной ценности наследия древних авторов, Куэва тем не менее провозглашает право современников идти иными путями в соответствии с изменившимися «правами и обычаями» — «в согласии с нашим веком и нашими нравами». Куэва выступает против классицистских единств, считая необходимым соединение в одном произведении трагического и комического. Он объявляет важнейшими темами испанской драматургии «события истории, замечательные жития святых и чудесные деяния любви». При этом он особо подчеркивал значение сюжетов из отечественной истории, почерпнутых главным образом из старинных героических сказаний и легенд. Называя комедию «действенной поэмой», Куэва отдает предпочтение интриге перед характерами.

В пьесах Куэвы эти принципы получают довольно полное осуществление. В 1588 г. он опубликовал 14 пьес; второй том, видимо, так и не увидел света, и мы ничего не знаем о пьесах, которые там должны были быть опубликованы. Все дошедшие до нас пьесы представлялись в Севилье в 1579—1581 гг. и могут быть разделены на исторические и бытовые.

Некоторые из исторических пьес Куэва посвятил античности, но больший интерес представляют драмы, разрабатывающие национальные исторические и легендарно-исторические сюжеты. Особенно важно то, что большинство из этих пьес — «Семеро инфантов Ларь», «Бернардо дель Карпио» и «Смерть короля Санчо и осада Саморы» основаны не только на исторических хрониках, но и на народной романсовой поэзии и при этом часто включают фрагменты из романсов. Лишь пьеса «Разграбление Рима» повествует о событиях сравнительно недавних, об осаде и захвате Рима войсками императора Карла V в 1527 г. Здесь, однако, особенно ощутимы и недостатки драматургической манеры писателя. Принцип композиции исторических пьес Куэвы не столько собственно драматический, сколько эпический, и им недостает концентрации действия вокруг единого сюжетного стержня.

Этот же дефект присущ и бытовым комедиям Куэвы. Из них наибольший интерес представляет комедия «Клеветник», вплотную подходящая к тому типу испанской ренессансной комедии, которая позднее получила название «комедии плаща и шпаги». В пьесе разворачивается острая интрига, движущей пружиной действия

становятся любовь и честь; параллельно основной сюжетной линии (история несчастной Элиодоры, оклеветанной влюбленным в нее и отвергнутым Леусино) развивается интрига слуг, предвещающих будущую роль грасиосо. В целом, однако, и эта пьеса, и все драматургическое творчество Куэвы чрезвычайно неровны, отдельные живые сцены соседствуют с монотонными и рыхлыми по композиции. Как писал о нем М. Менендес и Пелайо, «он не смог стать ни полностью ученым, ни полностью народным поэтом и, не оставив после себя совершенных произведений, был обречен на участь всех половинчатых новаторов, будучи забыт и сбит с ног в день торжества теми, кому он проложил дорогу».

Таким образом, в творчестве Куэвы, как и других драматургов 60—80-х годов, очевидна непоследовательность в решении задачи создания национальной испанской драмы. И все же благодаря их деятельности некоторые ее важнейшие особенности уже определились. Прежде всего драматурги в принципе отвергли строгое членение светских драматургических представлений по жанровому признаку; возникла так называемая «комедия», под которой стали понимать пьесу с самым разнообразным содержанием, в которой трагическое соседствует со смешным, а единства классицистского театра заменены единством интереса, широким идейным единством. Определяется и сфера преимущественных интересов «комедии»: это национальная история и народное предание, это любовь, честь и, наконец, в религиозной драме жизнеописания святых и аллегорические картины из Ветхого и Нового Завета. Выявляются и многие особенности техники «комедии»: разнообразие метрических форм, динамика развертывания действия, преобладание интриги над разработкой характеров. Однако все эти элементы испанской национальной драмы еще ждали своего синтетического воплощения. Для того чтобы весь разнородный материал слился воедино, нужна была рука могучего гения, вдохновленного демократическими идеалами и движимого патриотическим стремлением прославить родное национальное искусство. Это и выпало на долю Лопе де Беги.

7. СЕРВАНТЕС

Творчество Сервантеса и Лопе де Беги было не только высшим выражением Возрождения в литературе Испании. Наравне с драмами Шекспира «Дон Кихот» может рассматриваться как вершина ренессансного художественного развития во всемирной литературе и как пролог к литературе Нового времени. В пору утвер-



*Хуан де Хуареги.
Портрет Мигеля Сервантеса
Мадрид. Академия языкознания*

ждения реализма XIX в. об этом афористически сказал Белинский: «„Дон Кихотом“ началась новая эра искусства — нашего, новейшего искусства. Он нанес решительный удар идеальному направлению романа и обратил его к действительности».

Мигель де Сервантес Сааведра (1547—1616) жил в катастрофический период испанской истории. На его глазах рушились созданные подъемом национальной энергии возможности. Безумная политика абсолютизма и церкви в Испании, исходившая лишь из суетного — на текущий день — благополучия и самолюбия

правлящей верхушки, довела первую державу мира, «во владениях которой никогда не заходило солнце», до такого упадка, что народу Испании потребовалось еще столетие, чтобы в начале XIX в. вновь явить свое величие и непреклонную волю к свободе.

До падения габсбургской Испании, свершившегося к концу XVII в., при жизни Сервантеса было далеко, но внутренние и внешние поражения воспринимались особенно тяжело, потому что представлялись нелепостью, которой, казалось, вполне можно было избежать. Политика Филиппа II и церкви за тридцать-сорок лет

уже подорвала перспективы национального развития, так и не достигнув какой-либо позитивной цели. Эта политика была своего рода «донкихотством» в дурном смысле слова. Во времена Сервантеса прямое сопротивление этой политике, подобное восстанию коммунаров, тоже могло стать «донкихотством», пусть в положительном смысле. В таких условиях испанская гуманистическая интеллигенция должна была отстаивать идеалы Возрождения, воплощать в образах новый тип человека, бороться с ложью Контрреформации. Это по-разному осуществлялось в народно-революционных драмах от «Фуэнте Овехуны» Лопе до «Саламейского алькальда» Кальдерона, в неиссякаемом потоке задорных комедий, в любовных стихах и сатирической прозе. Полнее всего это сделал Сервантес в «Дон Кихоте».

Жизнь Сервантеса, хоть и овеянная авантурным духом времени, быстро приобрела черты героического мученичества. Он родился в университетском городе Алькала де Энарес и был четвертым ребенком в семье Родриго де Сервантеса, зарабатывавшего на хлеб зазорной для идаляго профессией лекаря. В поисках работы отец переезжал из города в город, и уже подростком будущий писатель извездил пол-Испании, был в Севилье, Вальядолиде, Мадриде. Здесь он учился у гуманиста Хуана Лопеса де Ойос, напечатанного в 1569 г. в своей книге первое стихотворение ученика. На этом литературная деятельность Сервантеса прервалась на тринадцать лет, а он оказался в Италии на службе у кардинала Аквавивы, а затем в испанских войсках. Осенью того же 1569 г. в Мадриде разыскивали некоего Мигеля де Сервантеса, приговоренного за участие в дуэли к отсечению правой руки и к десятилетней ссылке... В Италии Сервантес с 1570 по 1575 г. со своим полком побывал во многих городах. В 1571 г. он покрыл себя славой в морском сражении при Лепанто — в одной из последних битв XVI в., где Испания, громившая султанскую Турцию, еще выступала в прогрессивной роли. Галера «Маркеса» оказалась в центре сражения, Сервантеса ранило в грудь и в левую руку, навсегда оставшуюся парализованной. Была пророческая символика в том, что Сервантесу, потерявшему в битве за родину левую руку, любезная отчизна заблаговременно постановила отсечь правую, ту, которой предстояло написать «Дон Кихота».

Нужда заставила инвалида вернуться в часть: он отличился при Корфу, Наварине и в других битвах. Поразить доблестью испанцев того времени было нелегко, но Сервантес был замечен командующим — доном Хуаном Австрийским. Лестные рекомендации от брата Филип-

па II, пусть и ненавидимого королем, должны были обеспечить герою Лепанто почетный прием на родине и должность капитана. Но на пути галера была перехвачена врагом, и осенью 1575 г. Сервантес попал в алжирский плен. Грамоты дона Хуана внушили мысль о знатности Сервантеса, и за него был назначен непомерно высокий выкуп. Невольник, пренебрегавший угрозой пыток и казни, своим бесстрашием и волей заслужил уважение врагов, и ему более или менее сходило то, что он четырежды пытался организовать побег пленных. Приобретенный самим Гасан-пашой, турецким наместником Алжира, Сервантес в силу удивительного стечения обстоятельств был выкуплен осенью 1580 г., накануне возвращения Гасана в Константинополь.

Героизм, поразивший Хуана Австрийского и Гасана-пашу, не тронул чиновников Филиппа. Боевые заслуги и подвиги в плену были забыты, дон Хуан погиб, семья Сервантеса, собирая деньги на выкупы (в плену побывал и брат писателя), разорилась. Приходилось, как милости, выпрашивать возвращения в полк. В эти годы Сервантес писал патриотические драмы, пробовал силы в таком специфически ренессансном жанре, как пасторальный роман (первая и единственная часть «Галатеи» вышла в 1585 г.). После нескольких лет непосильной службы в армии Сервантес вынужден был искать заработка. Зимой 1584 г. Сервантес женился. Бедность вновь вынудила его оставить литературу и надолго разлучила с женой. Он устроился комиссаром по закупкам для армии. Пятнадцать лет предстояло Сервантесу разъезжать по деревням близ Севильи и насильно изымать продукты по твердым ценам. Сервантес, то мягкий к голодным крестьянам, то строгий к духовным особам, скрывавшим продукты, едва не подвергся отлучению от церкви, и четыре раза, в 1592, 1597, 1602 и 1605 гг., попадал в тюрьму, причем во второй и третий раз по делам о невзысканных недоимках.

Писать приходилось урывками. Напечатать не удавалось ничего. В 1598 г. Сервантес провожает на тот свет Филиппа II злым сонетом, содержащим прямое — «солдатское», по характеристике автора, суждение о пышной гробнице короля, ради которой тому придется «оставить вечное блаженство».

По свидетельству Сервантеса, «Дон Кихот» был начат в тюрьме, хотя трудно сказать, имелось ли в виду только заключение 1602 г. или в слова эти вкладывался такой же общий смысл, что и в высказанную одновременно сентенцию Гамлета «Дания — тюрьма...».

К 1603 г., когда Сервантес переезжает из Севильи в Вальядолид (а спустя два года —

в Мадрид), им было написано около половины новелл и драм, вошедших позже в сборники 1613 и 1615 гг. Книгой, с которой впервые после «Галатеи» Сервантес предстал перед публикой, была первая часть «Дон Кихота», изданная в 1605 г. и принесшая автору признание и любовь народа, а вскоре и всеевропейскую славу. Однако документы показывают, что и в Мадриде семья продолжала жить в бедности, несмотря на вступление самого писателя в духовное братство и подаяния меценатов. Вечная нищета осложнилась травлей врагов, которым Сервантес отвечал в поэме «Путешествие на Парнас» (1614) и в предисловиях к книгам. Особенно тяжелым ударом было опубликование в 1614 г. под псевдонимом Алонсо Фернандес де Авельянеда ложного продолжения «Дон Кихота», представлявшего собой, особенно в первых частях, ядовитый контрреформационный памфлет против Сервантеса, поругание его хитроумного идалго. Однако «Лжекихот» лишь ускорил завершение подлинной второй части, напечатанной в конце 1615 г. За четыре дня до смерти Сервантес закончил приключенческую «северную повесть» «Персилес и Сихисмунда», над которой он работал с 1590-х годов, но которая вышла посмертно в 1617 г.

«Галатея» — одно из ранних произведений Сервантеса, относится ко времени, когда великий писатель-гуманист только нащупывал пути оригинального творчества. Обратившись к пасторальному сюжету, он принял и ставшие уже традиционными приемы и изобразительные средства. Однако привычные формы приобретают новый, гораздо более глубокий смысл и значение, насытившись иным философским содержанием. Есть здесь зародыш идеи «Дон Кихота»: для Сервантеса идеализированный мир чувств и отношений, царящий в его пасторали, обладает более высокой реальностью в силу своего соответствия законам разума и справедливости, чем противоестественный мир Испании конца XVI в. Как и испанские поэты XVI в., например Луис де Леон, Сервантес противопоставляет дисгармонию «злого века» миру природы и близких к ней пастухов, создавая впервые в своем творчестве некую утопию «золотого века» (позже к этой теме писатель не раз вернется в «Дон Кихоте»). Сервантес пытается включить в традиционное повествование реалистически трактованные эпизоды, что создает впечатление некоторой двойственности художественной ткани «Галатеи». Известна лишь первая часть романа. Книга осталась незаконченной, по-видимому, потому, что, пока он обдумывал ее продолжение, у него созрел замысел приключенческой повести

о Персилесе, а затем и «Дон Кихота» — романа, построенного на универсальном сопоставлении идеала и реальной действительности.

Дух эпохи и общественные интересы Сервантеса привлекали его к театру, хотя драматургия не была главным призванием писателя и его драмы не пользовались популярностью, сопоставимой со славой «Дон Кихота» или драм Лопе. Тем не менее театр Сервантеса занимает важное место в развитии драмы Золотого века. В первый период драматической деятельности Сервантеса, в 80—90-е годы, было поставлено около 20—30 его драм, и он с успехом выступал наряду с Бермудесом, Вируэсом, Рей де Артэдой, Луперсио де Архенсолой как представитель «классицизирующего» направления ренессансной драмы, ориентировавшегося на традиции «римского испанца» Сенеки. Среди драматургов этого направления Сервантес, как и Хуан де ла Куэва, стремился синтезировать классику с народными представлениями Лопе де Руэды. Однако пьесы Сервантеса во многом оставались драматическими картинками, между тем как Лопе де Вега научился передавать полноту и динамизм ренессансной жизни самой динамикой действия. Зритель оценил эту динамику, и национальный театр Ренессанса, а затем барокко в общем пошел по пути Лопе. Драматурги поколения Сервантеса, вчерашние новаторы, оказавшиеся в арьергарде, стали воевать с так называемым «новым искусством писать комедии». В спор втянулся и Сервантес, но позже он прекратил полемику с Лопе, с которым его связывала общность ренессансных идей, воздал должное великому драматургу и признал, что драма улучшилась по сравнению с временем его, Сервантеса, молодости.

Книга «Восемь комедий и восемь интермедий» (1615), в прологе к которой высказана эта мысль, представляет второй период драматургии Сервантеса. Сюда включены либо новые, либо переработанные пьесы. При этом Сервантес не соперничает с Лопе, ориентируясь на драмы, предназначенные прежде всего для чтения. Драмы и интермедии второго периода родственны сценам народного и фальстафовского фона у Шекспира, и в этом аспекте Сервантес не был превзойден никем из испанских драматургов Золотого века.

К произведениям ранней поры относятся «Алжирская жизнь» и «Осада Нумансии» (ок. 1588). Остальные драмы того времени, из которых Сервантес особенно ценил «Морскую битву», т. е. патриотическую драму о сражении при Лепанто, либо утеряны, либо сохранились в переработанном виде и под новым заглавием в «Восьми комедиях» («Лабиринт любви», «Оби-

талище ревности», «Алжирская каторга»). «Алжирская жизнь» — это драматические картины, подчеркнута документальность, созданные на основе личного опыта (в них даже выведен пленный солдат Сайаведра). Они открывают серию философско-патриотических произведений об ужасах рабства и о героической стойкости испанцев в мусульманском плену. При этом уже здесь, в трактовке этих тем присутствуют ренессансные любовно-приключенческие мотивы, а ненависть к врагам не окрашивается контрреформационной нетерпимостью.

Масштаб, в котором взята народно-героическая тема в трагедии «Нумансия», может быть сопоставлен разве что с «Персами» Эсхила. Сюжетом для нее послужило предание о жителях небольшого города Нуманция (на Дуэро, к западу от нынешней Сарагоссы); они двадцать лет мужественно отражали атаки римлян, а после того как Сципион Африканский в 134 г. до н. э. окружил город и обрек их на голод, предпочли капитуляции и плену всеобщее героическое самоубийство вместе с женами и детьми. Было что-то необычайное в замысле поставить в стране, мнившей себя на вершине могущества, пьесу о национальной трагедии.

Трагическая ирония усиливается от того, что выступающие в «Нумансии» аллегорические фигуры Войны, Испании, Дуэро предрекают гибнущим нумантийцам грядущую славу и победы Испании, в частности при Филиппе II: Мрачная ирония звучит не только в построенном на игре слов, но звучащем зловеще комплименте Филиппу II, что он останется «без продолжателей», но и во всей драме о поражении, где победы мерцают далеким миражом. К тому же с Габсбургами и их полководцами, несшими поражение Нидерландам, скорее мог ассоциироваться Сципион, а нумантийцы — с народами, противостоящими воле Мадрида, а если с самим испанским народом, то в его противостоянии реакционной власти.

Драма с ее апологией единства и неисчерпаемого героизма народа (сцены с женщинами, просящими мужей о смерти, с подростком, бросающимся с башни, чтобы избежать сдачи ключей римлянам и преподать урок врагу) была по-новому постигнута во время гражданской войны 1936—1939 гг. В сценической обработке Р. Альберти драма шла в героическом Мадриде, а Ж.-Л. Барро поставил ее в 1937 г. в Париже. В этих постановках раскрылось содержащееся в трагедии сочетание предельно героического с человечески-нежным, и через 350 лет после своего создания «Нумансия» оказалась одним из убедительнейших выражений чувств испанских республиканцев в борьбе против франкизма.

Среди драм второго периода интересна «комедия о святом» — «Блаженный прощельга», написанная около 1598 г. Не должно казаться странным, что Сервантес был одним из родоначальников жанра религиозных «комедий де сантос». В условиях Испании религиозный театр был едва ли не единственной формой философской драмы. У Лопе, у Тирсо, даже у Кальдерона, может быть и без умысла с их стороны, почти каждая религиозная драма оказывалась «данайским даром» контрреформационной церкви.

В «Блаженном прощельге» ироническая игра очевидна. Идея положить в основу благочестивого произведения историю пикаро с севильского дна, дружка проституток и опоры воров, изобразить его проделки подробнее, чем его подвижничество, — все это было странным для религиозного театра. То, что Сервантес взял «подлинные» происшествия из жизни современника (св. Кристоаль де Луго), усугубляло положение. Кульминационным моментом избрано «чудо», достоверность которого не в большей степени подлежит контролю, чем состав «воинств», исчисленный Дон Кихотом, до их «превращения» в баранов. Подвиг Луго — антитеза продажи Фаустом души. Став монахом в Мексике, Луго остается пусть блаженным, но плутом, ибо зарабатывает славу святого, не рискуя даже с богословской точки зрения, поскольку готовность положить душу за ближнего должна быть вознаграждена небом. Луго еще более удачливый пройдоха, чем знаменитый Чаппеллето, притворившийся и признанный святым, тот лжесвятой, с новеллы о котором начинался «Декамерон» Боккаччо и весь процесс расшатывания идеологической диктатуры церкви в Западной Европе.

Входило ли это в замысел писателя или нет, но в «Блаженном прощельге» дано комически сниженное разрешение тысячелетних споров о божественной благодати, вновь потрясших западный мир в XVI—XVII вв. и составивших главное содержание таких произведений, как поставленная примерно в год напечатания драм Сервантеса трагедия Тирсо де Молины «Осужденный за недостаток веры». Луго однажды в азарте игры дал обет, если проиграет, стать бандитом. Но он выиграл, т. е. карты «предопределили» его спасение. Показанное таким образом, как если бы оно высмеивалось, августинианское «предопределение» в этой комедии о святом согласуется с противоположной, восходящей к Пелагию (богослову V в., осужденному как еретик) концепцией «свободы выбора». Луго во мгновение ока разрешает извечную распрю Августина и Пелагия: раз он выиграл, он может дать противоположный

обет — податься не в разбойники, а в монахи. В игровом ключе трактуется и то единственное условие, которое, согласно римской церкви, ставило любого злодея, буде он покается, над добродетельным человеком, — слепое упование на безграничность божьего милосердия, хотя бы и никак не заслуженного. В заключительной сцене кончины и погребения святого прощелыги фарсовый элемент разыгрывается ничуть не меньше, чем в концовке новеллы о Чапеллето: жители города толпой набрасываются на останки Луго, целуют ему ноги, рвут в клочья и растаскивают «чудотворные» одежды, причем некоторые реплики Сервантеса будто повторяют Боккаччо.

Для характеристики ренессансной свободы мысли поучительна беззаботность, с которой Луго относится и к игре, и к обету, где ставкой служит его вечное блаженство.

Среди драм второго периода выделяются пьесы, развивающие тему доблести испанцев в плену («Великая султанша», «Доблестный испанец»), и примыкающая к интермедиям последняя комедия Сервантеса «Педро де Урдемалас» (ок. 1610—1611).

Интермедии Сервантеса обычно рассматриваются как дополнение к основной линии ренессансной драматургии Испании, замечательное непосредственным, нетеатрализованным и негероизированным изображением обыденности, ее забавных и страшных сторон. В этом плане несомненны связи интермедий с новеллой, с плутовским романом, принципиальное обогащение Сервантесом традиции Лопе де Руэды, создание непрерываемого для всего Золотого века образца интермедийного жанра. Но кажущаяся скромность формы малого жанра — интермедии, неприязательность ее персонажей и конфликтов не должны заслонять того, что гений Сервантеса преобразил интермедию. Вместо развлекательной добавки к основному представлению она смогла принять на себя миссию воспроизведения широкого фона народной жизни и некоторых коренных противоречий габсбургской Испании.

В интермедиях Сервантес обращается к такой широкой среде и доводит анализ до такого подспудного пласта житейских отношений, где религиозное чувство иссякало, и справиться с этим не по силам было и инквизиции. Таково изображение женщин разных социальных групп в поздней интермедии (1610-е годы) «Судья по бракоразводным делам», которую Сервантес поставил на первое место в сборнике. Ясную уже из хода диалога мысль выделяет письмоводитель, говорящий об одной из истиц: «Вольного духа женщина!» Сервантес иронизирует над бессилием властей остановить движение

жизни: «... помрут тогда с голоду и писцы, и прокураторы». В другой интермедии, «Ревнивый старик», составляющей пародийную параллель к новелле «Ревнивый эстремадурец», прослежена закономерность становления нерелигиозного, даже в некотором смысле цинического сознания у вчера еще законопослушнейшей девочки как естественная защитная реакция человека на цинизм охраняемых обществом устоев. Неисчерпаемость сил противодействия, которые обнаруживает Сервантес, внушает ему известный оптимизм, позволяет разоблачать трагизм действительности фарсовыми средствами. Даже мир сутенеров и их «коровушек», выведенный в ранней (1590-х годов) стихотворной интермедии «Вдовый мошенник», живет и вольнодумнее официального мира, до лицемерия которого и мир «дна» не способен опуститься. Здесь проявляется подрывающая устойчивость удаль: она нет-нет да родит эпического — «божественного» (!) — героя в лице какого-либо «молодца Эскаррамана». Сервантес не страшится показать провинциальных «столпов режима» как трусливое стадо, унижающееся перед заезжим жуликом из боязни прослыть не «исконными христианами», но мгновенно превращающееся в свирепую ораву, готовую неистовствовать на аутодафе, когда можно выместить зло на ком-то «не из наших».

На комическую сцену нельзя было вывести духовное лицо выше сакристана (пономаря), но уж пономари всю обыграны в интермедиях. Используя то, что эти духовные лица были то полноправными «пресвитерами», то были не пострижены, и в этом случае имели право жениться, Сервантес в «Бдительном страже» (1611) в отталкивающем виде, приводящем на память Босха и Гойю, рисует любовные успехи у судомойки тупого и до гротеска ничтожного пономаря.

Не хуже, чем этот «пономарь сатаны», изображению торжествующей церкви служит другой сакристан, забулдыга и распутник, из интермедии «Саламанская пещера» (ок. 1611), весьма естественно вживающийся в роль дьявола, и особенно самый наглый из всех горе-пресвитер из интермедии в стихах «Избрание алькальдов в Дагансо» (1590-е годы), олицетворяющий претензию церкви на «управление государством».

Идеи интермедий Сервантеса составляют целостно ренессансный взгляд на жизнь и вплетены в их ткань. Эти идеи вытекают из всего действия и диалога, богатых пестрым жизненным материалом, живыми зарисовками характеров, остротами, шутками, пародиями на высокую поэзию, смачным просторечием. Притом интермедии, подобно первой части «Дон Кихота»,

при кажущейся хаотичности, непринужденно воспроизводящей безумную пляску испанской жизни того времени, отличаются строгой внутренней организованностью.

Величайшие шедевры были созданы Сервантесом в области прозы. «Назидательные новеллы» (точнее, «Назидательные повести», 1613), отдаленно связанные с итальянской традицией (М. Банделло), считаются первыми испанскими новеллами, но при этом они стоят у истоков синтетической тенденции, характерной для романа Нового времени вообще. В них заложен тип романа, обстоятельно бытового в основе, но широко включающего приключенческий, сатирический, философский элемент. Тенденция к такому синтезу есть и в книге в целом, где довольно правильно чередуются то нравоописательно-бытовые, то любовно-героические, то философские повести. Как своего рода пролог к будущему развитию романа синтетичность прозы Сервантеса была характерным для зрелого Ренессанса явлением, свойственным также драмам Шекспира и отражающим стремление к универсальному охвату эпохи. У Сервантеса «Назидательные повести» играют примерно ту же роль, что комедии — у Шекспира. Наименование *ejemplares* намеренно многогранно, и оно было подхвачено многими новеллистами XVII в. Оно формально отвечало требованию Тридентского собора о «назидательности» и направляло внимание властей на благополучие и пристойность развязок, как бы заранее отводя пронизательный донос Авельянеды, что повести Сервантеса «более сатиричны, чем назидательны». Но название должно быть понято и как «дающие образцы», в этом случае оно подсказывало необходимость утверждения в литературе ренессансных моральных ценностей, светлого начала в человеке. Повести давали образцы настойчивой борьбы за свободу и счастье, и не только с внешними обстоятельствами, но и внутренней борьбы, самовоспитания. Это связывало книгу с литературой XVII в. и с проблематикой романа последующего времени.

Приключенческое и любовно-героическое начала преобладают в таких повестях, как «Великодушный поклонник», «Английская испанка», «Две девицы». Здесь встречаются вещи, наиболее близкие собственно новелле и родственные вставным рассказам первой части «Дон Кихота». В малоприятной с первого взгляда новелле «Две девицы» дерзко воспевается женская доблесть и самостоятельность. При всем разлете приключенческого духа даже в ранней повести «Великодушный поклонник» отчетливейшим образом очерчен ренессансный идеал. Мало того что Рикардо готов великодуш-

но отступить от освобожденной и отвоеванной им Леонисы и вернуть ее сопернику, он осознает, что даже великодушное распоряжение свободой любимой есть форма притеснения, и в патетическом монологе провозглашает принципиальную свободу воли женщины («Леониса принадлежит сама себе...»). Только на такой основе, бескомпромиссное утверждение которой было весьма смелым в Испании, может, согласно идее повести, строиться подлинное счастье. Каждая из «приключенческих» повестей имеет гуманистическую направленность. В «Английской испанке» Сервантес в довольно сложных сюжетных перипетиях сочувственно изображает терпимость и свободу совести в протестантской Англии и дает непредвзятое изображение одного из главных врагов испанской реакции — Елизаветы I.

В повестях нравоописательно-бытовых, к которым можно отнести «Ринконете и Кортадильо», «Ревнивый эстремадурец», «Обманный брак», Сервантес иным путем идет к гуманистическим обобщениям. В «Ревнивом эстремадурце» правдиво живописуется трагедия неравного брака-купли не только для жены-подростка, не успевшей до конца осознать свое несчастье, но и для богатого старика-мужа, объективно превращающегося в тюремщика жены. Уродливая ситуация обуславливает уродливые последствия. Узнав об измене (в цензурном тексте Сервантес был вынужден представить дело так, будто измена не совершилась), старик, после некоторых колебаний решившийся поступить человеком, однако не выдерживает горя и умирает. Опыт, вынесенный из безрадостного брака, уродует на самой заре и жизнь молодой женщины. Она уже не способна воспользоваться относительно независимым положением богатой вдовы и уходит в монастырь. Повесть демонстрирует отжившие установления официальной морали, которые ломают счастье тех, кого само естество побуждает ей противиться, и не могут обеспечить интересы тех, кто на нее опирается.

Особенности нравоописательных повестей Сервантеса сфокусированы в «Ринконете и Кортадильо». В изображении промышленничества мошенничества бродяг-подростков и севильского воровского братства, в которое они вовлекаются, Сервантес точен, гуманен и эпически объективен. С предваряющей Веласкеса и Мурильо проникновенностью (и живописностью) он обнаруживает все то хорошее, что есть в несчастных юнцах, и даже в воровской взаимовыручке, но в то же время диалектически и с беспощадной правдивостью показывает, как логика преступного мира ведет к оплаченным убийствам, сутенерству и жестокости.

Повесть возвышается над плутовским романом как полнотой показа энергии и жизнестойкости людей испанского «фальстафовского фона», сочувствием к персонажам, умением раскрыть человеческое в них, так и последовательным осуждением преступности. Внезапно смещая планы, Сервантес подводит к мысли, что банда Мониподио символизирует испанское государство. Грабя и убивая, бандиты, во всяком случае, не менее искренне, чем какой-нибудь Филипп II, убеждены, будто служат «богу и добрым людям». Сервантес описывает елейное благочестие преступников и их рвение в формально-богоугодных делах. Таким образом, в этой мягкой и человечнейшей повести возникает чрезвычайно широкая по масштабу, остроумная и неотразимая сатира на Контрреформацию, нравственным фундаментом которой была лицемерная обрядность, показные «добрые дела». «Назидательная» концовка, которую габсбургские чиновники не приняли на свой счет, доводит сатиру до предельной обобщенности и отчетливости. «Очень подивился Ринконете уверенности и спокойствию, с которым эти люди рассчитывали попасть в рай за соблюдение внешней набожности, невзирая на все свои бесчисленные грабежи, убийства и преступления против бога».

Синтетичность повестей Сервантеса с наибольшей полнотой выступает в знаменитой «Цыганочке». Хотя приличия, да и условности жанра обязывали, чтобы к моменту свадьбы со знатным юношей героиня оказалась барышней, похищенной во младенчестве, демократизм повести более чем очевиден. Мысль, что кабальеро должен пройти длительное испытание в цыганском таборе, дабы быть удостоену руки Цыганочки в соответствии с ее человеческой ценностью и вне зависимости от сословного положения, выступает как нечто совершенно закономерное. Духовное развитие Цыганочки, ее непреклонное чувство собственного достоинства, свойственная ей тяга к «великим делам» роднят ее с величайшими плебеями испанской драмы — Лауренсией Лопе и Педро Креспо Кальдерона. Идея желательности народного воспитания героя сближает всю повесть с демократическими сказочными мотивами и с такими политико-утопическими произведениями Возрождения, как «Генрих IV» Шекспира, «Великий князь Московский» Лопе де Беги, а • I часть и «Персилес и Сихисмунда» самого Сервантеса.

Вместе с тем в «Цыганочке» гений Сервантеса открывает путь от ренессансных па: хоральных утопий к романтической поэме начала XIX в., где с одинаковой силой воссоздавались как жажда ухода к природе и естест-

венному человеку, так и горький урок, что «от судеб защиты нет».

С глубоким реализмом воспроизведена вся разносторонность жизни табора — и воровские обычаи цыган, и их вольнолюбие, сохранившее притягательную силу для Пушкина, Мериэ, Визе и Лорки. Пространная речь старого цыгана Андресу (один из замечательнейших монологов Возрождения, напоминающий донкихотовские речи о «свободной и привольной жизни нашей») предваряет гостеприимные слова пушкинского Старика: «Будь наш — привыкни к нашей доле, // Бродящей бедности и воле...». Но ход мысли в повести Сервантеса и в «Цыганах» Пушкина не аналогичен. В отличие от Земфиры, для которой проблема свободы встает как практический вопрос свободы женского чувства, образ Цыганочки в принципе по-ренессансному утверждает равноправие женщины. Патриархальную мудрость цыганских старшин, как та ни замечательна, Цыганочка встречает с иронией («... сии господа законодатели...»). С иступленной горячностью юности, покоряющей, тем более что она воплощена в столь пленительном создании, Цыганочка провозглашает гуманистическое кредо: «Сии господа могут, пожалуй, вручить тебе мое тело, но не душу, которая свободна, родилась свободной и пребудет свободной, поскольку я этого желаю». Высокая патетичность монолога не снижается оттого, что он стоит рядом с высказанной старым цыганом несколькими минутами позже житейски-верной половицей: «Нельзя наловить форелей, не замочив штанов». Подобным образом трезвость Санчо не снижает идеалов Дон Кихота, но убедительно показывает их труднодостижимость.

Чем больше углубляешься в «Назидательные повести», тем очевиднее их связь с великим романом. Повести преимущественно философско-сатиричные — «Лиценциат Видриера» и «Беседа собак» — могут быть поняты как этюды к «Дон Кихоту».

В конце жизни Сервантес создал два больших романа — «Дон Кихот» и «Странствия Персилеса и Сихисмунды». Пролог к «Странствиям...» Сервантес написал за неделю до кончины, после свершения над ним предсмертного обряда соборования; произведение было издано вдовой писателя в 1617 г. Однако кроме этого пролога, в котором образ самого Сервантеса выступает очень близким образом Дон Кихота в момент его мудрого просветления, «Странствия...» стадильно относятся к периоду, предшествовавшему «Дон Кихоту». Они были, по видимому, начаты еще в 1590-е годы, работа над ними прерывалась, а конец IV книги был дописан в 1610-е годы, когда была, видимо,

просмотрена и вся книга. Рукопись «Странствий...» не сохранилась, и есть основания предполагать, что при посмертном издании были сделаны цензурные изъятия и исправления.

Сервантес неоднократно писал, что он хотел бы создать увлекательную повесть без крайностей фантастики, волшебных превращений и нелепостей, заполнявших тогдашние рыцарские романы. Отдаленным образцом для «Странствий...» послужили греческие романы III и IV вв. н. э. — «Эфиопики» Гелиодора и «Левкиппа и Клитифон» Ахилла Татия, рассказывавшие о бесконечных приключениях и препятствиях на пути к счастливому соединению влюбленных. У Сервантеса в соответствии с ренессансным мировоззрением власть случая уменьшена, а роль человеческой воли возвышена. «Мы сами, — говорит Персилес, — создаем свою судьбу, и нет такого человека, который не был бы способен улучшить свое положение». Речь здесь идет не просто о благополучии того или иного человека, а о труде, направленном на достижение великих целей (ч. II, гл. 12).

Сюжетную канву романа Сервантеса составляют преодоления препятствий и неожиданностей, стоящих на пути гуманистически мыслящих и любящих друг друга молодых людей — Персилеса, принца Фульского (т. е. исландского), и Сихисмунды, дочери короля Фризского (т. е. Фарерских островов). Сихисмунду вопреки ее воле обвенчали с нелюбимым. Влюбленные должны отправиться в Рим, чтобы сам папа разрешил путы насильственного обручения, что позволило бы героям вступить в желанный брак.

Заглавие романа имеет пояснение — «Северная повесть». Включение скандинавского, балтийского, славянского, ирландского и английского материала отнюдь не случайно. В выборе такого обширного и необычного театра действия сказались не только ренессансный универсализм Сервантеса (внимательно изучившего такие источники, как, например, книга Улава Магнуса «История северных народов», 1555), но и свойственные многим деятелям Возрождения интернационализм и веротерпимость. Разница вероисповеданий Сервантесом не оттенена; однажды даже говорится о некаатолической стране, что в ней «можно жить более спокойно», чем в католической. Люди стран Севера изображены с любовью, а как язык международного общения балтийских и северных стран выведен мало известный тогда испанцам польский язык. Материал стран Севера позволяет Сервантесу (так же как Лопе де Вега перенесение действия драм на Русь, в Венгрию и в другие страны Восточной Европы) смело писать о народных восстаниях, свер-

жении королей, не связывать нравственную характеристику героев с религиозной и допускать другие вольности. Конечно, бытовой фон романа обогащается, когда действие, по мере полного опасностей передвижения влюбленных, переносится в более знакомые Сервантесу земли: в Португалию, Францию, Италию. Насколько это было возможно в условиях испанской цензуры, Сервантес высмеивает корыстный характер организации массового паломничества в Рим и ставит в романе другие острые проблемы. Так, он рассказывает о португальце, умершем от горя, когда его невеста объявила ему в церкви, что обвенчается не с ним, а с небесным женихом и уйдет в монахини. Персилес возмущается Сихисмундой, захотевшей уйти в монастырь; он объясняет ей, что это отнюдь не акт свободы воли, напротив, принятие обета навеки свяжет ее волю в будущем, а раньше убьет любящего ее человека.

Вероятно, не все современные читатели оценили сочетание в «Странствиях Персилеса и Сихисмунды» занимательного приключенческого сюжета с серьезной критикой существовавших порядков, католической церкви в ее реальном облике, а также с утверждением воли и способности человека к достижению великих целей. Но роман пользовался большим успехом, уже в 1617 г. вышло несколько испанских изданий, а вскоре сюжетная конструкция «Странствий...» оттеснила в ряде литературы Западной Европы конструкцию как пасторального, так и плутовского романа, стала традиционной и повлияла на роман XVIII—XIX вв.

Но с течением времени выяснилось, что не «Странствия...», а «Дон Кихот» явился одним из величайших творений всей мировой литературы. Его герой, обобщивший некоторые существенные черты человеческого характера, давно уже сопричислен, наряду с Прометеем, Антигоной, Фаустом, Гамлетом, к так называемым «вечным образам», т. е. в представлении целых поколений ряда стран он живет особой, «самостоятельной» от Сервантеса жизнью.

«Вечным» оказался и синтетический романский жанр, созданный Сервантесом. Это не был больше приключенческий, рыцарский, пасторальный, плутовской, психологический, бытовой роман, а роман «вообще» — универсальнейший жанр Нового времени, способный охватить все богатство жизни эпохи.

Воздействие этой универсальности романа Сервантеса сопутствует великим обновителям и строителям романного жанра XVIII—начала XIX в. — Фильдингу, Стерну, Вальтеру Скотту, Бальзаку, Гоголю, а в какой-то степени в романистам последующего времени.

Вначале «Дон Кихот», по-видимому, был задуман как пародийный «рыцарский роман», призванный осмеять нелепости, к которым привела деградация этого жанра. В таком духе выдержано, однако, лишь начало первой части, первые семь глав,— приключения в постоялом дворе, принятом героем за замок, плачевно кончившееся заступничеством за избиваемого мальчика-батрака, нападение на купцов, дабы заставить их провозгласить несравненность красоты Дульсины Тобосской. Но уже в начале романа делается все более заметным, что Дон Кихот не стереотип в ряду Пальмерино и Бельянисов, что он проникся рыцарственно-гуманистическим идеалом на самом деле, что он готов жертвовать собой во имя торжества справедливости и милосердия на земле. Будто направленный на исцеление Дон Кихота суд священника и цирюльника над рыцарскими романами, завершающийся хорошо знакомой в Испании с первых лет царствования Филиппа II церемонией соложения книг, не вызывает сочувствия читателя. Второй выезд Дон Кихота, уже в сопровождении «оруженосца» — Санчо Пансы, несмотря на предельную нелепость первого же «подвига» — нападения на ветряные мельницы, показавшиеся рыцарю враждебными великанами, означен усложнением и перестройкой коллизии романа. Фантазер Дон Кихот и здравомыслящий крестьянин Санчо дополняют друг друга, духовно обогащаются в своем общении. Хотя оба они часто бывают смешны, они необыкновенно трогательны в своем противостоянии действительности габсбургской Испании, порождающей тревожные и злобные импульсы. Готовность Дон Кихота принять на себя миссию исправителя кривды, как земное, мирское мученичество, выглядит смешно не столько из-за особенностей его характера, сколько по причине нелепостей того невыносимого порядка, которому он и Санчо в своей чистоте и наивности осмеливаются противостоять.

Начиная с гл. XI, когда Дон Кихот, мирно деля с козопасами их скромную трапезу и не гнушаясь есть с Санчо из одной тарелки, произносит знаменитые речи о социальной несправедливости и о «золотом веке», приоткрывается гуманистическая направленность и демократизм произведения.

Универсальное значение коллизии романа подтверждается той органичностью, с которой он вбирает в себя построенные на разном материале вставные новеллы. В принципе Дон Кихот оказывается едва ли не высшим арбитром в решении изложенных в них драматических столкновений. Серьезный смысл имеет его защита права пастушки Марселлы (из-за «холод-

EL INGENIOSO
HIDALGO DON QUIXOTE
de la Mancha.

*Compuçopoz Miguel de Ceruantes
Saavedra.*

DIRIGIDO AL DVQUE DE
Bejar, Marques de Gibrleon Conde à Benaleçar, y
Banares, Visohde de la Puebla de Alcozer, Señor
de las villas de Captila, Curie,
y Burguillos;



Impreflo con licencia, en Valencia, en casa de
Pedro Patricio Mey, 1605.

A corta de lufepe Ferrer mercader de libreria,
deianve la Diputacion.

*Титульный лист
первого издания «Дон Кихота»*

Валенсия, 1605 г.

ности» которой покончил с собой Хрисостомо) на свободу выбора в любви, хотя в духе Возрождения серьезное перемешивается у Сервантеса со смешным, и трагедия Хрисостомо—Марселлы соприкасается с весьма неудачным любовным походом Россинанта, навлекающего побои не только на себя, но и на рыцаря и его оруженосца.

Беспредельно глубокий и безысходный конфликт, открывающийся при освобождении Дон Кихотом каторжников, но и здесь самое серьезное, трагическое неразрывно сплетено с забавным. Сервантес осуждал тех, кто для потехи шутил над Дон Кихотом, но в системе ренессансного мировоззрения удовольствие, шутка были атрибутами достойного человеческого существования. К тому же именно буффонада позволяла то весело, а то и мрачно высмеять и обличить лжеподвижничество монахов, терроризм Святой Эрмандады, взяточничество и злоупотреб-

ЛИТЕРАТУРЫ ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ И АМЕРИКИ

ления губернаторов, позволяла вскрыть противоречия всей испанской жизни. Прodelки Панурга у Рабле, видная роль грасьосос в испанской комедии, шутов и лукавых простолюдинов у Шекспира, безумие Гамлета и сумасбродства Дон Кихота и Санчо были связаны со специфической для Ренессанса избыточностью в критике общества и в утверждении идеала. В лихой буффонаде выражалось отсутствие какой-либо ограниченности у людей Возрождения. Примером может послужить как раз восклицание Дон Кихота при встрече с осужденными, которых вели на галеры, — с королевскими невольниками: «Как так невольников? Возможно ли, чтобы король применял насилие к кому-нибудь?» (I, гл. 22). Фигуральный смысл обвинения ясен и полностью оправдан, но буквально с таким упреком к монарху мог обратиться лишь шут или безумец. Не только Филипп II или Филипп III, но и идеально ренессансный шекспировский Генрих V или утопический Грангузье у Рабле не могли, если бы и хотели, отказаться от насилия. Общество без насилия пока лишь мерещилось основоположнику утопического социализма Возрождения Томасу Мору.

Можно пытаться логически разграничить сферу безумия Дон Кихота (идея странствующего рыцарства) от сферы его мудрости (суждения о государстве, «золотом веке», свободе, правде, морали, любви, человеческом достоинстве и др.). Но по существу эти сферы часто неразделимы: небезумец во многих случаях не мог бы в габсбургской Испании, а неровен час, и в передовых в те годы Нидерландах, Англии или Франции Генриха IV и Сюлли совершать столь бескорыстные подвиги и свободно держать столь мудрые речи.

Композиционное, литературное мастерство Сервантеса блестяще проявляется в том, как он связывает в один узел историю добровольного безумствования Дон Кихота в Сьерре Морене, имитирующего своих потерявших рассудок от несчастной любви знаменитых прототипов — Роланда и Амадиса (безумство это оказалось кстати: оно помогло уйти от страшной расплаты за освобождение каторжников), и истории Карденио, действительно обезумевшего от любви к Люсинде, и Доротей, разыскивающей своего исчезнувшего возлюбленного Фернандо. В этом клубке, осложненном историей пленника и вдобавок еще одной вставной новеллой — о несчастье безрассудно любопытного, превысившего всякую меру в испытании верности жены, которую он любит лишь как некий абстрактный идеал, а не как живую женщину, в мире неустроенности и заблуждений внутренняя мудрость Дон Кихота делается все

очевиднее, а антагонисты рыцарского безумия сами, якобы во исправление, погружают героя в чуждую его прямодушную маскарадно-рыцарскую атмосферу.

Так подготавливается особая гуманистическая насыщенность и серьезность второго тома, где совершающий третий выезд Дон Кихот и Санчо оказываются на одном полюсе, а здравомыслящие шутники во главе с герцогской четой, разыгрывающие внешний, без идеала, рыцарский маскарад, — на другом и в конечном счете заодно с проржавевшей, но страшной машиной габсбургской государственности.

Дон Кихот и Санчо выступают в какой-то мере символически, как носители подлинно действительного, включающего и жизнь, и идеал, и материю, и свечение материи, — все то реальное и идеальное, что по условиям времени не смогла до конца внедрить в повседневность эпоха Возрождения, но что стало ее бессмертным активным вкладом в дальнейшее развитие человечества. Дон Кихот второй части знает, что его предыдущие деяния стали общеизвестны, и он делается серьезнее и тверже. Он не поддается обману с ложной Дульсинеей. Он проявляет принципиальную готовность вступить в поединок со львом, безрассудный, но необходимый для демонстрации твердости в защите идеи. Он готовит из Санчо, может быть, лучшего и самого бескорыстного губернатора, которого знала тогдашняя Испания, губернатора, превращающего герцогский «остров» Бараторию (т. е. «страну обмана и взяточничества») на краткие дни своего правления в царство справедливости. Дон Кихот так или иначе возвышается над всеми, кого встречает, — над слишком рассудительно-добродетельным дон Диего де Миранда, над богачом Камачо, над грандами — герцогом и герцогиней, над их догматичным духовником, спесивым новозем душ, который воплощает мертвую казенщину контрреформационной религии и в: в Дон Кихоте банального дурака (II, гл. 31—32). В завуалированной форме Дон Кихот представлен возвышающимся над самим «Я, король» (так подписывались испанские монархи: в том эпизоде, когда бедный рыцарь ввеп: Сервантесом в трагическую историю ^{рукл} лишенного родины и права на свободу сове^ бесчеловечным указом Филиппа III об изгнании морисков (II, гл. 54, 66—65).—^

Роман столь волнующ и поныне, что и сейчас встречаются не только друзья, но и враги Сервантеса — реакционные ученые, подходящие к рыцарю Печального образа с меркой герцогского духовника. Такие попытки пр принимаются после всего того, что сделан:

для углубленного понимания Дон Кихота, особенно за два последних столетия, немецкими романтиками, Байроном, Гейне, Белинским, Тургеневым, Унамуно, Томасом Манном, Менендесом Пелайо, Менендесом Пидалем (установившим, что, начиная с гл. VII первой части, перед Сервантесом определилась задача создать в лице Дон Кихота «образ мудрого безумца, превратив бред душевнобольного в идеал нравственного совершенства и обратив к нему все наши симпатии»), советскими учеными А. А. Смирновым, К. Н. Державиным, Л. Е. Пинским, Ф. В. Кельным. Снижение образа Дон Кихота связано с отрицательным отношением к Ренессансу. Поэтому вслед за учеными 20-х годов XX в., вслед за Джузеппе Тоффанином и Чезаре де Лоллисом, автором книги «Сервантес — реакционер» (1924), находились мыслители, которые и в середине века продолжали считать, как Хулиан Марйас, самоутверждение и эгоизм определяющей чертой Дон Кихота, и даже такой серьезный исследователь, как Гельмут Гатцфельд, видел в самом Сервантесе писателя Контрреформации и барокко. По мнению Гатцфельда, Сервантес сознательно осмеял в образе Дон Кихота эразмизм, вообще Возрождение с его верой в возможность борьбы за улучшение общественного порядка. Дон Кихот для этого ученого всего-навсего глупец, который верит в «улучшение мира своими собственными усилиями... не понимая в своей близорукости, что господень мир во всех отношениях достаточно хорош, чтобы не нуждаться в том, чтобы его исправлял какой-то безумец...»./

Попытки ослабить влияние гуманистического пафоса великого романа были предприняты уже при жизни Сервантеса. За два года до выхода подлинной второй части «Дон Кихота» некто, скрывшийся за псевдонимом «лиценциат Алонсо Фернандес де Авельянеда» (возможно, духовник самого Филиппа III, доминиканец Луис де Алиага?), выпустил в 1614 г. ложный второй том «Дон Кихота». Плаггиатор не только не сумел воссоздать внутренний смысл романа и сохранить сочувствие, окружающее героя, но, видимо, сознательно огрубил и дегуманизировал образы Дон Кихота и Санчо Пансы. Свою идейную установку Авельянеда обнаружил, включив в роман приторно ханжеские и бесчеловечные вставные новеллы. Но ему не удалось ни потеснить подлинного Дон Кихота, ни затушевать связанный с ним возрожденческий комплекс идей. Сервантесовские герои уже «жили», и фальсификатор потерпел тройное поражение: «Лжекихот» отделил несравненные художественные достоинства и гуманистическую насыщенность подлин-

ного; он способствовал заострению и ускоренному выходу второй части; в довершение Авельянеда постепенно сам, своему рассудку вопреки, был захвачен логикой сервантесовского образа, а его нескладный Лжекихот стал сбиваться с контрреформационного курса.

А настоящие Дон Кихот и Санчо тем временем удивительно укоренились в народном сознании и воспринимались современниками как живые люди. Не ощущается никакой натяжки в том, что многие из персонажей, встречающих их в подлинной второй части, уже читали первую; сами герои рассуждают, насколько верно они там были изображены, и осуждают лживую версию Авельянеды. Чтобы досадить обманщику и обнаружить его ложь, сам Дон Кихот решает ехать не в Сарагосу, а в Барселону; он побуждает лжекихотова покровителя, дона Альваро Тарфе, выдать свидетельство, что тот не знал никакого Дон Кихота, кроме истинного!..

Худая память об Авельянеде рассеялась, а «независимая» жизнь Дон Кихота и Санчо в новом блеске возродилась в литературе, живописи, публицистике особенно XIX и XX столетий.

И при сопоставлении с позднейшими великими романами Нового времени созданный Сервантесом художественный мир все больше удивляет богатством и сложностью. Гений Сервантеса сумел дать ответы на совокупность вопросов, ставших перед обществом и его гуманистической интеллигенцией к концу эпохи Возрождения, на вопросы, усложненные в Испании неразберихой, которую создавала государственно-церковная машина, подавлявшая — и себе, и стране на погибель — любую попытку исследования этих вопросов и этой неразберихи. Сложность романа оказалась адекватной сложности обстановки в стране. Сервантес органически слил самые трагические темы с буффонадой, создал произведение особой многоплановой структуры отнюдь не только ради защиты романа от инквизиционной цензуры. Читатель трагически переживает и смерть Дон Кихота, и даже его «целесообразное» поражение в последнем поединке, подстроенном бакалавром Карраско в «лечебных» целях, чтобы положить предел рыцарским безумствам и открыть дорогу возврату героя к его естественному облику Алонсо Кихано Доброго. Почему же читатель, отдающий себе отчет во всем этом, все-таки хочет победы Дон Кихота? Только при очень поверхностном подходе досада может быть вызвана прекращением потехи: недаром о герцогской чете в романе говорится, что «шутники столь же безумны, как и те, кого они вышучивают».

Многоплановый роман Сервантеса — это универсальная картина испанской общественной жизни и сокровищница идей испанского гуманизма.

Суждения Сервантеса и его героя о свободе совести и о свободе занимают важное место в полемике гуманистов Возрождения с контрреформационной реакцией. Ставшая хрестоматийной речь Дон Кихота — «Свобода, Санчо, есть одно из самых драгоценных благ, какими небо одарило людей...» (II, гл. 58) — зародилась как опровержение философствований испанских церковных деятелей XVI—XVII вв. о пагубности свободы и соответствующего пассажа против свободы в «Лжекихоте».

Выведа Дон Кихота в противоречивом, но нерасторжимом единстве с кастильским мужиком Санчо, простодушным и по-народному мудрым, практично-лукавым и жадным в малом и бескорыстным в большом, Сервантес запечатлел специфическую черту испанского Возрождения, его особенную близость народу. В Санчо Пансе черты «великого испанского племени», о которых говорил Герцен, выражены не в таком героизированном виде, как в Лауренсии Лопе де Беги или в Педро Креспо Кальдерона, но зато по реалистической полноте образ Санчо один, кажется, может перевесить образы граস্যосов, слуг и крестьян из многих комедий и повестей.

Санчо, его беседы и споры с хозяином, его пословицы, то нелепые, то мудрые, его простодушие и здравомыслие окрашивают весь роман, и плагиатор недаром не меньше, чем над извращением Лжекихота, потрудился над оплешением и огрублением Санчо. Бараторийский апофеоз Санчо-губернатора в подлинной второй части был сокрушительной отповедью клевете на Санчо и апофеозом простого народа Испании.

Роман «Дон Кихот» — наиболее непосредственный, наряду с драмами Шекспира, в литературе Возрождения предшественник классического реализма XIX в. — не ставил задачи прямого изображения идеального героя ни в образе самого Дон Кихота, ни Санчо, ни в образе донна Антонио Морено, славного разбойника Роке Гинарта, ни в образе удивительнейшего из вице-королей. Требовать прямого изображения идеала в романе было бы равносильно мечтам Дон Кихота о Дульсинее.

Но если в «Дон Кихоте» нет идеального героя как такового, то всем ходом действия, объективным смыслом картин и рассуждений роман передает богатство ренессансного идеала не с меньшей полнотой и убедительностью, чем такие классические в воплощении идеала произведения, как картины Леонардо, Рафаэля или как

«Ромео и Джульетта» и комедии Шекспира и Лопе де Беги.

Однако ближе всего «Дон Кихоту» «Гамлет». Два величайших гения позднего Возрождения выразили — в двух разных странах точно в те же годы, не зная друг о друге, почти в тех же словах — великую задачу, уже явно непосильную для эпохи, но властно ею завещанную потомству. Метафоре Гамлета о «вправлении суставов» отвечают еще более ясные слова Дон Кихота о «выпрямлении кривды» (I, гл. 19, в подлиннике здесь даже глаголы адекватны: *to set right—enderezar*). Гамлет с ужасом перед несоразмерностью задачи и его сил, Дон Кихот с пафосом героического безумца, но оба восклицают — один — что рожден восстановить расшатанный век, другой — что родился в железный век, дабы воскресить золотой (I, гл. 20), т. е. подтверждают идеал Возрождения и завещают его воплощение потомкам.

8. ЛОПЕ ДЕ БЕГА

Высший расцвет испанского гения в эпоху Возрождения воплотился в творчестве Сервантеса, в драме Лопе де Беги и национальном театре Золотого века. Театр позднего Возрождения (1580—1620-е годы) и последующей литературной эпохи XVII в. в Испании в некотором роде был совершаемой в масштабе великой нации и победоносной «кихотеадой». В тот век, когда светская и церковная верхушка неуклонно вела страну к катастрофе, в тот же самый век в театрах всей Испании ежедневно, кроме постов, некоторых праздников и недель траура, жила и утверждалась гуманистическая модель мира. Редко в истории противоборство двух наций в одной нации, двух культур в одной культуре выступало столь знаменательно. Существовали две Испании; и с точки зрения исторической перспективы Испания сцены, воплощавшая чаяния народа, всю полноту национального характера, сохранявшая все это для будущего, была реальнее, нежели гибнущая держава Габсбургов, Испания-тюрьма.

Войдя в театр, испанский простолюдин, нищий идальго или затравленный преследованиями и угрозой инквизиционной расправы гуманист становился свободным. И не только на время, пока захваченный действием зритель стоял в коррале. Театр помогал сохранять достоинство, жить, бороться. Театр противостоял официальной церкви. Феодально-церковной, косной и лживой морали каждодневно противодействовала гуманистическая мораль: и люди мечтали, любили согласно ее принципам стремились жить согласно Лопе и Тирсо, а *т* по Лойоле, Павлу IV и Филиппу II.

Испанский театр Золотого века активно утверждал гуманистический склад жизни, гуманистического героя; боролся комедией больше, чем трагедией. Национальный театр был глубоко лиричен. Величайшие драматурги были и поэтами в прямом смысле слова. Лопе до пятидесяти лет ясно не осознавал того, что он поэт-драматург — не предназначал драмы для печати. Отдельвал он сонеты, романсы, песни, поэмы и добивался в этих жанрах высокого артистизма.

Разумеется, официальная Испания оказывала давление на театр. В самих корралях были сословные перегородки — партер для стояния, отдельная галерея для женщин, кресла, ложи для знати; существовали особые придворные театры. Пьесы проверялись, уродовались, запрещались церковной цензурой; актеры и драматурги беспрестанно подвергались свирепой травле в проповедях, книгах и брошюрах; в сознание деятелей театра внедрялась мысль о греховности их искусства, им навязывались те или иные представления королевской Испании и ее церкви.

Хотя реакция и достигала таким образом определенных результатов, но она не могла подчинить себе театр. Поэтому Филипп II и наиболее последовательные деятели Контрреформации стояли за полное, абсолютное запрещение театра, как светского, так и духовного. Трижды за сто лет королевское правительство запрещало театр: в 1598, 1646 и 1665 гг. (подготовлен запрет был также в 1672 г.), но каждый раз оно теряло контроль над положением в стране и отступало.

Национальная драма оставалась непобежденной в идеологическом двоевластии, но условия жизни и творчества драматургов при таких обстоятельствах были бедственны, а угроза самых страшных кар — вполне реальной. Зритель или читатель XX в., встречаясь с пьесами Лопе де Веги, должен помнить, что Лопе впервые и вопреки всему реализовал победу национального ренессансного театра во всей Испании.

Лопе Фелис де Вега Карпио (1562—1635) родился в Мадриде в семье золотошвея, происходившей из астурийских крестьян-горцев, которые гордились участием предков в Реконкисте и не прочь были причислить себя к идадьгии. Но Лопе дворянских прав не имел, и его никогда не именовали «доном». Существуют сведения о необычайно ранней поэтической одаренности Лопе, открывшей ему дорогу в университет в Алькала. В 22 года Лопе де Вега, успевший после университета принять участие в военной экспедиции на Азорские острова,

уже упоминается Сервантесом в «Галатее» как известный поэт. От начала 80-х годов сохранилась одна драма, написанная по романсу «Подвиги Гарсиласо и мавр Тарфе». С юности у Лопе установился постоянный контакт с той гуманистической театрально-богемной средой, связанной с городскими низами, с «массовым зрителем» театра, перед которым приходилось пассивать королю и церкви. Лопе отличало восприятие национального исторического опыта, реалистическое видение мира, связь с народной жизнью. В этом и источник уверенности, и творческой энергии, но отсюда же страстные увлечения и авантюрная импульсивность, до конца не смиренная ни ретроградным ходом развития испанского государства, ни годами, ни рукоположением в священники. О житейской заверти, в которой с беспрецедентной в истории литературы быстротой творил Лопе, можно судить, рассмотрев для примера несколько месяцев его бурного бытия. Новый 1588 г. Лопе де Вега встречал в тюрьме. Он был схвачен полицией 29 декабря 1587 г. во время спектакля в Коррале де ла Крус. К суду Лопе был привлечен мадридским постановщиком комедий Х. Веласкесом, задетым не столько ссорой и разрывом связи поэта с его замужней дочерью Еленой Осорио (прекрасная Филида в стихах Лопе), сколько потерей дарового репертуара. Оправдываясь Лопе отрицал коммерческую ценность своих пьес, представляя себя драматургом-любителем. Однако он так ядовито острил по поводу истца, что суд, не успев осуществить январский приговор, в феврале усиливает наказание: два года изгнания из королевства под страхом смерти (к счастью, из-за испанской рутины — из Кастилии, а не из всей Испании) в новом приговоре сокращаются не четырьмя, как раньше, а восемью годами изгнания из столицы под страхом отправки на галеры. Меж тем выпущенный для подготовки к изгнанию Лопе умудряется в запрещенном ему Мадриде похитить донью Исавель де Урбина (Белиса в его стихах, и имя это Лопе не забывал и через десятилетия после ее смерти). Процесс, затеянный родичами девушки, означал бы для Лопе казнь, но влюбленная Исавель умолила родных, и 10 мая в отсутствие изгнанного жениха, которого в церкви представлял родственник, состоялось венчание. А изгнанник, наконец оставивший Кастилию (вначале он скрывался в Толедо) и успевший включиться в театральную жизнь Валенсии, где он еще раньше наладил контакт с постановщиком Порресом, внезапно изменил планы. Он ушел 29 мая в море из Лиссабона на галлоне «Сан Хуан» в составе злополучной Армады. Брат Лопе погиб, а поэт, претерпев все

сражения и бури, вернулся в декабре в Кадис с большой поэмой «Красота Анхелики»...

Так протекала вся жизнь Лопе. Театральная активность в Валенсии, потом в Севилье и Толедо; секретарство в поместьях вельмож, ибо, хотя Лопе платят за комедию по 500 реалов, а комедий Чудо Природы (так назвал Лопе де Бегу Сервантес) пишет до трех в месяц, денег ему никогда не хватает; кроме того, Лопе в пору очередных преследований театра было необходимо также и покровительство. После кончины первой жены (1593) отменяется приговор Лопе де Беге, так как приходит «прощение» Х. Веласкеса, осознавшего, насколько он прогадал, и надеявшегося породниться с прибыльным драматургом. Затем второй, видимо деловой, брак с Хуаной де Гуардо (1598), дочерью мясоторговца, принесший насмешек (в частности, от колкого Гонгоры) больше, чем приданого. В те же годы — страстная любовь к актрисе Микаэле де Лухан (в стихах Лопе — Камилла Люсинда), жизнь то в Севилье, то в Толедо, где выступала Микаэла.

Лопе де Вега был не только величайшим драматургом Испании, но и видным лирическим и эпическим поэтом, а также прозаиком. Ему принадлежит около двадцати поэм. Одним из первых его творений в этом жанре была «Красота Анхелики» (1588—1598). Здесь Лопе соперничал с Ариосто, продолжив историю Анджелики и Медора. С Торквато Тассо перекликается Лопе в поэме «Завоеванный Иерусалим» (1609). Написанная на тему, не раз разрабатывавшуюся и до него, и в драмах самого Лопе, поэма «Исидор Мадридский» (1599) посвящена жизни тогда еще не канонизированного церковью, но почитавшегося в народе «святого землепашца» Исидора, некогда обработавшего землю на месте, где позднее вырос Мадрид. Лопе привлекают именно те стороны жизни героя, которые позволяют обнаружить в нем черты простого человека. Картины сельской жизни, будничного труда, скромных радостей и забот крестьянина сочетаются здесь с неказенной простодушной набожностью. В поэмах проявилась отмеченная Ф. Гарсия Лоркой способность Лопе де Веги «очеловечивать» самые фантастические предания. Лопе разрабатывает античные мифологические сюжеты в поэмах «Андромеда», «Филомена» (1621), «Цирцея» (1624) и др. Античные мифы получают у него личную окраску и ренессансно-гуманистическое истолкование. В «Филомене» Лопе полемизирует с литературными противниками. Две поэмы Лопе обличают елизаветинскую Англию. Одна из них — «Песнь о драконе» (1598) — это, по сути дела, стихотворный памфлет, направленный против английского пиратства. Драконе —

мореплавателем Френсис Дрейк, бывший грозой испанских кораблей; в другой поэме — «Трагический венец» (1627) — поэт создает апологетическую версию жизни Марии Стюарт.

Лопе писал поэмы до самой кончины. В небольшой поэме «Золотой век» (1635) Лопе с грустью противопоставляет идиллическим картинам канувшего в Лету «золотого века» мрачную панораму современности. А незадолго до этого в ироикомической поэме «Война котов» (1634), описывая в намеренно «ироническом» стиле мартовские сражения влюбленных котов, взирает на ту же современность с иронической усмешкой.

Не менее интересен Лопе-лирик. Он был наделен удивительным даром тонкого лирического ощущения мира и природы. Он разрабатывал и старинные народные жанры лирической и лирико-эпической поэзии, и введенные его предшественниками формы итальянского и античного поэтического искусства — особенно сонеты, которых он опубликовал около трех тысяч, а также эклоги, послания, элегии. Грусть и ирония, лукавая улыбка и патетическое утверждение причудливо соседствуют в сборниках лирических стихов великого драматурга.

Несколько более традиционен был Лопе де Вега в своих прозаических пасторальных романах, в напечатанной в 1598 г. «Аркадии», а позднее — в библейском варианте пасторали — в «Вифлеемских пастухах» (1612). Создавая «Аркадию» по заданию герцога Альбы Младшего, Лопе, не преступая законов жанра, однако, подобно Сервантесу, находил возможности для выражения неприятия богословско-аскетической морали, критического отношения к придворно-аристократическим нравам, наконец, для мечтаний о «золотом веке» справедливости и мира в человеческом обществе. Роман «Вифлеемские пастухи», где пасторальная идиллия служит фоном для рассказа о рождении Иисуса Христа, подвергся суровой цензуре инквизиции, заставившей автора исключить из первоначального текста многие страницы.

1594—1604 годы — первый период творчества Лопе де Веги-драматурга. К этому времени относится огромное количество пьес Лопе — от «Учителя танцев» (1594) и «Валенсианской вдовы» (ок. 1599) до «Нового Света, открытого Христофором Колумбом» (ок. 1603). В романе «Странник в своем отечестве», изданном в 1604 г., Лопе уже называет 219 написанных им комедий. В эти годы Лопе де Вега и драматургами его круга консолидируется и утверждается национальный театр.

Несмотря на угрозу со стороны реакции, в начале 1600-х годов еще шла полемика между представителями различных течений, даже между

Лопе и Сервантесом; между ними вспыхнул спор по вопросу о путях театра, прекратившийся в 1610-х годах благодаря такту и миролюбию Сервантеса.

С 1605 г. и до конца жизни Лопе служит секретарем у герцога де Сессы; с этим довольно распущенным, но хотя бы не лицемерно-чванливым и к тому же щедрым вельможей у Лопе устанавливаются дружеские отношения. В 1610 г. Лопе окончательно переехал во вновь ставший столицей Мадрид.

Годы 1605—1613 можно считать вторым периодом драматического творчества Лопе. Правда, с достоверностью 1606 годом можно датировать одну лишь антиконтрреформационную «русскую» драму Лопе о Димитрии Самозванце — «Новые деяния Великого князя Московского»; примерно к этому времени восходит воспевающая свободолюбие колониальных народов пьеса «Тенерифские гуанчи»; вскоре Лопе пишет знаменитые историко-революционные драмы «Периваньес и командор Оканья» (ок. 1610), «Фуэнте Овехуна» (ок. 1613); к этим же годам восходит одна из наиболее философичных религиозных драм Лопе «Лицедейство истины» (1608) и очень известные комедии «Причуды Белись» (ок. 1608), «Собака на сене» (ок. 1613) и написанная для актрисы Херонимы де Бургос (Херарда — в стихах Лопе) комедия «Дурочка» (1613).

В этот же период была создана поэма «Новое руководство к сочинению комедий», по-лушуточно излагавшая эстетику поэтов национального театра, ориентировавшихся на народные вкусы и «откладывавших ученые правила», когда надо было сочинять комедию.

Как ни был Лопе окрылен всенародным признанием, как ни велика была его стойкость, но и он задумывался над вопросами о совместности своего творчества с религией. Как гуманистически ни была переосмыслена католическая вера у передовых испанских интеллигентов той поры, она сковывала их внутреннюю свободу. К этому надо прибавить, что объединения интеллигенции могли существовать в ту пору в Испании только в форме религиозных братств. Защиту интересов и относительную безопасность от инквизиции обеспечивали либо считавшееся почетным звание «приближенного инквизиции» (т. е. не находящегося на подозрении), данное Лопе в 1609 г., очевидно, по протекции герцога де Сессы, либо сан священника, либо вхождение в монашеский орден, что давало право писать перед именем «фрай» («брат»). Между пятидесятыми и семидесятыми годами Лопе прошел все эти круги чистилища. Духовные звания как охранная грамота появляются на титулах книг Лопе. Правда, едва поэт получил



• ' Я!?' * *

Франсиско Пачеко. Портрет Лопе де Беги

Мадрид. Прадо

почетную синекуру в Апостолической палате, он сразу же, с 1617 г. («Девятая часть Комедий Лопе де Беги...»), снял с титулов книг «приближенный инквизиции», хотя в отдельных случаях в 1620—1621 г. вынужден был упоминать это звание.

Непременные для каждого испанского драматурга той поры духовные драмы Лопе писал не только по обязанности. Создавал он и прочувствованные духовные стихи, в которых выражалась протекавшая в его душе борьба. В 1625 г. был случай, когда Лопе в одной книге недоброжелательно отозвался об Эразме. Среди духовных произведений Лопе можно назвать упоминавшуюся поэму о Марии Стюарт «Трагический венец». Поэт, только что отведший душу в демократической комедии «Девушка с кувшином» и в драме «Стоять на своем до самой смерти», посвятил «Трагический венец» чудакотому папе Урбану VIII (Барберини), автору латинских поэм, державшему сторону Ришелье, а не Габсбургов. Поэма пришлось по вкусу Урбану VIII, которому грезилось восстановление католицизма Стюартами, и Лопе получил степень доктора теологии, крест ордена Иоаннитов, что дало поэту право называться

«брат» и поставило его в относительно независимое от испанских властей положение.

Примерно к 1614 г., когда начинается третий период творчества Лопе, рефлексия и сомнения проникают также в некоторые его светские пьесы. Однако поток богословской полемической литературы, направленной против Лопе и театра, показывает, что и в эти годы национальный театр противостоял церкви. Именно в это время углубленных религиозных размышлений Лопе выступает с произведениями, сознательно выведенными далеко за круг официально-церковных понятий. При этом ренессансная смелость произведений Лопе оттеняется рассудочностью дерзаний, которая с XVII в. углубила конфликт между передовой литературой и феодально-государственным мышлением.

И в частной жизни Лопе, будто по иронии судьбы, именно тогда, когда после смерти второй жены, в 1614 г., его смогли рукоположить в священники, оказался охваченным всепоглощающей страстью к Марте де Неварес (Марсия Леонарда, или Амарилыда — в его стихах). Любовь эта была сопряжена с тяжелыми переживаниями; через несколько лет Марта тяжело заболела, а затем ослепла. «Несчастлива любовь, противопоставляющая себя небу», — писал Лопе, но не отказался от своего чувства.

С 1613—1614 г. Лопе осознает (возможно, это отчасти реакция на неистовства церковных ниспровергателей театра) ценность и непреходящий характер своих драматических произведений. Он начинает заботиться о сохранности текста, поручает издание комедий друзьям либо готовит книги сам. В 1614 г. выходит впервые авторизованная поэтом «Четвертая часть Комедий Лопе де Беги» с указанием, что напечатаны комедии «по оригиналам», а не «по-варварски искаженным копиям». В предисловии содержится признание, что ранее «автор никогда не предназначал их для печати». Этим же пафосом проникнуто предисловие к «Девятой части...» (1617), а в «Пятнадцатой части...» (1621) поэт жалуется, что «он делает, что может, но может мало: ибо другие занятия не дают возможности выправить комедии так, как ему хотелось бы, а привести их к их первоначальной форме невозможно...».

Осознание достоинства драматического поэта и его прав на точное воспроизведение текста пьес в печати возвращало драматургам прямую гражданственность Софокла или Аристофана и подготавливало кальдероновски-корнелевский тип поэта-драматурга, способного непосредственно противостоять в общественном плане авторитету властителей. Защита драмы от нор-

мативных правил приобретает у Лопе характер защиты творческой свободы гения, а драма приравнивается теперь к высокой поэзии. В диалогическом предисловии к «Семнадцатой части...» (1621) один из собеседников, Испанский Театр, говорит другому, Чужестранцу: «Искусство драмы и поэзия — это изобретение князей поэзии, а великие гении не подчиняются предписаниям...».

Новое, возвышенное представление о значении драмы и о поэте-драматурге отразилось в тексте «Одобрения к печати» «Двадцатой части Комедий Лопе де Беги» (1625), написанного учеником драматурга Х. Пересом де Монтальваном, очевидно, по согласованию с учителем: «Кто прочтет эти комедии, обнаружит здесь нравственную и политическую философию, разнообразные мысли, остроты и изречения. Афиняне, видевшие в такой поэзии, будто в зеркале, воспроизведение своих нравов, знали цену ее полезности, а ныне в Испании драма стала еще совершеннее и прекраснее... Комедии эти печатаются к несравненной славе нашей родины и к изумлению всех прочих стран...».

К третьему периоду можно отнести драмы Лопе «Лучший алькальд — король» (1620—1623), «Возвращенная Бразилия» (1625), а также дошедшие до нас в переработке (по-видимому, постановщика Кларамонте) драмы «Звезда Севильи» (1623?), «Король дон Педро в Мадриде» (1618?; переработка 1626 г.; не исключено авторство или соавторство Тирсо де Молины), комедии «Любить, не зная кого» (ок. 1622), «Девушка с кувшином» (1627?), «Раба своего возлюбленного» (1626?), «Без денег нет знатности» (до 1623, видимо, тоже переработанная Кларамонте), новеллистические комедии с появлением призраков, например «Маркиз де лас Навас» (1624).

Старость поэта омрачили горестные события — болезнь и смерть в 1632 г. Марты де Неварес, смерть в 1634 г. сына Лопе — Фелиса, а вслед за уходом в монастырь Марсели похищение в 1634 г. другой дочери — Антонии-Клары, самой младшей и самой любимой, которая жила на униженном положении возлюбленной одного знатного кабальера. Лопе не мог ничего поделать: похититель принадлежал к высшей знати, и похищение было, во всяком случае молчаливо одобрено королем, мстившим свободолюбивому поэту.

Несмотря на благоговение, которым окружали Лопе зрители, он страдал не только от истерических атак контрреформационных богословов, жадно ждавших смерти поэта, не только от коварства короля и знати, но и оттого, что ощущал приближение новой литературной эпохи. Последние пьесы Лопе продолжают утвер-

ждать ренессансный идеал и иногда содержат полемику с театром барокко («Кара без мщения», 1631; «Перчатки доньи Бланки», 1630-е годы; «Подвиги Белисы», 1634). Кончина Лопе была национальным горем. Все население Мадрида прощалось с Чудом Природы, и лишь король Филипп IV не пожелал принять участия во всенародных похоронах поэта.

Лопе де Вега, по-видимому, был самым плодовитым из поэтических гениев всех времен. Помимо недраматических произведений, о которых говорилось выше и которые составили 21 объемистый том, Лопе был автором не поддающегося точному учету числа драм, достигшего, согласно самому поэту, 1500, а по утверждению Монтальвана — 1800. Во всяком случае, известны заголовки 726 драм и 47 ауто; сохранились тексты около 470 драм Лопе.

В одном из последних произведений, в «Эклоге к Клаудио», Лопе говорит о полутора тысячах своих пьес и признается, что «более сотни из них в двадцать четыре часа от Муз перешли на подмостки...». Эту феноменальную быстроту нельзя терять из виду при анализе театра Лопе. Драматизм лопевского национального театра был заключен не только в драматизме пьес, но и в стремительной диалогичности контакта со зрителями, напоминающего в современном мире контакт писателя-фельетониста или писателя-радиобозревателя с читателями или слушателями, но еще более живого, ибо Лопе мог сам каждый день в коррале видеть и ответную реакцию.

Разделение театра Лопе по жанрам и по категориям — трудное дело. Сравнительно просто выделить духовные действа — ауто и так называемые комедии о святых — «комедии де сантос», хотя они у Лопе нередко близки светской комедии.

Интермедии не составляют у Лопе отдельного жанра в строгом смысле: они были вставками, первоначально предназначенными для исполнения в антракте определенного спектакля, а самостоятельность приобрели позже, когда эта связь забылась и они печатались (и могли исполняться) отдельно от комедии.

Лопе иногда определял свои пьесы как трагикомедии или трагедии, но классическое разделение на жанры не удержалось в испанском театре, и чаще всего Лопе и его современники без разбора называли все светские пьесы «комедии».

Условно можно попытаться определить некоторые категории светского театра Лопе и его современников. Прежде всего — собственно комедии, преимущественно любовные, известные как «комедии плаща и шпаги». Название это относилось просто к реквизиту пьес, не нуждав-

шихся в особых декорациях и костюмах, пьес, действие которых чаще всего происходит в современной Лопе обстановке. Однако название пришло и потому, что оно порождает ассоциации с их динамизмом, с мотивами поединков и переодевания, с характерным для таких комедий ренессансным испанским колоритом.

Определение других видов собственно комедий — пасторальные, мифологические, новеллистические — рискует быть субъективным, хотя, например, «Маркиз де лас Навас», очевидно, представляет собой драматизированный рассказ о конкретном, хотя и фантастическом, эпизоде, т. е. новеллистическую комедию.

Младшие современники Лопе, особенно режиссеры последующих десятилетий, выделяли как особый жанр «комедии де театро», т. е. пьесы постановочные, с использованием машин, с явлением ангелов, святых, чертей. Лопе выступил против этой тенденции, усилившейся с середины 20-х годов особенно в придворном театре после приглашения туда итальянских мастеров. При дворе сложился особый тип спектакля «королевское празднество» — фиеста реаль — постановочная комедия с музыкой, балетом, отчасти выполнявшая те же функции, что в Италии и Франции опера.

Иногда по формальному признаку комедии с королями и историческими персонажами тоже относят к «комедии де театро», но, по существу, второй важнейшей, собственно драматической категорией светского театра Лопе являются исторические драмы («комедии историка»). Прежде всего это драмы из испанской истории, выросшие на почве народных легенд и романсов. Никогда ни в одной стране театр в такой степени и в таком масштабе не приближал и не оживлял отечественной истории, как у Лопе и его последователей. К категории исторических пьес относятся величайшие проблемные драмы Лопе, вроде «Фуэнте Овехуны». Среди исторических драм важны пьесы на не-испанские — венгерские, польские, русские, чешские, албанские, а также античные сюжеты. В таких пьесах, например, в «Новых деяниях Великого князя Московского», где драматург был наиболее свободен от контроля инквизиции и светских властей, полнее всего проявлялась веротерпимость и гуманистический общественный идеал Лопе. Таким пьесам родственны исторические драмы об открытиях и завоеваниях, в которых в идеальном свете выведены противостоявшие Испании народы.

Часть комедий Лопе и драматургов его круга может при беглом рассмотрении показаться неглубокими комедиями интриги, однако, оценивая эти комедии, никогда нельзя упускать из вида главного — их абсолютной несовмести-

мости со всей системой навязывавшегося Контрреформацией мышления. Именно вокруг собственно комедий развернулась в конце XVI в. и в XVII в. в Испании чрезвычайно острая идеологическая битва. Каждая такая комедия, в том числе ранние, шаловливо-невинные, вроде «Учителя танцев», исходила из предпосылки, что естествен и реален полнокровный человек Возрождения, и таким образом осуждала контрреформационную схему как лживую, обреченную, а то и достойную осмеяния. Этой противоположностью мировоззрений объясняется предсмертное запрещение театра Филиппом II 2 мая 1598 г., бесчисленные проповеди, книги, указы и проекты указов о полном запрещении театра.

Если обратиться к одной из ранних комедий Лопе, допустим к «Валенсианской вдове», то может показаться, будто это просто стремительная и веселая комедия интриги, персонажи которой выполняют без особой индивидуализации «функциональные» роли: Леонарда — смелой и изобретательной в любви, но легко ослепляемой ревностью женщины; Камилло — предприимчивого, но пылкого, хотя и ненадежного в своих чувствах влюбленного и т. д.

Но уже определение — «стремительная и веселая» комедия, так же как и самая общая характеристика Леонарды, представляет собой категории ренессансной образности. Комедия по существу окажется серьезной, а ее персонажи индивидуализированными. В начале комедии зритель застаёт юную вдову Леонарду погруженной в глубокое благочестие, усвоившей церковное осуждение вторичного замужества и действительно не помышляющей о мирском счастье. Первые сцены — целый лексикон благочестия. Увидев в церкви Камилло, Леонарда расстается с набожностью. Это расставание естественно и правдиво, но демонстрация такой правды в ее естественности губительна не только для ханжества, но и для основ веры.

И первые сцены никак не могли быть совмещены с тогдашней церковной моралью. Эти же сцены готовят раскрытие своеобразия рожденного новой эпохой волевого и несколько самоуверенно-эгоистичного характера Леонарды. Та же энергия, которую она обнаружила в набожности, теперь с удесятеренной силой проявляется ею в естественном чувстве. Те же страсть и одаренность в сочетании с самоуверенным эгоизмом играют в блистательно остроумной пикировке Леонарды с поклонниками, пробравшимися к ней в дом под видом продавцов книг и гравюр, и в сцене их изгнания из дома. Те же качества чуть не губят Леонарду, когда она, чтобы испытать любимого, является ему открыто и безумствует от ревности к самой

себе оттого, что Камилло восхищен и ею, и ею как невидимкой.

Посвящая позднее комедию Марте де Неварес, Лопе определил ведущее качество ренессансной героини комедии и своей Марты ненавистным реакцией понятием: «свобода совести, проявляющаяся в независимости права».

Понятно, почему такая комедия столь легко включилась в триумфальное шествие на русской и советской сцене XIX—XX вв. талантливейших произведений Лопе. Этот триумф начался с постановки драмы «Фуэнте Овехуна» в Малом театре с участием Ермоловой в 1876 г. В какой-то степени история советского театра открывается постановкой «Фуэнте Овехуны» Марджановым (К. Марджанишвили) в Киеве в 1919 г. с В. Юрениной в роли Лауренсии.

Представления об условном характере комедий Лопе, так же как и некоторой однотипности их персонажей, утверждавшиеся известными испанистами Л. Пфандлем и К. Фосслером, окончательно рассеиваются при сравнении ранних комедий с поздними, имеющими сопоставимые сюжетные ситуации, например «Валенсианской вдовы» с «Девушкой с кувшином». Леонарду здесь может отчасти напомнить не только знатная вдовушка донья Анна, пытающаяся завоевать любовь, но и сама вначале капризная донья Мария. Как Леонарда, донья Мария утверждает полную самостоятельность женщины: «И если подчиненье — брак, // То я не подчинюсь никак».

Однако «Девушка с кувшином» — комедия новеллистическая, с важными событиями, а ее героиня не только реагирует на эти события, но они существенно изменяют, воспитывают ее характер. Высокомерная барышня вначале, она уже со второй сцены сталкивается с семейной трагедией — старик-отец обесчещен пощечиной одного из ее отвергнутых обожателей. Добровольно взяв на себя не требуемую от нее как от женщины миссию мстителя, Мария, убив оскорбителя, совершает подвиг, в известном смысле превосходящий первое деяние юного Сиды и так же, как у Сиды, перерастающий личные рамки: Мария воплощает испанское чувство чести.

Не менее тяжелым испытанием, чем само наказание оскорбителя, для Марии стала жизнь вне закона, и не только потому, что она ставила ее в положение прислуги, прачки, водоноски, но и потому, что пребывание вне дома, «в людях», выводило ее за рамки возможного для девушки из общества. Мария испила всю чашу горечи своего нового положения: она вынуждена прислуживать грубому мужлану, выполнять тяжелую работу, терпеть насмешки знатной соперницы, обороняться от пристава-

ний — и все это без надежды на возвращение к нормальной жизни. Однако здесь-то и раскрывается излюбленная мысль Возрождения о благотворности народного воспитания героя, составляющая пафос «Генриха IV» или «Великого князя Московского». В свете этой идеи знатная донья Анна меркнет перед «девушкой с кувшином» Марией, и героиней, совершившей, с испанской точки зрения, общественный подвиг, и работницей, прошедшей школу народной жизни. Утверждение демократических идей в комедии Лопе происходит в реальных и подчас драматических условиях. Потенциальная кульминация трагизма грозит наступить как раз в момент, когда неистощимая энергия приводит ее к нравственной победе над доньей Анной; ей, водоноске, дон Хуан, ломая сословные предрассудки, делает предложение. Именно в этот момент ее приказывают схватить как колдунью и убить. Для благополучной развязки недостаточно шпаги дон Хуана и даже выясняющейся знатности, которая не могла бы смыть «пятна» жизни девушки вне отчего дома. Нужно было еще общественное признание подвига Марии, восславленного молвой и задним числом одобренного королем. Комедия здесь объединяется с социальной драмой. С глубоким чувством реальности Лопе показывает, что женщине Возрождения, чтобы отстоять себя, в Испании уже мало одной гуманистической эмансипированностиTM, но приходится буквально брать за оружие (ср. «Причуды Белисы», ок. 1608, с комедией «Доблести Белисы», 1634).

Однако в жизни женщине брать за оружие было еще труднее, чем на сцене. В XVII в. складывались трагические ситуации, которые воссоздавались средствами барокко или классицизма органичнее, чем средствами искусства Ренессанса.

Но прежде чем перейти к последним произведениям Лопе, противостоявшим тенденции барокко, или к театру барокко (который рассматривается в следующем томе), нужно остановиться на величайшем творении Лопе, на исторической драме «Фуэнте Овехуна». Народно-революционные идеи встречаются во многих драмах Золотого века, но в «Фуэнте Овехуна» они воплощены с такой силой, что драма, столь же живая во время гражданской войны 1936—1939 гг., как в день первой постановки, стала символом свободолюбия испанского народа.

Мятеж в Фуэнте Овехуна в 1476 г., во время которого крестьяне убили их притеснителя — командора ордена Калатравы Фернана Гомеса де Гусмана, был знаменателен не только как морально оправданное и победоносное народное восстание. Практическая победа крестьян заключалась в том, что они добились уничто-

жения навечно феодального звена между ними и королем. Лопе поэтизировал не просто народное восстание, но восстание, явившее лучший возможный путь для страны. Эти надежды были погублены в день победы реакционных сил во главе с Карлом V над коммунарами под Вильяларом в 1521 г. Таким образом, драма Лопе была направлена против всей габсбургской монархии послевильяларского периода, т. е. против современной ему монархии. Глубокий исторический реализм Лопе проявился также в том, что он не идеализировал даже ранний этап деятельности знаменитых «католических королей», Фердинанда и Изабеллы, как никак объединивших Испанию. У Лопе показано, как, встретившись с объективно проабсолютистским движением, Фердинанд все же стал на сторону феодалов, своих врагов, против народа и распорядился подвергнуть истязаниям все селение, включая детей. Потребовалась героическая солидарность и стойкость жителей селения, твердивших и под пыткой, что командора убила вся Фуэнте Овехуна, чтобы Изабелла поняла бессмысленность преследований. Фердинанд, которого Лопе вслед за народной молвой ставит ниже Изабеллы, рассматривая восстание как «тяжкое преступление», тоже был вынужден «насильно» его простить. Поэтизация солидарности и стойкости борющегося народа, составляющая одну из важнейших черт драмы, близко роднит ее с «Нумансией» и с идеями Сервантеса.

Гимну народу как единому целому вполне соответствует гимн отдельным людям из народа, причем не только их мужеству и чувству достоинства, но и той их великой эмоциональной и интеллектуальной силе, которая поддерживала испанское Возрождение. Такие сцены, как спор крестьян о сущности любви, едва ли не столь же важны для понимания Испании Золотого века, как эпизоды губернаторства Санчо.

Образ Лауренсии — величайший сценический образ героической женщины со времен Антигоны Софокла. Кульминация идей драмы именно в женском образе — такова специфически ренессансная, глубоко аптиконтрреформационная черта, делающая драму Лопе народно-революционной не только в прямом политическом смысле, но и в широком аспекте всего этического философского движения эпохи.

Творческий путь Лопе завершился удивительными произведениями — трагедией «Кара без мщения» (1631) и комедией «Доблести Белисы» (1634), написанными так, будто пора высокого Возрождения еще стояла в Испании. Такой апофеоз гуманизма не объяснить «отставанием» семидесятилетнего Лопе от времени. Держание последних вещей Лопе отчасти порождено

продолжавшимся этико-культурным двоевластием в стране, отчасти опережением времени — уверенностью Лопе в значимости гуманистического наследия для будущих веков.

Установившийся с XIX в. перевод заглавия «Наказание — не мщение» перемещает трагедию в ряд «драм чести» и «романтизирует» ее, подсказывая ложную мысль, будто Лопе с известным пафосом одобряет расправу герцога над сыном (дескать, наказание — не мщение). На самом деле заголовок (букв. «Кара без мести») означает у Лопе, во-первых, «казнь без огласки», т. е. тайное убийство, совершаемое под предлогом государственного благоразумия и во имя сокрытия своего «бесчестья», и, лишь во-вторых, указывает на то, что убийство совершается государем без эмоционального аффекта, без особой жажды мести. Изображение драматургом закономерности такого рода действий монарха отнюдь не равнозначно их одобрению. Напротив, пафос трагедии — в осуждении ситуации, порождающей подобные кровавые «закономерности».

«Кара без мщения» — редкая драма ситуаций среди великих трагедий Ренессанса. Здесь нет активного злодея, трагизм порожден прежде всего общей ситуацией; поэт таким образом осуждает существующий порядок вообще. Не исключено, что именно этим, а не только родством фабулы об убийстве государем сына, полюбившего юную мачеху, с историей «кустранения» донна Карлоса Филиппом II объясняется запрет, наложенный на постановку после первого спектакля. Ситуационное построение трагедии означало, что Лопе, преодолевший в 1590-е годы тенденции классицизирующей драмы, теперь обращался к одному из принципов старых сервантесовских пьес. Вместе с тем надо отметить, что трагедии без активных отрицательных героев стали характерными для французского классицизма (например, «Гораций» Корнеля или «Ифигения» Расина).

«Кара без мщения» относится к числу исторических драм Лопе на испанские сюжеты, и так же, как «Великий князь Московский» или «Империалиада Оттона», действительно вмешиваясь в испанскую общественную жизнь, проникает и в историческую обстановку изображаемой страны. Лопе опирался на вольный испанский перевод (1603) повести Бельфоре (1569) по новелле Банделло (1554), воспроизводившей события 1420-х гг. при дворе Никколо III д'Эсте. Приметы феррарской жизни XV—XVI вв. есть в драме, Феррарский герцог все-таки «лучше» испанских королей. Он не окружен стеной фаворитизма, вначале чужд ханжеству и его отношению к сыну не сводится к расчетам династического эгоизма. Народное осуждение гер-

цог навлекал своей распущенностью, но в драме показано, как он задумывается над тем, чтобы сообразовать свои решения с мнением народа. Конечно, если искать виновника трагедии, то это герцог. Он создает предпосылки для трагедии сухостью отношения к молодой жене, видя в ней неодушевленное украшение своего двора (Лопе разъясняет это достаточно подробно). Наконец, когда герцог узнает о любви жены к пасынку, именно он, хотя с известной рефлексией, принимает роковое решение о тайном убийстве любящих.

Главным виновником трагического хода событий оказывается герцог, но трагедия остается трагедией ситуаций, ибо и герцог поступает, как было принято поступать властителю в соответствии с нормами морали сословной монархии. Ждать от герцога иных решений означало искать у него исключительной мудрости шекспировского Просперо. Вина падает и на герцога, и на всю морально-правовую систему господствующих классов.

Одной из удивительных особенностей последней трагедии является то, что мораль в ней отделена от религии. Лопе как бы полемизирует с идеями драмы «Жизнь есть сон», возможно известной ему по рукописи. Хотя сам Кальдерой следовал в драме «Жизнь есть сон» гуманистической веротерпимости лопевского «Великого князя Московского», избегал противопоставления католицизма православию, драма Кальдерона все-таки трансцендентна, и ее действие в той или иной степени соотносится с потусторонностью. Напротив, действие трагедии Лопе, насколько это было возможно в испанской драме того времени, протекает «без бога». Идея небесного возмездия, которая по понятиям эпохи в такой драме должна была бы господствовать, оттеснена с первого плана. Религиозный мотив резко приглушен даже в сравнении с Банделло. В новелле страсти до конца предана только юная мачеха, отказывающаяся от исповеди перед казнью, а сын герцога (он и у Банделло главный положительный герой) раскаивается и благочестиво принимает смерть. Аналогий этому в драме Лопе нет, и даже отец, который якобы «казнит, но не мстит» и не хочет позаботиться о спасении души сына, лишая его исповеди, тем самым по понятиям времени злодейски обрекал Федерико на муки вечные.

В испанской драме Возрождения Федерико — наиболее близкий Гамлету герой. Федерико почти столь же отчетливо, как Гамлет, осознает и свой разлад с миром, и разлад, царящий в мире, и неосуществимость идеи примирения этого разлада в божестве. Люди конца Возрождения бывали в известном аспекте еще смятенней, чем герои барокко, которые думали найти ориен-

тир в вере. Судьба Федерико отличается от судьбы Гамлета тем, что внутренний конфликт Гамлета связан с осознанием невозможности исправить мир, приведенный в разлад помимо него, а Федерико в данном случае родствен также шекспировскому Марку Антонию, человеку, который сам, по природе своего характера, готовит себе гибель во враждебном и несправедливом мире.

Федерико, посланный за невестой отца (призванной рождением законного наследника погубить его права), на пути спасает тонущую в реке Кассандру, не зная еще, кто она. Естественнейшее в такой ситуации взаимное чувство рождается у молодых людей до того, как им открывается его роковой характер. Мысль о созданном™ молодых людей друг для друга очевидна; она раньше осознается окружающими, чем ими самими. Федерико, по трагической иронии, наивно восхищается тем, что как бы заново родился от новой юной матери, наделяющей его настоящей душой. Герои начинают догадываться о характере своих чувств, но вынуждены сами участвовать в подготовке гибельного брака. «Жизнь есть сон», — жалуется Федерико, вкладывая в эти слова вполне по-стороннее, реальное сопоставление своих чувств с горячечным кошмаром. Еще раз перефразируя (или еще раз предваряя) стихи Кальдерона, Федерико, далекий от мысли когда-либо открыть свои чувства, отказывается признавать себя виновным: ведь помыслы не поддаются контролю разума.

Федерико трагичнее героев Кальдерона, уверенных, что власть воли над поступками может обеспечить праведность, каковы ни были бы помыслы. Лопе не понимал, считал заблуждением великую иллюзию барокко и классицизма о целом положительном действии при разорванном сознании, имевшую свой героический аспект и порой рождавшую героизм, но остававшуюся в целом иллюзией.

Уже к началу второго акта трагедии Лопе Федерико понимает, что для него единственный выход — смерть, ибо его горе — «за пределами возможного». Но приходится совершить уготованный ему тягостный и греховный путь. В соответствующем гамлетовскому монологу «Быть или не быть» монологе Федерико «Быть без себя, без вас, без бога» ставится вопрос о невозможности бытия и дается само определение «не быть». Гений Лопе обнаруживается как в титаническом размахе изображения душевного величия, интеллектуальности, способности к безжалостному самоанализу и стойкости Федерико, так и в той достойной Сервантеса и Шекспира трезвости, с какой показано, что всех этих качеств индивидуума недостаточно,

чтобы «вправить суставы» расшатанному веку. В сравнении с эпохальной трагедией Федерико, «брата Гамлета», отходит на второй план горестная история Кассандры, не говоря уж о представляющихся еще более мелкими переживаниями герцога. Федерико остается на гамлетовской высоте и в последних сценах, когда, даже по приказу отца и государя, не хочет убивать вслепую связанного и закутанного в плащ человека. Последние слова Федерико о том, что он все-таки послушался и открыл лицо убитой Кассандры, можно трактовать как заветное пылкое дыхание Возрождения XVII в., противостоящее казенному «благоразумию» и мертвой демагогии, заключенным в ссылке на бога, лживой в устах властителя-сыноубийцы, стоящего на пороге девятого круга ада. «И пусть, — кончает Лопе трагедию, — деяние, устранившее Италию, станет сегодня уроком Испании».

Последние произведения в жанре трагедии и комедии удивительны по-разному. «Доблести Белисы» будто суммируют радостное озорство всех комедий Лопе. Белиса последней комедии воплощает все то, что было ненавистно церковным гонителям театра Возрождения. Ее соблазнительная ветреность сменяется всепоглощающей страстью, в которой она, дама, а не ее избранник, дважды обязанный ей жизнью, является активное начало. Увидев еще неизвестного ей кабальеро в неравном бою, Белиса бросается к нему на помощь, выпрыгнув из кареты с выхваченной у одного из мужчин шпагой в руке; второй раз, когда Белиса могла предвидеть опасность, она со служанкой переодевается в мужское платье и пускает в дело пистолет. По-женски кокетничая своей неженской отвагой, Белиса хвалится, что ее поступки «и мудры и безрассудны». Подталкиваемое Белисой действие несет — через объяснения, квипрокво, ночные стычки под окнами и в домах знатных дам — весело и сокрушительно. Слуга Тельо произносит в комедии такую речь о разнообразии красоток, которая не показалась бы постной, стань она рядом с речитативом моцартовского Лепорелло: «... а испанок — тысяча три».

В тот период, когда идея небесного воздаяния, и так тяготевшая над умами, была по-своему вновь актуализирована представлениями XVII в., переносившими воздаяние за нравственный подвиг или преступление в нематериальную сферу, Лопе, одинокий старик, которому самому уже было недалеко до соборования, на двадцатом году священнослужительства, шутя, показывает, как Белиса за свое шаловливое кокетство «наказана» небом большой любовью, связывающей ее волю!

продолжавшимся этико-культурным двоевластием в стране, отчасти опережением времени — уверенностью Лопе в значимости гуманистического наследия для будущих веков.

Установившийся с XIX в. перевод заглавия «Наказание — не мщение» перемещает трагедию в ряд «драм чести» и «романтизирует» ее, подсказывая ложную мысль, будто Лопе с известным пафосом одобряет расправу герцога над сыном (дескать, наказание — не мщение). На самом деле заголовок (букв. «Кара без мести») означает у Лопе, во-первых, «казнь без огласки», т. е. тайное убийство, совершаемое под предлогом государственного благоразумия и во имя сокрытия своего «бесчестья», и, лишь во-вторых, указывает на то, что убийство совершается государем без эмоционального аффекта, без особой жажды мести. Изображение драматургом закономерности такого рода действий монарха отнюдь не равнозначно их одобрению. Напротив, пафос трагедии — в осуждении ситуации, порождающей подобные кровавые «закономерности».

«Кара без мщения» — редкая драма ситуаций среди великих трагедий Ренессанса. Здесь нет активного злодея, трагизм порожден прежде всего общей ситуацией; поэт таким образом осуждает существующий порядок вообще. Не исключено, что именно этим, а не только родством фабулы об убийстве государем сына, полюбившего юную мачеху, с истрией «устранения» донна Карлоса Филиппом II объясняется запрет, наложенный на постановку после первого спектакля. Ситуационное построение трагедии означало, что Лопе, преодолевший в 1590-е годы тенденции классицизирующей драмы, теперь обращался к одному из принципов старых сервантесовских пьес. Вместе с тем надо отметить, что трагедии без активных отрицательных героев стали характерными для французского классицизма (например, «Гораций» Корнеля или «Ифигения» Расина).

«Кара без мщения» относится к числу исторических драм Лопе на испанские сюжеты, и так же, как «Великий князь Московский» или «Империалиада Оттона», действительно вмешиваясь в испанскую общественную жизнь, проникает и в историческую обстановку изображаемой страны. Лопе опирался на вольный испанский перевод (1603) повести Бельфоре (1569) по новелле Банделло (1554), воспроизводившей события 1420-х гг. при дворе Никколо III д'Эсте. Приметы феррарской жизни XV—XVI вв. есть в драме, Феррарский герцог все-таки «лучше» испанских королей. Он не окружен стеной фаворитизма, вначале чужд ханжеству и его отношение к сыну не сводится к расчетам династического эгоизма. Народное осуждение гер-

цог навлекал своей распущенностью, но в драме показано, как он задумывается над тем, чтобы сообразовать свои решения с мнением народа. Конечно, если искать виновника трагедии, то это герцог. Он создает предпосылки для трагедии сухостью отношения к молодой жене, видя в ней неодушевленное украшение своего двора (Лопе разъясняет это достаточно подробно). Наконец, когда герцог узнает о любви жены к пасынку, именно он, хотя с известной рефлексией, принимает роковое решение о тайном убийстве любящих.

Главным виновником трагического хода событий оказывается герцог, но трагедия остается трагедией ситуаций, ибо и герцог поступает, как было принято поступать властителю в соответствии с нормами морали сословной монархии. Ждать от герцога иных решений означало искать у него исключительной мудрости шекспировского Просперо. Вина падает и на герцога, и на всю морально-правовую систему господствующих классов.

Одной из удивительных особенностей последней трагедии является то, что мораль в ней отделена от религии. Лопе как бы полемизирует с идеями драмы «Жизнь есть сон», возможно известной ему по рукописи. Хотя сам Кальдерон следовал в драме «Жизнь есть сон» гуманистической веротерпимости лопевского «Великого князя Московского», избегал противопоставления католицизма православию, драма Кальдерона все-таки трансцендентна, и ее действие в той или иной степени соотносится с потусторонностью. Напротив, действие трагедии Лопе, насколько это было возможно в испанской драме того времени, протекает «без бога». Идея небесного возмездия, которая по понятиям эпохи в такой драме должна была бы господствовать, оттеснена с первого плана. Религиозный мотив резко приглушен даже в сравнении с Банделло. В новелле страсти до конца предана только юная мачеха, отказывающаяся от исповеди перед казнью, а сын герцога (он и у Банделло главный положительный герой) раскаивается и благочестиво принимает смерть. Аналогий этому в драме Лопе нет, и даже отец, который якобы «казнит, но не мстит» и не хочет позаботиться о спасении души сына, лишая его исповеди, тем самым по понятиям времени злодейски обрекал Федерико на муки вечные.

В испанской драме Возрождения Федерико — наиболее близкий Гамлету герой. Федерико почти столь же отчетливо, как Гамлет, осознает и свой разлад с миром, и разлад, царящий в мире, и неосуществимость идеи примирения этого разлада в боге. Люди конца Возрождения бывали в известном аспекте еще смятенней, чем герои барокко, которые думали найти ориен-

тир в вере. Судьба Федерико отличается от судьбы Гамлета тем, что внутренний конфликт Гамлета связан с осознанием невозможности исправить мир, приведенный в разлад помимо него, а Федерико в данном случае родствен также шекспировскому Марку Антонию, человеку, который сам, по природе своего характера, готовит себе гибель во враждебном и несправедливом мире.

Федерико, посланный за невестой отца (призванной рождением законного наследника погубить его права), на пути спасает тонущую в реке Кассандру, не зная еще, кто она. Естественнейшее в такой ситуации взаимное чувство рождается у молодых людей до того, как им открывается его роковой характер. Мысль о созданном™ молодых людей друг для друга очевидна; она раньше осознается окружающими, чем ими самими. Федерико, по трагической иронии, наивно восхищается тем, что как бы заново родился от новой юной матери, надеяющейся его настоящей душой. Герои начинают догадываться о характере своих чувств, но вынуждены сами участвовать в подготовке гибельного брака. «Жизнь есть сон», — жалуется Федерико, вкладывая в эти слова вполне по-стороннее, реальное сопоставление своих чувств с горячечным кошмаром. Еще раз перефразируя (или еще раз предваряя) стихи Кальдерона, Федерико, далекий от мысли когда-либо открыть свои чувства, отказывается признавать себя виновным: ведь помыслы не поддаются контролю разума.

Федерико трагичнее героев Кальдерона, уверенных, что власть воли над поступками может обеспечить праведность, каковы ни были бы помыслы. Лопе не понимал, считал заблуждением великую иллюзию барокко и классицизма о цельном положительном действии при разорванном сознании, имевшую свой героический аспект и порой рождавшую героизм, но остававшуюся в целом иллюзией.

Уже к началу второго акта трагедии Лопе Федерико понимает, что для него единственный выход — смерть, ибо его горе — «за пределами возможного». Но приходится совершить уготованный ему тягостный и греховный путь. В соответствующем гамлетовскому монологу «Быть или не быть» монологе Федерико «Быть без себя, без вас, без бога» ставится вопрос о невозможности бытия и дается само определение «не быть». Гений Лопе обнаруживается как в титаническом размахе изображения душевного величия, интеллектуальности, способности к безжалостному самоанализу и стойкости Федерико, так и в той достойной Сервантеса и Шекспира трезвости, с какой показано, что всех этих качеств индивидуума недостаточно,

чтобы «вправить суставы» расшатанному веку. В сравнении с эпохальной трагедией Федерико, «брата Гамлета», отходит на второй план горестная история Кассандры, не говоря уж о представляющихся еще более мелкими переживаниях герцога. Федерико остается на гамлетовской высоте и в последних сценах, когда, даже по приказу отца и государя, не хочет убивать вслепую связанного и закутанного в плащ человека. Последние слова Федерико о том, что он все-таки ослушался и открыл лицо убитой Кассандры, можно трактовать как завещание пытливого духа Возрождения XVII в., противостоящее казенному «благоразумию» и мертвой демагогии, заключенным в ссылке на бога, лживой в устах властителя-сыноубийцы, стоящего на пороге девятого круга ада. «И пусть, — кончает Лопе трагедию, — деяние, устранившее Италию, станет сегодня уроком Испании».

Последние произведения в жанре трагедии и комедии удивительны по-разному. «Доблести Белисы» будто суммируют радостное озорство всех комедий Лопе. Белиса последней комедии воплощает все то, что было ненавистно церковным гонителям театра Возрождения. Ее соблазнительная ветреность сменяется всепоглощающей страстью, в которой она, дама, а не ее избранник, дважды обязанный ей жизнью, являет активное начало. Увидев еще неизвестного ей кабальера в неравном бою, Белиса бросается к нему на помощь, выпрыгнув из кареты с выхваченной у одного из мужчин шпагой в руке; второй раз, когда Белиса могла предвидеть опасность, она со служанкой переодевается в мужское платье и пускает в дело пистолет. По-женски кокетничая своей неженской отвагой, Белиса хвалится, что ее поступки «и мудры и безрассудны». Подталкиваемое Белисой действие несет — через объяснения, квипрокво, ночные стычки под окнами и в домах знатных дам — весело и сокрушительно. Слуга Тельо произносит в комедии такую речь о разнообразии красоток, которая не показала бы постной, стань она рядом с речитативом моцартовского Лепорелло: «... а испанок — тысяча три».

В тот период, когда идея небесного воздаяния, и так тяготевшая над умами, была по-своему вновь актуализирована представлениями XVII в., переносившими воздаяние за нравственный подвиг или преступление в нематериальную сферу, Лопе, одинокий старик, которому самому уже было недалеко до соборования, на двадцатом году священнослужительства, шутя, показывает, как Белиса за свое шаловливое кокетство «наказана» небом большой любовью, связывающей ее волю!

Рассмотрение произведений последнего периода творчества Лопе с точки зрения их отношения к действительности и в их соотношении с развитием драмы литературной эпохи XVII в. приводит к нескольким неожиданным выводам. Трагедия позднего Возрождения «трагичнее» трагедии барокко или классицизма с ее сверхчувственным или рационалистическим характером и с перспективой внутренней победы героя; комедия же — светлее и утопичнее комедий барокко и классицизма, ибо, опираясь на уверенность в неискоренимости завоеваний Ренессанса, она могла до известной степени абстрагироваться от сегодняшнего дня и смотреть в более далекое будущее. У произведений периода позднего Возрождения, в последних вещах Шекспира и Лопе, в таких драмах Тирсо, как «Севильский озорник», были свои особенности, отличавшие их от литературы барокко и классицизма. Драма позднего Возрождения знала не меньший дуализм, чем драма основных направлений XVII в., но преодоление этого разрыва осуществлялось не на пути трансцендентального или рационализма, но на пути эмпирического или материализма, питавших в XVII в. либертенскую линию литературы, все значение которых стало выясняться лишь в XVIII и в XIX вв.

Драмы периода позднего Возрождения проливают свет на эволюцию творчества Лопе, но в историю мировой культуры он вошел прежде всего, наряду с Сервантесом, как выразитель высшего этапа Возрождения в Испании, и — в плане истории всемирной литературы — как создатель, наряду с Шекспиром, одного из тех двух национальных театров, в которых ренессансные идеи нашли наиболее совершенное сценическое воплощение.

9. ДРАМАТУРГИ КРУГА ЛОПЕ ДЕ БЕГИ

Переворот, совершившийся в испанском национальном театре во времена Лопе и приведший к триумфу ренессансных принципов, обусловил довольно резкое размежевание между драматургами поколения Сервантеса — старшими современниками Лопе, участниками этого переворота, и младшими современниками Лопе, которые при всем своеобразии своих талантов испытали такое мощное влияние драматургической системы Лопе, что стали в известном смысле драматургами его круга. При этом они, конечно, открывали свои новые пути: Аларкон — своеобразную тенденцию к классицизму; Мира де Амескуа, Белее де Гевара, а также Тирсо де Молина в своих нескольких маньеристических комедиях отчасти выразили проблемы позднего Возрождения, отчасти под-

готовили барокко, хотя решительный переход к барокко в испанском театре связан с драматургом иной формации и другого поколения — Кальдероном. Выступая как новаторы, драматурги круга Лопе — вплоть до Тирсо де Молины — в то же время не поспевали за быстротой эволюции самого Чуда Природы и нередко были в отношении стиля и композиции архаичнее, нежели сам Лопе.

Испанской наукой к кругу Лопе причисляются Гильен де Кастро, Антонио Мира де Амескуа, Луис Белес де Гевара, Тирсо де Молина, Хуан Руис де Аларкон, Диего Хименес де Энсисо, Луис Бельмонте Бермудес, Фелипе Гординес, а из писателей поколения Кальдерона — Хуан Перес де Монтальван, кроме того, в круг Лопе входило множество драматургов меньшего масштаба, вроде постановщика и «штопальщика пьес» Андреса де Клараменте, обработавшего «Звезду Севильи», «Короля дон Педро в Мадриде» и др.

Творчество некоторых из этих драматургов можно рассматривать и в контексте литературной эпохи XVII в.: Аларкона, потому что он выступил как основатель классицистической тенденции XVII в., хотя и не получившей большого развития в Испании, но оказавшей воздействие на Корнелия и французский классицизм; Бельмонте, который много писал в период преобладания барокко в содружестве с драматургами круга Кальдерона. Нередко с эпохой XVII в. связывают и театр Тирсо, ввиду того что герои нескольких его комедий утрачивают ренессансную цельность, а форма комедий в таких случаях приобретает элементы маньеризма, но вопрос о месте Тирсо в театре Золотого века сложен.

У драматургов круга Лопе, взятых в целом, не было трагического ощущения неудовлетворенности земной жизнью, как в театре Кальдерона, герои их драм сохраняли большую свободу маневра перед лицом тех трагедий, которые порождались регрессировавшей политической жизнью контрреформационной Испании, ее вновь косневшим бытом и контраступлением церкви. Динамичное, сокрушавшее всякую нечисть, часто торжествующее, веселое действие преобладало в драмах круга Лопе над рефлексией; драматическая поэзия была очень спонтанна, не мыслилась авторами как поэзия со специфическими законами, отличными от законов воспроизводимой жизни; сценическая речь была естественна и проста, стиль еще не выступал как осознанный норматив творчества, композиция драм была свободна, строилась по вдохновению, скрытому смыслу, ученой игре слов не придавалось значения. Большую роль имел народно-поэтический момент, в ис-

торических драмах присутствовавший как романсовое начало. Все это отражало ренессансное доверие к человеку как таковому, уверенность в индивидууме и даже живучесть мечты о гармонической социальной утопии.

Эти черты можно найти в творчестве старшего из этих драматургов, наиболее архаичного по стиху и по несобранности композиции — дона Гильена де Кастро и Бельвйса (1569—1631). Он родился в Валенсии и происходил из того же рода, который дал Кастилии великого Сида. Как многие дворяне того времени, он долго был на военной службе, при неясных обстоятельствах бежал в Италию, где пробыл с 1605 по 1608 г. Кастро был дважды женат, и оба раза несчастливо. В 1623 г. он был принят в орден Сант-Яго. С молодых лет Гильен де Кастро вошел в литературные кружки («академии») Валенсии и Мадрида, был в дружбе с Лопе и пользовался расположением Сервантеса. Драмы Кастро ставились с 90-х годов, в 1618 и 1621 гг. была дважды издана «Первая часть Комедий дона Гильена де Кастро», а в 1625 г. — «Вторая часть...». В «Первой части...», помимо «Юности Сида», помещена комедия «Дон Кихот Ламанчский» (по вставной новелле о Карденио). Она открывает у Кастро и в испанском театре вообще серию драматических адаптации великого романа.

Комедия Кастро «Постоянная любовь» (изд. 1608) — одно из первых испанских драматических произведений на восточноевропейский, в данном случае венгерский, сюжет. В «Счастливым разочаровании» (изд. 1618) — комедии, написанной по мотивам Ариосто, — Кастро наметил тему «тайного мщения», позже развитую Кальдероном в так называемых драмах чести.

Самым знаменитым созданием Гильена де Кастро является «Юность Сида». Поэт весьма объективно и монументально представил патристическую героиню испанского народного романа в его высшем проявлении, удачно соединив ее с ренессансной концепцией любви и представлением о богатстве женского характера, притом поданными с поистине восторженным лиризмом. В драме важно не столько противопоставление, сколько слияние долга и любви у Химены и Сида. Эта ренессансная концепция гармонии внутреннего долга с чувством, в том сохраненная в знаменитой трагедии Корнеля, столкнулась в условиях новой литературной эпохи XVII в. с абсолютистским пониманием государственности, при котором долг перед государством не считался с индивидуальными чувствами и ставился над ними.

Перерабатывая «Юность Сида», Корнель придал трагедии драматическое единство, усилил демократическую тенденцию, подчеркнув не-

равенство Сида и его знатного оскорбителя и выпукло представив независимость патристического подвига Сида от королевской власти, а главное — так концентрированно и красноречиво изобразил душевную красоту Сида и Химены, что завоевал испанскому герою XI в. всемирное признание.

Как и другим драматургам круга Лопе, Гильену де Кастро следовали испанские писатели середины века. Например, комедия «Самоуверенный Нарцисс» была использована А. Морето в «Красавчике доне Диего».

Среди современников Лопе в наибольшей степени отошел от его манеры дон Хуан Руис Аларкон и Мендоса (1581?—1639). Этот мексиканский испанец, живший до 1600 г. в Мехико, учившийся в Саламанке, а с 1608 по 1614 г. вновь пребывавший в Мексике, впоследствии поселился в Мадриде и занимал должность референта в Совете по делам Индий (т. е. испанских колоний в Америке). Аларкон, тяготевавший к разработке независимого от Лопе жанра нравоучительной драмы, не импонировал простому зрителю, слыл человеком раздражительным. К тому же, угнетенный физическим недостатком (горбун), он вел непрерывную перепалку едва ли не со всеми современными писателями, кроме Тирсо де Молины. Драматическое наследие Аларкона по испанским масштабам того времени мало по объему — двадцать шесть пьес. Наибольшей славой пользуется как раз наиболее «лопеское» его произведение — драма «Ткач из Сеговии» (изд. 1634). Это одна из самых ярких, наряду с «Фуэнте Овехуной» Лопе и «Саламейским алькальдом» Кальдерона, народно-революционных драм Золотого века, показывающая связь истинного патристизма с народно-освободительной борьбой. «Ткач из Сеговии» — драма, по испанской классификации новеллистическая, т. е. ее фабулы вполне хватило бы на большой роман. Аларкон почти не писал религиозных пьес. Его драма «Антихрист» (изд. 1634) о трагическом и преступном мессии ложного идола Маозина как бы предваряет романтические поэмы начала XIX в. Пафос драмы — в тяге падшего духа к чистой, искупительной любви и в его смутной связи с бунтом низов («...И мной поднимается, кто в прахе...»).

Аларкон примечателен предварением эстетических исканий классицизма XVII в. Он основатель нравоучительной комедии характеров, построенной на идее связи между нравственным обликом человека и его судьбой. Комедия «Стены имеют уши» (1621?, изд. 1628) строится Аларконом по принципам, чуждым драматической системе Лопе де Бегги. Комедия изображает печальные плоды злословия для

самого наветчика; собственно комизма в духе ренессансной искрящейся жизнерадостности здесь нет. Ренессансен и положительный герой (имя которого соответствует имени автора — дон Хуан де Мендоса); это преданный безнадежной любви, некрасивый, неуверенный в себе и вдобавок небогатый человек. Его антагонист, дон Мендо, уже любимый доньей Анной, блестящ и предприимчив. Последнее качество, которым побеждали герои комедий Лопе и Тирсо, согласно Аларкону, скорее губит дону Мендо. Из-за своей активности он, чтобы отвратить от доньи Анны возможного соперника, еще весьма гипотетического, старается представить ее в отрицательном свете (а стены имеют уши!); ему мало любви ослепительной Анны, и его предприимчивость побуждает его завести интрижку с кузиной невесты. Когда, узнав обо всем этом, донья Анна холоднее держится с Мендо, этот чересчур напористый поклонник устраивает ночное нападение на карету, дабы насладиться своей милой насильно. Вольно было дону Мендо потом говорить, что он таким образом хотел ускорить брак. Дон Хуан со своим другом, переодетые кучерами, спасли честь девушек. Но сам Хуан не только не представляет себе, что его нравственная стойкость может вызвать ответное чувство, но в своей пассивности и после подвига притворяется немым, опасаясь, что донья Анна узнает его...

Исследователи отмечают, что комедия «Стены имеют уши» оказала воздействие на драму «Жизнь есть сон» Кальдерона, он заимствовал не только ставшее затем крылатым начало монолога Хуана («Какое зло тебе я сделал?..»), но и само противопоставление внутренней нравственной стойкости суете повседневной активности.

В комедии «Сомнительная правда» (издана в 1630 г. под заглавием «Лгун» и под именем Лопе, а в 1634 г. — под именем Аларкона) проводится свойственная театру XVII в. мысль, что нравственный характер человека (в данном случае враля, все более запутывающегося в своих выдумках) обуславливает его судьбу. Дон Гарсия из-за своей привычки лгать по своей вине должен отказаться от женщины, которую любил и с которой его хотел поженить отец, и жениться на нелюбимой. Сосредоточение внимания на характере главного персонажа вело Аларкона к редкому тогда у испанцев единству действия. Эти особенности привлекли Корнеля, и он, отталкиваясь от пьесы Аларкона, которую первоначально в соответствии с изданием 1630 г. считал произведением «знаменитого Лопе», создал комедию «Лжец» (1644), построенную по той же фабульной схеме, но на

французском бытовом материале и отличающуюся благополучной развязкой. Корнель говорил, что отдал бы две свои лучшие пьесы за то, чтобы стать творцом «Сомнительной правды». Мольер, в свою очередь, полагал, что без корнелевского «Лжеца», который действительно положил начало комедии характеров классицизма, он не мог бы создать такую вещь, как «Мизантроп».

Близким Лопе по стиху и по композиции драм (правда, еще более архаично свободной) был Антонио Мира де Амескуа (1574?—1644). От драмы Лопе и особенно Кастро его драму отличает не свойственная им настораживающая тревожность, отражающая кризис Возрождения и предваряющая будущий театр барокко.

Мира, внебрачный сын дворянина, родился в Гуадисе на юге Испании, к 1600 г. был рукоположен в священники, но с клиром не уживался. Имея разные синекуры в Гранаде и в Гуадисе, он жил и писал преимущественно в Мадриде. В 1610 г. Мира свыше года пробыл в свите графа Лемоса в Италии.

В творчестве Миры де Амескуа большую, чем у Лопе, роль играли ауто и духовные драмы. Самая известная из них — «Раб дьявола» (изд. 1613), наряду с полуироническим «Блаженным прощельгой» Сервантеса и «Осужденным за недостаток веры» Тирсо, кладет начало жанру философской «комедии де сантос». Многие духовные драмы Миры отличаются остротой сюжета («Небесная корчмарка», «Сила мессьи»). Это относится и к «Рабу дьявола», истории святого португальского монаха Жилия (по-испански — Хиль) из Сантарема, продавшего душу дьяволу. Герой пьесы Миры — монах Хиль, в противоположность Фаусту или Киприану в «Необычайном маге» Кальдерона, идет на грех без рефлексий, соблазненный первой же случайной возможностью пробраться к девушке, ожидавшей возлюбленного. Хиль не только монах-лжец, но он и кавалер-лжец; без особой надобности возводит он подлейшую клевету на несчастного, вместо которого явился к девушке на свидание, будто тот намеренно послал его, чтобы ее опозорить. В пьесе, заведомо принадлежащей Мира, нагромождены «тирсовские» мотивы. Это и чуждый Сервантесу и Лопе мотив подлости озорника, стремящегося не столько к наслаждению, сколько к издевательствам, и вопрос о бессмысленности покаяния грешника, который должен быть осужден, и рефрен о часе расплаты, и такие чисто тирсовские штрихи, как тяга к португальской тематике, возникновение страсти при взгляде на ручку дамы и т. д.

Хиль и обманутая Лисарда стали разбойниками, они охвачены порожденным Средневековьем, а впоследствии понятным и романтикам

чувством — «жаждой греха». Когда Хиль увидел руку Леоноры, сестры Лисарды, то за обладание Леонорой он тотчас предлагает душу дьяволу. Ответ появляющегося мгновенно дьявола: «Беру ее», — буквально перешел в драму Кальдерона «Необычайный маг» и к Морето в драму «Не согрешишь — не покаешься», переделку «Раба дьявола».

Дьявол, выступающий в пьесе под именем Ангелия — Анхелио, любит, как и дьяволы других испанских драм (например, «Черт-проповедник»), рассуждать о своей близости к богу. Анхелио старается увлечь Хиля, предлагая ему разные чудеса света — испанский театр, величие Парижа, венецианское умение править, стены Московии (т. е., вероятно, смоленский кремль, несокрушимость которого во время польской осады поразила Запад).

Однако, смеясь над богом и благодатью, Хиль требует Леоноры. Сорвав покровы с приведенной дьяволом женщины, он обнимает труп.

Эпизод с мертвым телом или скелетом также был заимствован Кальдероном и авторами драмы «Не согрешишь — не покаешься». Этот эпизод кладет начало отрезвлению грешников. Во всех этих пьесах они лукавят, будто отречься не от всех небесных сил, и тем самым готовят благополучную для своих душ развязку.

«Саламанкский Феникс» (ок. 1630, изд. 1653) относится к тем комедиям 30-х годов, которые, подобно «Подвигам Белись» у Лопе, отстаивали ренессансное мироощущение. Священник Мира де Амескуа будто намеренно собрал в своей комедии все те элементы, за которые ханжи контрреформации ненавидели ренессансный театр. В первой же сцене покинутая возлюбленным донья Менсия — по изобретательности и смелости вправду Саламанкский Феникс — со своей служанкой являются в облачении рыцарей ордена св. Иоанна и обращаются к святому, чтобы он помог им в устройстве любовных дел. Затем Менсия, одевшись в светский мужской костюм, вмешивается в дуэли, пленяет женщин своей стройностью, укладывает переодетую пажом служанку в постель со слугой возлюбленного, участвует в бесконечных переодеваниях. Она же, в качестве мужчины и друга, диктует своему стесняющемуся бедности милому письма к себе как к женщине. А пока донья Менсия устраивает свое счастье, а заодно спасает подругу от насилия над ее волей — от брака с богатым стариком-дядей, — разворачиваются сцены пестрой мадридской жизни и сыплются шутки о сребролюбии ватиканской администрации, о «грехе» воздержания, о прелестях тайной любви, о сравнительных выгодах положения монаха и трактирщика, о приемах проповедников. Мира утверждает в комедии

чисто ренессансные характеры, не теряющие в водовороте приключений ни цельности, ни благородства. Кавалеру Менсии, дону Гарсерану, можно поставить в вину лишь его щепетильность, которая едва не увела его от доньи Менсии во Фландрию под французские пули. Кризис ренессансного мировоззрения в комедии проявляется лишь в том, что идея служить королю во Фландрии выступает чуть ли не как донкихотская затея...

Более очевидный разрыв между продолжающей жить ренессансной героиней и оскудением идеалов в реальной Испании являет Луис Белес де Гевара — автор исторических драм, в которых оживает героика романсов, и пикареско-сатирического романа «Хромой бес» (1641), типологически относящегося уже к литературе XVII в. (см. т. IV наст. изд.).

Луис Велес де Гевара (1579—1644) родился в Эсихе, близ Севильи, и, несмотря на принадлежность к судейскому сословию, жил бурно и неприкаянно, участвовал в военных экспедициях, в том числе в Италии, четырежды женился, много бедствовал, особенно под конец жизни. Велес де Гевара был одним из плодотворнейших продолжателей и переделывателей драм Лопе. Но патетичностью ситуаций, изощренностью стиха и продуманностью композиции он предвещает Кальдерона. Ренессансное и барочное начала сказываются в исторических драмах Велеса де Гевары, основанных на преданиях и романах (нередко цитируемых в самом ответственном месте драмы) и в то же время отличающихся иногда несколько мелодраматической патетикой. «Быть королевой после смерти» — это патетичнейшее из произведений о трагической судьбе Инее де Кастро. В центре драмы стоит сцена, где мятежные феодалы, убившие возлюбленную принца, вынуждены воздавать королевские почести трупу, ибо принц Педро стал королем Португалии.

В драме «Король дороже родной крови», построенной по сюжету романа, главный герой Гусман Доблестный не только не сдает крепость Тарифу маврам, казнящим на глазах у испанцев его сына-заложника, но, чтобы показать им римско-испанскую твердость духа, сам бросает убийцам кинжал. В драме «Разбойница Верских гор» Велес де Гевара соревнуется с Лопе, даже не меняя заголовка драмы об отчаянной женщине, ставшей главарем шайки, чтобы отомстить похитителю своей чести. Когда тот попадает ей в руки и предлагает брак, она даже не хочет слышать о заглаживающей вину женитьбе и приказывает казнить своего совратителя. Плебейскую гордость патетически воспеваает и драма «Луна Сьерры», где крестьянин отказывается от невесты и отправляет неслыхан-

ное приданое самим католическим королям, узнав, что за девушкой ранее ухаживал инфант Хуан Арагонский, наследник престола.

Белее де Гевара писал также исторические драмы на испанские сюжеты — об Аттиле, о Тамерлане, о Скандербеге (приписывалась Лопе), драмы на библейские темы и ауто.

О ряде значительных драматургов круга Лопе говорить трудно, потому что авторство их важнейших произведений до сих пор не всегда установлено с достоверностью. Например, замечательная драма, приписываемая севильтцу Диего Хименесу де Энсисо (1585—1634), — «Принц дон Карлос» — прототип многих драм, разоблачающих мрачный деспотизм Филиппа II, включая и Шиллерову, — по новейшим данным, возможно, создана самим Лопе около 1631—1634 гг. У Лунса Бельмонте Бермудеса (1587—1651?), также севильтца, вначале храброго мореплавателя, затем драматурга, иногда оспаривается авторство его шедевра — глубокой социальной драмы «Черт-проповедник». Произведения третьего видного севильского драматурга, Фелипе Годинеса (1588—1637), осужденного инквизицией автора многих смелых комедий, ауто и духовных драм («Монах должен быть вором или вор — монахом»), плохо сохранились и недостаточно изучены.

10. ТИРСО ДЕ МОЛИНА

Жизнь крупнейшего драматического поэта круга Лопе, Габриэля Тельеса, писавшего под псевдонимом Тирсо де Молина (1584?—1648?), мало изучена. В свете документов, обнаруженных в XX в., видно, что он родился не около 1570, а примерно в 1584 г. и, вероятно, происходил из семьи ремесленников или наемных рабочих, живших в городках Гвадалахары — Молине и Таравилье, хотя существует и фантастическая версия, будто поэт — побочный сын дона Тельеса Хирона, герцога Осуны. В 1600 г. Габриэль Тельес был пострижен в монахи ордена мерседариев, занимавшегося выкупом испанцев, попадавших в алжирский плен, а в богословском отношении зависевшего от доминиканского томизма. С 1605 г., к которому относится знакомство Тирсо с Лопе и начало его драматургической деятельности, он обрелся в толедском монастыре мерседариев. Параллельно с духовной карьерой (в 1616—1618 гг. — проповедник в Санто Доминго на Гаити, по возвращении — командор мерседариев в Трухильо) развивалась весьма светская театральная деятельность Тирсо в Толедо и Мадриде. В 1621 г. Тирсо удалось напечатать «Толедские виллы», книгу, построенную наподобие «Декамерона», как сборник бесед, и включавшую комедию

«Стыдливый во дворце», рассказ «Трое осмеянных мужей» и ряд других произведений. Тем временем над драматургом, сочетавшим утверждение ренессансных идеалов с трезвым взглядом человека XVII в. на испанское общество, не стеснявшимся критики фаворитизма и намеков на злоупотребления правителя Оливареса, нависла угроза. В 1624 г. на Тирсо было заведено дело в судебной «Хунте де реформасьон», а в 1625 г. было подготовлено решение воспретить Тирсо писать светские произведения и «сослать его в отдаленнейший монастырь ордена» ввиду «скандала, вызываемого комедиями, которые он пишет в светской манере, возбуждая дурные наклонности и подавая дурные примеры». Однако ни нунций папы Урбана VIII, ни капитул ордена не выполнили рекомендации. Для Тирсо наступила полоса скитаний, но он все же продвигался по орденской иерархии и писал пьесы — злые и оппозиционные. Помимо книги «Развлекательное поучение» (1639), в более благочестивом духе продолжавшей «Толедские виллы», в 1627—1636 гг. издается пять частей «Комедий маэстро Тирсо де Молины», якобы подготовленных неким племянником поэта. Самые смелые драмы требовали особой осторожности. Например, «Севильский озорник» был отдан на волю безответственных пиратских издателей, печатавших его сначала во «Второй части Комедий Лопе де Беги и разных авторов» (1630), а затем под именем Кальдерона.

Тирсо, уже в некоторых комедиях и фарсовых религиозных драмах 1610-х годов положивший начало маньеристской и барочной тенденции в испанском театре, в 30-е и 40-е годы не шел по пути Кальдерона и театра барокко, в основном сохраняя ренессансную художественную структуру и ренессансный слог драмы.

Смерть драматурга в глухом Альмасанском монастыре, совпавшая с очередной полосой гонений против театра, была окружена молчанием.

С именами Лопе и Тирсо связывается одна из замечательнейших исторических драм — «Король дон Педро в Мадриде, или Инфансон де Ильескас». Дать ответ на вопрос о том, Лопе или Тирсо автор драмы, изданной в 1633 г. в XXVII «экстравагантной» (т. е. неавторизованной) части комедий Лопе, наука не смогла, и факт этот свидетельствует о близости стиля обоих поэтов. Драма, подобно «Звезде Севильи» (1626), дошла в сценической редакции Клара-монте.

Педро Жестокий, казалось бы, положительно характеризуется в драме. Он носитель свойственной людям эпохи Ренессанса энергии. Король обуздывает бесчинствующего феодала, буд-

то выступает выразителем народного мнения. Однако король не идеализирован. Напротив, по словам Менендеса и Пелайо, он «всегда погружен в атмосферу трагизма и окружен роковыми и зловещими знаменами». В народе все твердят, что он жесток, а не правосуден, из-за сцены раздаётся песня о приближении рокового часа короля, слышатся детские голоса, предостерегающие против его нечеловеческой жестокости, королю во всех трех актах является тень убитого им клирика. В этих столкновениях (может быть, прототипе роковой встречи дон Хуана со статуей командора) Педро ведет себя с неизменным мужеством, но само упорное явление призрака и прорицание страшной гибели жестокому королю, исторически сбывшееся, знаменательно. Смелый перед лицом сверхъестественных сил, король отталкивает своеволием, И недаром инфансон оправдывает свои бесчинства тем, что «подражает королю». В драме (если она хронологически предшествовала «Севильскому озорнику») предварены и те стороны характера дон Хуана, на сопоставлении которых построена диалектика образа, и тот прием — столкновение со сверхличной силой, при помощи которого они ярко раскрываются.

Как ни привлекательна смелость короля, ему выносится приговор истории: «И со всем твоим бесстрашием ты станешь камнем в городе Мадриде». Тщетно этот «надменный Нерон» надеется искупить грехи построением монастыря в Мадриде и хочет добиться у призрака объяснения пророчества. Зрители знали: роковые пророчества свершатся над Педро Жестоком — он будет убит собственным братом, ему, как и другим тиранам, несмотря на те или иные заслуги, суд истории назначит остаться камнем, истуканом в памяти народа и в истории страны.

Сходство ситуации с «Севильским озорником» и с другими драмами Тирсо, где есть близкие сцены испытания смелости героев в столкновении с призраками (впервые в ч. III «Святой Хуаны», 1614), будто указывает на авторство Тирсо. Но связь с циклом драм Лопе о Педро Жестоком, масштаб исторического мышления, а особенно философская обоснованность осуждения короля-тирана, даже если он казался незаурядной личностью, — все это приводит к Лопе.

Среди достоверно принадлежащих Тирсо исторических драм выделяются «Антон Гарсия» (1623, напечатана в «Четвертой части Комедий Тирсо» в 1635 г.) и «В женщине благоразумие» (после 1630, издана в «Третьей части Комедий Тирсо», 1634 г.). «Антон Гарсия» входит наряду с «Фуэнте Овехуной», «Ткачом из Сеговии», «Саламейским алькальдом» в круг народно-революционных драм испанского Золотого века.

В драме разворачиваются события гражданской войны 1476 г., другой эпизод которой лег в основу «Фуэнте Овехуны», войны, подготовившей объединение Испании Изабеллой и Фердинандом. Драма кажется архаичнее и описательнее «Фуэнте Овехуны», но отчасти это объясняется фольклорностью сюжета. Хотя крестьянка Антона, кастильская Жанна д'Арк антифеодальной и антипортугальской войны, — лицо историческое, ее образ у Тирсо соответствует преданиям о воительницах (непомерная сила, богатырские роды, смесь наивности с былинной хитростью в делах любви). Тирсо дает драме сказочный, благополучный конец и обещает вторую часть, хотя зрители знали, что к завершающему пьесу эпизоду освобождения города Торо героиня была казнена феодалами.

Мятежная знать уверена в победе — «правда, противятся низы и крестьяне, но податные люди мало что значат...». Однако мятежники наталкиваются на сплоченное сопротивление. На речь их вождя дон Хуана де Ульоа (к этому же роду принадлежал и командор, чья статуя мстила дону Хуану) крестьяне отвечают: «Не хотим португальцев». Несмотря на посулы сделать их свободными и снять с них подати, они в конце концов идут за Антоной и сражаются за Кастилию против мятежников. Когда предательский удар сваливает Антону и мятежники берут верх, то с крестьян не только не снимают податей, но и предают дворы разграблению. У грасьосо Бартоло увели ослицу, «хотя она не стояла ни за Фердинанда, ни за Изабеллу...».

В «Фуэнте Овехуне» Лопе, признавая необходимость королевской власти, раскрыл если не ее враждебность народу, то ее отчужденность от него. Предание о богатырше требовало «доброты короля», и Изабелла — собирательница испанских земель, на раннем этапе своей деятельности отвечала этим требованиям. Однако отнесение «доброты короля» к прошлому было у Тирсо формой критики выродившегося абсолютизма. Речи Изабеллы против вельмож, руководящихся «личными интересами и пристрастиями», попадали в 1630-е годы в Оливaresa и в грандов, а выступление королевы на деревенском празднике (навеянное «Дон Кихотом») вторило антиконтрреформационным трактатам в защиту театра.

В драме «В женщине благоразумие» в общем тоже побеждает организующее начало, представленное королевой-правительницей Марией де Молина, отстаивавшей в начале XIV в. общественные интересы и целостность королевства Кастилии и Леона, но и здесь есть черты гуманистической трагедии. Усилия королевы направлены на то, чтобы сплотить простой народ, горожан и патриотические круги дворян-

ства, но стихия феодальной распри каждый раз оживает вновь. Мария тем не менее не отвечает жестокостью на жестокость и приобретает нравственный авторитет и широкую поддержку, которые обеспечивают ей новые победы. В драме, как у Шекспира, мрачная историческая хроника феодальных распри превращается в трагедию с моральным содержанием. Пусть идеал и «кажется невозможным в наш жестокий век», Тирсо, однако, выдвигает на первый план понятие «благоразумия», защищая практические возможности гуманизма и соединяя Возрождение с прагматизмом XVII в. «Благоразумие» поэт воплощает в женщине.

Комедии Тирсо сохраняют те особенности, которые были ненавистны контрреформационной реакции в театре Лопе, включая языковые и стилистические черты, связанные с обращением к народной аудитории, но в части этих комедий меняется аспект изображения положительных героев и чувства любви. Хотя литература Возрождения была бесконечно богата в обрисовке этого чувства и включала в себя жанры, трактовавшие его условно (например, пасторальный роман) или с тенденцией к некоторой бытовизации (новелла), в принципе в ней утверждались правота и всемогущество любви. Любовь была атрибутом гармонического человека, возвышала его индивидуальность, воспитывала способность ценить взаимность и свободу чувства, учила восприятию прекрасного. У Тирсо ренессансная концепция любви представлена в таких драмах, как «Лучшая собирательница колосьев», полнее, чем в иных комедиях. Хотя герои, а чаще героини комедий Тирсо идут ради любви на опаснейшие эскапады, осуществляют головоломно-хитрые планы, во всем этом они руководствуются не только чувством, но и иногда в большей степени, чем допускала ренессансная норма поведения положительных героев, бытовыми соображениями (устройство брака), материальными интересами (приданое), а также своего рода азартом игры (стремление преодолеть препятствия, обойти других). Это объяснимо условиями реальной жизни, но при этом тускнеет ренессансный всепоглощающий интерес к человеку, к любви, к любимому, к его воле. Любовь в комедиях Тирсо реже приводит к такому духовному перевороту, как у героев истинно ренессансных произведений — начиная от лирического героя поэзии «нового сладостного стиля» и вплоть до Джульетты Шекспира или Лауренсии в «Фуэнте Овехуне» и до Федерико в «Каре без мщения» Лопе и Руфи и Махлона в драме самого Тирсо.

В комедии Тирсо проникает известный маньеризм и элементы фарса, вихрь интриги вокруг

устройства личного счастья. Комедия Тирсо в большей степени, чем у Лопе, принимает на себя функции новеллы. Интрига играет у Тирсо более самодовлеющую роль, хотя сама интрига и выдержана в духе ренессансного театра.

Тенденции, которые восприняли Кальдерон и комедия барокко, здесь налицо, но о барокко у самого Тирсо говорить преждевременно. Игровой элемент в ней не задан извне. Она идет не от виртуозной композиции к героям, а от героев, от жизни к композиции и сохраняет относительную простоту слога. Это противостоит пышной риторике страсти комедий барокко.

Далеко не во всех комедиях Тирсо (например, «Благочестивая Марта») могут быть усмотрены маньеристские и барочные тенденции, но зато наряду с комедиями (скажем, например, в «Ревнивой к себе самой») они встречаются и в некоторых религиозных драмах, стоящих на грани фарса («Кто не согрешит, не покается»). Чаще других на мысли о барокко наводит комедия «Дон Хиль зеленые штаны», немало повлиявшая на Кальдерона. «Хиль» был поставлен в 1615 г. и издан в «Четвертой части Комедий Тирсо» в 1635 г. Трудно себе представить, что это задорное и брызжущее энергией произведение, дававшее такие возможности актрисе развернуть свое очарование, да еще в мужском наряде (верх бесстыдства, согласно гонителям театра!), было написано в мрачной толедской келье. Отход от «чистой ренессансности» здесь в том, что не безотчетно велика любовь доньи Хуаны и дон Мартин. С практической точки зрения обольщенной дворянской девушке в Испании надо было добиться брака с соблазнителем, иначе ей грозила гражданская смерть — в лучшем случае, пострижение в монахини. Поэтому предприимчивость доньи Хуаны понятна, но борьба за права у нее доминирует над борьбой за любовь. Дон Мартин беднее чувством, он оставляет любимую, и не из-за размовки или ревнивых подозрений, а по воле жадного к золоту отца, который предназначает ему более богатую невесту, и, даже не повидав новую суженую, принимает отцовский план, построенный на двойном обмане. Хотя дон Мартин временами и осознает свою низость, чуть у него оживает надежда на выгодный брак, он возвращается к корыстному плану.

Зеленые штаны Хиля (переодетой Хуаны) иногда трактуют как фетиш («Страсть к штанам... в себя придите», — причитает отец Инее), показательный для изобразительной системы барокко. Между тем зеленые штаны доньи Хуаны не более фетиш, чем шлем-тазик Дон Кихота и желтые подвязки Мальволио. Они были озорными по тому времени воплощениями карнавальными сторонами Возрождения («Ах, шта-

срок...». Однако ни тот, ни другой вариант не может с уверенностью рассматриваться как первоначальная редакция. Исходный текст утрачен, а «Долгий срок...», видимо, представляет собой «пиратскую запись» одного из ранних представлений, во многих случаях заполненную реконструкцией по памяти. Там, где «Долгий срок...» стенографичен, он, вероятно, восстанавливает первоначальный текст драмы. «Севильский озорник» — это полный текст, прошедший значительное, в том числе, видимо, и авторское, исправление, сделанное, однако, отчасти под влиянием цензуры и требований благопристойности (замена характеристики дон Хуана как «жеребца» и «саранчи женщин» на «озорника» и «наказание женщин»). Разумеется, и этот текст, приспособленный для постановки в Лиссабоне, не надо рассматривать как подготовленный автором для издания.

Драма о дон Хуане, при ее очевидной связи с литературой Возрождения, построена на ином эстетическом принципе обобщения, чем те, которые лежали в основе не только этой литературы, но и пришедших ей на смену барокко и классицизма. Своеобразный реализм позднего Возрождения, в крайней форме выразившийся в «Севильском озорнике...», хотя он и был связан со схожими явлениями в «Дон Кихоте», у поздних Шекспира и Лопе, выглядит своего рода аномалией в искусстве XVII в. Ренессансный идеал, равно как идеал, каким он мыслился поэтами барокко или классицизма, сама категория идеального — все оттеснилось в этой драме Тирсо непосредственной, эмпирической убедительностью правды жизни. В эпоху, когда гуманистические представления давали основу для строгой дифференциации положительных и отрицательных героев и вместе с тем когда публика научилась воспринимать идею положительного во всей сложности, на первый план вновь выдвигался герой и героини, о которых нельзя было сказать, положительны они или отрицательны.

Идейная схема и образная структура драмы содержатся (в обеих версиях) уже в первых сценах — в эпизоде поруганья дон Хуаном герцогини Исавеллы. Характер первого дон Хуана определяется не только свойственным последующим дон Жуанам противоречием между кипучей жизненной энергией, освобожденной разрушением средневековых устоев, и тем, что энергия эта находила выражение в необузданном эгоизме знатного сеньора, между великой надличной энергией и узколичным ее приложением. Дворянское своеволие было дополнено у дон Хуана Тирсо безнаказанностью гранда, представителя бюрократической верхушки — сына фаворита короля, и это усугубляло в гла-

зах испанцев XVII в. политическую насыщенность образа. Как отпрыск временщика, освобожденный в силу этого от человеческой ответственности, первый дон Хуан, несмотря на яркость личных качеств и губительное для женщин, которые сами оказываются небезупречными, обаяние, стоит еще дальше от гуманистической концепции человеческого достоинства и любви, чем феодалы-насилыники из «Фуэнте Овехуны» или из «Святой Хуаны». Он стремится не к удовлетворению страсти, а к унижению жертв и к озорству. Это определяет поведение дон Хуана в эпизоде с назначившей другому тайное свидание Исавеллой. «Озорник» («жеребец» в первоначальном варианте) не помышляет о завоевании ее сердца, даже не берет ее силой, но овладевает ею, как тать, выдав себя в темноте за жениха. Цинизм дон Хуана отчетливо выражен в предваряющих его измывательство над другими женщинами глумливых ответах на вопросы усомнившейся Исавеллы («первый встречный мужчина»). Однако дон Хуан тут же будто преображается в героической готовности сразиться с десятками врагов. Минуту спустя — это улетающий и заматающий следы «озорник», сын и племянник лукавых царедворцев.

Дон Хуан еще трижды выступает озорным соблазнителем, ни разу не увлекшись своими жертвами. Чтобы пленить девушек из народа — рыбачку, которая, правда, первой начала кокетничать с ним, и более простодушную крестьянку, он использует блеск своего сословного положения и обещание жениться. В неудавшейся, как выясняется в конце пьесы, попытке опозорить донью Анну де Ульоа, которая, как и другие героини драмы, вела сложную интригу ради своей любви, он прибегает к той же хитрости, что и в случае с Исавеллой, вновь полагаясь на свою ненаказуемость.

В первом дон Хуане нет отчетливых черт либертена-атеиста, которые появятся в «Каменном пире» (1652) итальянского продолжателя Тирсо — Онофрио Джилиберто, а затем в «Дон Жуане, или Каменном пире» (1665) Мольера; нет даже индифферентности к религии, как в «Каменном госте» (до 1650) Дж. А. Чиконьини (итог многочисленным интерпретациям дон Жуана в итальянской комедии дель'арте был подведен в пьесе Карло Гольдони «Дон Джованни, или Наказание распутника», 1730). Тирсова дон Хуана к конфликту с религией как с санкцией, стесняющей его мораль, ведут не только его жизнелюбие, сила и смелость, но и воспитанная положением сына временщика беззаботная уверенность, что все ему так или иначе сойдет с рук. Дон Жуаны последующей литературы выступали против религии в поисках

нерелигиозного жизненного абсолюта, а дон Хуан у Тирсо, надеясь на то, что «долгий срок ему дадут», и полагая, что никогда не поздно покаяться (его предпоследние слова в драме — просьба позвать исповедника), неприметно для себя втянулся в ужасный, по представлениям людей его времени, поединок. Здесь дон Хуан впервые может проявить настоящий героизм. Статуя командора воплощает силу, действовавшую страхом, а страх, даже страх божий, не совмещался с самой основой кодекса чести такого вольномыслящего дворянина, как дон Хуан. Как бы ни был обоснован упрек, сделанный в его адрес бесхитростной крестьянкой («Глядь, в Испании бесстыдство // назвало себя дворянством»), какие бы недостойные проделки ни совершал этот себялюбец, он был слишком овеян духом времени, чтобы унизиться до суеверной трусости. Если его предшественник на театре Тирсо, распутный притеснитель крестьян дон Хорхе де Арагон (II часть «Святой Хуаны»), сразу отступает перед чудесным проищанием завтрашней смерти и ада, вызывая пренебрежительное восклицание: «И это ты дон Хорхе? Ты боишься?» — то дон Хуан презирает страх своего слуги Каталинона перед каменным гостем, как «страх глупый и мужицкий». Статуе достаточно произнести слова «не бойся», чтобы быть уверенной, что теперь и ад не помешает дону Хуану прийти ночью в часовню на роковое свидание.

По мере того как дон Хуан увлекается героическим состязанием с каменным противником и проявляет бесстрашие перед лицом вечности, внимание и сочувствие сосредоточиваются на нем, вопрос же о восстановлении справедливости и о счастливой развязке для других героев, хотя он получает разрешение в драме Тирсо, отходит на второй план. Это неравновесие было преодолено в опере Моцарта (1787), где характер донны Анны (ария «Ты должен пылать...») не уступает характеру донна Джованни.

Хотя в споре со стариком-командором, донном Гонсало де Ульоа, дон Хуан был неправ, столкновение дон Хуана, разворачивающего возможности индивидуума до безграничности, со статуей командора, которая представляла стоящую за ней высшую власть, меняет нравственный климат. Каменный носитель справедливости, странным образом изображенный как пришедший из ада, не вызывает у зрителя никакого сопереживания. Тирсо заложены основы изображения мстительной статуи как бесчувственной каменной силы, ставшего характерным для интерпретации XIX—XX в. от «Дон Хуана Тенорио» Хосе Соррильи (1844) до «Каменного хозяина» Леси Украинки (1913). Недоброжелательность Тирсо к командору усматри-

вается не только в момент, когда тот является в каменном облике и из ада, но и в отнесении донна Гонсало к семье мятежных феодалов Ульоа, осужденных поэтом в «Антоне Гарсии». Эта ассоциация яснее в «Долгом сроке...», где прах командора перевозится не в Мадрид, а в Торо, город, столь же связанный с преступлениями Ульоа, как Фуэнте Овехуна с насилиями Гомесов де Гусман.

Свободное изображение разных сторон характера дон Хуана у Тирсо открывало пути не только для бытового понимания донжуанства, но и для все более философского толкования героя как смелого бунтаря и жертвы неукротимого стремления к абсолютному: веками в развитии такой концепции вслед за знаменитой оперой Моцарта и рассказом Гофмана «Дон Жуан» (1814) были дон Жуан Бельвидеро в «Эликсире долголетия» Бальзака (1830) и дон Гуан в «Каменном госте» Пушкина (1830; музыка А. С. Даргомыжского, 1872); затем, помимо упомянутого героя Хосе Соррильи, дон Фелис в «Саламанкском студенте» Хосе до Эспронседы (1840) и дон Жуан из одноименной поэмы Николауса Ленау (1851; музыка Рихарда Штрауса, 1888) и из драмы А. К. Толстого (1862). Несколькими особняком стоит интерпретация образа дон Жуана как воспреемника общественных пороков в сатирической поэме Байрона «Дон Жуан» (1824) и история примирения дон Жуана де Маньяры в «Душах чистилища» (1834) Проспера Мериме.

«Севильский озорник...», по понятиям современников, формально относился к религиозным драмам. Они-то и были в наиболее резком противоречии с долгом драматурга-монаха. Эта характеристика распространяется даже на сказанные пьесы, будто выдержанные в церковном духе (например, драматическая трилогия «Святая Хуана», 1613—1614). Славословия официальной Испании и нагромождение чудес (сопутствующих в драме каждому шагу Хуаны, этой святой XVI в., не канонизированной церковью) позволили Тирсо безнаказанно создать апологию простых людей и высказать столь резкое осуждение королевской политики, самоуправства знати и монастырских склок, что поэту могли бы позавидовать просветители XVIII в. Есть у Тирсо пьесы, где благочестивая схема проводится с таким буквализмом, что елейная драма одновременно является и фарсом («И святой, и портной», 1614—1627, «Кто не согрешит, не покается», ок. 1628). В оболочке некоторых библейских драм Тирсо («Лучшая собирательница колосьев», ок. 1614, о праматери царя Давида, моавитянке Руфи, т. е. о единственном человеке чужого племени и чужой веры в земной родословной Иисуса) высту-

ти, богословские концепты, по существу, были безжизненной догматикой, и для писателей Возрождения (а затем и барокко) вопрос о свободе воли даже в Испании, где гуманисты оставались верующими католиками, был важен прежде всего не теологически. В идее свободы воли реализовался для индивидуума и для общества тот всемирно-исторический процесс, о котором Энгельс сказал, что в эпоху Ренессанса «духовная диктатура церкви была сломлена» (МарксК., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т. 20, с. 346). Идея тейосиса, т. е. становления человека равным божеству, игравшая такую роль в ренессансной мысли, могла практически осуществиться лишь в гармоническом развитии духовных и физических сил человека, «сравнивавшем его с богом», и в свободе воли, открывавшей возможность строить свою жизнь и жизнь общества по человеческому разумению, а не по учению церкви. Для писателей барокко идея свободы воли была не менее необходима, ибо, если утрачивалась надежда согласовать с идеалом бытие, тем дороже была иллюзия независимости сознания и надежда отстоять внутреннее достоинство человека. «Либерум арбитриум» представлялся людям XVI—XVII вв. воплощением свободы и человеческого достоинства, а учение о нем было отправным пунктом к философии Декарта и Спинозы.

Постановка вопроса, были ли Лопе, Тирсо или Кальдерон «баньесистами» или «молинистами», неправильна. Не Тирсо де Молина отражал идеи Луиса де Молины, а «молинисты» использовали в своих целях частицу идей Возрождения. Когда Сервантесу, Лопе, Мира де Амескуа или Тирсо доводилось писать в духе доктрины предопределения, в их драмах возникали логические разрывы, как в «Рабе дьявола» Мира, либо в драмы вторгался откровенно фарсовый элемент, которого полон «Блаженный прощельга» Сервантеса и такие духовные драмы Тирсо, как упоминавшиеся выше «И святой, и портной» или «Кто не согрешит, не покаяется».

Эти пьесы объективно стоят на грани фарса и близки к тем комедиям Тирсо, в которых проявляются черты маньеризма или барокко. Достаточно вспомнить контрасты благочестия и непристойности в драме «Кто не согрешит...», пародирующей «покаяние» любовницы Лопе, актрисы Херонимы де Бургос. Приобщение к блаженству происходит в драме в соответствии с понятиями героини — ангел ждет грешницу в постели и лишь с постели уносит ее на небо. Драма «И святой, и портной» тоже полна фарсовых ситуаций и кончается вознесением портного на небо с ножницами в левой руке и с крестом в правой.

В «Осужденном за недостаток веры» бандиту Энрико, опустившемуся на самое дно общества, отрицательно противопоставлено духовное лицо, монах-отшельник Пауло; в ходе действия они как бы меняются судьбами — «праведный» церковнослужитель идет в ад, а грешный мирянин, хотя он и «худший человек на свете», спасается, как в притче о мытаре и фарисее. В легендах о св. Антонии и о св. Пафнутии отшельники хотя и были посрамлены, оказавшись беднее в добрых делах, чем последние грешники, однако усвоили урок. Тирсовский же Пауло не смог победить ни предубеждения, будто он как «святой» лучше других людей, ни догматического доктринерства, которое роднит его, Пауло, а не автора, с «баньесизмом».

Осуждение Пауло в принципе является осуждением фарисеев Контрреформации. Тирсо случайно опирался на самую антифарисейскую притчу Евангелия. Обращение к св. Писанию с целью прикрытой критики злоупотреблений церкви и государства, особенно после Эразма, было распространено в гуманистической литературе.

Тридцатилетнего монаха Пауло смутил сон, будто его грехи перевесили его заслуги, и, исполненный теологического суетничества, он требует от бога ответа: «Раз я иду столь хорошим путем... скажи, пойду ли я на Твое небо или в ад?..» Такие речи позволяют дьяволу подвергнуть монаха искушению: дьявол рассказывает ему, что вблизи, в Неаполе, живет человек, с которым у Пауло будет одинаковая судьба в жизни вечной. Пауло, как фарисей из притчи, уверен, что это будет «великий святой». Когда же он прибывает в Неаполь, Энрико предстает перед ним как вымогатель, насильник, убийца и богохульник. Забыв, что как духовное лицо он был обязан спасти Энрико, а не себя, Пауло в ужасе решает, поскольку монашество не принесло ему пользы, стать бандитом, как Энрико, и начать веселую жизнь.

«Баньесист» не Тирсо, а Пауло: именно он руководствуется доктриной «предопределения» в ее худшей разновидности — учения о «предопределенности осуждения». Вместе с тем Пауло, как и изверги Контрреформации, папа Павел IV или герцог Альба, одержим мрачным славолюбием; он ищет предмет гордости в том, что не предопределение, а именно он сам обрек себя на адские муки. Пауло осуждает себя по собственной свободной воле, несмотря на особую помощь благодати, осуществляющуюся в ниспослании ему видений и чудес. Если бы «фарисей» не был надменен и упрям, как герцог Альба или духовник в «Дон Кихоте», если бы он потерпел более последил за «мытарем», он сумел бы понять урок. Ведь Энрико, как бы он ни

ти, богословские концепты, по существу, были безжизненной догматикой, и для писателей Возрождения (а затем и барокко) вопрос о свободе воли даже в Испании, где гуманисты оставались верующими католиками, был важен прежде всего не теологически. В идее свободы воли реализовался для индивидуума и для общества тот всемирно-исторический процесс, о котором Энгельс сказал, что в эпоху Ренессанса «духовная диктатура церкви была сломлена» (Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т. 20, с. 346). Идея тейосиса, т. е. становления человека равным божеству, игравшая такую роль в ренессансной мысли, могла практически осуществиться лишь в гармоническом развитии духовных и физических сил человека, «сравнивавшем его с богом», и в свободе воли, открывавшей возможность строить свою жизнь и жизнь общества по человеческому разумению, а не по учению церкви. Для писателей барокко идея свободы воли была не менее необходима, ибо, если утрачивалась надежда согласовать с идеалом бытие, тем дороже была иллюзия независимости сознания и надежда отстоять внутреннее достоинство человека. «Либерум арбитриум» представлялся людям XVI—XVII вв. воплощением свободы и человеческого достоинства, а учение о нем было отправным пунктом к философии Декарта и Спинозы.

Постановка вопроса, были ли Лопе, Тирсо или Кальдерон «баньесистами» или «молинистами», неправильна. Не Тирсо де Молина отражал идеи Луиса де Молины, а «молинисты» использовали в своих целях частицу идей Возрождения. Когда Сервантесу, Лопе, Мира де Амескуа или Тирсо доводилось писать в духе доктрины предопределения, в их драмах возникали логические разрывы, как в «Рабе дьявола» Мира, либо в драмы вторгался откровенно фарсовый элемент, которого полон «Блаженный прощельга» Сервантеса и такие духовные драмы Тирсо, как упоминавшиеся выше «И святой, и портной» или «Кто не согрешит, не покаяется».

Эти пьесы объективно стоят на грани фарса и близки к тем комедиям Тирсо, в которых проявляются черты маньеризма или барокко. Достаточно вспомнить контрасты благощестия и непристойности в драме «Кто не согрешит...», пародирующей «покаяние» любовницы Лопе, актрисы Херонимы де Бургос. Приобщение к блаженству происходит в драме в соответствии с понятиями героини — ангел ждет грешницу в постели и лишь с постели уносит ее на небо. Драма «И святой, и портной» тоже полна фарсовых ситуаций и кончается вознесением портного на небо с ножницами в левой руке и с крестом в правой.

В «Осужденном за недостаток веры» бандиту Энрико, опустившемуся на самое дно общества, отрицательно противопоставлено духовное лицо, монах-отшельник Пауло; в ходе действия они как бы меняются судьбами — «праведный» церковнослужитель идет в ад, а грешный мирянин, хотя он и «худший человек на свете», спасается, как в притче о мытаре и фарисее. В легендах о св. Антонии и о св. Пафнутии отшельники хотя и были посрамлены, оказавшись беднее в добрых делах, чем последние грешники, однако усвоили урок. Тирсовский же Пауло не смог победить ни предубеждения, будто он как «святой» лучше других людей, ни догматического доктринерства, которое роднит его, Пауло, а не автора, с «баньесизмом».

Осуждение Пауло в принципе является осуждением фарисеев Контрреформации. Тирсо не случайно опирался на самую антифарисейскую притчу Евангелия. Обращение к св. Писанию с целью прикрытой критики злоупотреблений церкви и государства, особенно после Эразма, было распространено в гуманистической литературе.

Тридцатилетнего монаха Пауло смутил сон, будто его грехи перевесили его заслуги, и, исполненный теологического суемудрия, он требует от бога ответа: «Раз я иду столь хорошим путем... скажи, пойду ли я на Твое небо или в ад?..» Такие речи позволяют дьяволу подвергнуть монаха искушению: дьявол рассказывает ему, что вблизи, в Неаполе, живет человек, с которым у Пауло будет одинаковая судьба в жизни вечной. Пауло, как фарисей из притчи, уверен, что это будет «великий святой». Когда же он прибывает в Неаполь, Энрико предстает перед ним как вымогатель, насильник, убийца и богохульник. Забыв, что как духовное лицо он был обязан спасти Энрико, а не себя, Пауло в ужасе решает, поскольку монашество не принесло ему пользы, стать бандитом, как Энрико, и начать веселую жизнь.

«Баньесист» не Тирсо, а Пауло: именно он руководствуется доктриной «предопределения» в ее худшей разновидности — учения о «предопределенности осуждения». Вместе с тем Пауло, как и изверги Контрреформации, папа Павел IV или герцог Альба, одержим мрачным славолюбием; он ищет предмет гордости в том, что не предопределение, а именно он сам обрек себя на адские муки. Пауло осуждает себя по собственной свободной воле, несмотря на особую помощь благодати, осуществляющуюся в ниспослании ему видений и чудес. Если бы «фарисей» не был надменен и упрям, как герцог Альба или духовник в «Дон Кихоте», если бы он потерпелее последил за «мытарем», он сумел бы понять урок. Ведь Энрико, как бы он ни

проигрался, оставлял эскудо для отца, ухаживал за стариком, выслушивал его наставления (в них и вплетены восемь стихов из драмы Лопе 1596 г. «Средства против отчаяния»); вынужденный бежать от полиции, Энрико готов вернуться, чтобы, как Эней из Трои, вынести отца из Неаполя. «Фарисей», не желающий замечать этих скромных подвигов «мытаря» (совсем как в притче: «Боже! Благодарю тебя, что я не таков, как прочие люди, грабители, обидчики, прелюбодей или как этот мытарь»), грабительствует в горах и не расстаётся с догматизмом «предопределённости осуждения» и тогда, когда благодать нисходит к нему на помощь непосредственно — в облике ангела-пастушка. Сцена с пастушком софокловски глубока и должна была производить потрясающее впечатление на тогдашнюю публику, ибо помощь благодати давала Пауло полную возможность исправиться, а он упорствовал, подобно тому как Эдип роковым образом сопротивлялся Тиресию и сам по своей воле вновь обрекал себя на погибель. Но и на вершине трагизма «фарисей» думает только о себе, меж тем как «мытарь» пытается спасти душу Пауло и наставляет священнослужителя в веру!

Изображая отказ заключённого в тюрьму Энрико от предсмертной исповеди, Тирсо возвысил голос против опорных тезисов габсбургского государства и контрреформационной церкви. Начальник тюрьмы, читающий Энрико смертный приговор, тут же советует осуждённому позаботиться о душе. Но сочетание функций палача и исповедника, на котором стояло государство Габсбургов с его инквизицией, было отвратительно Тирсо. «Ты смеешь проповедовать, читая мне приговор!» — с проклятиями кричит Энрико и гонит прочь тюремных душеспасите-

лей. Только настояния отца побуждают Энрико помолиться перед смертью. Эта сцена подрывает другой столп Контрреформации: утверждает прямое, без посредства священника, т. е. без посредства церкви, обращение грешника к богу. Здесь выступает ренессансное предварение деистической веры Нового времени (по-иному отчасти предваренной и протестантизмом), при которой церковь перестала быть необходимым звеном в общении с богом.

Душа казнённого Энрико возносится на небо, но Пауло не верит явленному для него чуду. Окружённый крестьянами, которых его грабежи вынудили взяться за оружие, он, надменно похваляясь, будто «одного благородного хватит на четыре тысячи мужиков», умирает нераскаянным и попадает в ад.

«Осуждённый за недостаток веры» — это народно-ренессансная драма, выражающая возрожденческую идею на испанский лад — в слиянии с представлениями народа. В противопоставлении Энрико — Пауло «худший человек на свете», «мытарь», одерживал абсолютную моральную победу над священнослужителем — «фарисеем». Символика драмы грандиозна: как Лоне вознес подданных Бусто Таберу и Звезду Севильи над королем Санчо IV, так Тирсо символически возносил последнего мирянина над священнослужителем, партер корралей — народ над первосвященниками Контрреформации. Возрождение в Европе началось, когда Данте, частный гражданин, флорентийский изгнанник, решил бросить в ад пап, и накануне заката оно достигло одной из высочайших вершин, когда в стране, где цепи были тяжелее всего, скромный монах, писавший тайно или под псевдонимом, символически осудил иерархов-фарисеев Контрреформации на адские муки.

ГЛАВА ДЕСЯТАЯ

ПОРТУГАЛЬСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. ЛИТЕРАТУРА СРЕДНЕВЕКОВЬЯ И ПРЕДВОЗРОЖДЕНИЯ

Португальская литература XIV—XV вв. еще тесно связана с испанской и в значительной степени представляет собой региональное ответвление литературы Иберийского полуострова. Язык первых памятников этой литературы — галисийско-португальский, многие памятники существуют одновременно и на кастильском, и не всегда можно установить, на каком языке был создан оригинал. Первыми литературными текстами на галисийско-португальском языке были стихи, собранные в трех сборниках XIII—

XIV вв. Самый ранний — «Кансьонейро Ажуды» — был записан (или переписан) при португальском дворе в конце XIII в. Два других («Кансьонейро Национальной библиотеки» и «Ватиканский кансьонейро») датируются XIV в. Разумеется, среди стихов этих сборников встречаются и песни гораздо более древние, бытовавшие в устной традиции. В кансьонейро названы и некоторые trovadores. Самый ранний из них — некий Жоан Соареш де Пайва, родившийся в 1141 г., самый поздний — граф Барселуш, умерший в 1354 г. По составу сборники не идентичны: в «Кансьонейро Ажуды» есть 64 стихотворения, выпавшие из поздних списков; на-

против, в двух следующих сборниках много новых стихов. В один из списков кансьонейро включен отрывок из поэтического трактата XIV в.; в нем классифицируются жанры поэзии — «песни о друге», «песни о любви» и «песни насмешки и хулы». «Песни о друге» (т. е. любовные песни, слагавшиеся от имени женщины) — самый древний слой и восходит к песням весенних земледельческих празднеств. Простая ритмическая структура их обычно называется «параллелистической». Содержание этих песен свидетельствует об их народном характере: героиня, сельская девушка, обращается к возлюбленному или к подруге в обычных ситуациях крестьянской жизни (у источника, у реки и т. п.). Существуют и более поздние «песни о друге», отражающие городской и придворный быт. Параллелистическая структура Их указывает на то, что фольклорная поэзия была широко известна и служила образцом придворным trovadorам (среди которых были нобили, сам король дон Диниш (Дионисио I, 1261—1325)).

«Песни о любви», написанные уже от имени trovadora, более позднего происхождения. Они слагались «в манере провансальцев» (как заявлял в одной из своих песен король Диниш). Связи между португальской и провансальской культурами были довольно тесными. В «Песнях о любви» заметно влияние провансальской лирики. «Песни насмешки и хулы» содержат богатство деталей; одним из мотивов издевки является соперничество между аристократом, слагающим песни, и жонглером-профессионалом. Есть и отдельные сатирические песни, а также несколько песен на политические темы; например, обличенья кастильских алькальдов, предавших в 1245 г. короля Саншу (Санчо IV).

Сохранились переводы на португальский язык куртуазных романов бретонского цикла («Поиски святого Грааля»); Португалия оспаривает у Испании право именоваться родиной «Амадйса Галльского» (убедительных доказательств того, что язык оригинала «Амадйса...» был португальским, пока не обнаружено). В 1344 г. составляется первая хроника на португальском языке (известная лишь в испанском переводе), сохранился также фрагмент португальской хроники 1342 г. Здесь пересказывается легендарная история царствования португальского короля Афонсо Энрикеша, его борьбы за престол сначала с матерью и отчимом, затем с Римом. По-видимому, эта легенда бытовала в устной традиции, отразилась в (несохранившихся) эпических поэмах, откуда попала в хронику.

Фернан Лопиш (после 1380— после 1459) был автором хроники царствования королей

дона Педро, дона Фернандо и дона Жоана. Его хроники замечательны широким (не ограниченным событиями придворной жизни и династическими вопросами) видением жизни, передачей драматизма исторических событий. Впоследствии португальские писатели-романтики в хрониках Фернана Лопиша черпали сюжеты произведений на темы национальной истории. Он запечатлел своеобразие и силу таких характеров, как борющаяся за власть Леонор Телеш или благородный рыцарь Нуно Алвареш.

Итоговой антологией средневековой и предренессансной поэзии был «Кансьонейро ясерал» («Всеобщий песенник»), собранный Гарсией де Резедде и напечатанный в 1516 г. Включенные в него стихи относятся главным образом к XV в. и создавались при дворах португальских королей. Старинные народные песни с параллелистической структурой постепенно забывались, переставали служить образцом для придворных поэтов. Структура стиха усложняется (очевидно, под влиянием испанской поэзии): обычно это глосса на тему, сформулированную в первых строфах, повторяющуюся как рефрен. В зависимости от количества строф различаются кантиги, вилансете, эспарсы и пр.

Португальская литература до XVI в. небогата. По существу, она еще не отпочковалась окончательно от общего культурного комплекса, складывавшегося на Пиренейском полуострове. Расцвет португальской литературы в эпоху Ренессанса был подготовлен борьбой за национальную независимость.

2. ПОРТУГАЛЬСКОЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ И ЛИТЕРАТУРА ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XVI в.

Силы и талант нации в XVI в. нашли точку приложения. Национальная идея сформулировалась в выдвинутой королем Мануэлем (1495—1529) триаде: «мореплавание, завоевание, торговля». Религия и философия, фантазия и рас судок объединились, чтобы возвысить экономическую необходимость до идеального порыва. В португальском Возрождении все писатели включали в художественную структуру произведений, зачастую в прямой и открытой форме, идейные споры, новые идейные концепции.

Нельзя понять духовный мир португальского Возрождения и его высшее воплощение — Камоэнса — без историков и хронистов, путешественников и миссионеров, авторов объемистых томов и лубочных брошюр. Географические трактаты, путевые дневники, хроники путешествий и завоеваний играют такую же роль в формировании этого мира, как философские трактаты гуманистов в Италии. В обширной и

разнородной литературе этого типа выделяются «Декады» (десятикнижия) Барруша («Азия»), «История завоевания и открытия Индии португальцами» Кастаньеды, «Легенды Индии» Г. Коррейи, «Странствия» Ф. Мендеш Пинту, рассказавшего европейцам об японской культуре, естественнонаучные трактаты Диего Пашеко и Гарсии де Орта, «Хроника короля Дона Мануэля» Д. де Гойша, звучащее подобно поэме в прозе письмо секретаря экспедиции Кабрала Перо Ваз де Каминьи королю об открытии Бразилии. Сочинения португальских путешественников читались по всей Европе. Так, отчет падре Ф. Алвареша о миссии в Эфиопию (в 1540 г.) был тут же переведен на испанский, итальянский, французский, немецкий и английский языки. Из восторженных описаний красот и богатства заморских земель складывался миф о «земном рае», своеобразная возрожденческая утопия, волновавшая умы не только писателей и мыслителей (Томаса Мора и др.), но и простых людей, отправлявшихся за океаны солдатами и купцами, миссионерами и просто искателями счастья. Легенда о «добром дикаре», столь важная для идеологии Просвещения, выросла, может быть, прежде всего из сообщений португальских путешественников о жителях Бразилии. Эти рассказы заметно отличались по тону от характеристики индейцев в испанских документах.

Документальная литература включала также описания злоключений путешественников; особенно популярны были истории знаменитых кораблекрушений, печатавшиеся в XVI в. брошюрами и собранные уже в XVII в. в сборник «Трагические истории на море». Трагическая сторона мореплавания создавала контраст воспеванию человеческого всемогущества. Это один из источников драматизма португальского Возрождения.

Связи португальцев с европейским Возрождением были обширны. После завершения Реконквисты и первых завоеваний португальские короли в начале XVI в. выступают сторонниками мира и объединения Европы против турок; они покровительствуют образованию, приглашают гуманистов для воспитания инфантов и преподавания в университете Коимбры, выплачивают им пенсии и пожалования. Юные португальские аристократы путешествуют по Европе или учатся на королевские стипендии в Париже, Флоренции и Лувене. Исключительно велико было влияние Эразма на умы португальских интеллигентов. Его сторонником был гуманист Дамиан де Гойш, призывавший (правда, достаточно осторожно) к примирению с Реформацией. Другой гуманист, Андре де Резенде, написал даже «Похвальное письмо Эраз-

му» (1531). Сем он читал в Лиссабонском университете лекции, обличавшие схоластику. Драматург Жил Висенте призывал к религиозной терпимости и отвергал мысль о том, что все природные явления суть знаки божественной воли. Поэт Са де Миранда в поэтических посланиях друзьям обрушивался на схоластику, требуя непосредственного обращения к Библии и «личной вере». Наиболее полно влияние эразмовской критики сказалось в философском трактате Жоана де Барруша «Ярмарка духа» (1531). В нем еще много средневекового аллегоризма (Разум отстаивает католическую доктрину против сомневающихся Воли, Понимания и Времени), но в то же время широкая критика монашества, теологии носит явно ренессансный характер.

Ощущение новой эпохи у португальских интеллигентов было острым, хотя гуманистическая мысль не могла быть такой смелой, как в других странах Европы. Ренессансное мироощущение выразилось наиболее полно не в философских трактатах, а в практической деятельности. Португальцы не столько теоретизировали о том, каким должен быть человек, сколько сами были такими людьми и раскрывали себя во всех сферах жизни и творчества.

Португалия дала Возрождению плеяду титанических индивидуальностей. Это Жоан де Барруш (1497—1562), путешественник и историк, романист, философ и лингвист. Это Дамиан де Гойш (? — 1572) — купец и дипломат, музыкант и писатель. Он объездил Европу, дружил с Эразмом, беседовал с Лютером и Меланктоном, позировал Дюреру. Вторжение войск Франциска I застало его в Брабанте, и он стал организатором обороны Лувена, попал в плен и удивил французский двор образованностью. Воспитатель португальского инфанта, автор «Хроники короля Дона Мануэля», он был обвинен инквизицией в связях с Реформацией и прошел через три процесса. Разоренный, измученный, он умер в заключении. Это Дуарте Пашеко, астроном и воин, прославившийся трактатом о звездах; это, наконец, сам Камоэнс, проведший всю жизнь с «рукой на оружии и мыслью, отданной музам». Поражает в них не только энциклопедизм, разносторонность талантов, но и жажда практической деятельности.

Португальское Возрождение периодизируется довольно четко. Оно начинается на рубеже XV—XVI вв. Первая и вторая половины XVI в. разительно отличаются друг от друга.

В первую половину века художественное творчество сверкает разнообразием жанров и форм: ауто и фарсы Жила Висенте, ученая комедия, поэзия, пастораль, рыцарский роман,

много яркого, национально и индивидуально своеобразного. В это время происходит освоение, нащупывание новых путей.

В 40-х годах активизируется инквизиция, затем появляются иезуиты. Начинаются гонения на гуманистов. Португалия включается в Контрреформацию. Юный король Себастьян мечтает о славе нового крестоносца и бросает страну в безнадежную военную авантюру в Африке. После разгрома армии и гибели короля в бою при Алказаркибуре (1578) обескровленная, оставшаяся без наследника престола Португалия вскоре становится добычей Филиппа II. Во второй половине столетия все ясней выявляется нежизнеспособность Португальской империи. Соответственно этому резко меняется духовная атмосфера в стране. Историк Дьего де Коуту, взявшийся продолжать «Декады» Барруша, в корне меняет тон португальской историографии — он уже не воспекает, не повествует эпически о завоеваниях, а критикует недостатки колониального управления.

Во второй половине века преобладает тональность сумрачная, ощущается близость трагической развязки — утраты национальной независимости и положения первостепенной державы. Но здесь проявляется общая диалектика Возрождения: момент кризиса, расставания гуманистов с неосуществившимися надеждами становится эпохой искусства глубокого, полного прозрения, искусства идейного и художественного синтеза.

Португальское Возрождение открывается творчеством Жила (по исп. Хила) Висенте (1465—1537), писавшего по-испански и по-португальски. Он как бы вобрал в себя всю позднесредневековую театральную традицию — и религиозную, и аллегорическую, и народно-карнавальную ее стороны. Само строение большинства «действ» несет след средневекового происхождения: отсутствие единства действия, обилие персонажей, причем самого разного стилистического уровня — от бытовых реальных лиц до аллегорий. «Ауто о лодках», где ангел и черт отбирают пассажиров для Ада, Рая и Чистилища; «Ауто о ярмарке», «Ауто о паломниках» и др. — все это «парад», обозрение разных типов. Социальная сатира, занимающая центральное место в этих ауто, тоже восходит к средневековой традиции.

Излюбленные объекты насмешек в ауто Висенте — клирики (особенно часто монахи и отшельники), ведущие совсем не святой образ жизни, деспотичные и сцесивые аристократы (даже двор предстает в одном из ауто как вместе лице коррупции и nepотизма), жадные рос-

товщики, алчные судьи, распущенные бродяги.

Однако средневековая традиция, как она ни значительна, не охватывает всего творчества Висенте. Среди 44 написанных им пьес есть и религиозные ауто («Краткая история Бога», «Мистерия святой Девы» и др.), аллегории на моральные («Ауто о душе») и злободневные политические темы («Предупреждение о войне»), инсценировки рыцарских романов («Дон Дуардос») и эклог («Комедия о Рубене»), фарсы, в которых можно увидеть зачатки реалистической комедии характеров («У кого есть отруби?»). В одном и том же ауто Висенте действуют персонажи христианской и языческой мифологии; религиозно-патетические тирады перемежаются сатирическими выпадами. Висенте превосходно знает народные песни и романсы и то цитирует их, то искусно имитирует. Реалистическая точность разговорного языка бытовых персонажей сочетается с возвышенной поэтичностью речей аллегорических фигур. В нескольких фарсах Висенте действуют еще традиционные для средневековых «соти» персонажи: богатые влюбчивые старики, сводни, разборчивые невесты и т. п. Но в то же время драматургу принадлежит фарс «Ауто об Индии», где и ситуация, и персонажи определены конкретными обстоятельствами португальской истории — жаждой обогащения, вызванной завоеваниями в Индии. Здесь писатель идет не от традиции, а от наблюдения, от реальности. То же — в фарсе «У кого есть отруби?», в некоторых эпизодах «Ауто о лодках» и «Ауто о ярмарке». Движение художественной системы Висенте к реализму сказывается в трактовке единственного (если не считать ангелов и аллегорические добродетели да образов двух рыцарей, погибших в крестовом походе) полаяшительного героя ауто — земледельца, крестьянина; именно его драматург считает заслуживающим сочувствия и симпатии. Если в средневековом театре крестьянин (обычно пастух) был привычным персонажем, лишь потешающим зрителей, то Висенте придает ему черты симпатичного простодушия. А в наиболее значительных пьесах Висенте — «Ауто о лодках» и «Ауто о паломниках» — крестьянин появляется не как условный простак, а как вполне реальный член общества, работающий столько, что ему некогда вытереть пот, и содержащий все остальные условия.

Несколько действ Жила Висенте почти целиком посвящены острейшим вопросам времени. Так, в «Ауто о ярмарке» развертывается полемика вокруг злободневных религиозных вопросов — в эразмовском духе рассматривается проблема индульгенций, культа святых па-

ломничеств и других злоупотреблений римской курии. Влияние францисканства ощущается в сцене ангела и пастухов из этого же действия, когда одна только моральная чистота оказывается необходимой, чтобы попасть на небо.

Масштаб грандиозного для Португалии предприятия Висенте — создания национального театра, стремление к синтезу разнородных традиций, чуткость к новым идеям и новым социальным фактам делают его первым художником португальского Возрождения.

Одновременно с созданием национального театра происходило обновление португальского стиха. В первые десятилетия XVI в. в поэзии господствуют еще старые формы. Так, в «Кансьонейро жерал» (1516), составленном Гарсией де Резенде, всецело преобладает однообразная версификация (восьмисложный стих — редондилья), традиционные средневековые формы (вилансете и кантиги). Бернардин Рибейру (? — 1552?) в стихотворениях, вошедших в «Кансьонейро жерал», еще не отходит от этой традиции. Но в его эклогах (первая опубликована в 1536 г., все пять — в 1554 г.) вырисовывается новый тип поэзии. Непривычная форма эклоги, многочисленные отголоски классических буколических мотивов, пейзаж, в котором сквозь всю пасторальную условность проглядывают реальные приметы португальской долины Алентежо, — все это спорит с традиционностью метрики, с введением отвлеченных понятий — символов Надежды, Заботы и т. п. Обычно эклоги Рибейру — лирические монологи или диалоги, в которых один из собеседников воплощает любовную тоску, а другой — требования здравого смысла. Характерная черта португальского лиризма — какое-то упоение тоской **т-г-** ощущается уже в этих незамысловатых эклогах.

Реформатором стиха стал Франсиско Са де Миранда (1481—1558). Аристократ по рождению, он начал литературную карьеру куртуазными стихами во вкусе португальского двора того времени. В 1521—1526 гг. он путешествовал по Италии, где познакомился с Бембо, Саннадзаро и Ариосто, дружил с Витторией Колонна. По пути на родину он задержался в Испании, где, видимо, встречался с Босканом и Гарсиласо. Путешествие круто повернуло его литературную судьбу. Первым в Португалии Са де Миранда стал писать стихи в духе итальянских поэтов. Он ввел декасиллабический стих, сочинял сонеты, секстины, октавы, терцины и пр. Са де Миранда и его последователи начали культивировать лирические жанры античной поэзии (элегии, оды, эпиграммы, стихотворные послания и пр.). Нововведения Са де Миранды затронули не только формальные

аспекты поэзии. В его творчестве раскрывается новая поэтическая индивидуальность, выражающая в стихе свою внутреннюю жизнь. Правда, реальные чувства Са де Миранда претворяет в духе неоплатонизма в сложную метафоризованную структуру; страсть к женщине становится «инобытием» стремления души к возвышенному идеалу. Все же в нескольких сонетах поэт достигает удивительно цельного воплощения любовного переживания. Отличительной чертой лирики Са де Миранды является сочетание сложности мысли и относительная простота ее словесного выражения — он избегает риторических отвлеченностей, литературных реминисценций, образная система его стихов опирается на обыденную жизнь.

В эклогах и стихотворных посланиях Са де Миранда раскрывается как мыслитель, критически изучающий современность. В эклоге «Басто» и письмах к Антонио и Перо де Карвальо он рассматривает самые острые социальные проблемы. В целом Миранда близок к гуманистам, и особенно к Томасу Мору: он обличает войны, насилие, власть денег, паразитизм аристократии, безжалостное разорение крестьян. Знатный аристократ, он пишет жестокие и афористичные строки о своем сословии, которое «одевается в кожу, содранную с земледельцев». Поэт осуждает и первые проявления капиталистического накопления, ибо все это пробуждает алчность и толкает людей к насилию. Контраст природы и общества — одна из главных тем этих стихов. Морепоплавания и завоевания отвергаются Мирандой потому, что они нарушают контакт человека и природы, лишая людей естественности. В эклогах встает утопическая, характерная для Возрождения картина «золотого века», причем для поэта она имеет и историческую отнесенность: таким «золотым веком» представляются ему далекие времена раннего феодализма, когда сеньоры жили здоровой жизнью в патриархальном братстве с земледельцами. Вопрос об индивидуальной свободе — один из самых важных для Миранды. По его мнению, только в уединенной сельской жизни возможно обретение человеком личной свободы. Общество же постоянно подчиняет себе и калечит человека. Этический идеал поэта — «не знать другого сеньора, кроме здравого смысла». Сам Са де Миранда поступил в согласии со своими убеждениями: около 1530 г. он оставил двор и поселился в имении, где пытался жить жизнью земледельца, не уставая воспевать ее прелести.

В 1508 г. был опубликован на испанском языке «Амадйс Галльский» (в редакции Монтальво), что вызвало в Португалии увлечение рыцарскими романами. В 1520 г. был написан

молодым тогда Жоаном де Баррушем (будущим историком и философом) роман «Хроника императора Кларимундо». Фабула и атмосфера рыцарского романа использованы здесь для прославления судеб Португалии и царствующей династии. Кульминационный момент романа — встреча героя с волшебником Фанимором, в стихах рассказывающим о подвигах португальских королей и пророчествующим им новые победы на Востоке. В этой речи можно увидеть уже смутные очертания и истории португальских войн и завоеваний, написанной впоследствии самим Баррушем, и эпической поэмы, созданной Камоэнсом. Не было недостатка и в рыцарских романах общеевропейского типа. Самым ярким среди них стал «Пальмерин Английский» Франсиско де Морайша, изданный в испанском переводе в 1547 г., а в оригинале — в 1567. Фабульное разнообразие, богатство фантастических мотивов, живописность описаний делают роман одним из самых заметных произведений этого жанра. Но, пожалуй, наиболее значительное и оригинальное в португальской прозе XVI в. — роман «История девушки» (1554), приписываемый Бернардину Рибейру. Написанный ритмизованной прозой, роман представляет собой серию связанных сюжетным обрамлением новелл. По всей видимости, замысел автора определен «Декамероном». «История девушки» — своеобразный «сентиментальный Декамерон», так как главным во всех новеллах становятся перипетии и типы любовной страсти, прослеженные с элементами психологической диалектики. Любовь изображается как высочайшая ценность жизни, как сила, побеждающая долг и рассудок.

Гуманистические тенденции португальской литературы первой половины XVI в. подытожены деятельностью Антонио Феррейры (1528—1569). Не обладая крупным художественным дарованием, Феррейра все же сыграл видную роль в литературном процессе благодаря выработанной им эстетической программе. Изложение этой программы и составляет ценность его стихов (собранных и изданных его сыном в 1598 г. под заглавием «Лузитанские стихи»). Лирика Феррейры развивает уже известную в Португалии со времен Са де Миранды петраркистскую линию, элоги его повторяют мотивы Саннадзаро. В одах же и стихотворных посланиях Феррейра формирует четче, чем кто-либо из португальских писателей его времени, этические и эстетические положения гуманизма. Он выступает как убежденный сторонник здоровой и человеческой морали, возвращенной античностью. Изучение античной литературы кажется Феррейре лучшим средством самовоспитания. В эстетической его программе чтение классиков и

подражание им являются основным пунктом. Феррейра написал стихотворный панегирик в защиту португальского языка как языка литературного. В отличие от большинства современников-литераторов, пользовавшихся обоими иберийскими языками (португальский двор был двуязычным, так как все португальские королевы обычно были принцессами из испанской династии), Феррейра не написал ни единой строфы по-испански. Поэт обращается с призывом создать национальную эпопею, которую он мыслит как монументальный памятник национальной культуры, прежде всего языка. Однако эпопея для Феррейры — средство не столько запечатлеть национальную историю, сколько облагородить и разработать выразительные потенции национального языка.

Кроме стихов, Феррейра написал, следуя классическим канонам, две комедии и одну трагедию. Если комедии повторяют схемы комедий Плавта и Теренция, то в трагедии «Инее де Кастро» (опубл. 1587) классические правила приложены к сюжету из национальной истории.

3. ЛИТЕРАТУРА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVI в. КАМОЭНС

Мало что известно о жизни Жоржи Феррейры де Васконселуша (? — 1585). По-видимому, он учился в Коимбре в начале 1540-х годов, был домашним герцога Авейро, а в последние годы жизни служил секретарем в Королевской казне.

Феррейра де Васконселуш — автор трех комедий в прозе, предназначенных скорее для чтения, чем для постановки, — «Комедии об Эуфрозине» (1555), «Комедии об Улизиппо» (1-е изд., около 1561 г., запрещено инквизиционной цензурой, 2-е изд. — 1618) и «Комедии об Аулеграфии» (известно только издание 1619 г.), а также рыцарского романа «Записки о подвигах рыцарей Второго Круглого стола» (1567). Ряд других произведений Васконселуша не сохранились и известны только по упоминаниям в некоторых библиографических источниках.

«Второй Круглый стол» в романе Васконселуша — это рыцари, окружающие преемника короля Артура — короля Саграмора. Рассказу об их приключениях предшествует краткая история рыцарства, начинающаяся с подвигов героев греческой мифологии. В отличие от большинства рыцарских романов у Васконселуша фантастические сюжеты переплетаются с элементами португальской действительности его века: он описывает Лиссабон, заставляет героев участвовать в знаменитом турнире по случаю посвящения в рыцарское звание инфанта дона Жоана и т. п. Детальные описания

обстановки, утвари, церемоний — всего антуража португальской жизни XVI в. составляют оригинальную сторону этого сочинения.

Комедии Васконселуша в жанровом отношении восходят к «Селестине» Рохаса: это скорее диалогизированные романы, чем драматические произведения. Автор заботится не о напряженном развитии действия, но о тщательной обрисовке характеров и обстановки. В первой комедии любовь незнатного идалго Зелотипо к знатной Эуфрозине увенчивается счастливым браком благодаря посредничеству разбитного и женолюбивого Кариофило, играющего роль, подобную роли Селестины. Во второй комедии, весьма запутанное действие которой протекает в мещанской среде, некий богатый купец Улизиппо, заставляя жену и детей жить в благочестивом затворничестве, сам предается веселым интрижкам с доступными женщинами. Дочери, влюбленные в галантных молодых людей, прибегают к услугам сводни, прикидывающейся святошей. Во втором издании комедии «святоша» была по требованию цензуры переименована во «вдову». Комедия кончается посрамлением старого греховодника и браками влюбленных.

В третьей комедии Васконселуш, как сказано в прологе, «пытается представить набросок придворной жизни». Опытная в придворных интригах Аулеграфия руководит юной Филоменой и помогает ей избежать силков, расставленных соблазнителем, и достичь гавани почетного брака.

Во всех комедиях Васконселуша персонажи детально характеризуются речью: в длинных монологах и диалогах они раскрывают свои взгляды на любовь, дружбу, брак, суеверия и т. п. Зачастую персонажи высказываются весьма иронически по поводу излишнего благочестия, веры в чудеса и знамения, что дает основания исследователям говорить о влиянии Эразма на Васконселуша. По-видимому, это свободомыслие и послужило причиной инквизиционных запрещений. В 1561 г. в «Индекс запрещенных книг» была включена «Комедия об Улизиппо», а в 1581 — «Комедия об Эуфрозине».

Комедии Васконселуша, содержащие огромный бытописательный материал, смело опирающиеся на разговорный язык той эпохи, занимают видное место в португальской литературе XVI в. как попытка синтеза национальной традиции (театр Жила Висенте) и принципов классической комедии. «Комедия об Эуфрозине» была переведена в 1631 г. на испанский язык и, вероятно, повлияла на Лопе де Вегу в период его работы над «Доротеей».

Вторая половина XVI в. по праву может быть названа эпохой Камознса. Все, что вызревало и складывалось в предшествующие десятилетия, отразилось в его искусстве. Прекрасно владея традиционным стихом — редондилей, он превзошел в мастерстве и адептов итальянской поэтики. Он воспринял уроки гуманистов, но за философской широтой и утонченностью классических реминисценций в его поэзии всегда ощутим опыт странствий, войн, лишений. Феррейра писал об эпохее, которая воскресила бы классическое совершенство и невиданно вознесла бы португальский язык; историки мечтали увековечить подвиг нации; ученые — дать свод тому, что внесли португальцы в мировое знание. Камознс соединил все, как будто ставя себе задачей синтезировать культурный вклад Португалии. Как истинный художник Возрождения, и личный, и национальный опыт Камознс поднимает до общей философской концепции мира и человека.

О жизни Луиса Ваз де Камознса (1524/1525? — 1580?) сохранилось очень мало достоверных сведений. Даже дата его рождения устанавливается приблизительно, исходя из армейского списка 1550 г., где он значится двадцатипятилетним. По-видимому, он родился в Лиссабоне, в обедневшей дворянской семье, получил неплохое образование, прослушал курс в университете Коимбры. Однако недостаток средств заставил его записаться в армию. Он служил в Марокко.

Здесь в боях Камознс потерял глаз. За дуэль с каким-то придворным был на несколько месяцев заключен в тюрьму. В 1553 г. он добровольцем отправился в Индию. (Широко распространенная версия о том, что причиной изгнания Камознса была любовь к некоей знатной даме, возможно даже инфанте, не имеет документированного подтверждения.) В Гоа и в Макао пережил множество приключений: снова попал в тюрьму за долги, потерпел кораблекрушение и спасся вплавь, держа, как гласит предание, в одной руке драгоценную рукопись поэмы, над которой он тогда работал. В 1567 г. он перебрался в Мозамбик, а в 1569 г. вернулся в Лиссабон. По дороге его ограбили: он лишился рукописи готового поэтического сборника, названного им «Лузитанский Парнас». Чудом уцелела рукопись поэмы «Лузиады». В 1572 г. поэма вышла в свет. Камознс сразу стал знаменит, его стихи и даже частные письма распространялись в списках, но все равно при жизни ему удалось опубликовать еще лишь три стихотворения. Материальное положение Камознса оставалось тяжелым. Ему была назначена крохотная, к тому же весьма неаккуратно выплачиваемая пенсия. По свидетельству со-

временников, умер Камоэнс в нищете и был похоронен на пожертвования.

Начиная со второго издания 1584 г. и до 1609 г., текст поэмы «Лузиады» подвергался инквизиционной цензурой купюрам и искажениям. Вычеркивалось слово «бог» в применении к мифологическим персонажам, а также целые строфы, казавшиеся эротическими.

Лирика Камоэнса была собрана по спискам и опубликована впервые в 1595 г. писателем Фернандом Родригешем Лобо Соропитой. В последующих изданиях (1598, 1616 и т. д.) ряд стихотворений добавили, а авторство многих стихов, наоборот, оспорили. Текстология поэзии Камоэнса до сих пор выдвигает множество нерешенных вопросов.

В Собрание сочинений Камоэнса включаются также четыре письма и три комедии: «Амфитрион» (переделка одноименной комедии Плавта), одноактная комедия «Король Селевк» и пятиактная комедия «Филодемо». Эта последняя комедия, написанная, по-видимому, поэтом в годы зрелости (есть свидетельства о том, что пьеса была представлена при дворе вице-короля в Индии), тесно связана с лирикой поэта. Фабула пьесы состоит из приключений разлученных в детстве близнецов Филодемо и Флоримены. Филодемо становится слугой в доме богатого дворянина и влюбляется в его дочь Дионизу. Брат Дионизы ухаживает за пастушкой Флорименой. В написанной попеременно стихом и прозой комедии сосуществуют два плана: сентиментально-психологический, где прослеживаются перипетии любовной страсти, и более реальный, связанный с действиями лукавой служанки Солины, несколько напоминающей Селестину Рохаса. В конце, благодаря стечению обстоятельств и ловкости Солины, все разъясняется, брат и сестра узнают друг друга и две влюбленные пары соединяются. «Филодемо» Камоэнса представляет собой значительный шаг от фарсов Жила Висенте к высокой комедии Возрождения.

Камоэнс-лирик культивировал практически все известные в его время поэтические размеры и формы. Множество стихов написано традиционным, известным по средневековым кансьонейро размером — редондильей (восьмисложником), чаще всего в форме глоссы (вольтас) на чужую посылку (мотто). Некоторые из этих лирических композиций (особенно вариация на посылку «Тоска моя, когда тебя увижу?») своей простотой и напевностью выдают влияние народной песни. В других редондильях поэт демонстрирует искусство поэтической софистики, игру традиционными образами, неожиданное соединение или переосмысление привычных для средневековой поэзии тропов (например, в



Портрет Л. де Камоэнса

двух глоссах на тему «Девушка с зелеными глазами»).

Значительно более насыщены философски и поэтически стихи Камоэнса в «новой манере», заимствованной португальцами у итальянской поэзии. Камоэнс писал сонеты, элегии, эклоги, оды и песни, продолжив тем самым петраркистскую линию, начатую в португальской поэзии Са де Мирандой. Всеми жанрами, а особенно сонетом, Камоэнс владел мастерски, добиваясь удивительной музыкальности и чеканной афористичности многих строк.

В основе любовной лирики Камоэнса — неоплатоническая концепция любви. Возлюбленная — «прекрасная», «благородная», «сияющая» дама, Госпожа, чей взгляд рождает в душе поэта непреодолимое стремление к Красоте и Блугу. Любовь — это мучительное, всегда связанное с тоской и страданием духовное восхождение к идеалу. В сонете «Кто любит, растворяется в любимой» изложена своего рода пропедевтика неоплатонической любви: силой воображения влюбленный перевоплощается в воз-

любленную, духовно сливается с ней. «И если моя душа приняла в себя ее душу, чего еще может желать и добиваться тело?» Различные, переданные с психологической достоверностью (сонеты «В себе самом так неуверен я», «Я до безумия дошел такого» и др.) состояния влюбленного в конкретных жизненных ситуациях (встреча, ожидание встречи, разлука, холодность возлюбленной и т. п.) предстают одновременно и как образы чисто духовного ряда, как достижения и падения души на ее пути к совершенству.

Однако поэтическое содержание любовной лирики Камознса вовсе не исчерпывается в значительной мере абстрактной метафизикой любви. И дело не только в том, что прелесть камознсова стиха заставляет чарующе звучать совершенно традиционное описание красоты «моей Цирцей» (сонет «В очах, в осанке — сладостный покой»). Дело прежде всего в том, что в любовной лирике Камознса ощущается «живой опыт», «чистая правда» (по словам самого поэта), опосредованные — то с большей, то с меньшей степенью абстрагирования — неоплатоническим философствованием.

Во многих стихах Камознса проступают смутные очертания личной судьбы: долгая вынужденная разлука с возлюбленной, тюремное заключение, смерть любимой женщины, по-видимому, во время кораблекрушения. Цикл советов, посвященных погибшей в морской пучине Динамене, резко выделяется простотой, искренним волнением, очевидной исповедальностью. Характерно уже обращение к героине цикла: поэт именует ее не Госпожой или Дамой, но гораздо интимнее, проще: «моя нежная душа», «мой нежный враг», «моя нимфа». Однако искренность и естественность в лирике Камознса не обязательно связаны с какими-либо конкретными ситуациями: даже в самых метафизически-отвлеченных стихах зачастую внезапно проступает внутренняя реальность — реальность чувства, реальность душевного опыта. Таков, например, сонет «Любовь пусть ищет новые уловки», начинающийся обычной для петраркистской поэзии игрой понятиями «надежды», «безнадежности», и заканчивающийся неожиданным и потрясающим признанием в последнем терцете: «Бывают дни, когда душу наполняет что-то неведомое, приходящее неведомо как и неведомо откуда и болящее неведомо почему». Такие сгустки эмоциональной подлинности, разрывающие условно-литературные парафразы, дают основания литературоведам говорить о том, что Камознс предвосхищает романтизм в поэзии.

В философской лирике Камознса обычно подчеркивают трагическую доминанту — темы

разлада человека и мира, произвола случая, всепоглощающей силы времени, пугающего хаоса. Часто даже выводят лирику Камознса за рамки искусства Возрождения, видя в ней одно из первых проявлений барокко. Между тем глубоко и неизбежно трагическое восприятие действительности свойственно Камознсу, как и другим художникам позднего Возрождения. Размышления Камознса о мире, управляемом деспотичной Фортуной, об утлой и хрупкой человеческой участи, о несоответствии мира и общества идеальным представлениям и чаяниям человека — это преломление общих идей Ренессанса в призме личной драматической судьбы поэта и трагической национальной ситуации. «Скорбная мысль» (по определению Пушкина) Камознса в таких сонетах, как «Дожди с небес, потоки с гор мутят», «За что? Сижу прикованный к стене», «Мучительно за годом год идет» и «Будь проклят день, в который я рожден!», достигает высот трагизма, сопоставимого с трагизмом знаменитой эпитафии Микеланджело или монологов Гамлета. Источник трагического мировосприятия — зло, царящее в мире, неправильный порядок («Мир находится в таком состоянии, что кажется, что бог о нем забыл»). Однако разлад, дисгармония мира преодолеваются иной гармонией — внутренней гармонией личности, воспринимающей и переживающей трагизм. Личность поэта всегда остается сильной, мужественно и с величавым достоинством встречающей зло и смерть. Поэзия Камознса утверждает: в мире есть несчастья, несправедливость, жесточайшие разочарования, но нет бессилия, ничтожности человека. Стоическая готовность к любым бедам и испытаниям и уверенность в своем предназначении поэта выражены и во многих сонетах и в первой и второй (по порядку их публикации в Собрании сочинений) элегиях.

В поэзии Камознса есть мотивы, предвосхищающие этическую позицию барокко: например, чрезвычайно резкое противопоставление чувственности и духовности, плотской и возвышенной любви в редондиле «У чуждых вавилонских рек...». Однако человек Камознса никогда не становится игрушкой враждебных сил, жертвой хаоса. Он всегда сохраняет ясность духа, сознание своего права судить и отвергать мир. И если из-под пера Камознса вышли строки, полные глубокого отчаяния, то и они продиктованы высоким представлением о человеке, которому не дана достойная его земная жизнь: «Чтобы дышать — и воздуха мне мало, / А чтобы жить — мне мало даже мира». Во всем, сокрушаясь о пережитых несчастьях, о разбитых надеждах, о несовершенстве мира, Камознс сохраняет благородную мудрость, уве-

ренность в ценности своей души, своего человеческого опыта.

Я погибал. Но, мир пройдя до края,
Не изменил возвышенному строю
Среди сердец, что обросли корою,
Страданий очистительных не зная.

(Перевод В. Левина)

Эпическая поэма Камоэнса «Лузиады» (заключена к 1569 г., опубликована в 1572 г.) — одно из самых значительных, новаторских творений Возрождения. Новаторская оригинальность поэмы вырастает из глубоких связей с традицией и всей современной поэту культурой.

Возрождение эпоса было одной из настоящих тенденций литературы Ренессанса, однако, как известно, почти все попытки такого рода оказывались неудачными: в лучшем случае появились блистательные рыцарские поэмы, в худшем — весьма искусственные сооружения. Поэма же Камоэнса — подлинная эпопея. Даже подражание древним в построении сюжета (совет богов, покровительство и недовольство богов как движущая сила фабулы, разнообразные мифологические образы и мотивы), естественно соединяется с изложением исторических событий, с пространными описаниями природного мира и этнографическими достопримечательностей дальних земель. Сам автор откровенно отводит мифологии чисто композиционную задачу: появление богов в поэме — это лишь «повод для звучных стихов». И действительно, Бахус, великан Адамастор, океанская нимфа Фетида как будто дают поэту возможность подняться над реальностью, над настоящим — к пророчеству. Их речи настолько концентрированно передают основную идею поэмы, что искусственность божественных интриг совершенно теряется. Мифология находит свое место в поэме как одно из средств воплощения эпической концепции.

Содержание поэмы — история португальского народа. Однако эта история не рассказывается последовательно, эпизод за эпизодом. История «вмонтирована» (так же как география, астрономия, медицина, этнография) внутрь сюжета. А сюжет — перипетии похода Васко да Гамы в Индию. О некоторых событиях португальской истории Васко да Гама сообщает дружелюбно настроенному к португальцам королю Мелинды, о других повествует брат адмирала, Пауло да Гама, королю Калекута, спрашивающему о фигурах и эмблемах, изображенных на португальских знаменах. Таким образом, приступая к рассказу о лузиадах, т. е. португальцах (потомках мифического Луза, основателя Португалии), вся история которых дана как цепь подвигов и усилий, поэт сразу вы-

деляет главное — открытие нового морского пути. Сюда, как в узел, собирается все: военные эпизоды, легенды о трагической гибели и посмертной коронации прекрасной Инее де Кастро, возлюбленной наследника престола, а потом короля дон Педро, свод наблюдений ученых и путешественников. Все это — предыстория великого свершения. Хождение за моря предстает центральным героическим событием, сквозь которое просматривается все содержание эпопеи. И в последней главе поэмы, в сцене сверкающего праздника на «острове любви», океанская нимфа пророчески о новых плаваниях и открытиях, о новых землях (имеется в виду Бразилия), которые скоро благодаря португальцам станут известны миру.

В «Лузиадах» Камоэнс собирает и сопоставляет многие ведущие идеи своего времени, отсюда — поражающее исследователей соседство разнородных идейных элементов. История Португалии рисуется как многовековой крестовый поход, как утверждение креста сначала на полуострове, в борьбе с маврами, а затем и в дальних землях. Инвектива против других христианских государств отражает политику португальских королей, заинтересованных в объединении Европы против турок. В сцене отплытия экспедиции Гамы, в речи старика из Рестело, подробно изложена точка зрения «консерваторов» (близкая, например, взглядам Са де Миранды), сторонников патриархального уклада, считающих мореплавание, коммерцию, индустрию суетным и пагубным делом, грозящим народу бедствиями и разложением: «О, будь проклят тот, кто первым поднял парус над волнами на деревянной мачте!»

Камоэнс не опровергает прямо ни одну из отраженных им точек зрения. Он смотрит на них эпически, как бы понимая частичную правоту каждой. Разве в описании опасностей, подстерегающих экспедицию в Момбасе, или в душераздирающих подробностях кораблекрушения и гибели семейства Сецувьеды, рассказанных Адамастором в предостережение морякам, нет подтверждения зловещих предсказаний старика из Рестело? Да и сам поэт вторит им в конце первой песни в размышлении о человеке, слабом «земляном черве», которого ждут «на море столько бурь, грозящих смертью, на земле столько войн, столько обмана, столько невзгод и лишений!» По простоте и страстности эти строфы напоминают лучшие сонеты Камоэнса.

Старик из Рестело сравнивает путешествие Гамы с послушанием Адама и дерзостью Икара. Так, с библейской и античной параллелей начинается тема самоопределения человека и его соперничества с богами. Эта основная ренессансная тема и становится главной в поэме,

преодолевая все остальное. Ее можно проследить во всем. В постоянном многократном подчеркивании того, что португальцы плывут по неведомым морям, над которыми рука человека еще не поднимала парус. В сопровождающих описания природы замечаниях, что португальцы первыми вырвали «секреты природы». В жестоко правдивом изображении цинги, бедствий на море, голода, предательства лоцманов, враждебности островитян, не остановивших тем не менее путешественников. В фигуре фантастического великана Адамастора, грозящего морякам в самом опасном месте их пути, у мыса Бурь, и впоследствии посрамленного ими: прекрасная нимфа Фетида отдает свою любовь, а с нею и господство над морями человеку Васко да Гаме, а не великану Адамастору. И наконец, в речи Бахуса, обращенной к богам, отчеканивается звучная, афористическая формула гордого будущего человечества: «Вы увидите, что через немногие годы и в море, и на небе они станут богами, а мы — простыми людьми».

Поэма писалась накануне краха Португальского государства. Камоэнс, конечно, видел признаки упадка империи, видел, что господство в Индии было далеко не идеальным. Реальность португальских колоний отнюдь не соответствовала возвышенной героике их покорения. Камоэнс писал в одном из писем из Сеуты: «...эта земля — мать негодьям и мачеха честным людям. Те, кто отправляется сюда наживать деньги, держатся на плаву, как пузыри...». Надо полагать, что Камоэнс вполне отдавал себе отчет в том, что исторический пессимизм подчас правомерен. Он понимал, что историю можно рассматривать как путь к катастрофе — об этом и говорится в речи старика из Рестело, предвещающего развал и разложение португальской цивилизации. Тем не менее Камоэнс пытается осмыслить и силой искусства спасти то, что было в национальной истории ценного. Он старается отвести меркантильные соображения как причину португальских завоеваний и подчеркнуть их миссионерскую цель. В этом усматривали чуждость новому буржуазному духу и приверженность официально-католической идеологии. Но ведь в годы, когда Камоэнс слагал песни поэмы, он уже мог видеть и видел вокруг себя в Гоа и в Макао разнузданную алчность, страсть к обогащению, коррупцию. Неужели в этом могла состоять цель великого предприятия Васко да Гамы? Коммерция больше не представлялась столь плодотворным и прогрессивным делом, как на заре Возрождения, она уже показала и обратную свою сторону. Признать жажду золота и наживы побудительным мотивом героических дей-

ствий значило бы для Камоэнса поддаться историческому пессимизму.

Он открыто идеализирует миссию Португалии, отсюда — и трактовка истории португальского народа как избранной нации. В художественной структуре поэмы христианский прозелитизм занимает не столь уж важное место, будучи лишь одним — не единственным — идеализирующим коллективного героя поэмы мотивом. Гораздо более существенным и всеохватывающим моментом этой структуры оказывается воспевание человеческого дерзания. Не согласующаяся с католическим миссионерством чувственность, исходящая от образа Венеры, чье покровительство помогает португальцам преодолеть все опасности, овеивает самые яркие, богатые фантастикой эпизоды, связанные с этой темой. Языческая пышность, окружающая моряков во время праздника, устроенного Венерой, превращает в радостный союз обручение человека с познанными им стихиями. «Голодные поцелуи», которыми обмениваются португальские землепроходцы с океанскими нимфами в «благоуханных чащах острова любви» — это выражение того же «голода знойного изведать мира дальний кругозор», что вел дантовского Улисса. И речь Бахуса, этот гимн отважному духу человека, по классической завершенности формул, по программному пафосу стоит рядом с речью Улисса из «Ада».

Потому и удается Камоэнсу эпизация истории его народа, что он сумел выделить как подлинно героическое такое деяние, которое действительно было шагом вперед в развитии человечества. И в этом деянии он сумел поднять и всеми средствами своего искусства опозитивировать ту его сторону, что была непреходящей, не ограниченной узкими целями дня, принадлежащей всему человечеству, — расширение человеческого знания, человеческого могущества, победоносное напряжение всех сил и способностей человека.

Поэзия Камоэнса — и «Лузиады», и лирика — это Возрождение, которое часто именуют трагическим. Она создана человеком, сполна испытавшим разочарования, знающим реальную жизнь, видящим упадок нации и затмение тех идей, что вдохновляли предыдущее поколение его соотечественников. Камоэнс походит на Жоана де Барруша энциклопедизмом и героическим пафосом. Но героика Барруша безоблачна и непосредственна, героика Камоэнса выношена в тяжких столкновениях с реальностью, в сомнениях. В безжалостном свете новой реальности, пересматривая прошлое, Камоэнс спасает главное завоевание Возрождения — идею «героического энтузиазма», дерзостного могущества обожествленного человека.

4. ЛИТЕРАТУРА КОНЦА XVI—
НАЧАЛА XVII в.

На рубеже XVI—XVII вв. в португальской поэзии господствует уже угасающая камознсовская традиция. Более тридцати эпических поэм, написанных в подражание «Лузиадам», дошло до нас из тех лет. Большая часть поэм имеет чисто информационное значение, поскольку в них излагаются различные события военной истории Португалии («Афонсо Африканский» Васко Моузиньо де Кеведо, 1611; «Завоеванная Малакка» Ф. де Са де Менезеша, 1634, и др.). В лирике тоже преобладает эпигонское подражание Камознсу: в потоке сонетов, повторяющих темы и образы камознсова стиха, выделяются лишь немногие, принадлежащие Андре Фалькану де Резенде и Фернану Родригешу Лобо по прозвищу Соропита, отличающему его от более известного писателя-однофамильца Франсиско Родригеша Лобо.

В первые десятилетия нового века проникают из Испании влияния, определившие впоследствии облик португальской литературы. Этот переходный момент запечатлен в многогранной деятельности Франсиско Родригеша Лобо (1579—1621). Бесспорно, он был самой крупной писательской индивидуальностью в Португалии после смерти Камознса. За свою недолгую жизнь он успел продолжить эпическую традицию Камознса (поэма «Коннетабль Португалии», 1603—1609) и буколическую традицию Бернардина Рибейру, Хорхе де Монтемайора («Весна», 1600, «Странствующий пастух», 1604—1608, «Разочарованный», 1614), первым начал писать романсы, следуя примеру Гонгоры и Лопе де Беги, и, наконец, выступил первым в Португалии теоретиком барокко (книга диалогов «Двор в деревне», 1619).

Наиболее ценная в художественном отношении часть наследия Родригеша Лобо — пасторальные повести с вкрапленными в них стихами, в особенности первая из таких повестей — «Весна».

Действие «Весны» и других повестей разворачивается не в безликой пасторальной обстановке, а в реальной долине Алентежо, на берегах португальских рек Тежо, Мондего и Лиз. Родригешу Лобо больше, нежели авторам других буколических произведений, удалось передать реальные краски португальского ландшафта, смены времен года. Другой источник очарования его повестей — стихи. Буколическая тра-

диция в португальской поэзии опирается на богатую фольклорную основу: пастушеские песни составляют самую древнюю и обширную часть португальской народной поэзии. В повестях Родригеша Лобо ученая пасторальная поэзия как будто возвращается к своим истокам: стихи тут всегда поются, это песни, исполняемые героями в минуты радости, но чаще грусти. Родригеш Лобо пользуется лишь старинными португальскими стихотворными формами и размерами (большая и малая редондилья, серранилья и эндеша) и возвращает стиху безыскусную простоту и естественный ритм, забытые в эпоху господства утонченной и сложной метрики итальянской школы. Португальскому лиризму с самых его истоков присуща своеобразная доминанта — это легкая, сладкая грусть, томление, неясное и неопределенное, но щемящее чувство (обозначаемое португальским словом *saudade*). Тон нежной и меланхолической грусти — ведущий в португальской лирике во все века ее существования. И Родригеш Лобо с песнями-серранильями его тоскующего и разочаровавшегося в любви героя Лерено принадлежит к наиболее характерной и глубинной линии португальской поэзии. Многие строки этих песен стали афоризмами: «Если бы я не жил грустью, то бы умер», «Я живу, потому что радуюсь моей грусти, и чем больше грущу, тем больше радуюсь жизни».

«Весна», как и другие повести Родригеша Лобо, уступает «Диане» Монтемайора в напряженности повествования. Фабула тут проще и статичнее. Разумеется, характеры пастухов условны, и повести эти вернее было бы назвать не пасторальными, а сентиментальными, поскольку не прелести пастушеской жизни, но различные оттенки чувств (любви, ревности, разочарования), переживаемые и обсуждаемые героями, составляют объект изображения. Обсуждение, спор (например, о двух типах ревности, о некрасивых женщинах и т. п.), многочисленные парадоксы — все это направлено к выявлению диалектики чувств, их противоречивости, переходов от одного чувства к противоположному. По сути, споры в повестях Родригеша Лобо уже напоминают конструкцию образа в концептистской поэзии XVII в.

В творчестве Ф. Родригеша Лобо осуществляется, таким образом, переход к искусству нового типа, искусству барокко. На рубеже XVII в. заканчивается португальское Возрождение — самая блестящая эпоха в истории национальной культуры.



ГЛАВА ОДИННАДЦАТАЯ
 ФОРМИРОВАНИЕ ЛИТЕРАТУРЫ
 ЛАТИНСКОЙ АМЕРИКИ

Великие географические открытия, представлявшие одно из удивительных деяний эпохи Возрождения, коренным образом изменили лик мира и во многом определили новое течение истории. Но величайший подвиг человеческого разума и мужества оказался чреватым трагическими последствиями — завоеванием и порабощением населения открытых земель.

Ко времени появления европейцев коренное население прошло большой путь и создало ряд цивилизаций, унаследовавших достижения предшествующих культур. В Центральной и Северной Америке испанцы столкнулись с этнокультурными и государственными общностями народов языковых групп науа и майя. Значительным объединением народов науа была «империя» ацтеков со столицей Теночтитлан на плоскогорье Мексики — государство-деспотия, поработившее множество родственных и иноязычных племен. Майя переживали упадок, и их культура, усвоенная народами науа, сохранялась в государствах-городах на Юкатане в Мексике (Чичен-Ица, Ушмаль, Майяпан и др.) и на территории Гватемалы (культуры киче, какчикелей и др.). На южноамериканском континенте к XVI в. существовало государство-деспотия инков-кечуа Тауантинсуйо, угнетавшее окружающие народы, но освоившее их культуру.

У американских народов были и выдающиеся достижения — монументальная архитектура, скульптура, мелкая пластика, фрески, календарь и системы письменности — пиктографической (у науа), иероглифической (у майя), узелковой (у инков-кечуа); развитые земледелие (особенно у инков-кечуа), ткачество, ремесла. Майя, науа, инки-кечуа создали мифологические системы, сопоставимые по уровню с культурами Древнего Египта, Шумера, Вавилона. Уровень развития мифологии определял характер устного и письменного творчества. Письменно-литературная культура науа и майя была тесно связана с устной стихией и во многом от нее не отделилась. Хотя создавались пиктографические и иероглифические памятники, важную роль играла традиция устной их передачи, существовала развитая жанровая система: мифологический, исторический эпос, гимническая поэзия, философская и любовная лирика, дидактические тексты, трудовые и военные песни, культовая и в зачатке историческая драма. Завоевание нарушило самостоя-

тельное развитие американских культурных очагов, но создало условия для нового синтеза, в конечном счете, ставшего основой современных национальных культур стран Латинской Америки.

Открытие Америки оказало глубокое воздействие на умы и художественную фантазию европейцев. Вслед за донесениями и дневниками Христофора Колумба, которыми зачитывались по всей Европе, стали распространяться другие книги, написанные путешественниками и конкистадорами. Описания жизни индейцев давали пищу для размышления о сущности «естественного» человека, о соотношении природы и цивилизации, о принципах устройства общества. Новый Свет казался неким идеальным царством человечества, основанным на принципах справедливости. Этим объясняется, что Томас Мор, Бэкон, Кампанелла избирают заокеанские страны местом действия своих великих утопий. С XVI в. тема простодушного туземца занимает важное место в литературе за пределами Испании и Португалии. Ронсар прославляет «золотой век», в котором живут индейцы Америки, а Монтень в эссе «О каннибалах», анализируя естественную жизнь индейцев, осуждает мораль и поведение цивилизаторов. Эта проблематика стала особенно важной в эпоху Просвещения.

Уже в начале XVI в. вместе с первыми рассказами об Индиях, как испанцы долго именовали Америку, в Европу начали приходить, не говоря уже о драгоценных металлах, диковинные растения, непривычные изделия, а языки стран Старого Света обогатились множеством индейских слов, вошедших в испанский и мировой обиход (табак, маис, томат, шоколад и пр.).

Завоевание Америки осуществляли прежде всего Испания и Португалия, вскоре оказавшиеся в стороне от прогрессивных экономических и политических процессов. Идеологическим обоснованием конкисты было насаждение христианства на вновь покоренных землях. Процесс колонизации протекал в формах экстенсивной эксплуатации сырьевых богатств и простого грабежа. Этот процесс растянулся на много десятилетий.

На первом этапе колонизации (конец XV — первое десятилетие XVI в.) были покорены острова Карибского моря — сюда впервые прибыл Колумб, и отсюда начались экспедиции

по Антильскому архипелагу; второй этап ознаменовался покорением индейских государств — майско-ацтекского (1519), инкского (1524). Позже, в середине XVI в., началось покорение и освоение Юга Американского континента. Значительная часть нескольких поколений переселилась из Испании и Португалии в заморские земли, оседая и в известной мере смешиваясь с местным населением. На месте разрушенных государств (Мексика, Перу) или патриархальных племенных образований (Юг Америки) утвердилась феодально-иерархическая общественная структура. Не только язычество индейцев, но и их письменность и культура уничтожались в ходе насильственного насаждения католицизма, рассадниками которого были церкви и монастыри. Однако часть миссионеров, прибывших для христианизации населения, вовлекалась в изучение индейских языков, в собиране исторических преданий и фольклора. Этим первым гуманистам потомки обязаны сохранением многих исторических сведений и традиций, связанных с доколумбовской Америкой. Уже в первой половине XVI в. были открыты два университета (в Сан-Доминго и Мехико), которые стали очагами испанизма и центрами будущей латиноамериканской культуры. Включение Америки в орбиту европейской цивилизации имело необратимые последствия: иберийское колониальное иго через три столетия рухнуло, но во вновь образовавшихся нациях Америки культурный процесс продолжал развиваться на основе испанского и португальского языков, которые стали их языками.

Отсюда ведет начало понятие Латинской Америки как историко-культурного региона. В первые три столетия культурный процесс в колониях представлял собой мало расчлененное явление. Вместе с формированием наций Латинской Америки в ее культуре проявились различные тенденции, но региональная общность не утратила значения и поныне. Литература Латинской Америки как ибероязычная литература возникла в XVI в. в виде исторических повествований, весьма условно называемых хрониками. Летописание как выражение самосознания наций на заре их развития здесь, в Америке, имело свою особенность. Историю и жизнь коренного населения описывали чаще не те, кто его представлял, а те, кто его завоевывал, пришельцы-чужестранцы. В их книгах есть удивление перед невиданным дотоле миром, восхищение подвигом открывателей и покорителей, а иногда и мужественным сопротивлением индейцев.

Открыватель Латинской Америки — Христофор Колумб (Кристоваль Колон, 1451—1506)



«Об островах, недавно открытых в Индийском море»

(Из летучего листка. Базель, 1494 г.). Гравюра

был и родоначальником ее литературы. Она начинается с его «Дневников», обработанных позже, и с его донесений королям Испании. «Письмо, сообщающее об открытии Нового Света» от 15 февраля 1493 г. — это первое историческое свидетельство о жизни Америки. Колумб был исполнен удивления и восторга перед красотой и богатством вновь открытых земель. Здесь «все отлично от нашего», такие эпитеты, как «чудо», встречаются на каждой странице. Это, разумеется, не только передавало восхищение открывателя, но и соответствовало задаче — привлечь внимание королей к путешествию. От Колумба можно вести и концепцию «естественного» человека.

Другой деятель XVI в., оставивший след в литературе, — Эрнан Кортес (1485—1547), жестокий покоритель Ацтекской империи, человек неумной энергии и редкого вероломства. В период кампании 1519—1526 гг. он написал пять писем-донесений королю Испании. Бывший студент Саламанкского университета, владевший пером, Кортес живо описывал приключения в царстве Монтесумы (Мотекухсомы). Наиболее значительно второе письмо Кортеса от 30 октября 1520 г. — рассказ о его дерзких маневрах, о живописности ацтекской столицы — Те-



1 CiinatrceraScreLicio:ciibLio».ipo:~cm3
 оосанскоркпннШема) oiochm пмЛзпшсьпнлнГрай
 1чшшГСССЛ110:31 mie altOVofFliniltmо< ГЛ • •• liliw ГЮ1РО
 f.л.лолпралоодлртгаи*илй>тсг>ч|р ruiullbromioKMUa
 сойа(шд'шл-ч тш> wgiuat>с аёшдсюпсч'асошшз псупи
 гдлюге дпг>члрскддл'ллон ciucio :• CVnareifin'w'w
 ot Jpwiimoi Jrtlafibi.No<|urii'Pvijroi'.Cii:jiii2:tfur.'K4«
 Кмр'ошаснс! wbotipiMiirф-И'О»«4iii.ах-п->..•лп-глтч

пот-стоки г.и. >i.i.itoclm.>roritur- Totromi.-cb.i-> ? j.dze*?*

ttcii.)ji j |ш иффрссма.

Кортес. «Третье письмо-донесенье
 (королю Испании)»

Севилья, 1523 г. Титульный лист

ночитлана и о фантастической роскоши царского дворца. Конкистадор строит повествование так, чтобы вызвать у Карла V жадность к сокровищам и расположение к испанским солдатам, а прежде всего к их предводителю.

О завоевании Инкской империи оставили свидетельства Педро Сиеса де Леон, автор «Общей хроники Перу», Агустин де Сарате, автор «Истории открытия и завоевания Перу».

Описание беспримерных походов, овеянные жестокой романтикой, картины удивительной жизни неведомых народов были созданы теми, кто сам все увидел и пережил. Хроники несут яркий отпечаток личности автора, но при разнообразии авторских чувств они едины в оценке конкисты как деяния справедливого и священного. В апологетическом духе составлены хроники, написанные историками, пользовавшимися также источниками и документами из вторых рук, например обширный труд из 50 час-

тей Гонсало Фернандеса де Овьедо и Вальдес (1478—1557) — «Всеобщая и естественная история Индии» (1535—1557). Ее автор — один из многих идальго-авантюристов — пробовал силы в воинском ремесле, политике, литературе, путешествовал, долгое время провел в Америке, и в основу его труда легли личные наблюдения. Но он опирался и на материалы, которые получал из колоний для написания свода сведений о заморских владениях Испании. Представляющая интерес как свод положительных знаний о жизни Америки «Всеобщая и естественная история Индии» Фернандеса де Овьедо несет печать официальной идеологии. Овьедо выступает с осуждением индейцев как существ греховных, поклоняющихся идолам. Прославляя священную миссию Испании и военные подвиги, он считает естественными и законными их покорение и эксплуатацию.

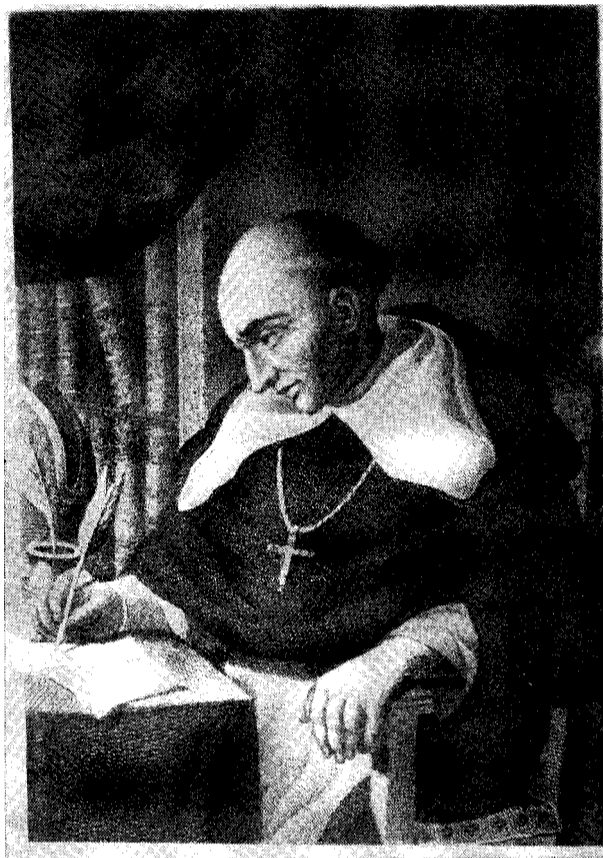
В духе апологетики подвигов Кортеса написана книга его капеллана Франсиско Лопеса де Гомары (1512—1572) «Победоносная Испания» (1552), вызвавшая к жизни другое, в своем роде уникальное произведение — «Подлинную историю завоевания Новой Испании» Берналя Диаса дель Кастильо (1492—1581). Автор — один из солдат в отряде Кортеса — взялся за перо в возрасте около семидесяти лет, а книга его была напечатана посмертно в 1632 г. Его запись уже не хроника, которую создавали конкистадоры по следам походов. Берналь Диас подчеркнул полемичностью заглавия свою задачу: «Летописец Гомара в своей истории говорит противоположное тому, что случилось на самом деле. Кто его читал, знает, что он хорошо пишет и что если бы он имел правильные сведения, то мог бы изложить правильные факты, тогда как сейчас — это ложь». Берналь Диас рассказывает историю военных действий так, как он ее видел. Он воздаст должное военному искусству и мужеству Кортеса, но не скрывает его жестокости, коварства, приступов слабости, даже трусости. Лейтмотив книги — это изображение солдатской доблести и выдержки тех нескольких сот малограмотных испанских воинов, которые вынесли на себе тяжесть кампании, приведшей к грандиозной победе.

Конечно, для Берналя Диаса непреложна священность исторической миссии Испании и доблесть конкистадоров; разгром Ацтекской империи предстает как славная страница истории. Но хроника взялся написать не официальный хронист или представитель церкви, а простой солдат. Отсюда очевидный демократизм «Подлинной истории...». Облик автора выразился и в грубоватой, непредвзятой, естественной манере повествования. Под его пером история обретает осязаемую реальность. Он пишет и о

поражениях. С прямодушием простого человека автор описывал все подряд, что видел: подвиги собратьев по оружию, необыкновенную природу, которая их встретила в земле ацтеков, богатые храмы, дворцы, всяческие сады, обычаи и даже игру в карты Кортеса и Монтесумы. Автор использует прямую речь. Рассказывая о том, как испанцы вывели Монтесуму на площадь, заставляя его убеждать подданных сложить оружие, Берналь Диас воспроизводит презрительные упреки индейских воинов своему царю: «Молчи, негодяй, баба, рожденная, чтобы ткать и прясть; эти собаки держат тебя в плену, а ты — трус». Описывая сражения, Берналь Диас свидетельствует о мужестве каждого из солдат, вместе с которыми он воевал. В противоположность истории единственного героя — воеводы у Гомары Берналь Диас создал эпопею общего подвига. Восстановив цепь тяжелых боев, переходов, лишений, автор завершает «Подлинную историю» строками, посвященными памяти товарищей. К тому времени в живых оставалось только пять. «И что до меня, — пишет в заключение Берналь Диас, — то я думаю так: золотыми буквами должны быть написаны их имена, ибо они погибли, взяв на себя тяжкую смерть во имя служения богу и его королевскому величеству, во имя того, чтобы принести свет всем жившим во мраке, а также и для того, чтобы раздобыть богатства, в поисках которого мы все сюда прибыли». Слова необразованного старого конкистадора своеобразно определяют цели завоевания Америки, непредвзятость делает его свидетельство не только ценным историческим документом, но и неповторимым выражением личности простого человека эпохи великих открытий.

Среди хронистов XVI в. самой необыкновенной фигурой был Лас Касас, на протяжении полувека выступавший как разоблачитель колониального рабства, защитник индейцев и летописец их страданий. Лас Касас был проповедником, историком, философом и просветителем, первым писателем Нового Света, который соединил в себе страсть борьбы и творчества, положив начало традициям, поныне характерным для латиноамериканских литератур.

Бартоломе де Лас Касас (1474—1566) был питомцем Саламанкского университета, одного из центров европейской науки, где тогда преподавали ученые, связанные с течениями гуманистической мысли. В 1502 г. Лас Касас прибыл на о. Гаити, названный Колумбом Эспаньолой, где обосновался его отец, участник второго плавания Колумба, получивший энкомьенду — земельное владение с сотнями индейцев, превращенных в полурабов. Лас Касас в 1512 г. покидает Эспаньолу и отрекается от собствен-



Портрет Бартоломе де Лас Касаса

ности. Он вступает в орден доминиканцев, принимает сан священника, но при этом посвящает себя борьбе против насилия и злоупотреблений государства и церкви в Америке. За годы жизни на Эспаньоле и во время похода на Кубу Лас Касас возненавидел методы порабощения туземного населения. Неукротимый враг колониализма, Лас Касас был сторонником обращения индейцев в христианство и клеймил колонизаторов за жестокость к индейцам, за забвение евангельских заповедей. Подхватив призыв священников-гуманистов Антонио Монтесиноса и Педро де Кордовы, которые первыми выступили с проповедью милосердия к индейцам, Лас Касас писал письма, трактаты, исторические произведения, призывая к гуманному отношению к индейцам, доказывая равноправие людей перед богом. Сочинения Лас Касаса, хотя большинство их и не увидело света при жизни автора, сыграли огромную роль. Деятельный Лас Касас много раз пересекал океан, дабы представить властям материал о положении индейцев. Его упорные ходатайства имели результатом созыв специальных комиссий и даже издание законов, требовавших смягчения

обращения с коренным населением. Кроме того, сочинения Лас Касаса способствовали развитию прогрессивной юридической мысли в Испании, в частности провозглашению тезиса, что человек не может быть рабом от рождения, и доктрины о праве наций на свободу. В Саламанкском университете о ней впервые заявил Ф. деВитория за сто лет до Гуго Гроция. Сам Лас Касас, начав с проповеди милосердия и осуждения рабства индейцев, позже пришел к отрицанию института рабства вообще, в том числе и рабства негров, завезенных в Америку. Само признание индейцев людьми равными другим перед богом было по тем временам необыкновенным. Выступая за мирное внедрение христианства, за воспитание индейцев проповедями, Лас Касас добавлял: «Христианская религия... принимает в свое лоно одинаково всех людей и никого не лишает свободы и собственности, не превращает людей в рабов под предлогом, что они по своему естественному происхождению являются либо свободными, либо рабами».

В публицистике Лас Касаса главное место занимают «Кратчайшие донесения о разорении Индии» (издано в 1552 г. и многократно переиздавалось). Только в XIX в. увидел свет его главный труд — «История Индии» (1560), продолженный в «Апологетической истории Индии». Из подробных описаний складывается потрясающая своей достоверностью история конкисты. Авторская позиция, эмоциональное отношение к описываемым событиям, острая полемика с идейными противниками — все это делает «Историю Индии» произведением, выходящим за рамки какой бы то ни было «хроникки». Принципиальная отрешенность от житейских компромиссов, искренняя вера, не мирящаяся со злом волею сильных мира, объективно сделали Лас Касаса фигурой чуть ли не революционной, в то время как сам он считал себя всего лишь смиренным поборником католицизма. Не раз на страницах «Истории Индии» Лас Касас обрушивается на «противные христианству» речи Лопеса де Гомары и Фернандеса Овьедо о неистребимой греховности язычников как оправдании любых зверств завоевателей: «И у Овьедо хватает духу утверждать, что все индейцы с Кубы и с Эспаньолы — содомиты! Думается мне, что где бы ни пребывал ныне Овьедо, не миновать ему расплаты за этот вымысел... Стоит ему коснуться в своем повествовании индейцев, он слова сказать не может, не изрытая хулы, и его поклепы облетели почти весь мир... Вот если бы на заглавном листе истории Овьедо стояло, что составитель ее — конкистадор и лютый враг индейцев, убивавший их и губивший в рудниках, о чем будет сказано ниже и в чем сам он сознается, то по крайней мере,

среди людей вдумчивых и разумных и добрых христиан его история не пользовалась бы уважением и не внушила бы веры».

В «Истории Индии» возникает контрастная картина двух миров — простодушным, неисклюшенным тезумцам противопоставлены алчные, жестокие покорители, для которых Лас Касас не жалеет гневных эпитетов. Иногда его гиперболы вызвали сомнения в реальности описываемого, хотя они и были правомерны как изобразительный прием. В своих книгах Лас Касас выступал прежде всего как проповедник, как разгневанный свидетель, и с этим связан ораторский характер его речи — напряженность эмоциональных переживаний, восклицания, риторические вопросы. Стиль его патетичен, он пишет долгими периодами, насыщая их и конкретными свидетельствами, и неустанным повторением истин, внедрению которых посвятил жизнь. Только когда автор пишет о себе, он употребляет третье лицо, соблюдая объективность повествования, приличествующую летописцу.

Лас Касас — одна из истинно великих и своеобразных фигур испанского Возрождения — был и одним из родоначальников литературы Латинской Америки. «Первым американцем» называют этого испанского монаха сегодняшние латиноамериканцы. Таким воспел его во «Всеобщей Песне» Пабло Неруда: «В себе объединил ты все жгучие терзанья континента, // Все раны изувеченных, всю скорбь индейских сел, вторженцем истребленных».

Авторами сочинений, которые подробно осветили прошлое индейских народов, выступали как монахи, прибывшие в Америку в качестве миссионеров, так и потомки индейских фамилий Мексики и Перу. В Мексике это были книги испанских священнослужителей: Диего де Ланды «Сообщение о делах на Юкатане», Бернардино де Саагуна (до 1530—1590) «Всеобщая история о делах Новой Испании» (полностью издана в 1829 г.). Монах-францисканец, посвятивший жизнь изучению ацтекской культуры и истории, Саагун создал свой труд на языке ацтекского языка и сам перевел его на испанский. Труд Саагуна по справедливости называли «Ацтекской энциклопедией». Другое выдающееся произведение такого рода — «Нравственная и естественная история Индии» — было написано Хосе де Акостой (1539—1599) монахом-иезуитом, проведшим 15 лет в Перу в качестве миссионера.

В ином ключе написаны исторические книги самих индейцев. Они знали множество легенд, иероглифических записей, знали смысл символических изображений, которыми пользовались их предки. Их истории были основаны и на собственных воспоминаниях. В Мексике это

был Альварадо Тесосомок, автор «Мексиканской хроники», Альба Исслихочитл, автор «Истории чичимеков», в Перу — Фелипе Гуаман Пома де АБал а. К этому же ряду относится самое оригинальное сочинение по истории индейского государства Америки, автором которого был Гарсиласо де ла Вега эль Инка (1539—1616). Сын конкистадора и индианки из семьи бывшей династии инков, рожденный в древней столице — империи Солнца», городе Куско, Инка Гарсиласо с детства ощущал двойственность своего положения. С ранних лет, находясь в материнском окружении, он впитал в себя обычаи и традиции бывшего царского рода, языческие представления, мифы, легенды индейцев кечуа. А в школе, куда он ходил вместе с детьми конкистадоров, он получал образование в духе католической религиозности. В 20 лет Гарсиласо покинул Перу навсегда. Всю остальную жизнь он прожил в Испании, однако воспоминания детства и юности не исчезли в нем. Он навсегда сохранил сознание своей кровной причастности к миру индейской Америки.

Пережив превратности в военной и политической карьере в Испании, Инка Гарсиласо под конец жизни берется за перо. Первое его произведение — новый и ставший классическим перевод на испанский язык кредо гуманистов-неоплатоников — «Диалогов о любви» (1590) Леона Еврея. В 1609 г. выходит главный труд по истории инков Гарсиласо де Ла Беги — «Королевские комментарии», а после смерти — продолжение этого труда — «Всеобщая история Перу». Воссоздавая историю земли, на которой он родился, Гарсиласо вносит в повествование поэтическое индивидуальное восприятие мира. В книге, озаглавленной «Королевские комментарии», большое место занимают воспоминания детства и юности, создающие атмосферу достоверности лично пережитого. Именно сведения, почерпнутые Гарсиласо эль Инкой непосредственно от индейского окружения, представляются и поныне наиболее ценными в книге. Автор постоянно подчеркивает свое индейское происхождение и принадлежность к миру покоренных инков. «Я родился спустя восемь лет после того, как испанцы завоевали мою землю, и, как я уже говорил, я жил на ней до двадцати лет и потому видел сам многие деяния, совершенные индейцами». Как человек, доподлинно знающий описываемую действительность, Гарсиласо не раз вступает в полемику с другими хронистами-испанцами, допускающими ошибки и неточности. По степени осведомленности автора, по полноте сообщаемых им сведений «Королевские комментарии» — книга никем не превзойденная. Это в буквальном смысле слова энциклопедический свод данных по

истории, быту, ремеслам, искусству, науке индейцев государства инков. Поскольку у них не существовало письменности в том ее виде, в каком она существовала у индейцев-маяя, Гарсиласо де ла Вега был первым, кто с такой тщательностью зафиксировал все передававшиеся изустно сведения о жизни и истории империи инков. Он сыграл роль ее первого историографа.

Интересны личные воспоминания Инки Гарсиласо, рассказывающего, например, как в школе в Куско каноник Хуан де Куэльяр, учивший метисов и индейцев, говорил им: «О дети, как жаль, что я не могу увидеть дюжину из вас в стенах Саламанкского университета». Эти слова, комментирует Гарсиласо, «свидетельствовали о том, сколь способны были индейцы к учению». В другом месте поражает поэтическое описание путешествия Гарсиласо из Куско в Лиму. Покрытые щедрой растительностью долины, снежные горы, древние монументы, улицы, площади, дворцы — вся эта всплывшая в памяти через десятки лет картина овеяна ностальгическим чувством, как и история инкских предков писателя.

В следующей книге, являющейся продолжением комментариев, — «Всеобщей истории Перу» — Гарсиласо рассказывает об испанском завоевании империи инков. В его оценке Гарсиласо де ла Вега был связан с своим положением, и испанской цензурой. Он отнюдь не выступает сторонником жестокого завоевателя Писарро, но и не подвергает сомнению высокую цель конкисты. Принимая христианизацию Америки, он неизменно подчеркивает высокие человеческие и умственные достоинства индейцев, сближаясь с гуманистической позицией Лас Касаса и Саагуна. Он убедительно и сурово осуждал методы испанского завоевания: «Если бы ложной вере инков (то есть их вере в том, что они являются «детьми солнца») испанцы противопоставили бы другую истину, — то есть сказали бы им, что они присланы настоящим богом, чтобы спасти их от тирании дьявола, гораздо более страшной, чем тирания Атауальпы; и если бы они начали проповедовать Евангелие такими поступками, которых требует христианство, то, несомненно, они сделали бы великое дело. Но в действительности все произошло совершенно иначе, о чем свидетельствуют их собственные исторические хроники, на которые я и ссылаюсь, мне же об этом не положено писать, так как скажут тогда, что я, как индеец, пристрастен».

В истории литературы, в истории культуры Латинской Америки фигура Гарсиласо де ла Вега по-своему исключительна. «Биологическим, духовным метисом», «первым латиноамериканцем» часто называют его исследователи, видя

в нем первый яркий пример слияния двух культурных потоков. «В его творчестве встретились две эпохи, две культуры,— писал Хосе Карпос Мариатеги, выдающийся философ-марксист и писатель Перу,— Гарсиласо — первый плод знакомства, результат плодотворной встречи двух рас: конкистадоров и индейцев».

XVI век дал еще один специфический жанр, многие произведения которого были вдохновлены конкистой,— эпическую поэзию. Жемчужиной этой поэзии была «Араукана» (1569—1589) Алонсо де Эрсилья (1533—1594), представляющая также и большой исторический интерес как драматическая картина похода в южную оконечность Американского материка, где испанцы встретили героическое сопротивление чилийских индейцев-арауканцев. Первый предводитель испанцев Педро Вальдивия за много лет так и не добился победы над арауканцами. В 1554 г. в Чили направилась новая экспедиция, в составе которой был будущий поэт. В ту пору ему был двадцать один год; воодушевленный миссией испанского оружия, Эрсилья на полях сражений столкнулся с удивительным сопротивлением маленького арауканского племени. Человек незаурядной отваги, Эрсилья сумел оценить мужество противника. Так и получилось, что поэма, посвященная прославлению испанского оружия, одновременно стала и поэмой, воспевавшей героическую борьбу арауканского народа.

..... Песнь свою
Я поведаю о подвигах кровавых
Воителей испанских в том краю,
Где жил дотоль народ непокоренный,
Испанскою рукой поработенный.
О племени сказанье передам,
Не признававшем королевской власти,
Известном всем по воинским делам,
Победно отразившем все напасти.

(Перевод С. Протасьева)

Эрсилья писал поэму долгие годы, он перенес множество невзгод, и «Араукана» в некоторых своих частях отразила более поздние факты. Но, разумеется, главное ее значение в том, с каким поэтическим совершенством и искренностью воссозданы события чилийской войны. Первая часть поэмы, которую Эрсилья сочинял, еще находясь на полях сражений, поражает не только географической, хронологической четкостью, но и гуманистическим пафосом в воссоздании душевного величия, простоты и мужества арауканцев. Во второй и третьей частях поэмы появляются новые моменты, связанные с невзгодами, которые поэт претерпел, вернувшись в Испанию,— размышления о сущности войн вообще, об обязанностях коро-

ны, а также горькие излияния о несправедливости, встретившей воинов и поэта на родине.

«Араукана» представляет собой эпическую героическую поэму, один из образцов эпической поэзии эпохи Возрождения. По масштабности замысла, глубине и сложности чувства, которое вкладывает автор в изображение великих исторических действий, «Араукана» перекликается с «Лузиадами» Камоэнса. Творение португальского собрата Эрсилья, воспевавшего подвиг Васко да Гамы, и хронологически весьма близко «Араукане» (1572). Метрическая система «Араукань» — октава с расположением рифм по системе ав ав авсс. В Испанию октавы пришли из Италии и утвердились в эпической поэзии и отчасти в гражданской лирике XVI в. В «Араукане» характерным для времени было соединение таких элементов образотворчества, как сравнения, почерпнутые из животного и растительного мира Америки («подобно голодному кайману»), с мифологическими и восходящими к античной истории.

Овеянная духом героики и культом чести, поэма Эрсилья — типичное явление испанской литературы. Вместе с тем чилийцы с основанием видят в авторе «Араукань» родоначальника своей литературы, первого, кто воспел патриотический подвиг коренных жителей страны. Чилийский исследователь Ф. Алегрия называет Эрсилью создателем «нового эпоса», ибо, обратившись к героическим деяниям, он внес в их изображение мироощущение эпохи гуманизма.

При ярко выраженном автобиографическом начале поэт выступает как участник подвигов и певец обеих противоборствующих сил — важным в «Араукане» было появление темы общего, «коллективного» подвига. В поэме индейцы, сопротивляющиеся чужеземному игу, предстают не только как героические личности, но как единое целое, как образ неумирающего народа. В этом смысле есть известная общность в изображении древних испанцев в «Нумансии» Сервантеса и арауканцев у Эрсилья, героические персонажи аккумулируют в себе волю и доблесть народа в целом. Один из них, старый касик Колоколо, произносит страстный монолог, обращенный к другим арауканским вождям с призывом прекратить распри. Мудрость дряхлеющего правителя, перед лицом опасности взывающего к единству всех племен, его высокое представление о чести и доблести воина — все это передано Эрсильей с нескрываемым восхищением*. С таким же чувством рисует поэт и арауканского вождя Лаутаро, но особо

* Вольтер писал об образе Колоколо как о типичном образе героического эпоса в своем «Эссе об эпической поэзии».

трагическим величием исполнены образы Кауполикана и его окружения. Узнав, что вождь дал себя схватить живым, обезумевшая от горя жена Кауполикана в исступлении бросает мужу их младенца.

В «Араукане» соединились тенденции эпохи Ренессанса, сугубо испанский культ чести и одновременно гуманистический протест против жестокости конкисты, что сближает Эрсилью с Сервантесом и с Лас Касасом. Латиноамериканский поэт и просветитель XIX в. Андре Бельо писал о поэме Эрсильи: «Доминирующая эмоция «Арауканы» благороднейшего свойства — это любовь к человечеству, культ справедливости, великодушное восхищение патриотизмом и отвагой побежденных. Не жалея похвал стойкости и мужеству испанцев, Эрсилья при этом осуждает их алчность и жестокость».

У Эрсильи был последователь и соперник. Через несколько лет после появления последней части «Арауканы» увидело свет другое произведение, претендовавшее на эпическое изображение событий конкисты Чили, — «Укрощенный Арауко». Автором его был Педро де Онья (1570—1643), родившийся на чилийской земле и учившийся в Лиме, но уже не бывший свидетелем борьбы в Чили. Учасье у Эрсильи эпическому мастерству, подробно воссоздавая события конкисты, Педро де Онья интерпретирует ее в духе, противоположном «Араукане». «Укрощенный Арауко», самая большая по количеству стихов поэма о завоевании, почти целиком посвящена возвеличению знатного предводителя испанцев Гарсии Уртадо де Мендосы. Этим Онья бросал вызов покойному предшественнику, который не захотел упомянуть в поэме имя вельможного предводителя. Тщеславный и мстительный Мендоса не любил Эрсилью, но важнее, разумеется, другое, а именно то, что весь дух и смысл «Арауканы» исключал прославление подобных «героев». В поэме «Укрощенный Арауко» Мендоса предстает как сильная личность, наделенная всеми качествами жестокого конкистадора. Продолжателем традиций Эрсильи в изображении героизма народов, сопротивлявшихся испанскому завоеванию, был не Онья, а Лопе де Вега и драматурги его круга.

Среди поэтических произведений, рисующих завоевание Америки, заметное место заняли поэмы Хуана де Кастельяноса (1522—1606), из которых наибольшую известность получила «Элегия выдающимся мужам Индий». Первая ее часть увидела свет в Мадриде еще при жизни автора. Кастельянос прибыл в Америку как участник похода и остался навсегда в вице-королевстве Новая Гранада (ныне — Колумбия). Его поэма описывает жизнь первооткрывателей и конкистадоров Америки, начиная с

Колумба. Если в оценке конкисты Кастельянос близок Педро де Онье, то в собственно стихотворной манере он явно подражает октавам Эрсильи. С историко-познавательной точки зрения поэмы Кастельяноса представляют интерес, так как автор писал их, живя на американской земле, обильно делясь сведениями о стране, которая стала его второй родиной.

Созданные в XVI в. в Новом Свете прозаические хроники и эпические поэмы, посвященные завоеванию, представляли собой «книжную» литературу, наряду с которой в Америке развивалось другое, народное течение — фольклор, принесенный сюда испанцами. Разнообразные романсы, коплас (куплеты) в своей традиционной испанской октосиллабической структуре приобретали на новой почве иные краски, темы, сюжеты. Вобрав в себя своеобразность американской жизни, испанский фольклор настолько укоренился в Новом Свете, что вскоре предстал как собственное местное творчество.

В эпоху завоевания коплас, как «оперативный жанр», рождались стихийно, запечатлевая мудрость, юмор и горькие передраги испанских солдат. Анонимные поэты слагали куплеты обо всем — о новых землях, о победах, о непонятных людях, которых они здесь встретили. Коплас оказались наиболее приспособившейся к новой жизни формой. Одновременно в Америке бытовали и такие романсы испанского происхождения, которые сохраняли свой первоначальный сюжет. В ряде случаев, однако, происходили весьма интересные, чисто местные смысловые изменения, позже изученные Р. Менендесом Пидалем.

На протяжении трех веков испанского владычества «книжная» и «народная» поэзия развивались параллельно, и это их сосуществование было одной из особенностей литературы колониальной эпохи.

Примерно около ста лет длился расцвет исторической хроники и эпической поэзии конкисты. В начале XVII в. колониальное общество, окончательно сформировавшееся, вызвало к жизни новые явления в области культуры. В столицах двух вице-королевств, в Мехико и Лиме, где расцвела пышная придворная жизнь, соперничавшая в великолепии с обычаями мадридского двора¹, под крылом университетов и монастырей стали возникать и новые художественные течения. Испанское барокко, влияние которого проникло в Америку, захватило разные сферы искусства и получило здесь невиданный расцвет и самобытный характер. Ранним предвестником барокко в литературе Латинской Америки, под знаком которого прошел XVII век, была поэма Бернардо де Вальбуены «Величие Мексики» (1604).

РАЗДЕЛ ТРЕТИЙ

ЛИТЕРАТУРЫ ДАЛМАЦИИ,
ЗАПАДНЫХ СЛАВЯН И ВЕНГРИИ

ВВЕДЕНИЕ

У западных, южных славян, у венгров процесс гуманистического обновления литературы и науки, несмотря на пережитый этими народами прорыв монголо-татарских орд, нашествие турок и другие исторические потрясения, включая разгром гуситов и контрреформационную реакцию, шел, особенно в XV—XVI вв., с нарастающей интенсивностью. Латинские поэты Средней и Южной Европы — Цервин и Марулич (Далмация), Лобковиц (Чехия) и Панноний (Венгрия) — были писателями Возрождения. Кохановский в Польше и Балаши в Венгрии, в творчестве которых достижения ренессансной поэзии сплелись с народно-песенной стихией, по своему национальному значению и мастерству смело могут выдержать сравнение с французскими поэтами Плеяды. Исторические хроники Вельского и Стрыйковского завоевали популярность не только на Украине и в России; многие достижения славянских гуманистов были усвоены также западной историографией.

Конечно, это вершины. Все же гуманисты Центральной и Южной Европы уже в XVI в. начали своей деятельностью разрушать легенду об «иллирийской» и «сарматской дикости», о «паннонском варварстве», хотя трагедия турецкого завоевания и связанной с ним германизации, которая постигла народы этой части Европы, прервала или задержала их культурное развитие, затруднив здесь полный расцвет ренессансной культуры.

Далмация, Венгрия, Чехия, Польша — страны католической религии, испытавшие воздействие западноевропейской латинской культуры. Этим они, безусловно, отличаются (хотя в Далмации особенно явно сталкивались, смешивались разные веяния и влияния) от области преобладающих византийских культурных традиций, глаголической и кириллической письменности. Правда, именно в пору Возрождения начинают (в этом одно из отличий от Средневековья) складываться условия некоего балканского (и отчасти центрально- и юго-восточно-европейского) культурного и литературного единства, отмеченного своеобразной переходностью, «срединностью» положения между Западом и Востоком. Все же культурный обмен с Западом протекал в каждой из названных стран

довольно регулярно, постоянно и широко. Здесь подолгу бывали, а иногда и жили, работая, преподавая, видные представители западноевропейского Возрождения (в Венгрии — Верджерио, Бонфини, Галеотто Марцио; в Польше — Каляимах и Цельтис). В свою очередь, дворянская и разночинная молодежь этих стран нередко приобщалась к гуманизму и литературной культуре в западноевропейских университетах (в XV в. больше в итальянских, в XVI в. также в германских).

Благодаря оживившимся в пору Возрождения традиционным сношениям с Западом, к которым прибавляется знакомство с Востоком, литература и искусство здесь — при известной неравномерности — тоже освобождаются от средневекового аскетизма и церковных догм; приобретают светское, земное, жизнеутверждающее и национально окрашенное содержание; от аллегоризма и дидактизма обращаются к наглядному художественно-индивидуальному изображению действительности.

Ренессансные процессы в этих странах имели широкое европейское, а также общерегиональное культурно-литературное значение. Гуситское движение в Чехии стало прототипом будущего протестантизма и дало импульс всему последующему реформационному движению в Европе. С Польшей связано разрушение геоцентрической системы, подорвавшее основы средневековой богословской концепции мира. При важном значении итальянского, немецкого посредничества нельзя вместе с тем упускать из виду непрерывность, самостоятельность культурных традиций в Центральной, Юго-Восточной и Южной Европе, в частности у западных славян и в Венгрии. Противодействие теологической схоластике везде, несомненно, зарождалось по собственной потребности, что способствовало живой встрече, установлению обоюдной связи с развитой культурой Возрождения.

Кроме того, Далмацию, Венгрию, Чехию, Польшу объединяла друг с другом, а также со всем южнославянским и балканским регионом далеко не столь острая и неотступная для Западной Европы необходимость борьбы с завоевателями и притеснителями (то венецианскими, то османскими, то габсбургскими). Наряду с государственно-династическими отноше-

ниями (существования Венгеро-хорватского и Венгеро-хорватско-чешского королевства; избрание на польский престол трансильванского князя), с самими условиями жизни (тесный языковой контакт в Силезии, Трансильвании) эта необходимость сближала культуры, народы, усиливая у гуманистов сознание единства судеб, принадлежности к миру не только западному, но и — в широком смысле — восточноевропейскому. Вполне возможно, что распространенное в XVI в. на Юге Европы предание о едином («иллирийском» и «русском») происхождении славян, наряду с прочим, поддерживалось также реальной угрозой турецкого завоевания, поисками хотя бы «идеальной» объединительной опоры против него.

Задача отпора завоевателям поднимала множество и социально-литературных проблем, возбуждая в частности ранний интерес к народному творчеству. Писатели этой части Европы, как правило, были связаны с ним гораздо больше, чем западноевропейские. Народные образы и сравнения использовали далматинцы Марулич и Д. Држич. Стихия народной жизни, народного мышления и речи присутствует у поляков Рея и Шимоновича, в песнях и комедиях чеха Дачицкого. Сквозь народно-поэтические ритмы преломлялся общеевропейский ритмический строй у Кохановского. Литература Возрождения в этих странах по художественной окраске очень демократична.

Внимание к окружающей жизни, народным нравам и языку, к фольклорным традициям создавало предпосылки реализма. Стихийно-реалистическую тенденцию можно видеть уже в приспособлении античных сюжетов, латино-итальянских образцов к отечественной действительности; в придании героям хорошо знакомых, индивидуально-выразительных и социально-характерных жизненных черт. Так, персонажами комедий М. Држича, который опирался на Плавта и сиенцев, становятся городские патриции-торговцы и дубровницкие плебеи. Конфликты польского шляхетского общества, облакаемые в плоть жизненно-наглядных фактов, волнуют Рея. Уменье передать общее, возвышенное в частном, лирически-конкретном подкупает в поэзии Кохановского.

Гуманистической эмансипации в странах Средней и Юго-Восточной Европы содействовала Реформация, влияние и отголоски которой распространяются в XV и XVI вв. Резко обострив

антицерковные настроения, она содействовала распространению веротерпимости (в середине XVI в. в Польше было признано равноправие вероисповеданий); упрочила место национального языка в идейно-культурной борьбе и злободневного социального содержания в литературе. Как яркая глава прежде всего истории Чехии, родины гуситства, Реформация определила многие особенности чешской литературы.

Такие неотъемлемые черты чешского гуманизма XV—XVI вв., как ригористически-морализаторская окраска, а вместе с тем гражданственно-сатирическая и патетически-философская тенденция (Лобковиц), не могут быть правильно поняты вне содержания гуситского движения. На литературу же далматинского Возрождения с ее эпикурейски-гедонистическим, порой утилитарным характером наложили отпечаток другие общественно-исторические обстоятельства: интересы политико-экономического посредничества между Западом и Востоком, скрещивание католических влияний с православно-богумильскими, греко-римских культурных традиций с византийско-средиземноморскими.

Крупнейшим достижением венгерского и польского Возрождения было создание ренессансной поэзии на народном языке (Балашши, Кохановский), в этом свою роль сыграл общенациональный размах социально-политической и — в Венгрии — освободительной (анти-турецкой) борьбы. В то же время польское Возрождение, благодаря более благоприятным общественно-историческим условиям (государственная самостоятельность), непрерывности культурных традиций, обширному и интенсивному обмену с немецкой, литовской, русской, белорусской, украинской культурами, богаче и разветвленнее венгерского. Бурно расцветает здесь публицистика; достигают успехов история, правоведение, натурфилософия.

Литературы Далмации, Венгрии, Чехии, Словакии, Польши эпохи Возрождения — это тесное единство сходных и различных, изменчивых и постоянных сторон. В чередовании и взаимодействии их многообразно отразились сложные исторические пути этих литератур, которые сближали их между собой и отчасти — с другими культурами и литературами Южной Европы и Балкан (сербской, болгарской, греческой, молдавской). Впоследствии антиосманским и антигабсбургским противостоянием эти связи еще больше закрепились.

ГЛАВА ПЕРВАЯ

ЛИТЕРАТУРА ДАЛМАЦИИ

1. РАННИЙ ГУМАНИЗМ В ДАЛМАЦИИ
И ДУБРОВНИКЕ

Исторические судьбы Далмации — узкой полосы балканского побережья Адриатического моря вместе с архипелагом — довольно сложны. Самое значительное вторжение славян в Далмацию, превратившееся в завоевание, произошло в 615 г. Жители прибрежных городов частично бежали на острова, а также в Италию, но позже с византийской помощью некоторые города удалось отстроить. Так возобновлена была Ядера (Задар — Зара), Трагурий (Трогир-Трау). Изгнанники из Эпидавра в десяти километрах к северу от разрушенного города возвели укрепленное поселение, названное Рагуза (Дубровник). В уцелевших стенах дворца-крепости Диоклетиана возник Аспалатон (Сплит). Византийская власть над Далмацией не была постоянной; византийцам часто приходилось уступать свои владения хорватам и венецианцам, а в 1186 г. император Исаак Ангел отрекся от прав на Далмацию в пользу венгерского короля Белы III. В Средней Далмации (на север от Дубровника) образовалось в VIII—IX вв. первое Хорватское государство. Хорватских князей крестили западные миссионеры, но в народных массах проповедовали ученики Кирилла и Мефодия (конец IX—X вв.), от которых далматинские хорваты восприняли славянское богослужение и глаголическую письменность. На ней были созданы первые литературные памятники хорватского народа. Священники «глаголями» переводили с латыни на церковнославянский западные религиозные сочинения, не вошедшие в круг первоначальных богослужебных книг. Единый литературный язык способствовал проникновению с востока к хорватам апокрифов, «откровений», «видений», житий святых, полных новеллистических эпизодов. Эта литература оказала влияние и на некоторые сюжеты народного эпоса. В Южной Далмации, в Дубровнике и Которе славянские тексты записывались не глаголицей, а сербской кириллицей. В далматинских городах усваивалась и средневековая латинская литература — от Ботия до Бернарда Клервосского, писались тонические стихи по-латыни, как и в других странах Европы этого периода.

С IX в. подчинить себе Далмацию стремилась Венеция. В XIV в. ей пришлось отступить перед венгерскими королями анжуйской династии, но в начале XV в. она опять установила здесь свое господство, продолжавшееся до Наполео-

на. Венецианцы то помогали расцвету городов, защищая их от турок, то разоряли экономику адриатических территорий. Они были вместе с тем носителями итальянской культуры, ставшей в XV—XVI вв. почти общеевропейской. В Венеции скрещивались литературные, философские и художественные течения, шедшие из Флоренции, Милана, Рима, Неаполя. В то же время у далматинских городов не прерывались связи с Венгрией, Польшей и Чехией, укрепившиеся при венгерских Анжу, в частности когда Людовик (Лайош) I, поляк по матери, в 1370 г. унаследовал от Казимира и польский престол. Следует предположить, что мысли далматинцев о единстве всех славянских народов могли возникнуть именно в анжуйскую эпоху.

В XIV в. города Далмации приобрели вполне славянский характер. Патриции, происходившие от архонтов и стратегов византийских времен — романизированных греков и иллиров, постепенно усвоили славянский язык. В состав патрициата были приняты потомки славянских вождей и старшин. Напрасно гуманист Элий Цервин (Цривич) взывал к основателям Рагузы — «римлянам», «потомкам квиристов»: дубровницкие патриции чувствовали себя славянами, а Шишко Менчетич (из семьи Менце романского происхождения) оставил латинскую музу ради поэзии на славянском языке.

С 1468 г. на территорию венецианской Далмации стали нападать турки, которые, покорив в 1463 г. Боснию, завладели почти всем Балканским полуостровом. Города жили в вечном страхе, сельское население скрывалось за стенами замков, бежало на острова, эмигрировало в Италию. Одновременно в Далмацию переселялись беженцы из внутренних областей, главным образом сербы, которые принесли с собой героический эпос (в то время как в народном творчестве хорватской Далмации, по-видимому, преобладала лирическая и обрядовая песня). Сербские ускоки и гайдуки прославились как непримиримые враги турок.

Лишь Дубровнику, который выплачивал большую дань султану и признал номинально турецкий протекторат, удалось избежать этих вторжений на свою территорию. Дубровчане даже обогащались в результате установления новых порядков на Балканах, так как успешно торговали с турками, одновременно развивая деловые сношения с Западом морскими путями. Они посредничали при выкупе пленных, предоставляли убежище знатным византийцам, сербам и албанцам, спасавшимся от турок. После паде-

ния Константинополя в республику св. Влада переселились родители Михаила Маруллы Тарханиота (погиб в 1500 г.), одного из лучших латинских поэтов Возрождения. Тарханиот провел отроческие годы в Дубровнике и посвятил приютившему его городу торжественную оду, в которой противопоставил упорядоченность нравов и обычаев, государственную мудрость славянской республики анархии Неаполитанского королевства, где политические события напоминают извержение Этны.

Средь бурь и невзгод XV в. в Далмации возникла гуманистическая образованность раньше, чем в большинстве европейских стран. Быстрое развитие далматинского гуманизма объясняется не только итальянским влиянием, но и наследием местной латино-иллирийской и византийской культур. Почва Далмации была почвой классической древности, и в Задаре, Сплите, Трогире на каждом шагу встречались памятники греко-римской древности: гробницы, статуи, руины.

Не могли не повлиять на ренессансную поэзию далматинских городов и глаголическое богослужение, литература на церковнославянском языке и народное творчество. В Южной Далмации католические Дубровник и Котор были окружены православной деревней, а с XVI в. также магометанскими крепостями и поселками. Морские торговые связи дубровчан с арабским миром были и до тех пор не менее развиты, чем с Неаполем, Каталонией и Византией.

Это смещение влияний постепенно привело к веротерпимости, а у некоторых мыслящих людей, читавших Лукреция и Эпикура, к скептицизму. В литературе Далмации XIV—XVI вв. следует искать не только образы Италии и не только лишь греко-латинское наследие, усвоенное в той или иной степени, но и многообразные элементы средиземноморской культуры той эпохи. Гуманисты Далмации чувствовали себя потомками «античных славян» — иллиров, которые, по преданию, населяли восточный берег Адриатики еще с тех времен, когда рухнула Авилонская башня и человечество рассеялось по лицу земли. Из Иллирика, как гласит легенда, ушли затем на север три брата: Чех, Лех и Мех (или Рус), от которых и происходят западные и восточные славяне. Блаженный Иероним, покровитель Далмации, по убеждению далматинских гуманистов, был якобы не греком, а славянином. Иллирия, таким образом, в воображении южнославянских писателей эпохи Возрождения была колыбелью единого славянского племени, ставшего столь многочисленным. Это сказание восприняли многие ренессансные поэты Чехии и Польши времен Ягеллонов.

История всемирной литературы, т. 3

2. ЛАТИНСКАЯ ГУМАНИСТИЧЕСКАЯ ПОЭЗИЯ

Когда в 1435 г. известный собиратель памятников греко-латинской древности Чириако де Пиццикколи из Анконы приехал в Далмацию, он нашел в Задаре и Трогире двух далматинцев, Георгия Бенью и Петра Чипико, уже собравших коллекцию записей римской эпохи и переписывавших редкие латинские рукописи. Сын Чипико, Кориолан, капитан боевой галеры венецианского флота, был автором воспоминаний о морской войне с турками, вышедших в 1477 г., переведенных затем на итальянский и переиздававшихся до конца XVIII в. Они написаны гуманистической латынью и стилем, напоминающим Цезаря. Внук Петра Чипико — Альвизе (Лудовик, ум. 1504) был известным в свое время, несколько манерным неолатинским поэтом. Таким образом, в одной семье Чипико в течение XV в. три поколения представляли гуманистическую литературу и науку. В 80-х годах XV в. гуманист и поэт Юрий Шижгорич из Шибеника свидетельствует о высоком уровне культуры в его родном городе: «На нашей памяти были сограждане, которые прославились эрудицией в теологии, физике, поэтике, ораторском искусстве, церковном и императорском (гражданском) праве, возвышенному духу которых нередко дивились даже в Италии».

В середине века вокруг итальянского поэта-петраркиста Реджино из Фельры, секретаря Дубровницкой республики, собирались патристы, писавшие стихи, которые до нас не дошли. Дубровчанин Дживо Гучетич (Иоанн Гоций, 1451—1502) был одним из первых предшественников Ш. Менчетича и Дж. Држича, писавших на родном языке. Свои латинские стихи он посылал для отзыва в Италию. Полициано осыпал Гоция в письме к нему самыми лестными похвалами. К сожалению, от этого дубровницкого гуманиста дошла лишь одна латинская эпиграмма. В Задаре дом архиепископа Маффао Валларезо, читавшего Лукреция, был открыт для поклонников латинской поэзии. Там задарские гуманисты обсуждали сочинения Поджо Браччолини и стихи Панормиты.

Под разными латинизованными именами — Иоанн Барбула Помпилий, Поликарп Северитан — в Италии стяжал известность «венчанный лаврами поэт» Иван Барбула из Шибеника (1472 — ок. 1526). Барбула был учеником Помпония Лета и Маркантония Сабеллика; он составлял грамматические, философские и исторические трактаты, сочинил эпическую поэму о сотворении мира.

В 1457 г. крупный дубровницкий купец и неаполитанский дипломат Бенедикт Котрульевич (Бенедетто Котрульи, XV в.) написал кни-

гу «О торговле и совершенном торговце» (издана в Венеции в 1573 г.), показавшую не только коммерческие и политические интересы автора, но и его гуманистическую культуру. По-видимому, классические традиции переходили в семье Котрульевичей из поколения в поколение: отец и дед Бенедикта, имевшие большие связи в Неаполитанском королевстве, были «ораторами» (т. е. послами) Дубровницкой республики. Дочерей Котрульевич учил латыни; они знали наизусть стихи Вергилия.

Не без гордости говорит автор в начале своей книги, что он первым в Европе определил, в чем состоит «наука и искусство» торговли. Котрульевич настаивал в своем трактате на необходимости гуманистического образования для купца. Купцов в качестве дипломатов направляют к владетельным государям, синьорам и синьориям, но, не имея литературного образования и не будучи сведущими в риторике, они уподобляются «ослу за лирой» — *tanquam asinus ad liram*. Настаивая на необходимости истинного образования, Б. Котрульевич приводит свидетельства мудрецов древности (примеры взяты из Диогена Лаэртского и Авла Геллия). Конечно, замечал он, торговцу в его деятельности необходимы прежде всего науки. Он должен разбираться в качестве товаров, быть сведущим в географии и навигации. Но не повредит и знание философии, а также логики, помогающей отличать ложное от истинного и опровергать неверные аргументы и силлогизмы. Автор трактата о «совершенном торговце» был ярким выразителем нового духа городского купечества, антифеодального по самой своей сущности. Его сочинение — замечательный памятник не только культуры Далмации, но и всей истории буржуазного общества в Европе.

На исходе XV в. далматинская гуманистическая культура достигла весьма высокого уровня. Европейской известностью пользовался в то время гуманист Якоб Баннизий (Баничевич, 1466—1534), бывший секретарем императора Максимилиана. Баннизий переписывался с Эразмом Роттердамским, весьма его почитавшим, и стоял, без сомнения, на уровне классической образованности своего времени. Альбрехт Дюрер, которому Баннизий покровительствовал, написал его портрет. Имя далматинского гуманиста часто приводится в переписке Генриха VIII с дипломатическими представителями Британии.

В конце XV — начале XVI в. Далмация, еще не имевшая своих типографий, дала Италии двух выдающихся типографов-издателей — Андрия Палташича (Андреа да Катарио или Катариензис) и Добрича Добричевича (Бонинус де Бонинис). Их имена известны всем библиогра-

фам, интересующимся эпохой Возрождения. Андрий Палташич, чья деятельность относится к 1476—1492 гг., напечатал в Венеции около 30 книг, главным образом латинских классических писателей (Цицерона, Проперция, Теренция). Добрич Добричевич (ок. 1450—1528) работал в Вероне, Брешии, Венеции и Лионе. Он издал начиная с 1481 г. 43 книги, в том числе стихи Тибулла, Проперция и Катюлла, «Божественную комедию» Данте (1487) и посвященные Риму сочинения гуманиста Флавио Бьондо.

Далмация была родиной одареннейших поэтов-гуманистов, среди которых первое место занимают Илия Цривич (Элий Лампридий Црвин, 1469—1520) из Дубровника и Марко Марулич (Марк Маруля, 1450—1524) из Сплита. Элий Црвин получил гуманистическое образование в Дубровнике, затем учился в Ферраре и у Помпония Лета (ум. 1497), основателя Римской академии, где царил дух языческой древности. 21 апреля 1484 г. Элий был увенчан капителийскими лаврами как лучший латинский лирик своего времени. Он участвовал в организованных Помпонием Летом представлениях комедий Плавта во дворце кардинала Риарио. В ранней лирике дубровницкого поэта звучали эротические мотивы, близкие творчеству Понтано. Образ возлюбленной Црвина, римлянки Флавии, несколько напоминает Лесбию, Делию или Цинтию. Все же стихи далматинца не являются ни перепевами латинских элегий, ни подражанием латинской лирике неаполитанской школы. Вернувшись на родину, Элий сначала довольствовался скромными местами в администрации республики, затем ему было поручено руководить гуманистической школой. В Италии его забывали, несмотря на переписку с римскими и неаполитанскими друзьями, среди которых был поэт Понтано. Несчастья и бедность преследовали поэта. Под конец жизни, овдовев, он стал священником. Горько звучит эпитафия, написанная им самому себе:

Элий скрывается здесь молчаливый в убежище тесном.
Что ж: наконец обо мне, черная зависть, молчи!

(Здесь и далее переводы И. Н. Голенищева-Кутузова)

В Дубровнике написал он несколько зрелых стихотворений, среди них оду Рагузе, где настаивал на римском происхождении дубровчан. Элий не любил «иллирийского» (т. е. славянского) языка, нарушавшего, по его мнению, гармонию латинского, но первым среди далматинских гуманистов писал о Славянском царстве, которое простирается от берегов Адрии до Балтики и от Черного моря до крайних пределов Московии. Интерес к славянским странам

мог окрепнуть у Цервина под впечатлением рассказов П. Лета, побывавшего в Польше и на Украине.

Суровый Марко Марулич, автор назидательных латинских трактатов, изданных в Венеции, Базеле, Страсбурге, остался чужд любовной лирике петраркистов. Он предпочитал близкого ему по духу Данте и переводил «Ад» на латынь. Одно из самых удачных его произведений — латинская поэма «Давидада», в которой автор порой достигает большой эпической выразительности. Марулич проникал фантазией в космические пределы и слушал гармонию небесных сфер:

Там, над грядой облаков и трудами воздушной
стихии,
Круговращеньем небес бесконечных и неизмеримых,
Над ликованием сфер и созвучием их непреложным...
Вечный разверзся простор безгранично широкой
Вселенной...
Там полярный предел, растекаясь, себя поглощает,
Все же не может, усталый, своих же достигнуть
пределов;
Нежным ширится светом, зарницами тихими блещет...

Марулич обращался к образам героев, борющихся с тиранами и насильниками. Он воспел героизм Юдифи, от ученой латыни обратившись к языку народному — хорватскому. Библейский сюжет выражает чувства, навеянные борьбой с турками. Антиоттоманская тема оживила условные образы, заимствованные гуманистами у латинских классиков. В Далмации тема эта встречается впервые у Шижгорича («Элегия об опустошении полей Шибеника»), но с наибольшей силой выражена в хорватском стихотворении Марулича «Молитва против турок». Марулич обращался к папе, прося защитить балканских христиан. Но голос его остался гласом вопиющего в пустыне. В стихотворении «Жалобы Иерусалима» (где Иерусалим — это Далмация) ощущается горечь и разочарование поэта-патриота.

Патриотический и моральный пафос, гневные тирады в духе библейских пророков чередуются в поэзии Марулича с живописно-наглядными деталями. Он любит описания садов, дворцов, трапез, одежд, сражений. Как показали новейшие стилистические исследования, певец Юдифи не остался чужд народной поэзии, ее образам и сравнениям.

В своих латинских стихах (в «Давидаде», посланиях) Марко Марулич важен и торжествен. Эпиграммы же его резко сатиричны или исполнены возвышенных дум о благе сограждан, как, например, обращение к патрициям Сплита:

В должный час собирайтесь судить о важных
предметах,
Правду, порядок, закон и справедливость храня.
Ненависть или любовь ваш разум пусть не тревожит,
Голос народа ценя, слушайте мудрый совет.

В середине XVI в. латинская поэзия в Далмации в значительной степени вытесняется поэзией на хорватском, а также итальянском языках. Прославившийся на всю Европу как политик-авантюрист латинский поэт Фран Транквилл Андреис (Транквилл Партений Андроник, 1490—1571) родился и умер в Трогире, но почти всю жизнь провел за пределами родины. Он учился в Дубровнике, Падуе и Риме, объяснял латинские тексты в Лейпциге. Там в 1518 г. вышли его «Похвала красноречию» и латинская поэма «Молитва против турок» (где очевидно влияние Марулича). В том же году выступал он с речью антиоттоманского содержания перед Максимилианом и германскими князьями на съезде в Аугсбурге.

С письмом и стихами молодой далматинский эрудит обратился к Эразму, надеясь, что тот поможет ему получить кафедру в Лувене. Потерпев неудачу в университетской карьере, Транквилл Андроник очутился в Париже, где началась его политическая деятельность (1526): сначала он находился на службе у французов, а затем был дипломатическим агентом венгерского короля Яноша Запояи. Побывав в столицах Европы от Венеции до Лондона, Транквилл стал секретарем авантюриста Альвизо Гритти (1480—1534), побочного сына дожа и доверенного лица султана. Гритти враждовал с Запояи и был убит его сторонниками. Бежав из владений Запояи, Андроник сочинил апологию Гритти.

По совету своего друга Иеронима Ласки — «польского Улисса», перешедшего от Запояи на службу к Габсбургам, далматинский гуманист тоже переменял ориентацию и стал дипломатическим агентом короля Фердинанда. Как австрийский представитель он убеждал в Кракове вспомнить славу Польши и начать войну с турками за освобождение балканских народов («Увещание польских магнатов», посвященное Андрею Горка, вышло в 1645 г.).

3. ВОЗНИКНОВЕНИЕ И РАЗВИТИЕ ЛИТЕРАТУРЫ НА НАРОДНОМ ЯЗЫКЕ

Литературная поэзия на народном языке появилась в конце XV в. в Сплите и в Дубровнике. До М. Марулича, Ш. Менчетича и Дж. Држича в Далмации существовало несколько поэтов, упомянутых у Марулича среди старых «зачинателей», которые писали двенадцатисложным



AMOROSE, E PASTORALI,

ET SATIRE,

Del Mag.

SAVINO DE BOBALI

SORDO,

Gentii'huomo Ragufeo.

CON PRIVILEGIO.



IN VENETIA. СЮ 19 XXCIX.

Preffo Aldo.

*Титульный лист
книги стихотворений С. Бобальевича
Венеция, 1589 г.*

стихом с рифмой на цезуре. Стих этот появился в Средней Далмации в области древнего чакавского диалекта, сохранившего до сих пор архаические черты и отличающегося более свободной системой ударения, чем современный сербохорватский литературный язык. В Южной Далмации (Дубровник) и в пределах Боки Которской население (по племенному происхождению сербское) говорит на штокавском и чакавском диалектах. Различие диалектов никогда не препятствовало языковому общению «штокавцев» и «чакавцев». В литературном языке Дубровника, штокавском в своей основе, немало чакавских форм. Одна и та же система стихосложения была принята в литературной поэзии как Средней, так и Южной Далмации.

Народная лирика влияла уже на первых поэтов Далмации — на Джоре Држича, на Марулича и Менчетича. Латинская и итальянская ритмика сочеталась с народной, так же как

куртуазные мотивы — с метафорами и образами! славянской поэзии. Раньина, Бобальевич Е Златарич восприняли некоторые итальянские формы (сикстина, белые стихи). Правда, сонет, столь распространенный в Италии, почти не встречается в хорватской поэзии Далмации, Бобальевич и Раньина писали сонеты с большим мастерством, но по-итальянски.

В конце XV в. петраркистская поэзия вульгаризовалась. Образы, метафоры, ситуации стали повторяться. В стихах появилась манерность. Возвышенные чувства (не пережитые, а механически заимствованные у Петрарки) смешивались с чувственностью зачастую литературного происхождения, почерпнутой у римских элегиков. Огромным успехом пользовался тогда Серафино Чеминелли дель Аквила (1466—1500). Он писал сонеты и страмботти (краткие стихи сицилийского происхождения, обычно в восемь строк с чередующейся рифмой). Страмботти и респетти пелись с музыкальным сопровождением. Войдя в моду при итальянских дворах, они подверглись обработке ученых поэтов и стали псевдонародным жанром, приспособленным ко вкусам великосветских кругов. Петраркистские мотивы в упрощенном виде проникли в страмботти, что окончательно превратило их в модную литературу, по существу довольно чуждую и народному творчеству, и поэзии певца Лауры.

Влияние не только Петрарки, но и Серафино дель Аквила, Тебальдео и других «страмботтистов» несомненно в произведениях дубровчан Менчетича, Джоре Држича, а также поэтов Хвара (особенно Ганнибала Лулича). У Менчетича встречаются переводы и перепевы кратких стихов Серафино. Сильно повлиял Серафино на ранние стихи Раньины.

Шишко (Сигизмунд) Менчетич родился в 1457 г. в семье патрициев, возводивших род к романским основателям Рагузы. Образование он получил в гуманистической школе у себя на родине. Отличаясь необузданным характером, Менчетич не раз предстал перед дубровницким судом. В зрелом возрасте он занимал в республике ответственные должности, а в 64 года был избран ректором (князем). Как большинство патрициев, Менчетич занимался торговлей и ездил по делам в Турцию. В 1527 г. умер от чумы. Творческий диапазон Менчетича, писавшего на сербохорватском языке, не был обширен. Он был поэтом любви, иногда возвышенной, в духе Петрарки, чаще откровенно чувственной. Муза дубровницкого поэта, администратора и торговца, не парит в разреженном небесном эфире. Старейшие ренессансные поэты Дубровника должны были выработать новый поэтический словарь, переосмыслить мифологические

термины, придать славянский характер западным куртуазным и греко-латинским образам. Так, нимфы, дриады и ореады были названы «вилами» (вила — фея, волшебница сербско-хорватского фольклора; вилой называли и даму сердца, возлюбленную).

Джоре Држич (1461—1501) в гораздо большей степени, чем другие поэты Далмации конца XV — начала XVI в., использовал народную песню. Он получил солидное образование, усвоил поэтику петраркистской школы, но не был подражателем. Држич часто соединял мотивы куртуазные с мотивами народного творчества. Подчас стихи его звучат как вариации на фольклорные темы и ближе к народной лирике, чем произведения придворных поэтов Лоренцо Медичи (например, стихотворение «Сокол и вила»). Соединение гуманистического стиля и просто-сердечное™ чувств, образов латинской поэзии и народной ритмики характерны для далматинской ренессансной поэзии.

Немного позже, чем в Сплите и Дубровнике, поэзия на народном языке появилась на острове Хваре. Хварский патриций Ганнибал Луцич (1482—1553) слагал любовные стихи, переводил Петрарку и был автором первой оригинальной драмы светского содержания на сербскохорватском языке — «Рабыня». Драма написана на современную тему: представлена судьба славянки, попавшей в плен к туркам и освобожденной ее поклонником, юнаком Деренчином, потомком хорватского народного героя, прославленного в эпических песнях. Свободу и древние обычаи Дубровника Луцич восхвалял не только в «Рабыне», но и в стихотворном послании друзьям. Республика св. Влаха была для него образцом совершенства. К Дубровнику влекло его национальное чувство: он предпочитал славянское государство венецианскому владычеству.

Петр Гекторович (1487—1572) с острова Хвара в преклонных годах рассказал в поэме «Рыбная ловля» о путешествии среди островов далматинского архипелага в обществе двух рыбаков. Описания его отражают современную жизнь. К спутникам хварский патриций не относился свысока, интересовался жизнью народа, его обычаями и творчеством. Гекторович был первым среди южных славян, записавшим эпические народные песни долгого стиха (бугарштицы). Внес он в свой текст и три народные лирические песни. В кружке хварских поэтов, приятелей Гекторовича, заслуживает внимания Микша Пелегринович (ум. 1563), автор маскарадной поэмы «Цыганка», пользовавшейся большим успехом в Дубровнике (изд. 1599).

В середине XVI в. Петр Зоранич из Задара (1506—ок. 1569) написал на сербскохорват-

ском языке роман-эклогу «Горы» (Planine); перемежая прозу со стихом на манер «Аркадии» Саннадзаро. Проза в далматинской литературе на народном языке была явлением редким. Особенно удались Зораничу стихи в народном духе. Следует отметить его горячую любовь к родине. Большое влияние оказал на него М. Марулич.

После Менчетича и Джоре Држича самым известным поэтом Дубровника был Мавро Ветранович (1482—1576). Бенедиктинский монах, Ветранович — человек Возрождения. Ему не слишком удалась аллегорическо-поучительная поэма «Пилигрим». Нельзя не предпочесть его сатиры на земных владык, не спешащих оказать помощь поработенным турками балканским народам; на старую противницу Дубровника Венецию; на мораль клириков. Мавро любил проливать слезы, вспоминая об умерших, погибших, покинувших дубровницкие райские кущи ради небесных. В его драматической поэме «Орфей» вся природа — горы, леса, реки, вилы в зеленых чащах, наяды на синих волнах моря — оплакивает утерянную Эвридику. «Орфей» написан на ту же тему, что и «Сказание об Орфее» Полициано. По существу же между произведениями, кроме основного сюжета, мало общего. В поэме Ветрановича (особенно в описании ада) скорее чувствуется влияние Данте. Повествовал он и о горестях, злключениях и лишениях своей жизни на уединенном острове, не избегая конкретно-бытовых деталей (поэма «Пустынник»). Порой старого Мавро охватывали радостные настроения ренессансных празднеств, пиршеств и шествий, и он писал веселые, слегка насмешливые карнавальные песни на темы, близкие его слушателям (как, например, «Немецкие ландскнехты»).

4. МАРИН ДРЖИЧ

Талантливый дубровницкий поэт Марин Држич (ок. 1508—1567) был священником, как и его дядя, поэт Джоре Држич, но священником ренессансного типа, живо напоминающим Рабле. В Сиене, где он провел студенческие годы, Марин Држич пристрастился к итальянскому театру.

В пьесах сиенцев комедия Плавта мешалась со сценами из народной жизни, вольными и порой грубоватыми. Возвратись в Дубровник, Држич организовал любительскую труппу. Не находя постоянного занятия, он одно время служил переводчиком у австрийского искателя приключений графа Рогендорфа, ездил с ним в Вену и Константинополь. Под конец жизни комедиограф превратился в политика и бежал

Во Флоренцию, где добивался помощи от тосканского герцога для ниспровержения власти аристократов в своем городе. Не найдя помощи у герцога и опасаясь долгих рук дубровницкого сената, Марин Држич перебрался в Венецию, где вскоре умер.

В прозе, что было новшеством в далматинской литературе, Држич написал несколько комедий, из которых самая известная — «Дундо Марое» (ставилась в наше время на сценах Югославии, в СССР и других странах). Театр Држича берет начало в драматургии Плавта и сиенцев. Однако не общность типов и отдельных сцен в пьесах Држича и в театре Италии представляет основной интерес. Следует отметить переход от стихов к прозе, яркость «местного колорита», отход от условностей классической драматургии, вторжение подробностей реального быта, отразивших социальные конфликты.

Итальянское влияние и здесь обнаруживается лишь как пример, побуждающий к творчеству, а не как обезличивающая сила. Исходя из Плавта, подобно всем комедиографам Возрождения, Марин Држич пошел своими путями. Он преобразил условные типы латинской комедии и придал им далматинские черты. Его дядюшка Марое — не плавтовский скупец и не сколок с итальянского комического типа скряги, а живое лицо. Родной брат тех «дядюшек Мароев», которые заседали в Большом совете республики. Он представитель патрициев — торговцев XVI в., стремившихся спасти богатство, которое уплывало из рук, переходило к предприимчивым пополанам, вытеснявшим их из международной торговли. Сын дядюшки Марое — тоже не прожигатель жизни, не тип традиционной комедии, а молодой патриций из Дубровника, промотавший достояние своих предков. Власть золота не укрылась от пронизательного взора поэта-сатирика. Стяжатель и скупец говорит в его пьесе: «Я собираю все плоды, все злаки, все, что производит земля, а затем перепродаю людям; поэтому я — бог богатства».

Слуги в комедиях Држича воплощают природные свойства дубровницкого народа: оборотливость и остроумие (переходящее в сарказм). В прологе аллегорический персонаж, чернокожик из Индии Долгий Нос, под покровом невинной шутки высказывает острую критику в адрес дубровницкой общественной жизни. Он же, выражая демократические идеи автора, повествует об утопическом индийском царстве справедливости, где нет ни бедных, ни богатых.

Кроме комедий в прозе, Марин Држич писал петраркистские стихи, подражая Ш. Менчетичу, и пасторали в стихах: «Повесть о том как богиня Венера воспылала любовью к Прекрас-

ному Адонису, переложенная в комедию»; «Тирена» (Венеция, 1551).

Как у Шекспира («Сон в летнюю ночь»), чередуются фантастические и реальные сцены в пастушеских пьесах М. Држича. Мифологические персонажи сталкиваются с комическими типами, забредшими из Дубровника в царство вил и сатиров. Крестьяне изыскиваются в любви, пародируя пасторальную и куртуазную поэзию. Рядом мелькают легкие поэтические образы, создания фантазии, не оторванные от действительности, а только чуть приподнятые над повседневностью.

5. ЛИТЕРАТУРА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVI в.

Для изменений, происшедших в дубровницкой литературе середины XVI в., важна была реформа Пьетро Бембо, упорядочившего итальянский литературный язык. Бембо разработал теорию трех стилей, он искал гармонии стиха, исследуя наследие Петрарки. Подражание великим писателям Треченто отразилось на лексиконе Бембо (архаизирующем) и на подборе эпитетов (он принимал лишь встречающиеся у певца Лауры). Эти стеснения все же не помешали появлению в Италии нескольких одаренных поэтов, сумевших сохранить свое лицо. Среди «бембистов» Джованни Делла Каза и Анджело ди Костанцо вместе с самим Великим Бембо (как называл его дубровчанин Савко Бобальевич) оказали влияние на дубровницкую поэзию 50—60-х годов XVI в. В стихах Раньины, Бобальевича и Златарича поэтический синтаксис Делла Казы, особенно переносы из строки в строку, вполне привился и придал ритмике дубровчан гибкость и выразительность. По примеру итальянских академий в Дубровнике во второй половине века основывается «Академия согласных» (Sloznh, dei Concordi). Членами академии были Савко Бобальевич, Михо Мональди, писавший итальянские стихи и диалоги в духе Бембо, ученый-юрист Марин Кабога (1505—1582), философ Никола Битов Гучетич, автор диалогов о республике и о совершенной красоте, занимавшийся также политической экономией.

«Академики» (за исключением итальянца Мональди) принадлежали к патрицианским родам. Поэтому интересно, что М. Кабога (Кабожич) написал резкую сатиру на благородное сословие (напечатанную впервые русским историком В. Макушевым). Кабога ставил на вид дубровницким патрициям, что великие люди древности зачастую происходили из простонародья. В сербскохорватской сатире «О динаре» Кабога упомянул известных юристов античного мира,

которые были демократического происхождения.

Из поэтов Дубровника, слагавших стихи в основном по-итальянски, особого внимания заслуживает Савко Бобальевич (конец 1529 или начало 1530—1585), известный в Италии как Савино де Бобали. Бобальевич прибегал к смелым сравнениям и гиперболам. Порою проskalзывал в его стихах и некоторый маньеризм, предвосхищая стиль барокко. В сатирах он следовал не только Горацию, но и Ариосто. Они примечательны как документы о жизни Дубровника середины XVI в. и порою весьма выразительны.

Одним из собеседников в диалогах о природе республик Николы Гучетича выведен «великолепный кавалер» Доменик Раньина. Доменик Раньина (1536—1607) в молодые годы без большого успеха занимался торговлей в Мессине, посвящая досуг поэзии. К сицилийскому периоду его жизни принадлежит цикл стихов, посвященных «Ливии, злой латинянке». Сначала Раньина следовал по пути Ш. Менчетича, и петраркизм его был «старого стиля». В Италии он познакомился со школой Бембо. Остепенившись в зрелые годы (он тоже не раз судился за слишком бурные проявления темперамента, как Менчетич и Бобальевич), Д. Раньина достиг высших должностей в Дубровнике. Во Флоренции вышла его книга хорватской лирики (1563), предисловие к которой в значительной степени заимствовано у Бернардо Тассо (1493—1569). В 1565 г. Лудовико Дольче поместил в сборнике лучших образцов итальянской поэзии 26 сонетов Раньины. Из этой книги четыре сонета дубровчанина Филипп Депорт перевел на французский язык.

В программном стихотворении «Тому, кто хулит все чужое, а сам ничего не сделал», написанном на сербскохорватском, Раньина — вслед за Горацием — говорит об изменении вкусов, о чередовании литературных течений. Раньина по примеру Бембо стремился стать реформатором отечественной литературы. Это ему удалось лишь отчасти. Особенно удачны его стихотворения, навеянные народной поэзией. Куртуазные и петраркистские мотивы своеобразно сочетаются в них с певучестью народного ритма, эпитетами, метафорами и сравнениями народной лирики («Хоровые песни»).

Доминко Златарич (ок. 1555—1609) превосходил Раньину общей культурой, выдержанностью стиля и вкусом. Воспитанник Падуанского университета, где он изучал медицину, Златарич занимался также греческим, латинским языками, интересовался и итальянской литературой. Вернувшись на родину, он перевел с оригинала «Электру» Софокла, «Любовь

Пирама и Тисбы» Овидия, посвятив этот труд дубровницкой красавице Цвете (Флоре) Зурорич-Пешони, в честь которой Торквато Тассо писал сонеты и мадригалы. Переводы Златарича, включая перевод «Аминты» Тассо под заглавием «Любомир», сделанный в первом варианте еще с рукописи знаменитой пасторали (Падуа, 1580), а также оригинальные стихи появились в издательстве Альдо в 1598 г. Златарич по примеру Тассо ввел в дубровницкую поэзию белый стих. Принципы школы Бембо Златарич применял последовательнее Раньины. Лирика его возвышенна, благородна и холодна. Некоторая склонность к маньеризму, как и у Бобальевича, подчас роднит ее с барокко.

Юмор дубровчан саркастичен. Единственное исключение среди поэтов XVI в. — Мавро Ветранович, его юмор мягок и человечен. Почти все дубровницкие поэты эпохи Возрождения писали сатирические стихи. В них с богатыми бытовыми подробностями отражена современная им жизнь. В этом жанре и Златарич написал несколько стихотворений. Особенно удачна его сатира на «великолепного господина» Фому Натали Будиславича, сына дубровницкого брэдоброя, который, став врачом и владельцем феодальных имений в Герцеговине, полученных от султана Мурата III, кичился своим древним аристократическим происхождением. Гиперболы в этом стихотворении напоминают «Моргайте» Пульчи и «Гаргантюа» Рабле. Интересны в нем упоминания героев сербскохорватского эпоса (Сабинянин Янко, Змей Огненный Вук).

Антун Сасин (1524—1595), мелкий служащий дубровницких солеварен в городе Стоне, написал одно из самых ярких поэтических произведений дубровницкого Ренессанса — поэму «Флот». Отдельные стихи этой поэмы напоминают «Галион» Мавро Ветрановича. Влияние его обнаруживается также в стиле поэмы. Примечательно возникновение морской поэмы — жанра, редкого в европейской литературе XVI в., — именно в Дубровнике, чьи суда бороздили моря и океаны трех континентов и появлялись у берегов Нового Света. Во «Флоте» поражают широта эпического размаха, блестящее описание дубровницких кораблей, полное сравнений и метафор, почерпнутых из народной поэзии, острое ощущение эпохи, патриотический пафос.

Ученые венецианской Далмации и Дубровника продолжали в XVI в. писать по-латыни, но все чаще прибегали к итальянскому. Среди историков XVI в. получил известность Лудовик Церва-Туберон, родственник поэта Элия Цервина. Церва-Туберон учился в Париже и стал аббатом монастыря св. Якова близ Дубровника. Умер он от чумы, свирепствовавшей в 1526—1527 гг. Свои «Комментарии», в которых охва-

чены события от смерти Матяша Корвина (1490) до смерти папы Льва X (1522), Туберон, вероятно, писал, не рассчитывая опубликовать этот труд при жизни. Взгляды свои этот бенедиктинский монах высказывал с предельной резкостью, отрешившись в значительной степени от предрассудков нобилей и от догматических уз. Он был одним из самых прогрессивных исторических писателей своего времени. Стиль его отличался изысканностью: он следовал Тациту и Саллюстию. Ярко нарисованы в его комментариях портреты исторических деятелей, гуманистов, художников — Матяша Корвина, Владислава Ягелло, Чезаре Борджа, турецких султанов, поэта Яца Паннония, скульптора Ивана Дукновича. Повествуя о крестьянской войне Дожи в Венгрии, писатель не выражал сочувствия феодалам; в его объективном изложении сквозит скорее симпатия к восставшим.

За сто лет до Мавро Орбини, автора книги «Славянское царство», Церва-Туберон с похвалой писал о сербском эпосе, о Косовском бое, Милоше Обиличе, князе Лазаре. Он подверг критике нравы главарей католической церкви, разврат и алчность пап Александра VI, Юлия II и Льва X. Первое сокращенное издание «Комментариев» Цервы-Туберона вышло в Флоренции в 1590 г.; полностью они были изданы во Франкфурте-на-Майне в 1603 г., а в 1734 г., осужденные римской курией, попали в «Индекс запрещенных книг». Церва-Туберон поддерживал, как и Флавио Бьондо, теорию «о русском происхождении» всех славян вопреки распространенному в ренессансной историографии мнению об их иллирийских истоках.

О судьбах славянского племени с не меньшим увлечением и страстностью, чем Туберон, писал и Винко Прибоевич с острова Хвара. В 1525 г. он обратился к согражданам с проповедью, напечатанной в Венеции в 1532 г. под заглавием «О происхождении и последующих

деяниях славян». Прибоевич призывал славян к единению от Адриатики до Москвы. Он побывал в Кракове, где прочел «О двух Сарматиях» Меховского, откуда и почерпнул сведения о России.

Выше отмечалось сходство далматинской литературы с литературой Италии и ее самобытные черты. Народное творчество сильнее повлияло на поэтов восточного берега Адриатического моря, чем на итальянских авторов XV в. (что объясняется богатством южнославянской народной песни). Антиоттоманская тема звучит у Шижгорича, Марулича, Бетрановича, Транквилла Андроника с трагическим пафосом, не свойственным поэтам Запада. Те издали взирали на роковые балканские события, в то время как южные славяне были их свидетелями, участниками и жертвами. В посланиях, сатирах, патриотических и описательных стихах далматинские поэты освобождались от школьных влияний, во всей полноте отражали современность. Реалистическое мироощущение, свойственное литературе эпохи Возрождения, имело свою окраску в разных странах. Далматинцы и дубровчане в своих особых экономических и социально-политических условиях должны были, естественно, отличаться по воззрениям от итальянцев, что особенно наглядно в комедиях Марина Држича.

До конца XVIII столетия далматинская литература, написанная на сербскохорватском, почти не распространялась в других южнославянских областях. Она стала общенародным достоянием в первой половине XIX в., когда у хорватов и сербов возродилось национальное самосознание и возник живой интерес к культурному наследию предков. Далматинские авторы, заложившие основы литературной поэзии и светского театра, оказали значительное влияние на новейшую литературу Югославии.

ГЛАВА ВТОРАЯ

ВЕНГЕРСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. ИСТОКИ ВЕНГЕРСКОГО ГУМАНИЗМА. ЯН ПАННОНИЙ

Если не считать переводов на венгерский язык нескольких религиозных легенд («Легенда о Маргит»), жития Франциска Ассизского (ок. 1370), в XVI в. в Венгрии еще господствовала средневековая латинская традиция.

Эту традицию восприняли и венгерские гуманисты, однако не только из рук монахов

но и в более утонченном литературном виде — из Италии и Франции, где они обычно учились (возник даже венгерский вариант латинской ритмической прозы). Еще летописец короля Белы III, анонимный автор памятника средневековой венгерской литературы на латинском языке — «Деяний венгров», учился в Париже и, вероятно, в Орлеане, знаменитой риторической школе Запада. Но и в Эстергоме, древней столице Венгрии, в замке короля Белы, чьи

стены были возведены римлянами, пели провансальский трубадур Пейре Видаль, немецкие миннезингеры.

С начала XVI в. в списках торговцев, ремесленников и техников Буда и Веспрема часто встречаются итальянские фамилии, особенно флорентийские. В архиепископском городе Эстергоме было даже особое итальянское объединение со своей печатью. Много итальянцев жило при дворе королей из неаполитанской династии Анжу: Карла (Кароя), Роберта и Людовика (Лайоша, 1342—1382), любителя наук и литературы. Канцелярия Лайоша I (Великого) поддерживала связи с венецианскими и флорентийскими друзьями Петрарки. Вероятно, по рекомендации королевской семьи гуманист Джованни Конвертино да Равенна, родившийся в Будае в 1343 г., стал секретарем Дубровницкой республики. Его отец, Конвертино да Равенна, учившийся в Болонском университете, был медиком при венгерском королевском дворе. При посредстве Конвертино часть библиотеки короля-книгочея Роберта Неаполитанского перешла в Венгрию и легла в основание библиотеки «Корвина» короля Матяша (XV в.). Лайош I основал в 1367 г. высшую школу по итальянскому образцу в городе Пече. В ней проявились гуманистические тенденции. В ней изучались авторы классической древности. Эта высшая школа готовила чиновников и дипломатов для короля. Школа просуществовала до 1402 г.

Как показывают новые исследования источников славянского романа о Трое, хорватский текст еще в XIV в. был, по-видимому, переведен с венгерского (этим путем роман перешел в Сербию, Болгарию и Россию). Таким образом, устанавливается еще один путь воздействия на культуру Юга и Востока Европы в начале Возрождения — не прямой, а через венгерскую Буду, где короли французского происхождения из неаполитанской династии покровительствовали западной образованности.

В окружении Анжу выделялся королевский секретарь Янош Кюкюллей (1320—1394), ставший летописцем Лайоша I. Особенно интересны связи Кюкюллей с Прагой. Можно предполагать, что он был знаком с зачинателем чешского и немецкого гуманизма Иоанном Новифоренцием, который посетил Буду. В канцелярском стиле Кюкюллей, как и в переписке Новифорензия, видно стремление к гуманистической элегантности.

Итальянские походы Лайоша в сопровождении его венгерских магнатов и рыцарей, несомненно, способствовали проникновению в Венгрию ренессансных идей. Во время первой итальянской кампании он побывал в Вероне



Мадонна с младенцем («Мадонна Батори»)

1526 г. Рельеф.
Будапешт, Музей изобразительных искусств

у Скалигеров, в Мантуе, Болонье, у Малатесцы в Римини. Кола ди Риенци вышел на несколько километров из Рима, чтобы приветствовать короля при въезде в город. Лоренцо де Моначи, секретарь Венецианской республики, как ее посол, часто посещавший Венгрию, приписывал распространение там культуры и ее новое гуманистическое направление именно заслугам Лайоша I, обещая венгерскому королю хвалу поэтов, которая обеспечит ему славу в потомстве. Время Лайоша Великого можно, таким образом, рассматривать как своеобразное венгерское предвозрождение.

Гуманист Пьер Паоло Верджерио был привезен в Буду Сигизмундом Люксембургским (1387—1437), ставшим (под именем Жигмонда) венгеро-хорватским королем после брака с дочерью Лайоша I. Верджерио родился в 1370 г. в городе Копре (Каподистрии). Он пополнял свои знания во Флоренции и в Болонье, был в Падуе учеником Джованни Конвертино да Равенна, пользовался покровительством старейшего гуманиста Колуччо Салутати, воспри-

няв его взгляды на жизнь и деятельность ученого. Верджерио, вместе с Леонардо Бруни, Браччолини и Гварини, принадлежал ко второму поколению последователей Петрарки. Гуманист из Истрии подготовил текст «Африки» Петрарки, слушал лекции по греческому языку и литературе у Мануила Хрисолоры, изучал римские древности, но более всего интересовался проблемами педагогики. В начале XV в. он написал трактат о том, как воспитывать юношей благородного происхождения в духе гуманизма при помощи «свободных искусств», освобождающих от низменных страстей и предрассудков. Изучение классических языков в его плане воспитания имело не только практическое значение, но и являлось стимулом для формирования личности, независимой от косных воззрений. Его комедия «Паулус», созданная по образцам Теренция, была предназначена для исправления нравов юношества. Религиозные проблемы не могли не интересовать этого выдающегося педагога. Предшественник Эразма Роттердамского, он стал сторонником преобразования церкви «сверху донизу» и был одним из первых проповедников «нового благочестия».

Верджерио после смерти Жигмонда удалился в Эстергом и жил при дворе архиепископа-примаса Венгрии. В согласии с указаниями Салутати он реформировал на примерах Цицерона латинский язык венгерской придворной канцелярии, которая стала центром распространения литературного стиля и гуманистических взглядов не только в Буде, но и в соседней Моравии. Верджерио, который повлиял также на венгерскую и хорватскую историографию, отвергал легендарные повествования Средневековья. Гуманистические идеи Верджерио о светском образовании, основанном на изучении классиков древности, и о светском государстве, в котором церковь — лишь регулятор нравов и основа морали, восторжествовали во времена Матяша Корвина. Умер Верджерио в Буде в 1444 г.

Интересны и другие итальянские связи Жигмонда, короля Венгрии и Хорватии. Панормита посвятил ему своего «Гермафродита» и был в 1433 г. увенчан лавровым венком. Поджо написал стихи на его коронацию. Чириако д'Анкона был гидом короля и его свиты в Риме, показывая венграм римские руины. Венецианский гуманист Франческо Барбаро, автор «Трактата о браке», собирался написать поэму, посвященную Жигмонду, и обратился за материалом к канцлеру Гаспару Шликку, имевшему влияние в Вене и в Буде. Когда король умер, среди надгробных речей была речь, написанная Филиппом де Диверсисом,

ректором гуманистической школы в Дубровнике. Один из королевских военачальников, боровшихся с турками и венецианцами, флорентинец Филиппе Сколари, известный под именем Пиппо Спано, став темешварским графом (ум. 1426), пригласил в Венгрию итальянских художников и архитекторов. Для него работали Мазолино да Паникале из Тосканы и Манетто Аммантини (ученик Брунеллески), трудившийся так же во дворце короля. Меценатом и строителем был племянник Филиппо, Андрей Сколари, епископ Варада (1409—1426), собравший вокруг себя итальянских художников, архитекторов и ремесленников.

Герой венгерских войн с турками, правитель Венгрии Янош Хуняди (1387—1456) — Сибинынин Янко сербского эпоса — в молодости сопровождал Жигмонда в Италию на коронацию. Из Рима Хуняди отправился в Милан, где около двух лет был на службе у Филиппо Мария Висконти. Образцом просвещенного правителя для венгерского полководца был Альфонс Арагонский, король Неаполя. Правитель Венгрии дал сыновьям гуманистическое образование.

Яношу Хуняди обязан был политической карьерой загребский каноник из мелкого хорватского дворянства Иван (Янош) Витез из Средни (1400—1472). Он заботился о развитии новой венгерской культуры. Сборник его писем, составленный и снабженный примечаниями загребским священником Павлом Иваничем в 1451 г., стал учебником для молодых людей, начинавших службу в придворной канцелярии Буды и желавших овладеть изысканным латинским слогом. Важно отметить непосредственные связи Витеза с Польшей. В 1440 г. вместе с венгерской делегацией он прибыл в Краков для выбора Владислава III на венгеро-хорватский престол. Янош Витез поддерживал дружеские отношения с первыми деятелями польского гуманизма — М. Ласоцким и Григорием из Санока, с профессорами Краковского университета. Став после воцарения Матяша Корвина архиепископом, примасом Венгрии и канцлером королевства, Витез собрал в Эстергоме библиотеку, выписывая книги у флорентийского книгопродавца и первого биографа гуманистов Веспасиано да Бистиччи. Тот писал о Витезе: «Он желал, чтобы в его библиотеке были книги всех отраслей знания и поручал их разыскивать в Италии и вне Италии, а те, что не находил, заказывал переписывать во Флоренции, не обращая внимания на расходы, лишь бы кодексы были красиво исполнены и точны. Он облагородил свою страну тем, что по его поручению туда ввозили все книги, которые только можно было найти, как ориги-

нальные, так и переведенные; и мало было книг на латинском языке, которых он не имел бы». Две трети книг библиотеки Матяша Корвина были светского содержания. Тексты рукописей исправлял Феликс Петанчич, гражданин славянского Дубровника, миниатюрист, языковед и стратег-теоретик, написавший сочинение о военных дорогах, ведущих с Балкан к сердцу турецкой империи.

Янош Витез был основателем первой высшей школы в Братиславе — Academia Istropolitana (1467, Istropolis — Братислава). Кроме теологии и канонического права, там преподавались астрономия, математика, начала естественных наук и медицина.

Племянник Витеза, бедный хорватский дворянин Иван Чесмички из Славонии (1434—1472), стал под именем Яна Паннония известен в европейской гуманистической литературе как один из лучших неолатинских поэтов. Он учился в Ферраре в знаменитой гуманистической школе Гварино Гварини, куда был послан своим дядей в 1447 г. После школы Гварини он окончил Падуанский университет, получив степень доктора канонического права. Благодаря покровительству папы-гуманиста Пия II, хорошо знавшего Витеза, Ян Панноний еще совсем молодым человеком (27 лет) стал епископом богатой епископии города Иеча. Мантенья написал портрет Яна и его друга Галеотто Марцио. В эпиграммах Паннония встречаются имена известных ученых и литераторов того времени: Гварино Гварини, Лоренцо Баллы, Энея Сильвия Пикколомини, Марсилио Фичино.

Панноний неохотно писал льстивые посвящения, бывшие в ходу у придворных поэтов Кваттроченто. В его эпиграммах королю Матяшу Корвину — в самом гиперболизме образов — кроется тайная насмешка. Она становится явной в эпиграмме «Счастье придворных», где говорится о прихоти монарха, играющего судьбами людей. Между королем и примасом Витезом, чьей стороны держался его племянник, углублялись разногласия, приведшие к бунту значительной части магнатов и дворянства против Корвина. Восставшие хотели возвести на венгеро-хорватский престол королевича Казимира Ягеллона. Дворяне южных провинций, заинтересованные в обороне южных границ, тоже рассчитывали на помощь Польши. Казимир перешел венгерскую границу. Ян Панноний и Витез к нему присоединились. Но Матяш одержал над поляками победу у Нитры. Панноний бежал в Славонию, пробираясь в Италию. Тяжело заболев, он должен был остановиться недалеко от Загреба, где и умер в 1472 г., когда ему было всего 38 лет. Тело его впоследствии

было перенесено в Печ. На гробовой доске выгравированы его стихи:

Янус покоится здесь; к дунайским брегам он
впервые
Лавром увенчанных муз с высей Парнаса привел...

Так окончил жизнь один из самых значительных неолатинских поэтов, которого с достаточным основанием венгры считают венгром, а хорваты — хорватом. Его славянское происхождение несомненно. Но нельзя отрицать его первостепенное значение для Венгрии, с которой он был связан всей своей жизнью.

Главным философским направлением для Паннония был гуманистический рационализм, выросший на почве античного материализма:

Не утверждай ты того, что не может наш разум
постигнуть.

Так поступал и Марон, так поступал и Гомер...

Как и все неолатинские поэты, Ян Панноний прибегал к заимствованиям из античных авторов. Но даже в ранних его произведениях, необычно зрелых для 16—17-летнего юноши, обнаруживается оригинальное и острое восприятие мира, впечатлительность и переходящая в сарказм меланхолия. Сенсуализм Паннония проявляется в первой элегии, где с большой напряженностью передана надежда поэта на исцеление водою источника божественной нимфы Феронеи в Умбрии. Свои гимны Панноний, епископ Печский, посвящал языческим богам, просил исцеления от болезней у Аполлона («К Аполлону»). Замечательна по выразительности молитва Яна Паннония о мире, обращенная не к христианскому богу, а к античному воинственному Марсу. Мироощущение Яна Паннония было ближе к эллинскому, чем к римскому, что отличало его от большинства неолатинских поэтов. Основательно изучив греческий язык, он переводил на латынь из Антологии, а также Плутарха, Демосфена, Гомера. Из его переводов Гомера сохранился отрывок шестой книги «Илиады» — один из самых старых гуманистических переложений великого поэта древней Эллады. Слава Паннония в XV—XVI вв. покоилась на его эпиграммах. В нескольких из них, написанных с крайней резкостью, Ян Панноний высказал симпатии Лоренцо Балле, Помпонию Лету, Латине, Каллимаху — свободомыслящим поклонникам языческой древности, которых папа Павел II осудил на изгнание. Рим был для поэта святилищем античной культуры, а не храмом св. Петра, что видно по стихотворению «Рим — гостям».

Враждебно относился епископ Печский к средневековым предрассудкам и суевериям. Стоицизм его порой очень далек от религиозности.

му, в которой пророчил трагическую участь наследнику венгеро-чешского престола.

Отпрыск славных отцов, о наследник престола
счастливым,
Трон ожидает тебя, власть, и богатство, и честь.
Отпрыск гордых отцов — я предвижу — тебе угрожает
Яд, изменников лезть, вражеский меч и кинжал.

Лобковицу, который хорошо изучил придворные нравы Буды, нетрудно было предвидеть, к чему ведет феодальная анархия. И действительно, своеволие магнатов все росло, а при малолетнем короле Лайоше II подготовило гибель венгерского государства. Зверская расправа феодалов во главе с будущим вассалом турок Яношем Запояи с Дожей и другими вождями крестьянского восстания 1514 г. окончательно подорвала силы страны.

Одним из примечательных деятелей культуры итальянского происхождения был в начале XVI в. в Венгрии Челио Кальканьини из Феррары (1479—1541). Он приехал в Буду в 1517 г., сопровождая мецената Ариосто кардинала Ипполито д'Эсте. В переписке Кальканьини много подробностей о культурной и политической жизни Венгрии и Польши того времени. Челио Кальканьини был филологом, поэтом, комедиографом, историком, юристом, естествоиспытателем, математиком и астрономом. В Венгрии он написал трактат о том, что небо неподвижно, а земля вечно движется.

Кальканьини в торжественной речи призывал верховную власть и магнатов забыть распри, помня, что Венгрия — крепость, которая одна лишь может защитить христианский мир от турецких орд. Послание Кальканьини к венгерским вельможам, вероятно, было известно Транквиллу Андронику, далматинскому гуманисту, обратившемуся с речью на ту же тему к польским магнатам.

С гуманистами Венгрии и Польши в конце XV — начале XVI в. был связан немецко-латинский поэт Конрад Цельтис (1459—1508). Цельтис был основателем литературных содружеств в Кракове и Буде, в которых участвовали также выдающиеся представители чешского гуманизма. Первоначальную деятельность литературно-научного общества Цельтиса в Буде следует отнести к 1492—1497 гг. Общество было активным до начала XVI в., когда в нем приняли деятельное участие секретари Уласло II, чешские гуманисты Ян Шлехта (на службе в канцелярии с 1494 г.), Богуслав Лобковиц (в Буде в 1498—1499 гг.) и Августин Оломоуцкий (с 1497 г.). К 1510—1511 гг. (отъезд Августина Оломоуцкого из Буды) дунайское содружество, по-видимому, распалось. Однако во время своего существования оно сыграло

значительную роль в культурной жизни Венгрии и соседних стран (Австрии, Чехии, Польши). В течение краткого царствования Лайоша II большим авторитетом пользовался в Буде Яков (Якаб) Пизо, воспитатель молодого короля, происходивший из трансильванской саксонской семьи. Поклонник Эразма, последователь педагогических заветов Верджерио, Пизо старался привить ученику мысль о необходимости справедливого управления народом.

Деятели венгерского и польского гуманизма были тесно связаны уже к середине XV в. В кругу Яноша Витеза мы видим не только Григория из Санока, но также Олесжцкого и Ласоцкого. Ренессансное искусство в Буде появилось раньше, чем в Кракове. Королевич Сигизмунд, ставший покровителем ренессансных мастеров, познакомился с архитектурой Италии в Буде, где он жил у старшего брата Владислава (Уласло II) в ренессансных дворцах, украшенных скульптурой Вероккьо и Дукновича. Венгерские гуманисты содействовали созданию первых ренессансных памятников Кракова — гробницы Яна Ольбрахта, капеллы Сигизмунда. Необходимо отметить равным образом значительное влияние Кракова на венгерскую культуру. Во времена Матяша Корвина, Уласло II в Краковском университете училось много венгерских студентов. Для славяно-венгерских взаимоотношений важен и вклад в венгерскую филологию украинского гуманиста Павла из Кросно, профессора Краковского университета. Пользуясь покровительством Станислава Турзо и Габора Перени, Павел из Кросно долго жил в Венгрии и, как упоминалось, был первым ученым издателем Яна Паннония.

Объединение Чехии с венгеро-хорватским королевством в 1490 г. заставило многих чешских гуманистов, занимавшихся государственными делами, перебраться из Праги в Буду. Впрочем, следует заметить, что связи Чехии (особенно Моравии) с Венгрией были сильны уже во времена Корвина. Идеи эпохи Корвина наложили во времена Уласло II глубокий отпечаток на воззрения представителей чешского гуманизма, не исчезнувший, даже когда они покинули Буду. Поэтому период чешского Возрождения, совпавшего с расцветом венгерского и далматинского гуманизма, связан с Будой.

После битвы при Мохаче (1526) начался новый период венгерской истории. В Буде воцарился жестокий усмиритель крестьянских восстаний — трансильванский воевода Янош Запояи, который признал верховную власть султана. Запояи (Запольи) был сербского происхождения. К нему, по свидетельству его секретаря Сремеца из Сремской Камницы, «наши люди

обращались по-сербски». Магнаты же Северной Венгрии и значительная часть феодалов Хорватии избрали королем Фердинанда Австрийского, брата императора Карла V. Борьба между Габсбургами и Запояи раздирает несчастную страну. Сын Запояи и Изабеллы (дочери Сигизмунда I, короля Польши) Ян Сигизмунд (Янош Жигмонд) получил в удел только Трансильванию.

Значительную роль в придворных кругах Венгрии и Трансильвании играли тогда итальянцы-далматинцы, особенно Антун Вранчич (А. Веранций, 1504—1573), уроженец города Шибеника. Этот ловкий образованный дипломат, учившийся в Падуе, был латинским писателем, собирателем античных надписей. Творил в духе Катутла и любовных элегий Проперция. Вранчич интересовался как современными событиями в Трансильвании, так и римскими древностями Дакии. Во время своих путешествий он собирал античные надписи на Балканах и в Малой Азии.

Глубоко предан традициям венгерского гуманизма был друг Эразма — латинский поэт Миклош (Николай) Олах (1493—1568), родом румын из Трансильвании. Десять лет спустя после роковой Мохачской битвы закончил он (в 1537 г.) свое сочинение «Венгрия и Аттила», в котором создал красочное описание Венгрии до Мохача. Олах мечтал о восстановлении независимости и обращался к прошлому за примерами венгерской славы. Взывая к духу военной демократии «древних скифов и гуннов», он, как и его предшественники XV в., конечно, идеализировал Аттилу. Этот последователь Эразма долго жил в Голландии, исполняя обязанности секретаря При Марии Габсбургской.

Большой известностью пользовался в Европе XVI—XVII вв. Иоанн Самбук (Янош Жамбоки, 1531—1584). Он был профессором в Болонье и придворным врачом и историографом в Вене. Жамбоки занимался классической филологией и оставил критическое издание комедий Плавта и «Поэтики» Горация. Его сборник стихов «Эмблемы» (Антверпен, 1564) пользовался необычайным успехом у писателей барокко, любивших загадки, игру слов, остроумные и неожиданные изречения. Особо следует отметить заслуги Жамбоки в изучении венгерского гуманизма: он предпринял несколько новых изданий Яна Паннония, подготовил полное издание «Истории» Бонфини, переиздал «Аттилу» Каллимаха (Бонаккорси).

В XVI и XVII вв. авторы исторических и научных сочинений в Венгрии, так же как в Далмации или Польше, продолжали пользоваться латинским языком. Особенно привлекает внимание выдающийся труд Миклоша Ишт-

ванфи (1538—1615) «История XVI века». Описывая борьбу венгерских пограничных крепостей с турками, Иштванфи создал настоящую эпопею, в которой отразилась долгая героическая борьба с завоевателями.

В XVI в. появляется общая для Европы тенденция — заменять латинский язык народным. Одновременно венгерские писатели за редким исключением теряют прямую связь с Италией. Новые итальянские сочинения становятся известными через посредство Кракова и Вены. Значительная часть стремящихся к образованию людей обращают свои взоры на протестантские культурные центры Германии, Швейцарии и Англии. Венгерские студенты, так же как и чешские, ездят учиться уже не в Падую и Болонью, а в Виттенберг и Гейдельберг. Венгерская протестантская литература XVI в. сначала была преимущественно переводной. Янош Сильвестр, Бенедек Комьяти и Габор Пешти, которым были хорошо известны сочинения Эразма, в начале 30-х годов XVI в. принялись прежде всего за перевод Библии — и на гораздо более высоком филологическом уровне, чем их гуситские предшественники XV в. Однако полностью Библия была переведена в 1590 г. стараниями Гашпара Каройи.

Венгерские просветители первой половины XVI в. начали также издавать словари и учебники родного языка. В Кракове Сильвестр выпустил первую венгерскую грамматику (1539), Пешти перевел басни Эзопа (1536) и составил латино-венгерский словарь (1538). Для издания венгерских книг Сильвестр открыл собственную типографию. В это время видный деятель Реформации Матяш Девай Биро выпустил первую книжку о венгерском правописании.

Лучшими прозаиками венгерской Реформации считаются Гашпар Хелтаи (ум. 1574) и Петер Борнемисса (ум. 1585). Гашпар Хелтаи был саксонцем из Трансильвании, переменившим несколько религий — от католичества до антиринитарианства. Несмотря на немецкое происхождение Хелтаи, его венгерский язык отличается богатством и правильностью. Латинские и немецкие тексты он не переводил, а сильно обрабатывал, вводя сцены из местной трансильванской жизни и душевительные поучения. Так он переделал трактат о пьянстве Себастьяна Франка, историю Венгрии Бонфини, басни Эзопа (подобный процесс локализации происходил в то время и с переводами произведений западной литературы на польский, например, у Лукаша Гурницкого).

Протестантский епископ Петер Борнемисса учился не только в Виттенберге, но и в Падуе. В 1558 г. он перевел «Электру» Софокла, как и Хелтаи, не слишком придерживаясь ориги-

нала и приспособляя античный сюжет к венгерской жизни. В многочисленных проповедях наблюдательного Борнемиссы, возникших как произведения литературные, встречаются живые зарисовки нравов, быта, верований его современников. Такова в особенности книга его проповедей о дьяволе («Искушения Дьявола», 1578). Иностранные притчи, легенды, анекдоты, которые Борнемисса вводит в проповеди, сливаются с венгерской действительностью и часто служат поводом, чтобы рассказать о происходящем в замках надменных магнатов, в домах степенных горожан.

3. БАЛАШШИ
И ПОЭЗИЯ НА ВЕНГЕРСКОМ ЯЗЫКЕ

XVI век был временем первого цветения венгерской поэзии. Корни ее, несомненно, — в народных песнях, о которых дошли лишь глухие сведения из средневековых рукописей. В первой половине века слагали песни сказитель Шебештен Тиноди (ум. 1556). Он, по-видимому, имел некоторое образование, знал печатный станок и принимал заказы на песни от политических деятелей Венгрии: был, таким образом, не только сказителем, но и своего рода публицистом. Исторические события он излагал тщательно и часто в ущерб художественному качеству. В 1554 г. вышла его книга венгерских песен под заглавием «Хроника». Одна из его главных тем — война с турками. Музыку к своим песням Тиноди сочинял сам.

Исторические песни, по-видимому, мало удовлетворяли изысканную публику, получившую гуманистическое воспитание и склонную к светскому образу жизни. В этой среде, дворянской и магнатской по преимуществу, развился жанр так называемых «прекрасных и развлекательных историй», обычно с вымышленными или заимствованными из западной литературы сюжетами. Сочинители их обращались и к отечественным темам. Так, Петер Шеймеш, опираясь на сказания предшествующих веков, создал легенду о венгерском витязе Миклоше Толди (этот сюжет обработал в XIX в. поэт Янош Арань). Особым успехом в Венгрии пользовалась стихотворная «Повесть об Эвриале и Лукреции» (1577) — обработка новеллы гуманиста Энея Сильвия Пикколомини. Переделка приписывалась самому Балинту Балашши. Пал Иштванфи перевел с латыни в стихах «Историю Гризельды», используя, по-видимому, и первоисточник — «Декамерон» Боккаччо.

Новеллы «Декамерона» послужили материалом для венгерских обработок, возникших под влиянием латинских переделок Бериальдо Стар-



Портрет Балашши

шего из Болоньи. Сюжеты венгерских стихотворных новелл чрезвычайно напоминают сюжеты чешских повестей этого времени, который распространяли пражские, а затем краковские типографы. Из Чехии и Польши этот новеллистический репертуар перемещался дальше на восток, в Галицию и Западную Русь. Таким образом, можно говорить о едином культурном течении у западных славян, венгров и восточных славян.

Несмотря на попытки авторов первой половины XVI в. создать поэзию на родном языке, истинным ее основателем следует считать Балинта Балашши (1554—1594). Венгерская культура обязана ему тем же, чем польская Яну Кохановскому, — созданием ренессансной поэзии на родном языке. Балинт Балашши родился в родовом замке Зойом и с юности посвятил себя военному делу. Его отец, Янош Балашши, бежавший в Польшу из-за подозрения в антигабсбургском заговоре, был известен там как военачальник, отличившийся в борьбе против турок, и широко образованный человек. На его смерть написал стихи Иоахим Вельский, сын автора «Хроники всего света».

Участвуя позже в австрийском походе против правителя Трансильвании Иштвана Батори, ставшего впоследствии польским королем Стефаном Баторием, поэт попал в плен. Батори, учившийся в Падуанском университете, обошелся с пленником милостиво. В Альбе Юлии поэт вступил в круг польско-венгерских гуманистов. Вернувшись на родину, Балинт Балашши принужден был, однако, сам дважды бежать из владений Габсбургов в Польшу. Его преследовали враги, которые добились конфискации его имущества, ложно обвинив поэта в кровосмешении (он был женат на кузине), в нападении с оружием в руках на чужие владения и даже в переходе в магометанство. В действительности же поэт-воин всю жизнь боролся с турками, в битве с которыми и погиб. При осаде Эстергома он был поражен ядром из неприятельского орудия: «Со славою пал в 1594 г. за отечество, сраженный турецким ядром во время приступа под осажденным Эстергомом», — гласит надпись к его портрету. Он пал за истерзанную завоевателями родную землю, к которой обращено столько его песен.

Поэзия Балашши была подготовлена почти 200-летним развитием гуманистической латинской литературы в Венгрии, начиная от Яноша Витеза и Яна Паннония до Олаха и Жамбоки. Вместе с тем он наследовал лучшее, что создала поэзия на венгерском языке, от опытов составителей средневековых гимнов до достижений более изощренных писателей XVI в., писавших «поучительные и забавные» новеллы в стихах.

В стихах Балашши и в произведениях французских поэтов Плеяды можно найти родственные мотивы. Эти совпадения объясняются схожестью ситуации и общим для братьев Ронсара и для венгерского поэта кругом чтения — греческая Антология, Анакреон, Гораций, Иоанн Секунд и другие (так, например, мотив стихов «К пчеле» встречается у автора «Поцелуев», у Балашши и у Реми Белло). Сложнее дело с воздействием Кохановского на знаменитого венгерского поэта. Несомненно, что Кохановский и Балашши зачастую восходят к тем же источникам. Но бесспорно также, что Балашши знал Кохановского, а главное — не мзг не понимать его значения для создания национальной польской литературы, что наводило его на размышления о собственных творческих целях.

Художественная форма венгерских канцон Балашши усовершенствовалась, приобрела особую гибкость и выразительность во время второго пребывания поэта в Польше в 1589—1591 гг. В этот период Балашши создал цикл стихов «Целия», посвященный счастливой любви. Вдохновительницей его была Анна Шарканди,

жена Ференца Вешелени, приближенного Стефана Батория. В замке Дамбо на польской территории, принадлежавшем венгерско-польскому магнату, Балашши жил довольно долго. Там он написал, быть может, лучшие свои лирические стихи.

Связь выдающегося венгерского поэта с Польшей можно было бы назвать традиционной, ибо взаимодействие культур двух соседних стран не прекращалась с XIV в. Значительно влияние на Балашши народной песни. В пограничных замках Венгрии, прославленных Миклошем Иштванфи, в Трансильвании, на подступах к Балканам, венгерский поэт слышал мадьярские кантастории, восходящие, вероятно, к эпохе Корвина, юнацкий эпос в исполнении сербских гусяров., заунывные песни анатолийских турок, баллады словаков (Балашши знал три славянских языка). Народное творчество венгров и их славянских соседей отразилось в его канцонах, которые он писал для музыкального исполнения на мотивы итальянские и местные.

Балашши был создателем новых разнообразных форм в поэзии. Он мастерски владел венгерской рифмой и обновил венгерскую строфику. «Строфой Балашши» венгерские поэты писали в течение нескольких столетий. Как образец ее приведем последние строки стихотворения «Журавлям»:

Когда, среди битв и бурь,
Вдруг надо мной лазурь
Прорежет птичья стая,
Летающая в края,
Где Юлия моя
Живет, красой блистая,
Кричу я птицам вслед,
С крылатыми привет
Любимой посылая.

(Перевод Н. Чуковского)

Балашши ввел в венгерскую литературу пасторальную драму по итальянскому образцу. Он создал лирический «канцоньере» — стихи к Юлии (Анне Лошонци), в которых влияние петраркизма сочетается с народной любовной песней. Балашши не был придворным поэтом, как многие петраркисты XVI в., но вечным скитальцем, солдатом, изгнанником, пленником, политическим борцом. Он сочинял стихи в седле, в пограничных замках, при свете походного костра. Не менее значительны, чем его лирические стихотворения, солдатские песни поэта («Прощанье с родиной», «Похвала пограничным крепостям» — гимн борьбе против турок). Военной лирике Балашши чужды всякая напыщенность, приукрашивание — события предстают во всей своей суровости. Но

все преодолевает пафос мужественного сердца, призывающего к борьбе за милую Венгрию, которая держит щит христианства и саблю, омоченную в крови завоевателей. Балашши органически соединил свое творчество с народной отечественной и славянской песней; он заложил основание национального литературного языка и венгерской поэзии Нового времени.

Из венгерских поэтов конца XVI в. ближе всего к Балашши был его друг и ученик Янош Римаи (1569—1631), получивший гуманистическое образование дворянин из габсбургской

Венгрии. Он хранил наследие Балашши, подготавливал издание его произведений, и в ранних стихах Римаи чувствуется сильное влияние учителя. На рубеже столетий Римаи нашел собственную систему поэтической выразительности, особенно в стихах умозрительных, проникнутых стоицизмом, а также в патриотических песнях. Поэтическая его техника поражала современников неожиданностью образов, порой изысканно парадоксальных. Поэтический язык Римаи свидетельствует о том, что он отчасти принадлежал уже к иной культурной эпохе.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

ЧЕШСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. КУЛЬТУРНЫЙ ПОДЪЕМ XIV в.

Эпоха XIV—XVI вв. была в истории Чехии бурной и насыщенной значительными событиями. К концу XIII в. Чехия стала одним из самых сильных и экономически развитых государств феодальной Европы. Чешские правители, оказывая значительное влияние на политику Священной Римской империи, становятся серьезными претендентами на имперский трон.

Такое положение Чехии способствовало расширению культурных связей и вообще развитию образованности, одним из центров которой в тогдашней Европе сделалась Прага. Особенно явственно эти тенденции проявились при правлении императора Карла IV (1346—1378), приведя к значительному культурному подъему. Праге, превратившейся в имперскую резиденцию, Карл IV уделял большое внимание. В это время строятся великолепные готические здания: знаменитый Карлов мост, Пражский Град и храм св. Вита. Создаются выдающиеся произведения иконописной и настенной живописи, а также скульптуры. В 1348 г. в Праге открывается университет, впоследствии один из виднейших в Европе.

Известно, что в 1356 г. Прагу посетил Петрарка. И уже во второй половине XIV в. мы встречаем в Чехии поклонников великого итальянского поэта, которые безразличны к его идеям и оценили его новый стиль. Особого внимания заслуживает Ян из Стршеды (Иоанн Новифорензий, ум. 1380), великий канцлер чешского королевства, позже епископ Оломоуцкий. Знакомство канцлера Яна с Петраркой и Колой ди Риенци относится к его первой поездке в Италию в свите императора Карла IV (1354). Латынь Яна из Стршеды еще далека от гуманистической, хотя он старательно читал

Ливия и Сенеку. Переписка Петрарки с архиепископом Арнотом и Карлом IV сохранилась в рукописях императорской канцелярии. Сам Карл IV тоже был наделен незаурядным литературным даром. Его сочинения, написанные по-латыни, представляют поэтому определенный интерес, особенно его автобиография «Vita Caroli», которую исследователи относят к лучшим образцам автобиографического жанра в средневековой литературе. Впрочем, и сам Карл предстает в автобиографии во многом человеком Средневековья. Так или иначе вскоре после смерти Карла и переноса имперской столицы из Праги интерес к гуманистической культуре замер почти на целое столетие.

Самые значительные для чешской литературы этого времени явления связаны с гуситским движением, в ходе которого укрепилось национальное самосознание, начал складываться национальный литературный язык. В XIII — первой половине XIV столетия переводилось на чешский или писалось на этом языке много произведений, еще типично средневековых. Бытовало множество легенд о жизни Христа, о деве Марии. На чешском языке существовали и стихотворные героические или исторические хроники, например известная и в других европейских странах «Александрия». Однако широко распространилась и так называемая «Далимилова хроника», в которой делалась попытка, тоже в стихотворной форме, изложить события национальной истории и народные легенды. Этот памятник, проникнутый патриотическим духом, оказал влияние на позднейших авторов исторического жанра, в частности на историков гуситской поры и писателей XV в. Чешскому языку отдавалось предпочтение при создании религиозных мистерий. Появлялись и переводы написанных на

латыни сочинений (например, автобиографии Карла IV или его моралите).

С переходом на национальный язык литература постепенно демократизировалась, насыщалась злободневным общественным содержанием. Это относится даже к таким традиционным жанрам, как легенда. Например, в легенде о св. Прокопе он борец за национальные интересы и национальную культуру против чужеземных влияний. Заметно дифференцировались в XIV в. жанры. Дидактическая литература все реже использовала стихотворные формы, а стихи обретали функции, которые больше свойственны им в Новое время. В прозе, кроме дидактических трудов, хроник и рыцарской эпике, стал быстро развиваться жанр короткого рассказа (экземплум). В поэзии росло влияние светской лирики, особенно любовной.

Обострение социальных противоречий во второй половине XIV в. прямо отразилось главным образом в проповедях и теологических трудах. Среди предшественников Яна Гуса, выступивших против устоев и практики католической церкви, следует назвать его младшего современника Яна Милича (род. 1374). Он прославился проповедями на чешском языке, в которых требование церковных реформ сочеталось с острой критикой социальных пороков. Литературно интереснее труды другого предшественника Гуса — Томаша Штитного (1333—1409), тоже провозглашавшего в своих теологических и дидактических сочинениях идеи ранней Реформации. Среди них выделяется сборник «Книжки о делах христианских», состоящий из шести трактатов. Кроме проблем богословско-философских (например, в трактате «О вере, надежде и любви»), Штитный рассматривает и моральные, создавая своеобразное руководство по вопросам практической нравственности (например, рассуждение «О трех состояниях: девическом, вдовьем и супружеском» или «О хозяине, хозяйке и слугах»). Свое понимание христианских заповедей Штитный старался применить к делам житейским, сделать их доступными для народа. Штитный впервые нашел живые народные эквиваленты для сложных философских и теологических понятий, обогатив чешский язык, в том числе и собственно повествовательный.

Судьбы чешской литературы в XV в. и всей национальной культуры неотделимы от судьбы гуситского движения. Гуситство, одно из первых в истории Европы массовое антифеодалное революционное движение, сыграло исключительную роль в истории Чехии, наложив на дальнейшее развитие ее культуры свой определяющий отпечаток.

2. ГУСИТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Литература оказалась в самом центре общественных конфликтов, и это глубоко изменило весь ее характер. Словесное творчество стало ориентироваться не на дворянские слои, а на городские круги, а в пору революционного подъема — на народные массы. Религиозная проблематика, которая продолжала преобладать, исполнилась высокого политического пафоса, за ней встало острейшее недовольство народных масс католической церковью и феодальными порядками.

Уже в сочинениях Томаша Штитного видна попытка устранить различие между культурой духовной и светской, хотя светская все же воспринималась как явление низшего порядка. В дальнейшем границы стали стираться еще усиленной: проповедь становилась вмесителем вполне земных политических страстей, в теологический трактат проникала политическая сатира, а духовный гимн сделался патристическим и даже служил иногда подробному изложению военной доктрины.

Постепенно исчезали центральные герои средневековой литературы: с одной стороны, святой, устремленный к небесной жизни, а с другой — рыцарь с его воинскими и галантными похождениями. Канул в прошлое рыцарский эпос; средневековая легенда прекратила свое существование в связи с устранением у гуситов культа святых. Отступили на задний план и мистерии, не соответствовавшие новому пониманию богослужения. Лишь некоторые жанры средневековой литературы были взяты гуситской литературой на вооружение, наполняясь новым содержанием (например, аллегорический спор в стихотворной форме, сатирическая поэзия, духовная песня, трактат и хроника). Эти жанры тоже часто насыщались социальным пафосом, приобретая подчас агитационный характер.

Представления об «образоборчестве» гуситов вытекают из слишком механического сравнения складывавшейся тогда культуры с культурой иностранной. Важнее между тем, что чешская литература не просто перестала состязаться с иностранными образцами. Она непосредственно обратилась к народным источникам, что не меньше значило для ее ренессансного обновления, как и то, что гуситская литература, непосредственно участвовавшая в политических, социальных и религиозных боях, неизбежно должна была стать доступной, понятной простому читателю и слушателю. Это, в свой черед, определило многие новые художественные качества, в частности, отказ от усложненного аллегоризма средневековой поэзии.

Выдающееся место как в политической и религиозной жизни Чехии, так и в ее культуре занял сам Ян Гус (1371—1415). Это был не только религиозный реформатор, политический боец исключительного мужества и убежденности, но и чрезвычайно образованный человек, талантливый писатель и блестящий оратор. Его проповеди, которые он произносил в Вифлеемской капелле в Праге, вызвали огромное стечение народа и способствовали массовому распространению идей Реформации. Тексты своих проповедей, произнесенных по-чешки, Гус обработал, создав латинские произведения богословского характера (например, «О шести блудах» — разоблачение пороков католической церкви). На новую высоту Гус поднял чешскую духовную песню, которая стала одним из ведущих жанров гуситской литературы. Он сделал такую песнь частью богослужения и сам сочинил много текстов. Зденек Неядлы считал духовные песни новым и чрезвычайно важным словом в демократической культуре, «рупором поколения, проникнутого самым пламенным энтузиазмом».

Высшей точки деятельность Яна Гуса достигает в десятые годы XV в. В это время он пишет по-чешки ряд трактатов (например, «Зеркало грешного человека», «О супружестве», «Изложение веры»). В них развивались его теории, направленные против духовной и светской власти пап; подвергались уничтожающей критике практика продажи индульгенций и все основы экономической политики католической церкви («Книжка о симонии»). В трактате «О познании истинного пути к спасению», получившем заглавие «Дочка», Гус касался морали и воспитания. Удаленный с проповеднической кафедры Вифлеемской часовни и потеряв возможность обращаться непосредственно к массе слушателей, Гус издал сборник своих проповедей «Изложение святых чтений воскресных».

Стиль трактатов Гуса отличался от сухой, схоластической манеры, свойственной обычно теологам Средневековья. В его сочинениях чувствуются приемы оратора, проповедника, обращающегося к самой широкой аудитории. Они написаны с публицистической страстью и в то же время во всеоружии тогдашней высокой учености, со строгой внутренней логикой. Форма их проста и вместе с тем отличается тщательной литературной обработкой. Вклад Гуса в развитие чешского литературного языка чрезвычайно велик. Немаловажную роль в этой области сыграл его труд «О чешском правописании», где он предложил ввести надстрочные знаки, которые позволили передать специфически чешское произношение некоторых звуков и упростили чешское правописание.



Портрет Я. Гуса

Гравюра Н. Ройснера, 1587 г.

Находясь в заточении в Констанце, Гус ответил на требование католического судилища отвлечься от своих идей страстными посланиями, в которых он с огромной силой защищал свободу совести. В них отразился облик несгибаемого человека, готового взойти за свои убеждения на костер. Послания Гуса оставили неизгладимый след в национальной культуре.

Возмущение, которое прокатилось по чешским землям после мученической гибели Яна Гуса, отозвалось во многих произведениях, прежде всего в духовных песнях («О соборе Констанцском», «В надежде божьей...» и др.). В них порицалось несправедливое судилище и воспевался подвиг Гуса. Складывались и песни, которые в 20-е годы, во время гуситских войн, несмотря на религиозную оболочку, зачастую становились подлинными революционными гимнами, полными воодушевления и веры

в справедливость и грядущую победу (например, «Кто они, божьи войны», «Встань, встань, великий город Прага»). В песне «Кто они, божьи войны» религиозное воодушевление своеобразно сочетается с весьма конкретным содержанием: практическими советами военного характера войску и повстанцам-таборитам. Наиболее известные гуситские песни были собраны в так называемом «Йистебницком канционале» (опубл. 1872).

Вообще в годы подъема гуситского движения песня вышла на улицу, приняв активное участие в общественных событиях. Наряду с духовными, популярность приобрели и сатирические песни, куплеты, которые откликались на жгучие вопросы и яркие эпизоды общественной борьбы (существовала, например, издательская песенка о сожжении трудов Виклифа по приказу папы).

На запросы времени начала откликаться и дидактическая поэзия, что, естественно, очень ее изменило, далеко отстранив от схоластики. В этом смысле нагляден так называемый «Спор Праги с Кутной горой», где Прага воплощает гуситские идеи, а Кутная гора — католическую реакцию. «Спор...» был создан, когда Прага готовилась к отпору войскам католических крестоносцев. Автор не гонится за традиционными риторическими красотами, а сосредоточивается на сущности спора, который ведется с большой страстью и настойчивостью. Прага перед лицом Христа доказывает, что предательство Кутной горы по отношению к ней, своей матери, не может быть оправдано послушанием императору и папе, ибо единственным авторитетом в делах религии должно быть Священное Писание. Далее Прага ополчается против императора Сигизмунда, главного врага гуситов, организовавшего против них крестовый поход, доказывая, что сопротивление ему — это борьба за правду божью. В конце концов внимающий спору Христос, похвалив Прагу, приказывает Кутной горе замолчать.

После компромисса между правым крылом гуситов, так называемыми «чашниками», и католической церковью литература стала терять воинствующую направленность. Впрочем, гуситские традиции жили и в годы спада революционной волны, например, в ораторском искусстве. Так, в проповедях одного из ведущих идеологов утраквистов, пражского архиепископа Яна Рокицаны, критиковались папа и католическая церковь, а также светские феодалы. Рокицана, близкий сотрудник Йиржи из Подебрад, который стремился легализовать соглашение «чашников» с католической церковью, насыщал свои проповеди такой же политической злобой дня, как и Ян Рус,

Традиции гуситства своеобразно преломились в деятельности самого значительного представителя чешской духовной жизни времен завершения гуситских войн — Петра Хельчицкого (ок. 1390 — ок. 1460). Хельчицкий выразил недовольство тех радикальных слоев гуситского движения, которые были неудовлетворены компромиссной политикой утраквистов, поддерживаемых королем Йиржи из Подебрад. В своих произведениях («Постилла», т. е. комментарий к Писанию, «Сеть веры» и др.) Хельчицкий выступает не только против папы как глаголы католической церкви и против ее порочной практики. Он осуждает общественный строй Средневековья, не признавая никакой общественной иерархии, отвергая государство и все его учреждения. Но почитание Евангелия привело Хельчицкого не к боевой таборитской непримиримости, а к отрицанию всякого насилия, к идее исключительно духовного сопротивления злу. Хельчицкий последовательно осуждал войны, смертную казнь и всякие виды насилия. Однако порой и в его разоблачениях врывалась таборитская страстность, — как бы забыв о своей идее непротivления, он начинал грозить преступным владьям вполне земным отмщением.

В «Сети веры» Хельчицкий рисовал идеальную церковь, какой она представлялась ему в эпоху раннего христианства, до того, как Константин превратил христианство в государственную религию. Хельчицкий считал, что истинный христианин находится в извечном конфликте с государством, представляющим чуждую христианству языческую силу. Вторая часть трактата посвящена острой критике общественной ситуации в Чехии и особенно бедственного положения крестьянства. С точки зрения формы Хельчицкий продолжал традиции Гуса. Он ввел в литературную речь еще больше народных черт, в частности пользовался крестьянским диалектом.

Последователи Петра Хельчицкого образовали в 1457 г. новую религиозную секту, названную Общиной чешских братьев. Известно, что идеи Хельчицкого оказали влияние на Л. Толстого.

Во второй половине XV в. снова ожил интерес к итальянской гуманистической культуре, который проявился при дворе Карла IV, а в дальнейшем был отодвинут на задний план бурными событиями гуситских войн.

3. РАЗВИТИЕ ГУМАНИЗМА В XV в.

Гуманистическое направление сложилось в Моравии раньше, чем в Чехии, — вероятно, потому, что эта область была меньше затронута

религиозными войнами и сохраняла тесные связи с Будой, одним из главных культурных центров в те времена. Гуманистические традиции Яна из Стршеды продолжали в Моравии несколько представителей рода Босковицев, например епископ Оломоуцкий Тас (Протасий) из Босковиц (1446—1482), который учился в Падуе и Ферраре, в школе Гварино Гварини. Он следовал стилистической реформе латинского языка итальянского вольнодумца Лоренцо Баллы.

В Оломоуце хранились рукописи гуманистического содержания конца XIV — начала XV в. В библиотеке Капитула имелись разные латинские сочинения Петрарки в прозе и стихах и биография поэта, написанная Верджерио (что особенно примечательно для взаимосвязи Моравии с Венгрией). Эта последняя рукопись содержала также письма Яна из Стршеды.

Среди моравских гуманистов выделялся Августин Оломоуцкий (Августин Моравии, 1467—1513). Образцы гуманистической эпистографии даны в латинском руководстве Августина Моравия «О писании писем» (1496). Он опубликовал также трактат в форме диалога в защиту поэзии (Венеция, 1493), где опровергал нелестное мнение Платона о поэтах, придерживаясь поэтики Аристотеля и Горация. Особый интерес в разнообразном наследии моравского гуманиста представляет изданный им в Вене (1512) диалог между Гварини и Браччолини о том, какое правление следует предпочесть, монархическое или республиканское.

Гуманистические традиции Оломоуца поддерживал Станислав Турзо (ум. 1540). Он учился в Польше и сохранял постоянные связи с двором польских королей и краковскими университетскими кругами, покровительствуя гуманистам. С 1521 г. Турзо начал переписываться с Эразмом Роттердамским. Роль Оломоуца в истории чешского гуманизма, несомненно, значительна. Однако моравские гуманисты были скорее хранителями и распространителями гуманистической культуры, нежели ее творцами.

В самой Чехии уже в середине XV в. можно обнаружить новое направление культуры. Заметное воздействие на ранний чешский гуманизм оказал Эней Сильвий Пикколомини, автор «Истории Богемии». Эней Сильвий работал в канцелярии императора Фридриха III в Вене. Там он познакомился с чехами Прокопом Пфлугом из Рабштейна и Вацлавом из Бохова, ставшими его учениками и последователями. Они вели с ним переписку, изощряясь в цидероновском слоге. Эней Сильвий переписывался также с Тасом из Босковиц. Как автор

«Истории Богемии» он внес свой вклад в развитие чешской историографии. Материалы для труда черпал он из старых чешских хроник в переводах своих чешских друзей, но описывал также и события нового времени, опираясь на собственные впечатления.

Традиции гуманистической литературы на латинском языке выразительно проявились в трудах Яна из Рабштейна (1437—1473), получившего степень доктора в Болонье. По возвращении в Прагу он некоторое время был доверенным лицом и советником короля Йиржи из Подебрад. Его «Диалоги», посвященные актуальным событиям политической борьбы, представляют собой в то же время один из выдающихся образцов гуманистической латыни. В этом диалоге, написанном как спор четырех шляхтичей, автор осуждает тех католических панов, которые выступали с оружием в руках против короля Йиржи. Будучи сам католиком, Ян из Рабштейна высказывался за веротерпимость, призывал к отказу от мелочных интересов в пользу общенациональных и выражал свои симпатии королю-утраквисту.

В конце XV — начале XVI в. произошел культурный сдвиг в среде умеренных «чашников», которые уже со времени Йиржи из Подебрад начали отказываться от первоначальной замкнутости. Налаживалась связь между бюргерством (гуситским в своем большинстве) и либеральной частью чешских и моравских дворян, где преобладали католики, склонявшиеся к сильной централизованной монархии. Стал намечаться возврат к светской литературе. Были подновлены средневековые повести и романы, а рядом с ними появилась новеллистическая литература Италии, переводимая главным образом с немецкого, реже с латыни. В рукописях того времени встречаются романы об Александре, Тристане, Пираме и Тисбе, волшебнице Мелюзине, примеры из «Римских деяний», Троянская хроника вперемежку с видением св. Юрия, пророчествами и сказаниями, где занимательное сочетается с моральным поучением. Из Боккаччо в Чехию — раньше, чем в Польшу и Венгрию, — попадает история о терпеливой Гризельде в переводе Петрарки, затем «Филоколо». Из Франции (через немецкую версию) проникает повесть о Магелоне, легенда о Женевиэве и легенды о подземном рае Сибиллы.

Новые запросы отразились в литературной деятельности Гинека из Подебрад (1452—1492), сына короля Йиржи. Он перевел на чешский (вероятно, с немецкого) одиннадцать новелл из книги Боккаччо. Писал он и стихи, изобилвавшие эротическими сценами («Майский сон» и др.), на темы, отчасти заимствованные у не-

мецких авторов, но не лишённые оригинальности.

Чешское книгопечатание — одно из стариннейших в Европе. Первая чешская книга — «Троянская хроника» — вышла в Пльзене в 1469 г., «Жизнь Эзопа, знаменитого мудреца» напечатана в 1487 г., «Римская хроника» — в 1488 г. Крупным издателем в Чехии начала XVI в. был Микулаш Конач из Ходишкова (Финитор, ум. ок. 1546). Издававшиеся им моралистические произведения пользовались в Чехии большим спросом. В его типографии, основанной в 1507 г., печатались также сочинения против таборитов и лютеран: Конач был утравкистом. Из изданий гуманистического характера отметим перевод Петрарковых переложений псалмов Давида, «Диалоги» Лукиана, а также «Повесть о печальной кончине Гвискарда и Сигизмунда», восходящую к одной из новелл Декамерона.

Среди чешских литераторов-гуманистов следует назвать также Ржегоржа Грубого из Елени (ум. 1514), переводчика Петрарки и Эразма. Ржегорж Грубый перевел на чешский «Похвалу Глупости»; трудился над переводами трактата Лоренцо Баллы о наследии Константина и над диалогом Цицерона («О дружбе»).

4. БОГУСЛАВ ИЗ ЛОБКОВИЦ. ГУМАНИЗМ XVI в.

Выдающимся латинским поэтом Чехии эпохи Возрождения был Богуслав Гассенштейнский из Лобковиц (1461—1510). Объездив всю Италию, чешский гуманист совершил в 1490—1491 гг. длительное путешествие на острова Родос и Кипр; побывал он также в Палестине и Египте. Страсбургский гуманист Петр Шотт назвал Лобковица «чешским Улиссом».

Лобковиц полагал, что науки должны цениться лишь в том случае, если они служат общественной пользе. Лобковиц-поэт был сатиричен. Среди эпиграмм Богуслава Лобковица особый интерес представляют две — на папу Александра VI Борджа (1492—1503) и на папу Юлия II Ровере (1503—1513). О папе-испанце, поколебавшем престол св. Петра своими пороками, чешский гуманист (принадлежавший к католической церкви) писал: «Всем сердцем любившего побоища и резню Александра, папьяра великого Рима, поглотила наконец гробовая урна к великой радости всех народов. О владыки ада, о владыки неба... воспретите доступ к вам этой душе. Если он придет в адское царство, то возмутит порядки преисподней, если внедрится на небо — будет помогать звездного полюса». Не менее резки стихи Лобковица о Юлии II, воевавшем с христиан-

скими государствами, вечно меняя союзников и врагов.

В лирических стихах Лобковица нередко звучат мотивы скорби и разочарования, впрочем никогда не расплывающиеся в бессильные жалобы. Поэт любит строгую форму, он стремился к предельной простоте и ясности, как, например, в эпитафии Полициано или в «Надписи на камне», где слышится отзвук античности. В поэзии Лобковица поют волны морей, журчат воды источников и целебных ключей. Вот строки из известного стихотворения «Термы Карла IV» (Карловы Вары):

Влаги твоей теплота откуда исходит, скажи мне?
Мнится, что это огонь в сицилийской бушующей
Этне...

Прекрасное в душе Лобковица сплетается с полезным. Он заканчивает гексаметры о целебном потоке такими стихами:

... Излечи все болезни,
Чтобы в родные края вернулся веселым и бодрым
Каждый, в воды твои погрузивший усталое тело.

Государственный деятель и философ-платоник Ян Шлехта (1466—1525) испытал сильное влияние Эразма, с которым он переписывался. Переписка Эразма с Шлехтой свидетельствует о довольно раннем проникновении идей великого голландского гуманиста в славянскую среду.

В следующем поколении чешских гуманистов после Лобковица, Шлехты и Ржегоржа Грубого появились два ученых филолога, которые стояли на высоте гуманистической образованности своего времени — Вацлав Писецкий (1482—1511) и его ученик Сигизмунд Гелений (1497 или 1498—1554).

Писецкий был знатоком греческого языка, и, если бы не ранняя смерть (от чумы в Венеции), он, вероятно, стал бы одним из известнейших филологов XVI в. Писецкий успел закончить перевод Исократова с греческого языка на чешский, напечатанный в 1512 г. В предисловии он защищал достоинства чешского языка, доказывая, что на нем можно выразить мысли древних мудрецов и классических писателей, и восставал против тех, кто считал чешскую речь варварской. То, что не удалось осуществить Писецкому, осуществил его друг и ученик Нфермунт Грубый из Елени, известный в гуманистических кругах под именем Сигизмунда Геления.

Гелений с 12 лет учился в Италии. В 1523 г. он переселился в Базель, где, по рекомендации Эразма, был редактором у знаменитого издателя Фробения. Гелений подготовил к печати десятки книг, составленных и переведенных учеными XVI в. Геления следует считать одним

из основоположников классической филологии. В 1537 г. он выпустил в Базеле свой «Лексикон» на четырех языках — на двух классических и двух «наиболее распространенных варварских»: на немецком и славянском, содержащий 1300 слов («славянский язык» в «Лексиконе» представляет смесь чешского с хорватским).

На протяжении всего XVI в. в Чехии существовала латинская поэзия, хотя и не достигавшая высот Богуслава Лобковица. Религиозные и нравоучительные рассуждения сделались главным ее содержанием, форма же превращалась в более или менее виртуозную игру. Все это мы находим у поэта из кружка пражского мецената Ходеёвского — магистра Матвея Коллина (1516—1566). В Виттенберге Коллин прекрасно овладел латынью, приобрел познания в греческом и стал одним из самых деятельных педагогов, создав лучшую частную школу в Праге. Он написал сотни стихов «на случай», собранных в нескольких томах «Поэтической смеси», элегии, оплакивающие смерть друзей и значительных личностей, религиозные гимны, чрезвычайно добропорядочные эпиталамы.

5. ЛИТЕРАТУРА НА ЧЕШСКОМ ЯЗЫКЕ

Наряду с литературой на латинском языке продолжала развиваться национальная гуманистическая традиция. Один из виднейших ее представителей — Викторин Корнелий из Вшегрд (ок. 1460—1520), примыкавший вначале к писавшим по-латыни авторам, которые группировались вокруг Яна Гассенштейнского. Викторин Корнелий был первым из чешских гуманистов, поставивших цель создать гуманистические труды на национальном языке, чтобы усовершенствовать его и возвысить до уровня современной образованности. Викторин Корнелий опирался не только на итальянский гуманизм, но и на традиции национальные, в том числе гуситской литературы. Его переводы, прежде всего из Иоанна Златоуста, способствовали развитию чешского литературного языка. Его предисловие к этим переводам — один из первых гуманистических трактатов в защиту чешского языка. Нельзя не упомянуть и его труды по чешскому праву, в которых он стремился сообщить родному языку богатство и точность латыни итальянских гуманистов.

Обогатила чешскую культуру также просветительная и литературная деятельность Яна Благослава. Принадлежавший к Чешским братьям, Ян Благослав выпустил сборник духовных песен Братской общины. Многие из них сочинил он сам. Благослав перевел на чешский Новый Завет (1564), приняв во внимание латинский перевод с комментариями Эразма и

О PUNII SECVNDI HISTORIAE MVNDI LIBRI XXXVII» DENVV AL. VBITVSTOI COVDES COLIATI, II Г PIVRIMIS t«.

D*MMIIM POI CUNTORUM EDITIONESCNDALADIMENS
SIGTOMNDICIDAHANNOIATIONLIBTS



BUSILE-4B II I>. Li iii

Плиний Старший.

«Естественная история в XXXVII книгах»

Базель, Фробений, 1554 г.

Издание подготовлено Сигизмундом Гелением

немецкий перевод Лютера. Язык Благослава значительно богаче, чем у предыдущих переводчиков Библии. Он насытил текст пословицами, поговорками, образными оборотами народного языка. Ученики Благослава во главе с Онджем ГДтефаном (ум. 1577) по заказу Общины чешских братьев перевели и Ветхий Завет (так называемая «Кралицкая Библия», 1579—1588), язык перевода уже чрезвычайно близок к современному литературному языку. В течение двадцати лет Благослав работал над чешской грамматикой, которую и закончил в 1571 г. Напечатана она не была, но использовалась как учебник в школах Чешских братьев. В этом грамматическом труде Благослав обнаружил знакомство с чешской литературой, включая переводную. В стилистике он в значительной степени следовал советам Горация («Поэтика») и Эразму («Цицеронианец»); придерживался также теории «элегантии», идущей от Лоренцо Баллы, ревнителя языка «отполированного»,

изысканного, а в своем учении о благозвучии следовал Бембо. Исходя из живой речи, Богослав принял за основу литературного языка пражский диалект.

Много жизни и поэзии в чешских песнях XVI в., народных и полународных (балладного типа). Они восходили к творчеству средневековых бродячих певцов и миннезингеров. Тематика чешских народных песен XVI в. довольно разнообразна. Преобладали политические и сатирические мотивы. В них отразились анти-немецкие и противолютеранские настроения, турецкое нашествие на Европу, гонение на гугенотов во Франции, местные пражские события. Любовная лирика встречается реже.

С народным творчеством связан был поэт Микулаш Дачицкий (1555—1626). Дачицкий наблюдал за повседневной жизнью на площадях и в кабачках старой Праги, на дорогах и в сельских харчевнях, в судах и у ворот господских замков. Слог его резок, шутка порой груба и непристойна. Падкие на деньги красотки, жадные попы всех мастей, судейские крючки, сутяги и пьяницы, хитрые бабы и глуповатые черти мелькают в его песнях и комедиях о масленичной гульбе. Иногда он впадал в раскаяние и писал благочестивые гимны. В его поэтическом сборнике «Просто правда» много сатирических стихов, особенно сатир на духовенство.

В чешском театре XVI в. из-за влияния немецкой школьной драмы еще отчетливее, чем в религиозной поэзии, обнаруживаются средневековые темы и настроения. Библейские сюжеты, заимствованные протестантскими драматургами XVI в. у авторов мистерий и чудес, но очищенные от католической идеологии, были уснащены лютеранскими сентенциями. В 30-х годах в Праге возник студенческий театр, где учениками магистра Коллина представлялись латинские пьесы, в частности Плавта. Магистр Ян Кампан-Водняйски (1572—1622), один из плодovitых латинских поэтов начала XVII в., вдохновляясь чтением хроники Гаека, написал, заимствовав у Плавта лишь некоторые сцены, самостоятельную латинскую пьесу о легендарном Бржетиславе — «чешском Ахиллесе», австрийскими властями запрещенную в 1604 г.

Театр на чешском языке многое связывало с немецким театром. В 40-х годах издатель М. Конач перевел «Юдифь» Греффа. Уступая духу времени, сам Коллин тоже обращался к библейским сюжетам. В то же время деятели Контрреформации обращаются к средневековому чешскому театру. Иезуиты поддерживали культ старочешских святых в пику протестантам (драма о св. Вацлаве, 1567). Но выразительную простоту чешского театра XIV в. они заменяли пышностью и сложностью постановки,

предвещавшей сценические ухищрения барокко.

Фарсы и масленичные веселые представления подготовили чешскую интермедию и комедию XVII в. Из трагикомического жанра интерес представляет «Сора нищих скупцом», переведенная, вероятно, с польского. Эта пьеса, не связанная с библейскими сюжетами, обладает социальной тенденцией.

В XVI в. появились в Чехии два значительных историка. Взгляды их на прошлое родной страны не столь противоположны, как можно бы ожидать, хотя один — католик, а другой — уtrakвист. Это Вацлав Гаек (ум. 1553) и Прокоп Лупач (1530—1587). В последующее время (вплоть до начала XIX в.) Гаек оставался в Чехии самым популярным историком благодаря занимательности изложения и возвеличению национального прошлого. Вообще же исторические события освещены у Гаека подчас предвзято и в католицистском духе. Немало страниц посвящено восхвалению чешской шляхты.

Иной угол зрения избрал Прокоп Лупач (1530—1587), ученик М. Коллина. Лупач много лет трудился над изучением чешских хроник и документов, исследовал архив Пражского университета. Он распределил исторические события по дням и месяцам. В 1584 г. в Праге вышли его латинские «Заметки о чешских деяниях, или Исторический календарь», где рядом с достопамятными датами мировой истории помещены и чешские события, а также описания жизни и деятельности вождей гуситского движения (в оценках таборитов привлекаются цитаты из Гаека). Большое внимание уделяла историческим трудам Община чешских братьев (среди работ такого рода выделяется труд Яна Благодслава «О происхождении Братской общины и ее устава», 1552).

Для гуманистической культуры в Чехии в конце XVI в. немало сделал ректор Пражского университета Петр Кодицил из Тулахова (1533—1589), стремившийся преобразовать преподавание в школах. В «Наставлении о том, как следует преподавать филологические науки, а также поучаться» он подчеркивал необходимость изучать греческих авторов, а главное — историю, без постижения которой «нельзя ничего правильно понять и познать». Кодицил составил первый в Чехии светский учебник логики (1590), соперничавший с учебником Меланхтона. Перевел он с греческого и «Антигону» Софокла, писал также латинские стихи «на случай». Не только для истории медицины, но и для филологии интересны труды ректора Пражского университета, магистра Яна Есения из Вроцлава (1566—1621), учившегося в Лейпциге и Падуе. Есений стремился научно обогатить изучение фонетики. Противник Габс-

СЛОВАЦКАЯ ЛИТЕРАТУРА

бургов, он был казнен после белогорской катастрофы 1620 г., когда чехи утратили свою независимость.

Контрреформация, наступившая после битвы при Белой Горе, надолго задержала развитие чешской культуры и помешала прямому

продолжению тех тенденций, которые определили ее облик в XIV—XVI вв. Новое органическое слияние латинской и народной литературы произошло позже, в период чешского барокко, величайшим представителем которого был Амос Коменский.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

СЛОВАЦКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Монголо-татарское нашествие, гнет инопатриональных (венгерских) феодалов и рыцарское преследование католической церковью светского искусства и словесности сдерживали развитие культуры и литературы в Словакии.

Сравнительно поздно начала складываться национальная письменность. В «Жилинской городской книге» (1380—1524), написанной на немецком языке и латыни, начиная с 1451 г. появляются записи на своеобразном чешско-словацком языке. Особенно много словакизмов встречается в записях свидетельских показаний. В пору гуситского движения и Реформации чешский письменный язык был вместе с тем и проводником демократизации мышления. Гуманистическая же латынь доносила в Словакию и возрожденческие веяния.

Одним из ранних свидетельств проникновения в Словакию гуситских идей может служить деятельность их горячего поборника, словака Яна Вавринцова из Рачиц. Вернувшись по окончании Пражского университета в 1408 г. на родину и став каноником в Нитре, он активно проповедовал гуситское учение, писал и полемические трактаты в защиту Гуса. Другим словацким последователем Гуса, казненным в 1424 г., был таборитский священник Лукаш из Нового Места над Вагом. О Лукаше, к сожалению, сохранилось мало сведений. Он знал Хельчицкого и тоже писал гуситские трактаты.

В Праге в начале XV в. училось много словацких студентов. Они-то и распространяли гуситские идеи в Словакии. Тому же способствовало неоднократное пребывание в Словакии гуситских войск.

Традиционное чешско-словацкое культурное содружество в XV—XVI вв. становится особенно интенсивным. Помимо языковой близости и близости исторических судеб, это в какой-то мере обуславливалось еще тем, что короли Чехии из рода Люксембургов, Ягеллонов и Габсбургов бывали и королями Венгрии, к которой принадлежала Словакия. В силу этого словаки и чехи оказывались в сфере постоянного культурного соприкосновения. Чешский письменный язык, который использовался в

Словакии для административно-правовой переписки, а потом богослужения (главным образом у разных протестантских течений), стал — особенно в XVI в. — также языком литературного творчества. Это открывало дорогу не только демократизации сознания, но и патриотической борьбе — в частности, против немецкого засилия в городах. Использование чешского языка способствовало, таким образом, дальнейшему литературному сближению словаков и чехов. Возникали те условия сосуществования литератур двух братских народов, которые чехословацкие литературоведы определяют как «общий литературный контекст».

Распространение гуманизма и возрожденческих воззрений началось в Словакии в правление короля Матяша (Матяша) Корвина (1458—1490), который в своей борьбе с феодальной анархией опирался на города. Корвин был женат на неаполитанской принцессе, покровительствовал итальянским гуманистам и строителям, которых, как известно, приглашал в Венгрию. При нем в Братиславе были открыты университет (1465) и первые типографии.

Самыми видными словацкими поэтами-гуманистами, писавшими по-латыни, были Мартин Раковский и позже Якуб Якобеус. Мартин Раковский (1535—1579) учился в Праге и там же начал литературную деятельность. В 1560 г. по прибытии в Братиславу он издал в Вене одно из основных своих сочинений — «Книгу о расстройстве населения и причинах государственных переворотов». В нем высказана мысль о том, что истинные создатели земных благ — ремесленники и крестьяне. Автор осуждал феодалов и патрициев за жадность. Причины переворотов усматривает он в социальном неравенстве.

Ближе к словацкой действительности стояли гуманистические латинские сочинения выходца из Чехии Якуба Якобеуса. Таково, в частности, его стихотворение «Народа словацкого слезы...» (ок. 1645 г.). К словацкой гуманистической литературе на латинском языке относятся и труды ректора Пражского университета, словака по рождению, Яна Есенин. О гума-

нистическом умонастроении ученого позволяет судить его проникнутая патриотическими чувствами речь о реформе университета. Укоряя за его упадок иезуитов и короля, он призывал чешских и словацких студентов учиться не на чужбине, а у себя на родине, способствовать культурному развитию своей страны. Еще важнее для дела словацкой культуры были труды профессора Пражского университета, филолога-гуманиста Вавринца Бенедикта из Недожиер (1555—1615), написанные им на основе изучения живого чешского языка, — «Две книги чешской грамматики...». В этом сочинении, посвященном чешским и словацким студентам, автор упрекал земляков-словаков за то, что они не заботятся о своем языке, как чехи.

Начавшиеся в XVI в. турецкие набеги мешали культурному развитию страны. Но борьба против турок, так же как против засилия немцев в городах, способствовала и становлению национального сознания, пробуждению патриотических чувств. После поражения у Мохача (1526) в Словакии наряду с резкими антиоттоманскими настроениями постепенно возникают и антигабсбургские. Сложная, насыщенная разнообразными событиями жизнь Словакии того времени (кроме борьбы с турками, феодальные усобицы, неоднократные восстания, религиозные преследования) отразилась в исторических песнях, возникших в Словакии.

К наиболее старинным относится «Песня о Муранском замке» (середина XVI в.). В ней описано взятие королевскими войсками замка Мураня, принадлежавшего непокорному рыцарю Матею Базальду (1549). Автором был очевидец описанных событий, певец-сказитель Мартин Бошняк. Большой общественный и художественный отклик имела распространенная в Словакии «Песня о Сигетском замке» (1566, автор неизвестен), где воспевался хорватский бан (венгеро-хорватский военачальник) Микулаш Зринский (Миклош Зрини) и его отряд, оборонявший Сигетскую крепость от турок.

«Песня о Сигетском замке» — одно из лучших эпических произведений старословацкой поэзии. Она глубоко лирична, в ней немало развернутых поэтических фигур. Многие, прежде всего балладность, роднит эту историческую песню с народной поэзией. Первоначальный авторский текст «Песни...» по мере бытования ее в народе совершенствовался и дополнялся.

Сочетание литературных и фольклорных элементов — характерная особенность словацких исторических песен. Народную балладу напоминает по звучанию и «Песня о Синем камне и Дивине» (1596), тоже посвященная описанию защиты двух замков от турок. Главный ее ге-

рой — воин-простолудин Урбан Шкодный из Виглаша. Его героизм противопоставлен чрезмерной осторожности и осмотрительности шляхты.

Тема отпора турецким захватчикам затрагивается также в своеобразном стихотворном романе «О Силади и Хадмажи» (вторая половина XVI в.). Правда, здесь она подчинена описанию любовных приключений, столь характерных для прозы Возрождения. Два пленных венгерских дворянина привлекают к себе внимание дочери султана. Она помогает им бежать из Цареграда и бежит с ними сама. Их настигает погоня. Силади и Хадмажи смело от нее отбиваются. Вопрос, кому должна принадлежать турецкая принцесса, решается поединком, победителем из которого успешно выходит Силади.

История возникновения романа неизвестна; помимо словацкого, существуют его варианты на венгерском и сербском языках. Общие темы, сюжеты, даже текстуально тождественные произведения в словацкой и венгерской литературе той и более поздней поры встречаются неоднократно.

Роман «О Силади и Хадмажи» долго считался единственным в Словакии XVI в. произведением, затрагивающим любовную тему. Однако недавно найдено еще восемь словацких любовных стихотворений. Они были обнаружены среди списков произведений Балинта Балашши. Автором лучших из них (в частности, стихотворения «Боже, сжался над печалью...»), как полагают, был сам Балашши. Случай, когда венгерские или словацкие поэты писали на двух языках, не так уж редки.

По свидетельству словацких литературоведов, всем найденным стихотворениям присущи, с одной стороны, фольклорные черты, а с другой — особенности, характерные для любовной лирики поэтов-гуманистов. Сочетание фольклорных и литературных элементов в исторических песнях и любовной лирике, как и обращение к родственному чешскому языку, который нередко насыщался словакизмами, снова говорят о демократизации словацкой литературы того времени, а само существование названных форм — о ее светских чертах.

Наряду со светской в Словакии развивалась и поэзия духовная. Ее крупнейшим представителем был священник Ян Сильван (1493—1573).

Духовные песни Сильвана, напоминающие по форме исторические и народные, запечатляли борьбу воззрений человека XVI столетия, который радуется земной жизни и исполнен оптимизма, с аскетическими представлениями Средневековья. Нередко раскрывались в

Иннокентию VIII с призывом помочь борьбе с неверными, написал биографию короля Польши и Венгрии Владислава, погибшего в бою с турками под Варной. Его следует рассматривать как основателя антиоттоманской публицистики в Польше. С восшествием на престол Яна Ольбрахта (1492) влияние Каллимаха при краковском дворе стало еще ощутимее. Советы итальянца молодому королю должны были укрепить центральную власть. Каллимах считал необходимым положить конец своеволию феодалов и в то же время оградить государство от вмешательства римского папы в светские дела.

Большую роль в формировании латинских поэтов Кракова гуманистического направления в конце XV — начале XVI в. сыграл также писатель Конрад Целтыс (1459—1508). Он учил писать изысканной латынью, посвящая слушателей в тайны поэтики и риторики; организовал первое в Польше литературное общество. Немец по происхождению, Целтыс не ужилсся с польской средой, но все же оставил след в развитии польской литературы эпохи Возрождения. Ученики Целтыса сколько-нибудь значительного поэтического таланта не проявили, но передали филологическую классическую культуру следующему поколению латинских поэтов. Среди них Эстикампиан Старший (родом лужицкий серб — Ян Рак, 1456—1520) известен как составитель грамматик и руководства по эпистографии.

Значителен вклад в польскую образованность начала XVI в. также швейцарских гуманистов И. Вадяна и И. Экка, немца Б. Бебеля, немецкого гуманиста из польской Силезии Лаврентия Корвина (Раабе) и Павла Русина из галицийского Кросна, которые стали учителями польско-латинских поэтов после смерти Каллимаха и отъезда Целтыса из Кракова.

2. ФОРМИРОВАНИЕ НАЦИОНАЛЬНОЙ ПОЭЗИИ

Следующее поколение гуманистов времен короля Сигизмунда Старого (первой половины XVI в.) выдвинуло несколько одаренных неолатинских поэтов польского и литовского происхождения: Яна из Вислицы, Миколая Гусовского, Анджея Кжицкого. Наиболее яркой фигурой этой плеяды был выдающийся польско-латинский поэт Клеменс Яняцкий (1516—1543). К ней следует присоединить Яна Дантышека, полонизированного немца из Гданьска.

После Каллимаха и Павла из Кросна как бы настала очередь исторической темы и в польско-латинской гуманистической поэзии. Первую попытку создать широкое эпическое полотно предпринял Ян из Вислицы (ок. 1485 — ок. 1520). Он задумал написать поэму о многонациональ-

ном государстве Ягеллонов, чьим культурно-политическим центром была Польша. В поэме «Прусская война» (1515), где заключено потенциально дальнейшее развитие польского литературного эпоса до эпохи Мицкевича, Ян из Вислицы, первый поэт Литвы, поднял новую большую тему, важную для истории Польши и всего славянского мира.

Первый польский автор эпохи Ренессанса, приобретший европейскую известность, — это Ян Дантыгаек (1485—1548). Широки были его связи с западными гуманистами. Посол в Германии, Испании и Нидерландах при дворе Максимилиана I и Карла V, он насчитывал среди знакомых крупных гуманистов и общественных деятелей. Особенно интересны связи Дантышека с окружением Эразма, посвятившего Дантышеку свой перевод Василия Великого. Дантышек покровительствовал нидерландскому поэту Иоанну Секунду.

Наиболее значительны в поэтическом наследии Дантышека стихи о политических событиях его времени. Он был поэтом современным в полном смысле слова. Реальные события отразились в длинном его стихотворении «Жизнь Яна Дантышека». Эпический рассказ не раз прерывается сетами на превратности судьбы в духе Овидия. Вслед за Дантышеком стал широко известен другой польско-латинский поэт — Анджей Кжицкий (1482—1537). Дядя Кжицкого, епископ Кракова, послал племянника учиться в Италию. В Болонье он был учеником Филиппа Бераальдо Старшего и Кодра Урция, знатока греческого языка.

Кжицкий, ставший архиепископом и даже приматом Польши, прославился эпиграммами, в которых не щадил ни королеву Бону Сфорца, ни своих коллег-епископов. По-видимому, примат Польши не очень уважал таинства и обряды. Прочитав его эпиграмму об исповеди светского человека, истинного сына Возрождения:

Грешника раз спросил на духу монах-исповедник:
Верит ли в дьявола он, чем заклинает чертей?

Грешник воскликнул: «Отец, напрасны твои
подозрения:

Как мне поверить в чертей, в бога я верю едва».

Все устои, на которых покоится государство, казались Кжицкому потрясенными. Две главные угрожающие Польше силы видел он в турках и лютеранах. По его мнению, шляхта, противопоставившая себя королю и церкви, не способна защитить отечество; она забыла рыцарские идеалы (о чем позже писал Кохановский) и стремится лишь к обогащению. Во взглядах этих, при всем их консерватизме, была доля правды. В 1522 г. появилась латинская поэма

Казимира Ягеллона широко были известны астроном Мартин Регис (Марцин Круль из Жеравицы) и его ученики. Они преподавали в Италии, Венгрии и Германии. С 1448 по 1480 г. в Болонье занятиями руководили семь польских математиков и астрономов. Несколько позже Ян из Глаголова и Войцех из Будаева (род. ок. 1445) привлекали своими лекциями студентов со всей Германии. Их немецкие ученики были основателями астрономических и математических кафедр у себя на родине. Магистр Войцех толковал трактат «О небе» Аристотеля; влияние этого знатока греко-римской науки пробудило интерес его слушателя Коперника к Плинию.

Польша поддерживала оживленные торговые отношения с Италией. В XIV и XV вв. горное дело в Польше нередко было в итальянских руках. Меняльные конторы в Кракове, склады товаров во Львове и в разных населенных местах Червонной Руси открывались предприимчивыми сынами Италии. Итальянцы — банкиры, советники, дипломаты — становились доверенными лицами польских королей. Художники и архитекторы — итальянцы появились в Кракове позже (главным образом из Венгрии). Среди первых итальянских гуманистов, живших в Кракове (в 1469 г.), был флорентинец Якоб Публиций, доктор медицины, который гораздо больше, нежели своей профессией, занимался авторами древности.

Немецкие купцы и ремесленники обосновались в Кракове еще при Казимире Великом. В городе было много заезжих немцев — студентов, магистров, торговцев, искателей приключений. Немцы были собственниками рудников, банковских контор, торговых домов, а с начала XVI в. и типографий. Богатые патрицианские семьи Бонеров, Бетманов, Морштынов поддерживали торговые связи с Аугсбургом, Веной, Франкфуртом, Флоренцией, Венецией и ганзейскими городами. Некоторые из финансовых магнатов покровительствовали науке и искусству (Бонеры, Деции). С развитием протестантских течений в XVI в. часть польских школяров ездит учиться не в Италию, а в Германию, прежде всего в Виттенберг.

Среди польского рыцарства (еще с Грюнвальдской битвы) и в университетских кругах XV в. ощущалось также чешское влияние. Чешский язык был в моде при дворе. Мода эта удерживалась и в XVI в. Симпатии к гуситам захватили в XV в. многих профессоров Краковской академии и часть низшего духовенства. Сочувствовал учению Гуса магистр Краковского университета, виклифист Енджей Галка из Добчина, который, опасаясь церковного суда, бежал в Чехию и присоединился к таборитам. Его

«Песнь о Виклифе» еще вряд ли может быть причислена к памятникам раннего гуманизма, ибо при антиримской тенденции отличалась средневековыми воззрениями. Значительнее для развития польской мысли была речь магистра Яна из Людзика, который призывал короля Казимира проявить справедливость к угнетаемым панам крестьянам, вывести их из «египетской неволи».

Ближе к раннему гуманизму был сам Ян Длугош, хваливший краковского ректора Яна Эльгота за умение составлять письма отменно изысканным стилем. Польский историк глубоко чувствовал совершавшиеся вокруг него культурные перемены и говорил об «утонченных умах нашего века, признающих лишь то, что отличается цicerоновской прелестью». О гуманистических интересах широкообразованного автора «Истории Польши» свидетельствует его научная связь с Николаем Кузанским. Длугош доставлял гуманисту материалы для его карты Германии, изданной в 1491 г. Для развития географии важна также деятельность Сендзюва из Чехла (1400—1476), друга Длугоша, подарившего Наваррскому коллежу в Париже рукопись, содержащую описание Польши.

Одним из провозвестников гуманизма Польши XVI в., и наиболее известным, был Гжегож из Санюка (1407—1477), архиепископ Львова. К сожалению, дошло немного сведений об этом филологе, педагоге и поклоннике античных муз. Его любимыми авторами были Плавт и Вергилий. Гжегож из Санюка объяснял «Буколики» Вергилия в стенах Краковского университета.

Деятельность Филиппо Бонакорси, известного под именем Каллимаха (1437—1496), была разнообразной, она повлияла на развитие польской литературы. Итальянец по национальности, ученый и дипломат, он покинул родину, спасаясь от преследований папских агентов, и в 1470 г. прибыл в Польшу. Каллимах писал биографии, исторические трактаты (об Аттиле), латинские стихи, полемические сочинения, которые послужили примером нового литературного языка и нового жизненного понимания для нескольких поколений польско-латинских поэтов. Гуманист знакомил краковских друзей не только с античной поэзией, но и со стихами Понтано, Саннадзаро, Полициано. Каллимах был эпикурейцем, поклонником греко-римских древностей и феодально-теократическому строю предпочитал просвещенную централизованную монархию, как почти все представители горожан эпохи Возрождения. Войдя в доверие к Казимиру IV, он стал учителем королевича Яна Ольбрахта.

Каллимаху поручались ответственные дипломатические миссии. Он обращался к папе

Кжицкого «Жалобы Религии и Речи Посполитой». В ней аллегорические персонажи клеймят политических крикунов, утопающих в роскоши богачей, нерешительных сенаторов и проповедников «еретических учений». Все надежды автор возлагает на короля, который один может спасти Польшу от гибели.

В последние годы жизни Кжицкий взял под свое покровительство сына простого крестьянина Клеменса Яницкого. Яницкий с помощью Кжицкого, а после его смерти — краковского воеводы Петра Кмиты продолжал образование в Падуе; в Италии он был увенчан поэтическими лаврами. В VII элегии с большой искренностью, не скрывая крестьянского происхождения, поэт говорит о своем жизненном пути. В элегиях Яницкого отозвались образы Италии, современные политические события, воспоминания классической древности. Античный мир был для поэта-гуманиста не школьной мудростью, а живым источником вдохновения.

Цикл кратких, в 12 строк, стихов Яницкого с ярко выраженным плебейским самосознанием, посвященных польской истории от праотца Леха, вышедшего будто бы из Далмации, и от легендарной девы Ванды до Сигизмунда Старого, приобрел широкую популярность, выдержал несколько изданий и читался еще в XVII в. Народный юмор звучит в сатирическом диалоге Яницкого о пестроте польских костюмов и изменчивости нравов. Участники беседы — вернувшийся из царства теней король Ягелло и придворный шут Станчик. В стихотворении «Жалоба Речи Посполитой» Яницкий продолжил политическую сатиру Кжицкого, но уже с позиций простолюдина, крестьянского сына. Образы публицистической поэзии Кжицкого и особенно Яницкого продолжали влиять на сатириков и памфлетистов второй половины XVI в., писавших как на латинском, так и на польском языках. Некоторые образы того и другого попадают даже у кальвинистских авторов (Рей).

Латинская поэзия и в первой половине XVI в. господствовала в Польше. Все же в конце XV — начале XVI в. появились поэтические произведения и на польском языке, до тех пор очень редкие. Ранние польские стихи носят отпечаток средневекового мышления. Содержание обычно неоригинально и заимствовано у немцев или чехов. Впрочем, иногда встречаются заимствования, восходящие к неолатинским гуманистическим сочинениям, но переделанные применительно к средневековому мировоззрению. Так, для «Жизни Эзопа, Фригийца» (1522) Берната из Люблина первоисточником, по-видимому, была латинская версия «Эзопа». «Диалог Ха-

рона с Палинуром» (1536—1542) Берната, восходящий к поздней латинской версии Псевдо-Лукиана, переведен с чешской обработки (1507) Микулаша Конача. Первая вышедшая на польском языке книга (Краков, 1513 или 1514) — «Рай души» того же Берната — перевод латинского молитвенника, изданного в Страсбурге в 1494 г. Не приходится сомневаться, что учившийся в Краковском университете в начале XVI в. люблинский мещанин Бернат — священник, усвоивший идеи Реформации, — представлял простонародные чувства и настроения городские, мещанские.

Последователем польских переводчиков с чешского и немецкого, работавших для первых краковских издателей, был Марцин Вельский (ок. 1495—1575). Систематического образования он не получил и, по обыкновению многих небогатых шляхтичей, стремился приобрести лоск и необходимые познания при дворе магнатов. Он почитал витязей прошлого, которых хотел бы вновь увидеть среди современных ему панов. Между 1522 и 1531 гг. Вельский принимал участие в походах против татар и вол охов. Из Кракова он в 1540 г. переселился в великопольскую деревеньку, где посвятил досуг литературной работе, дожив до 80 лет. Из всего написанного Вельским наибольшую ценность представляет его «Хроника всего света» (1551). Он включил в нее сведения о славянах — особенно, пользуясь Гаеком, о чехах. Эти сведения вместе с легендой о македонском (следовательно, по Вельскому, «славянском») царе Александре Великом, даровавшем славянским народам обширные земли между Одером и Волгой, Азовским морем и Адриатикой, проникли из его хроники к украинцам и белорусам.

К оценке исторических событий Вельский, однако, не подходил критически. Его привлекали средневековые басни; он был склонен к поучениям и аллегориям. Из немецких хроник он выписывал все чудесное, неслыханное и невиданное — от псоглавцев в землях неведомых до трехголового теленка в Магдебурге. Вельский писал не только прозу, интересную для истории польского литературного языка, но и стихи, недалеко ушедшие от виршей краковских студентов рубежа XV—XVI вв. В сатирах Вельского, изданных его сыном Иоахимом, напрасно было бы искать острой сатиры на злобу дня. Он обрушивается на торговых людишек и ремесленников. Его упреки в адрес горожан отражают настроения шляхтичей. Реалистические детали в сатире «Женский сейм» (1565—1569) так же, как в «Диалоге двух барбанов», тонут в избитых фразах и трюизмах средневекового моралиста.

3. МИКОЛАЙ РЕЙ

«Отцом польской письменности» называют Миколая Рея из Нагловиц (1505—1569). Унаследовав от отца, шляхтича из Малой Польши, значительное состояние, часто судясь из-за него и занимаясь торговыми делами, Рей прекрасно знал обычаи всех сословий Короны Польской, нравы лицеприятных судей и корыстолюбивых стряпчих. Во дворце воеводы Анджея Теньчинского, где он был секретарем (1525—1530), Рей пополнил свои недостаточные знания общением с высококультурной краковской средой. Сблившись с проповедниками Реформации в окружении гетмана Миколая Сенявского, Рей стал кальвинистом.

Рей еще в 30-е годы примкнул к политическому шляхетскому движению, получившему название «экзакуция прав». «Экзакуция» (т. е. исправление) предусматривала уравнивание в правах, толкуемое шляхтой как уравнивание ее в правах с магнатством. Особенно удачно вел Рей полемическую перестрелку на провинциальных сеймиках: принимал участие в так называемой «куриной войне» 1537 г. Он активно выступал на сеймах 1540—1542, 1558—1559, 1569 гг. Рей был одним из самых деятельных сторонников Реформации.

Ранние произведения Рея до нас почти не дошли. Первое из известных нам крупных сочинений писателя — сатирический диалог «Краткая беседа между тремя особами: Паном, Войтом и Плебаном» (1543). Здесь затрагиваются вопросы, которые волновали польское общество того времени. Сначала пан и войт (староста) нападают на священника, обличая его в небрежности при совершении обрядов, в вымогательстве и т. д. Священник, в свою очередь, обрушивается на нравы шляхты. К нему присоединяется войт. В этих спорах слышатся требования экзакуционистов. В «Краткой беседе...» впервые в польской литературе прозвучало сочувствие к крестьянину: «Ксендз винит пана, пан — ксендза, а нам, простым, со всех сторон нужда».

Хотя Рей многое заимствовал из немецкого сочинения «Прекрасный диалог и разговор между священником и старостой», написанного, вероятно, Иоахимом Вадрианом, в «Краткой беседе...» затронуты польские вопросы и проблемы. Антицерковные мотивы развиваются в произведении Рея «Купец, сиречь образ и подобие последнего суда божьего» (1549), основанном на латинской «трагедии» баварского гуманиста Томаса Наогеорга «Mercator seu iudicium» (1540); правда, Рей изменил поучения Наогеорга, заменив католическую мифологию протестантской.



Портрет М. Рея

Гравюра на дереве, вторая половина XVI в.

Рей легко и быстро писал стихи, обычно с назидательным оттенком. В большой поэме (10 тысяч стихов) «Подлинное изображение жизни достойного человека, в котором, как в зеркале, каждый может легко обозреть свои поступки» (1558) Рей пытается нарисовать образ идеального человека. Поэма насыщена сентенциями из Сократа и Эпикура, Анаксагора и Соломона. Она восходит к «Зодиаку жизни» (1536) Марцелла Палингения. В «Подлинном изображении...» повествуется о блуждании некоего молодого человека по странам аллегорическим и загробным. Предполагают, что Рей обратился также к Данте. Юноша в поэме Рея посещает 12 философов и внемлет премудрости Гиппократ, Плиния, Платона, Аристотеля, который и ведет юношу по небу, объясняет, как нужно жить «достойно», жить в добродетели, в страхе божьем, презирая преходящие блага, постоянно помня о своей душе и о небе.

К нескольким источникам, особенно к «Антиэросу» Баттисто Фульгозо, восходят сюжеты сборника стихов Рея «Зверинец», в котором верно описаны виды разного положения людей, зверей и птиц, их приключения и обычаи (1562). Сравнительно с морализующей тенденцией XVI в. интересны типизированные портреты в восьмистишьях третьей книги: король, вое-

ЛИТЕРАТУРЫ ДАЛМАЦИИ, ЗАПАДНЫХ СЛАВЯН И ВЕНГРИИ

вода, каштелян, гетман, ротмистр и т.д. Обобщения дают яркие, резкие и условные черты. Такова же и эпиграмма на папу, епископов и монахов. Сатирические выпады смелы, прямолинейны и грубоваты. Четвертая книга содержит зарисовки быта. Значительное количество польских «портретов» — главным образом во второй книге (Сигизмунда Августа, королевы Боны, самого автора, Кохановского, польских вельмож) — указывает, что темы взяты из современности.

В стихотворный сборник «Забавные истории» (1562) входили шуточные (иногда весьма вольные по содержанию) стихи, басни, анекдоты, частично заимствованные из итальянских и немецких авторов, частично оригинальные. Введение в польскую литературу жанра «фрашки», доведенного до совершенства Кохановским, — заслуга Рея. «Зверинец» и «Забавные истории» пользовались большой популярностью. Рей подготовил второе их издание, которое появилось лишь в 1574 г. под новым названием — «Фиглики» («Шутки»).

В 1567 г. Рей закончил новое свое правоучительное сочинение — «Зерцало или образ, в котором человек каждого состояния легко может, как в зеркале, увидеть свои поступки». Оно, несомненно, тесно связано с поэмой «Подлинное изображение...». В книге «Зерцало...», написанной уже прозой, Рей продолжает свои поиски «достойного человека». Автор не описывает жизни героя, а дает руководство к ней. Он советует, как выбирать себе жену, как воспитывать детей, чему их обучать, как вести хозяйство, как относиться к крестьянам и т. д. Идеал, выдвигаемый Реем, не только идеал доброго семьянина, радушного хозяина, но и идеал шляхтича-гражданина.

С Эразмом Роттердамским Рей соприкасается в своем, может быть, самом популярном в XVI столетии произведении — проповедях. Этот труд заставил Рея обратиться к истории и филологии. Будучи самоучкой, он много трудился, чтобы перевести нужные ему для «Постилл» евангельские тексты. Когда он составлял свои проповеди (1555—1556), не было другого польского Евангелия, кроме весьма несовершенного лютеранского перевода в издании Секлудиана. Рей обратился не только к официальной католической Библии, но и к переводу Нового Завета Эразма. «Постиллы» Рея стали уже в XVI в. известны на Западной Руси.

Творчество Рея тесно связано с польской действительностью. Горячий патриот, он писал свои произведения только на польском языке. Именно в языке его сочинений, сочном, образном, близком к разговорному, полнее всего раскрылся ренессансный демократизм писателя.

В произведениях Рея нет стройности и изысканности, но речевые приметы времени и среды представлены весьма щедро и ярко. В творчестве Рея польский литературный язык приобрел новые, самобытные черты. Ян Кохановский именно Рея называл своим предшественником.

4. ЯН КОХАНОВСКИЙ

Великий поэт польского Возрождения Ян Кохановский (1530—1584), сын шляхтича, получил первоначальное образование дома. В 1544 г. он был занесен в списки Краковского университета и учился там с перерывами до 1547 г. Латинским языком и латинской версификацией молодой Кохановский овладел, по-видимому, еще до отъезда за границу, ибо в Италии он оказался вполне подготовленным к восприятию наук и написал значительную часть своих латинских элегий и эпиграмм. Да и трудно предположить, чтобы столь живое в Краковской академии в начале века изучение Горация замерло в 40-х годах. Вероятно, истоки гораццианства Кохановского — в польской культуре его молодости.

Вирши краковских бакалавров могли навести его на мысль о необходимости реформировать польский стих, поднять польскую поэзию на уровень греко-латинской. Эти мысли впоследствии укреплялись в итальянской университетской среде, где велись несмолкаемые споры о языке, и ученики Бембо, т. е. сторонники родного языка, торжествовали, одержав значительные победы над упорными «латинистами». Заграничный период жизни Кохановского продолжался около семи лет (1554—1559). В течение этого времени он несколько раз возвращался в Польшу. Дольше всего Кохановский пробыл в Падуе, куда ездил трижды. Там он занимался у Франческо Робортелло (1516—1567), комментировавшего «Поэтику» Аристотеля и «Послание к Писонам» Горация. Взгляды Робортелло на литературные жанры оказали воздействие на поэта, который обязан ему также основательным знанием классической филологии.

После третьего путешествия в Италию Кохановский очутился в Кенигсберге, который впервые посетил в 1552 г., и пробыл там год. Едва ли он приехал туда для расширения своего образования или по религиозным причинам, так как особых симпатий к Реформации не обнаруживал. Молодой гуманист нашел себе мецената в лице герцога Альбрехта Прусского, вассала польского короля. Герцог платил ему пенсию и, вероятно, помог побывать снова в чужих краях. В 1559 г. Кохановский путешествовал по Франции. Он посетил Париж и его окрестности, Бретань, берега Луары, Гаронны

и Роны, побывал также в Марселе и в Бельгии. Путешествие это продолжалось недолго, и поэт вскоре вернулся на родину. Знакомство Кохановского с Ронсаром некоторые польские и французские литературоведы основывают, главным образом, на стихе: «Ронсара видел я...». Влияние Плеяды на творчество Кохановского не следует преувеличивать.

Следующее десятилетие своей жизни поэт провел преимущественно при польском дворе (1559—1570). В 60-х годах появился в печати у краковских издателей ряд польских произведений Кохановского: «Сусанна» (1562), «Шахматы» (1562—1566), «Согласие» (1564), «Сатир» (1564). На литературном поприще он выступил, таким образом, как поэт дидактический и придворный с произведениями, написанными на польском языке. Из неолатинских поэтов Италии Яну Кохановскому были хорошо известны Палингений, Понтано, Саннадзаро, Панормита, Полициано, Марко Джироламо Вида, который пленил Т. Тассо как автор «Христеиды», а Кохановского привлек своей пародийной поэмой «Игра в шахматы». Однако польский поэт настолько переделал прочитанное — от сюжета до деталей, что справедливее говорить о новом, вполне самостоятельном поэтическом произведении. У Кохановского шахматные фигуры персонажируют людей и политические отношения. Дидактические же черты, излюбленные итальянским автором, исчезают. Боги Види заменены людьми, устранены игра слов и анахронизмы.

В 1563 г., благодаря покровительству епископа Мышковского, поэт становится личным секретарем короля. Несмотря на дружбу с князьями католической церкви, Кохановский, которому некогда помогал лютеранин Альбрехт Прусский, поддерживал связи и с вождами кальвинистов, как, например, с князем Николаем Радзивиллом Черным, видным литовско-русским магнатом, чьей жене он посвятил свое переложение в стихах библейской повести о Сусанне. Из этих знакомств Кохановского явствует: при последних Ягеллонах в Польше и Литве царила веротерпимость.

Его политические воззрения наиболее полно выражает дидактическая поэма «Сатир». «Дикий муж» появляется из леса, чтобы осмеять и осудить рыцарей, забывших о своем долге по отношению к государству. Сатир обращается к слушателям: «Без устали вы здесь рубили и копали — сатира бедного из леса вы прогнали». Повсюду в Польше и Литве стучат топоры, летят щепки. Губят и жгут леса, чтобы из золы получить поташ, необходимый для западной мануфактуры. Забыв о своем военном призвании, шляхтичи забросили на чердак оружие предков



Портрет Я. Кохановского

Гравюра на дереве, 1578 г.

и занялись торговлей скотом, хлебом. А татары тем временем нападают на юго-восточные границы государства. Но торговцу-шляхтичу дела нет до общих интересов. Поэт напоминает дворянину во купечестве: «Меч ценится, а не лесной товар».

Кохановский, несмотря на настояния Мышковского, духовного сана не принял. Он продолжал свою деятельность как доверенное лицо короля в дни сеймов; ему поручались второстепенные дипломатические миссии. Последний сейм, в котором он участвовал, был Люблинский (1569), давший поэту тему для поэмы «Знамя, или Прусская присяга» (1569), где изображена клятва на верность польскому королю его вассала — герцога прусского Альбрехта.

В 1570 г. началась новая эпоха в жизни Кохановского — так называемый «чернолесский период», названный по имению, в которое он перебрался, покинув Краков. Женившись в 1574 г. или в начале 1575 г. на Доротее Подледовской, Кохановский окончательно отказался от всех своих церковных доходов. В Чернолесье он сам вел хозяйство и лишь изредка покидал свое имение для поездки в Краков, Люблин или Радом. Так сложился в польском представлении в течение веков образ Яна из Чернолесья — независимого поэта, покинувшего двор, хлебобороба, семьянина, прислушивающегося к на-

родной песне, знающего обычаи народа.— образ возвышенный и несколько романтический.

После смерти Сигизмунда Августа (1572) в Польше наступило первое междуцарствие («бескоролевье»). Шляхтичи выбрали в короли французского принца Генриха Валуа. В Польше новый король остался недолго. Узнав о смерти брата, Карла IX, Генрих бежал в 1574 г. из Польши, чтобы наследовать корону Франции. После бегства Генриха Филипп Депорт, сопровождавший его в сарматское путешествие, написал злое стихотворение «Прощание с Польней». Кохановский, который прежде был сторонником Генриха, счел своим долгом ответить. Он избрал общепонятный латинский язык. Его инвектива озаглавлена «Gallo crocitanti», что можно перевести — «Кукарекающему галлу». Депорт писал, что поляки любят напиваться допьяна и засыпать под столом. Кохановский отвечал: во Франции же человек, уснув, не может быть уверен, что проснется (намек на Варфоломеевскую ночь, одним из вдохновителей которой был Генрих Валуа), и добавлял: лучше лежать под столом, чем на французский манер быть выброшенным из окна. Польский поэт напоминал, что его родина известна своим гостеприимством, но тираны в ней долго не заживаются. Политическая сатира, вызванная искренним возмущением, удалась Кохановскому лучше, чем панегирики.

В течение последнего, чернолесского десятилетия своей жизни (1575—1584) Кохановский оставался поэтом двуязычным, хотя польской музе уделял больше внимания, чем латинской. По-латыни он вынужден был писать и потому, что новый король, Стефан Баторий, польского языка не знал, а латинский для него, бывшего падуанского студента, был как бы родным. Латинская поэзия Кохановского — торжественные панегирики — декламировалась или пелась с музыкальным аккомпанементом известным исполнителем Христофором Клабоном.

В январе 1758 г. на свадьбе Яна Замоиского с Кристиной Радзивилл в присутствии короля была представлена польская трагедия Кохановского «Отказ греческим послам». Кохановский получил звание придворного поэта-лауреата с жалованием в 1200 флоринов. Лирическая трагедия Кохановского одиноко возвышается среди школьных пьес, переведенных с чешского и немецкого. Фабула ее проста. Греческие послы, Одиссей и Менелай, приехав в Троию, требуют выдачи Елены, похищенной Парисом. Антенор, думая о благе Трои, предлагает вернуть Елену грекам. Парис при помощи подкупа добивается отказа. Оскорбленные послы уезжают. Кассандра, дочь Приама, предсказывает гибель городу. Вскоре приходит весть, что близ берегов Трои

появился огромный флот. Приам созывает совет. Антенор говорил, что, если война неизбежна, лучше перейти в наступление. Работая над трагедией, польский поэт перевел в 1577 г. из третьей книги «Илиады» Гомера стихи о единоборстве Париса с Менелаем. По сравнению с греческим театром роль хора в «Отказе греческим послам» уменьшена. Кохановский сохранил лишь стасимы хора между диалогами. Пять эпизодов «Отказа...» соответствуют делению Горация, усвоенному театром Возрождения. Трагедия написана белым стихом.

Крайняя простота архитектоники трагедии и архаичность ее образов напоминают Эсхила. Возможно, что Кохановский имел сведения об утерянной трагедии Софокла «Вытребованная Елена», а «Ореста» Еврипида, без сомнения, знал. Для развития сюжета поэт использовал также «Троянскую историю» в польской версии (1563, Краков). Монолог Кассандры, одержимый духом пророчества, Кохановский написал в духе монолога в «Агамемноне» Сенеки. Но то, что Сенека выразил с трагическим пафосом, Кохановский передал лирически: тональности у римского трагика и польского поэта различны.

В трагедии чувствуется дух независимости, осуждение современной ему политики и нравов. Троянский совет «старост» чрезвычайно напоминает польский сейм. Поэт сознательно допускает анахронизмы, называя начальника стражи «ротмистром» и говоря о пограничных укреплениях, троянцам неизвестных. Приам, совсем как польский король, ничего не может решить без «сейма». Нелестное мнение Улисса о троянском государстве и его правящем сословии содержит почти нескрываемую критику польской действительности:

О царство смуты, близкое к паденью,
Где праву нет цены, где справедливость
Без места, но за золото все купишь.

(Перевод Д. Шестакова)

Заключительные слова Антенора были вклучены перед представлением трагедии в присутствии воинственного Стефана Батория. Они, впрочем, не изменили общей миролюбивой тенденции трагедии, в которой вооруженное столкновение рассматривается как бедствие и как положительный герой выдвигается Антенор, советуемый не обострять конфликта.

В 1580 г. появляется лучшее лирическое произведение Кохановского — «Трени». Это цикл из 19 плачей-элегий, написанных на смерть маленькой дочери поэта, Уршулы. Не только в польской, но и во всей мировой литературе трудно найти столь точные и взволнованные строки, передающие горе отца. Пленительный и неж-

ный образ Уршулы, созданный поэтом, прочно вошел в польскую литературу и живет в ней до сих пор.

Особо следует отметить воздействие на Кохановского народной поэзии. Ее знали, конечно, и до Кохановского, но он первый по-настоящему к ней прислушался, отбирая художественно ценное. Несмотря на некоторую стилизацию, его «Песнь на Ивана Купалу», написанная легкими хорейскими стихами, свидетельствует о любви к польской деревне, которую Ян из Чернолесья так близко знал. Из стихов «Песни на Ивана Купалу» родилась польская идиллия, приняв у Шимоновича украинское название «селянки» и ставши в XVII—XVIII вв. одним из излюбленных жанров.

В «Песнях...» Кохановского проявилась тенденция польского Возрождения преобразовать древность в родную действительность. Хотя местами Кохановский очень близок к одам Горация, он вводит в свои парафразы Горация современные слова, например прилагательные: янычарские, гданьские, подольские (мёды), венгерские (вина),— заменившие «пьяную горечь Фалерна». То раздвигая, то сужая тематику Горация, Кохановский стремится заменить отжившее новым, понятным и близким его среде. Так, в оде о бессмертии поэта (ср. Гораций, II, 20) Кохановский обещает, что его голос услышит Москва, о нем узнают татары и англичане, испанцы, итальянцы, немцы. Почти не отступая от Горация, создал он в одном из ранних своих опытов шедевр польской поэзии, песню о Неттенотроге (ср. у Горация: «Ты бежишь от меня, Хлоя, как юная лань...»). Даже традиционный весенний запев Кохановский превращает в польский пейзаж, в польскую, из глубины души льющуюся песнь.

Польские фразы (эпиграммы) Яна из Чернолесья своей стилистической отточенностью и лапидарностью могут сравниться лишь с мастерством авторов латинских эпиграмм. С польскими стихотворцами до Рея поэта роднит ритмика, уходящая в глубь народной поэзии, но связанная также с общеевропейским ритмическим строем. Поэты XVI в. не в силах были за ним последовать на вершину Парнаса, кроме Миколая Семпа Шажиньского, Себастиана Клёновича и Шимона Шимоновича.

В бурные для Польши 1570—1575 гг. Кохановский перевел с латыни на польский Псалтирь. Его парафраз — один из наиболее удачных в эпоху Возрождения. Перевод Кохановского оказал значительное влияние на украинскую и русскую литературы, а также на венгерскую (Балашши). Музыкальность стиха и разнообразие ритмики и строфики в «Псалтири» Кохановского, яркость и убедительность метафор

свидетельствуют, что польская ренессансная поэзия достигла художественной зрелости и самостоятельности. В посвящении переводов Петру Мышковскому поэт говорил, что он взошел на «вершину древних муз», которая еще «не была под польскою стопою».

Последние годы жизни Кохановский редко покидал Чернолесье. Умер он в Люблине 22 августа 1584 г. Перед смертью он успел подготовить к печати для издателя Яна Янушовского, его падуанского товарища, Собрание сочинений в трех книгах. Дополнительно Янушовский в 1590 г. издал «Fragmenta» (из неопубликованных рукописей).

5. ПОЗДНЕЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ

Поэзия последней четверти XVI в.— особый период в истории польского Возрождения. Общекризисные явления этого времени коснулись и Польши. Надежды на мир и общественную гармонию уходили в небытие. В условиях Реформации и Контрреформации перед человеком возникла необходимость самому делать выбор, проверять истинность основных понятий и ценностей, а жизнь не давала материала для однозначного и удовлетворительного решения возникавших вопросов. Колебания же грозили отлучением, а то и мучительной казнью. Мир оказался более сложным, чем он представлялся Яну Кохановскому в годы подъема его творчества.

Кризис Ренессанса сказался и в польской поэзии рассматриваемого времени, хотя, естественно, по-разному. С необыкновенной эмоциональной силой стремления эпохи выразил в своей философски окрашенной лирике М. Семп Шажиньский, показав вместе с тем неодолимые преграды на пути их осуществления. Другой видный поэт, Ш. Шимонович, сочетал изысканную ренессансную форму с интересом к жизни простого народа. В самую высокую поэзию проникают у С. Ф. Клёновича попытки решить сложные вопросы времени в духе народных низов, отдаленно предвещающая литературу совизжальскую и рыбалтовскую.

Предварим, однако, дальнейшее замечанием, что в течение всего XVI в. в Польше кипела самая бурная культурная жизнь. Еще в первой его половине в Кракове появились типографы и издатели, сначала немцы, а затем и поляки. Среди них известны Ян Халлер, Флориан Унгер, Иероним Виетор, Лазаж Андрысович и Ян Янушовский, издатель Кохановского. Они широко воспользовались новеллистическим репертуаром Германии и Чехии. Краковские бакалавры переводили для них истории об Александре Великом, кесаре ОТТО-

не, прекрасной Магелоне, волшебнице Мелюзине, Соломоне, Эзопе, Аполлонии Тирском, верной Гризельде.

Из переводов середины XVI в. на польский особого внимания заслуживает книга Лукаша Гурницкого (1527—1603) «Польский дворянин», переработка «Придворного» итальянского писателя Б. Кастильоне. Это произведение, написанное в 1528 г., было переведено на испанский, французский, английский и немецкий языки. Польский перевод был пятым (1566). События, рассказанные Кастильоне, Гурницкий перенес из Урбино в Польшу и наделил участников разговоров польскими именами. Сохранив значительную часть анекдотов и примеров «Придворного», он вставил свои дополнения из польской жизни. Переработанное Гурницким «Зерцало порядочного человека» стало руководством всех стремящихся к благовоспитанности. Выйдя из рамок придворных кругов, «Польский дворянин» постепенно проник в широкие слои польского общества.

Накануне кризиса Возрождения польские писатели стремились создать портреты государственных мужей — образцов правителей. На эту тему появились трактаты, оригинальные и переводные, о воеводе, сенаторе, дипломате. Отметим латинское сочинение Лаврентия Гослицкого «О лучшем сенаторе», изданное в 1568 г. в Венеции. Собственно польская повествовательная и дидактическая проза продолжала, однако, отставать от публицистической, религиозно-политической и исторической, достигшей в XVI в. необычайного расцвета. После Кромера (1512—1589), произведения которого печатались за границей, во второй половине века появились «романтические» историки, которые были скорее последователями Вельского, чем обстоятельного фактографа Меховского (ок. 1453-1523).

Польские романтики, и среди них сам Мицкевич, были усердными читателями Мацея Стрыйковского (1547—1582), автора объемистого труда «Хроника польская, литовская, жмудская и всероссийская, коя ранее никогда не была на свете издана», посвященного прошлому восточных областей и порубежных стран. Стрыйковский долго служил в войсках на рубеже Московского царства, путешествовал, посетив Турцию, Грецию и Болгарию. О странствиях Стрыйковского свидетельствуют его польские стихи, в которых упомянуты реки Фракии и Фессалии. Стрыйковский был талантливым рассказчиком. Сведения его о Литве, Московии и Украине пестрят легендарными подробностями. Видимо, книга Александра Гванини «Описание европейской Сарматии», изданная в Венеции в 1583 г., не что иное, как

итальянская обработка хроники — «Мореплавания и путешествия Стрыйковского». В обработке Гванини повествование о Литве и Руси Стрыйковского стало широко известно на Западе и оказало влияние на дубровницкого историка славян Мавро Орбини в начале XVII в.

Среди политических писателей, тесно связанных с Польшей, Литвой, Белоруссией и Украиной того времени, особого внимания заслуживают Моджевский, Ожеховский (Оржеховский) и Скарга. Только в XVII в. была оценена по достоинству замечательная книга Анджея Фрыча Моджевского (1503—1572) «Комментарий о реформах в государстве», вышедшая в 1554 г. в Базеле и ставшая впоследствии известной как труд «Об исправлении Речи Посполитой». В ней рассматриваются мораль, система законов, проблема войны и мира, состояние церкви, развитие просвещения. Моджевский считал необходимым ввести одинаковые законы для шляхтичей и плебеев, опередив на два века современную юридическую мысль.

Станислав Ожеховский (Ореховий Роксолан, Рутениус, т. е. «русин», «русский», 1513—1566) происходил со стороны матери из украинской семьи, принявшей католичество, и гордился своим происхождением, упорно называя себя русином. Он учился в Кракове, Германии, Италии. Подпав сначала под влияние протестантов, он затем стал ревнителем католичества. В то же время, будучи священником, он выступал против celibата (безбрачия ксендзов), сам женился и доказывал папе, что поступил правильно, за что едва не был отлучен от церкви. Ожеховского живо интересовало происхождение славян. Он настаивал на единстве языков славянских народов, представляющих разновидности общего всем наречия. Важны и его памфлеты против турок, объединенные ироническим названием «Турчики» (1543, 1544). Эти сочинения имели большое влияние на славянскую историографию.

Стиль Ожеховского отличается пафосом и не лишен эlegantности, порой представляет известные аналогии с итальянским маньеризмом. Ожеховский был одним из создателей биографического жанра в Польше, развившегося из поминальных речей. В этот жанр входит психологический портрет, в нем воссоздавалась общественная среда, подводились итоги событий. Следует особо отметить написанные Ожеховским «Хроники польские после смерти Сигизмунда Первого» (1554, опубл. 1611), где в красочной форме, стилем, наследующим римских историков, описаны конкретные события 1547—1552 гг. (с экскурсом в прошлое).

Известен как оратор иезуит Петр Скарга (1536—1612), который в своих проповедях ера-

жался с православными полемистами Украины и Белоруссии. Скарга был искусный оратор, стремившийся увязать религиозные цели своего ордена с польскими патриотическими чувствами, и в его проповедях нелегко отличить демагогию от искреннего воодушевления. Выступал он не только против православия, протестантизма и ересей, но и принимал на себя миссию обличителя несправедливых законов, злодеяний сильных мира сего, угнетающих бедняков, шляхетской анархии. Автор красочно написанных «Житий святых» (1579) и «Сеймовых проповедей» (1597), многоопытный уловитель душ, Петр Скарга сумел стать популярнее других идеологов шляхты и многих реформаторских проповедников, даже столь искренних друзей простого человека, как Польские братья, не всегда обладавшие ораторским талантом хитрого иезуита.

Творчество Скарги оказало влияние на позднейшую польскую литературу; его пророческий пафос и патетический стиль будили чувства даже в XIX в., после подавления национально-освободительных восстаний.

От служившей целям иезуитского ордена «народности» Петра Скарги, как небо от земли, отличалась истинная, глубокая народность поэта Себастиана Фабяна Клёновича (Клёновица, Ацернуса, 1545—1608). Поэзия его, как часто бывало в эпоху Возрождения, не только несла в себе польское национальное народное начало, но и ярко запечатлела настроения, интересы русинов, или рутенов, по-ученому — роксоланов: жителей Червонной Руси, вошедшей в настоящее время в западные области Украины.

Клёнович — выходец из народа, сын арендатора, овладевший обширными гуманистическими познаниями. Одинаково свободно писал он по-латыни и по-польски и некоторое время даже преподавал в академии в Замостье, созданной канцлером Яном Замойским. С. Ф. Клёнович жил в Словакии и Чехии, затем во Львове. Он интересовался жизнью соседних славянских народов. С 1574 г. поэт поселился в Люблине, где был сначала писарем суда, затем заседателем; бургомистром, членом магистрата. Образованность, хорошее знание античных литературных и юридических источников в сочетании с зоркой наблюдательностью и интересом к жизни всех слоев общества послужили основой многогранного творчества Клёновича, до сих пор еще, быть может, недостаточно оцененного.

В лирическом цикле «Надгробные плачи на смерть Яна Кохановского» (1585), одном из первых своих произведений, Клёнович прощался не только с великим поэтом Возрождения, но и с самой эпохой. Следуя традиции буколики

Феокрита и его последователей, а также самого Кохановского, поэт видоизменял ее в своем цикле во вкусе маньеризма, изоцряя стилистику, мифологические образы.

Известным сделали его имя, однако, не лирические стихотворения, к которым он больше не возвращался, а морально-дидактические и сатирические поэмы на латинском и польском языках. В латинской поэме «Филтрон» («Любви напиток», 1592) возникают мотивы не только погубленного войнами и падением нравов «золотого века», но и христианской любви. Один из ведущих мотивов поэмы — близость к природе, в разных вариациях проходящий в последующих произведениях Клёновича.

Знаменательна большая поэма Клёновича «Роксолания» (1584): восторженно-эмоциональное описание земель Червонной Руси: городов, сел, уклада жизни и обычаев простого народа; глубоко сочувственный рассказ о крестьянской доле. Поэма написана по-латыни, и вероятно намеренно. Выдающийся поэт-демократ прошлого века Владислав Сырокомля, который считал нужным перевести «Роксоланию» на польский язык, писал по этому поводу в предисловии: Клёнович как бы отвечал «на укоры чужеземцев, будто скованные морозом Сарматские края не могут сравниться по богатству с другими странами. Возвеличивая свою родину — Червонную Русь, берясь поведать о ее богатствах, городах, обычаях, он обращается больше к мировому читателю, чем к своему, и поэтому пишет по-латыни».

Клёнович, несомненно, изучал легенды о сарматах и славянских племенах. Он живо отразил эти легенды в поэме. Достоинства ее коренятся и в глубоком знании психологии, уклада жизни, обычаев крестьянина Червонной Руси. Поэма полна конкретных зарисовок из жизни поселян и волнующих картин природы. Приведем примечательные слова Сырокомли, важные для понимания ее духа: «Клёнович любил народ. Он умел поэтически приглядеться к его обычаям и четко их передать; пренебрегая привилегированными классами, среди которых он не был счастлив, сделал он целью своих описаний крестьянина. Такими именно чувствами насыщена его национальная, народная поэма «Роксолания»».

В другой латинской поэме, «Победа богов, или Воспитание подлинного героя» (ок. 1600), напечатанной под покровительством Польских братьев, с которыми Клёнович поддерживал живые отношения, снова возвратятся темы и радостной деревенской жизни, и народных страданий. Поэма аллегорична. Победа богов над титанами — это сулящая успех наша борьба с грехами. В пышной, многоукрашенной поэме

ЛИТЕРАТУРЫ ДАЛМАЦИИ, ЗАПАДНЫХ СЛАВЯН И ВЕНГРИИ

приводится длинный перечень грехов и преступлений. И главные враги на пути к добродетели — это богатство, жажда власти, родовая спесь. Спасение от моральной гибели поэт видит в честном труде на пашне, то идиллически показывая этот труд, то резко обвиняя шляхту и священнослужителей.

Упрочили известность Клёновича его польские поэмы «Флис, или Сплав судов вниз по Висле и впадающим в нее рекам» (1595) и «Иудина мошна» (1600). Обе были напечатаны в типографии Стернацкого, связанного с движением Польских братьев.

Поэма «Флис...», как прежде и «Роксолания», показывает изобразительный талант Клёновича. Поэма отчетливо распадается на две части: дидактическую, полную мифологических сравнений, и описательную, где в форме своеобразного «репортажа» живописуется путь в Гданьск и обратно. В первой части поэт-патриот превозносит достоинства патриархального быта, в торговле видит причину гибели простоты и добродетели. Во второй части, сам себе несколько противореча, излагает с большой обстоятельностью, как разумнее и выгоднее снаряжать суда, торговать в чужих землях. Эта «двойственность», выражающаяся в несколько дидактичной умозрительности и живой наблюдательности, ощущается и в художественной форме. Поэт избрал сапфическую строфу, свойственную лирической поэзии, даже указал, что строки поэмы можно петь на мотив «Песни о потопе» Яна Кохановского. А все содержание поэмы — скорее достоверное и трезвое повествование, чаще юмористическое, чем лирическое. При этом юмор Клёновича близок народному, а описания (подчас, правда, несколько монотонные) во многом превосходят очерковые повести, весьма популярные в XVII в. Языковая палитра в поэме очень широка — от высоких греко-латинских мифологических сравнений до самых обыденных, подчас и «соленых» народных словечек, поговорок.

Из-за двойственного характера и откровенно «прикладных» целей поэму оценивали чаще сдержанно. Реже обращали внимание на те черты, которые как бы превосходили стиль барокко: склонность к контрастам, к соединению противоречивых элементов, средневековых представлений с новыми, порожденными современным укладом жизни. Подобная стихия налицо и в поэме «Иудина мошна». Восставая против величайшего греха — стяжательства, поэт создает трактат в стихах о нечестных способах обогащения и их наказуемости, своеобразную «энциклопедию» зла и преступлений (здесь сказан личный опыт Клёновича, судейского писаря, заседателя и бургомистра). Классифици-

руя виды преступлений, поэт вводит аллегорию: его «Иудина мошна» сшита из четырех шкур — волчьей, лисьей, рысьей и львиной. Каждой «шкуре» (главе поэмы) соответствует манера и размах преступлений.

Но в поэме много сатирических зарисовок жадного духовенства, обвиняется коварство людей самых разных званий и состояний. Растянутость начальных частей, перечислительный принцип, избыток назидательности, аллегоризм не перечеркивают главных ее достоинств, которые проявляются во множестве реалистических бытовых зарисовок, в сатирическом изображении социальных пороков, в сочувствии к крестьянам, терпящим голод и холод и гнувшим спину целыми днями напролет, ко всем, с кого под видом повинностей и податей дерут три, если не четыре шкуры «нуды» разных мастей. Для своих моральных заключений Клёнович охотно пользовался примерами на манер средневековых проповедников.

Личная и поэтическая судьба Клёновича не была легкой. Он не встретил при жизни полного признания, разноречивой была оценка и в последующие эпохи. То его ставили высоко (Сырокомля, Крашевский), порою даже выше Кохановского (Мачеевский и другие), то на долгие годы забывали. Более устойчивой оказалась репутация Миколая Семпа Шажиньского (ок. 1550—1584), одного из выдающихся польских и европейских поэтов, выразивших кризис Возрождения. Творчество Семпа долго рассматривалось в свете то петраркистской традиции, то подготовки барокко. Оба аспекта правильны. Но самое интересное в Семпе Шажиньском, пожалуй, то, что, понимая трагизм новой эпохи, он не отказывался от гуманистического идеала. Особенно ярко это проявилось в шести достоверно принадлежащих ему сонетах, в которых поэт размышляет об ответственности за нарушенную в мире гармонию. Поражает внутренняя напряженность этих сонетов, производящих впечатление маленьких философских поэм. Настроенность поэзии Семпа типологически родственна духу некоторых трагедий Шекспира, и Семп, после Кохановского, занимает особое, быть может, самое высокое место в польской литературе XVI в.

В биографии Миколая Семпа Шажиньского много невыясненного. Точно неизвестны даты его рождения и смерти. Предполагается, что Семп Шажиньский учился за границей (он прекрасно владел латынью, знал итальянский язык). Исследователи допускают, что он участвовал и в движении Реформации (или симпатизировал ему), но, пережив, видимо, глубокий кризис, вернулся к католицизму, о чем свидетельствуют его стихи. Изданы они были его братом

Якубом примерно двадцать лет спустя после смерти Семпа. Книга была названа «Ритмы, или Польские стихи» (1601). Но нет сведений, готовил ли поэт свои сочинения к печати и каков хронологический порядок их написания. Во всяком случае, пятьдесят четыре стихотворения, опубликованные в 1601 г., — единственно достоверное поэтическое наследие Семпа Шажиньского. В XIX в. А. Брюкнер обнаружил в рукописном фонде Библиотеки Замойских цикл «Любовных стихотворений» («Egotyki»), написанных той же рукой, что и несколько известных стихов Семпа Шажиньского, и приписал авторство ему. Гипотеза, однако, до сих пор вызывает споры.

Наследие, достоверно принадлежащее Семпу, включает любовные стихи, религиозно-философские сонеты, исторические песни, парафразы псалмов Давида, несколько эпиграмм и эпиграмм. Обстоятельное образование, хорошее знание поэзии Горация, Катулла, Овидия, гуманистической итальянской лирики, особенно Петрарки и петраркистов, а также Библии и Псалтири, Книги Иова, знакомство с творчеством испанских мистиков, особенно популярного тогда в Польше Луиса де Гранада, — все это оставило свой след в утонченной лирической и глубоко философской поэзии Семпа.

Опиравшийся на традиции польского Возрождения Семп Шажиньский (его справедливо считают не учеником, а творческим продолжателем поэзии Кохановского) во многом был первооткрывателем. Сонет становится у него своего рода драмой, где словно бы появляется несколько действующих лиц, которые говорят разными голосами, — напряженным спором, философической дискуссией. Приведем один из самых глубоких его сонетов «О непрочности любви к делам мира сего» (V).

И нелюбовь горька, и тяжела отрада
Любви, вводящей мысль послушную в обман,
Ведь, подновляя плоть, непрочный слой румян
Не отодвинет час грозящего распада.

О ты, кому судьбой ниспослана услада
И чей прекрасен лик, чей прям и строен стан,
Кто властью, золотом и славой осиян,
Ответь, ужели в них от всех забот ограда?

Пусть нераздельно слит земной наш путь
с любовью,
Но наша плоть — стихий проявленная суть, —
Одну себя хваля в безмерном славословье,
Пытается наш дух бессмертный обмануть,
Когда, превознося лишь то, что быстротечно,
Не помнит о тебе, кто существует вечно.

(Перевод К. Богатырева)

Религиозному чувству в сонетах Семпа Шажиньского придается драматический оттенок,

в то время как изложение ведется в форме логического рассуждения. До Семпа никто в польской поэзии не умел столь лаконично и последовательно передать состояние глубокой тревоги и разлада с действительностью, которое переживалось поэтом. В любовной лирике и сонетах Шажиньский достигает высокого мастерства. Он не только создает выразительные образы, использует смелые лексические сочетания, добивается особой мелодичности стиха и четкости ритма. Ему свойственна точность слова, склонность к афоризму. Virtuозно пользуется он инверсией, звуковыми диссонансами, ассонансами и внутренней рифмой.

Философские сонеты Семпа Шажиньского не утверждали ни ренессансной гармонии в реальном мире, ни барочной его гармонизации в сфере духа. Концовки сонетов I, II, III, IV содержали в себе обращение к богу, провидению или судьбе, перенося ответственность за несовершенство мира с отдельного человека на все мироустройство. В этом смысле эти концовки до известной степени однотипны, как и его заключенное в сонетах ренессансное миропонимание. Невоплотимое в действительности, но и не снимаемое спиритуалистически, оно выступало как высоко идеальное.

Сонеты Семпа — яркое явление особой полосы в литературе — позднего Возрождения. Как и сама оригинальная личность Миколая Семпа Шажиньского, они вызывали неизменный интерес. Еще в XIX в. своеобразие и значительность Шажиньского отмечались Крашевским, Сенкевичем, Фаленским. С начала XX в. замечательное для своего времени творчество поэта стало привлекать внимание не только польского литературоведения, но и ученых других стран.

Крупным поэтом позднего польского Возрождения был Шимон Шимонович (Шимонович, Симонидес, 1558—1628). Родился он во Львове. Его отец был богатым портным и одновременно магистром философии. По окончании Краковского университета Шимонович учился за границей (1580—1583). В Лейдене его наставником был филолог Иосиф Юст Скалигер. Возвратившись в Червонную Русь, поэт в 1586—1587 гг. сблизился с одним из самых знаменитых людей Польши XVI в. — канцлером Яном Замойским, падуанским учеником Сигония. Недругов коронного гетмана Шимонович клеймил в латинских лиро-эпических аллегориях «Бич зависти» (1588). Победа Замойского над татарами была им воспета в духе Пиндара («Alinorean», 1589). Вельможа добился для Шимоновича звания поэта-лауреата, которое носил до него Кохановский. Но звание «польского Пиндара» Шимонович заслужил более поздними произведениями.

Поэту была поручена организация академии в Замостье, родине гетмана, на границе Малой Польши и Червонной Руси. В отличие от других школ Польши, в академии, преданной заветам гуманистического цicerонианства, господствовала веротерпимость и широта взглядов. Шимонович и его коллеги поддерживали оживленные связи с заграничными учеными, особенно голландцами. Замостье и Львов были известны далеко за пределами Польши как видные центры просвещения.

По-латыни, кроме торжественных латинских од, эпиталам, гимнов, Шимонович написал также две драмы в стиле Еврипида и Сенеки. Наиболее известной стала драма «Целомудренный Иосиф» (1587), где мотивы «Ипполита» Еврипида сплетены с библейским рассказом. Драма была переведена с латинского на польский язык Ст. Гославским. Сохраняя многие элементы античной трагедии, Шимонович в концовке отходит от стилизации, отчего произведение становится христианской драмой о поисках справедливости. В трагедии «Пентесилея» (1618), посвященной царице амазонок, побежденной Ахиллесом, главная тема — не судьба героини, а осуждение войн. Несмотря на ярко гражданственные мотивы и превосходные лирические партии, драмы Шимоновича не вошли в репертуар того времени, поскольку были далеки от традиций и «официального» шляхетского, и народного (преимущественно сатирико-юмористического) театра.

Немалое гражданственное содержание несло в себе и стихотворение в двести строк «Ритмы после разгрома, на современные беспорядки». Стихотворение прямо связано с событиями восстания (рокоша) Зебжидовского против политики Сигизмунда III. Отсюда другое название стихотворения — «Рокошанская лютя». В нем особенно остро критиковалось равнодушие Сигизмунда III к бесчинствам татар на Подолье и Украине. Напоминая далее о новой опасности со стороны турок, поэт осуждал заигрывания короля с Пруссией, протестовал и против московской авантюры. Вся вина за неудачи и поражения возлагалась на неразумную политику двора Сигизмунда III. Горячо убеждая короля, что хороший правитель ничего не добьется без уважения к правам и свободе граждан, Шимонович заклинал его быть снисходительным к рокошанам, народ же призывал к национальному единству.

Шимонович сознательно шел в своем стихотворении по стопам Кохановского, прямо подчеркивая это. Описывая опустошения Подолья, всей Украины, поэт апеллировал к произведениям своего великого предшественника, порою почти цитируя его. Неоднократно пользовался

он и стилистическими приемами Кохановского (в частности, риторическими вопросами). Вслед за Кохановским удалось Шимоновичу также слить классическую традицию с народной, Феокрита с украинской червоннорусской песней — прежде всего в особом идиллическом жанре, селянках, введенном львовским поэтом в литературный обиход. Им был создан своеобразный польско-червоннорусский слог, изобиловавший украинскими словами.

Цикл идиллий Шимоновича «Селянки» (прижизненные издания — 1614, 1626) объединяет двадцать стихотворений-диалогов. В некоторых поэт подражал Феокриту и Вергилию, которых называл своими учителями. Содержание большинства селянок тесно связано с повседневностью; это бытовые зарисовки жизни простого люда. Отсюда и названия, прямо указывавшие на лежащие в их основе событие, случай, обычай, занятие, эпизод: «Свадьба» (II), «Косари» (IV), «Бабы» (V), «Девка» (VIII), «Ярмарка» (IX), «Вербы» (X), «Калачи» (XII), «Падеж» (XIV), «Чары» (XV), «Пастухи» (XVII), «Жницы» (XVIII). Поступаясь требованиями идиллического жанра, Шимонович рисовал не только радостные картины природы и деревенского бытия, но и тяжелый труд крестьян на панской земле.

Лучшими селянками почти общепризнаны «Калачи» (XII) и «Жницы» (XVIII). «Калачи» — тонкая миниатюра, живо изображающая ритуал шляхетской свадьбы с момента появления жениха до традиционной раздачи кусков свадебного торта (в форме калача) дворне, которая стекается на это красочное зрелище. Наряду с античными мифологическими вставками в духе римских эпиталам, Шимонович вводит в эту шляхетскую идиллию элементы народного сказа (как, например, в зачине, где девушки поют о сороке, кликающей гостей).

В селянке «Жницы» события развиваются на фоне польского пейзажа, господского хлебного поля, которое жнут серпами панские девушки. Разговор двух крестьянских девушек — Олюхны и Петрухи — доносит бедственную, трудную крестьянскую долю. Слово воочию возникает безрадостная картина жизни на панской земле, работа от зари до зари под присмотром жестокого старосты, который и на поби не скупится, и готов распорядиться девушками по своей прихоти.

Селянка живо построена. Динамичность создается контрастом девичьих характеров: осмотрительной, робкой Олюхны и дерзкой, решительной Петрухи. В их остром, богатом не только меткими и колкими словечками, но и народной мудростью диалоге оживает образ злущего старосты с вечно наморщенным лбом и

непрерывными окриками: «Жни, жни, не ленись!» — старосты, который в кровь избивает арапником и сильных, строптивых, и слабых. Колоритна и ведьма-экономка, которая даже старосту держит под каблуком.

Не раз повторяется в «Жницах» обращенный к солнцу зачин. Солнце олицетворяет в этой селянке гармонию природы. Но гармония эта нарушена угнетателями и скверными людьми:

Ах, солнце-солнышко! Златое око дня!

Умней ты старосты лихого у меня...

Ты, солнце, то печешь, то ветру дашь дохнуть

И чела освежить нам жаркие и грудь,—

А он не даст присесть: весь день серпами

машем...

(Перевод Н. Берга)

Селянки Шимоновича стали поистине литературным открытием и породили последователей и подражателей еще при жизни поэта. Неповторимость селянок Шимоновича таилась в

особом характере слияния великого культурного наследия античности с поэзией народа. Через двести лет Мицкевича поразило именно острое ощущение реальности в этих, казалось бы, стилизованных под античность народных идиллиях.

Польская литература эпохи Возрождения[^] сформировалась в XVI в. как литература национальная. Опираясь на завоевания античной литературы и европейского гуманизма, она следовала польской народной традиции и нашла свои оригинальные идейно-образные средства. Ценность вклада, внесенного польским Возрождением в европейскую литературу, очевидна. Свидетельством служит творческое наследие блистательной плеяды самобытных общественных деятелей и художников слова от Коперника, Моджевского, Вельского, Рея до Яна Кохановского, Миколая Семпа Шажиньского и Шимонак Шимоновича.

ЛИТЕРАТУРЫ ВОСТОЧНЫХ СЛАВЯН И ЛИТВЫ

ВВЕДЕНИЕ

Монголо-татарское нашествие служит гранью между древнерусским историческим периодом, общим для всего восточного славянства, и периодом, в котором в результате раздельного существования происходило формирование народов великорусского, украинского и белорусского.

Древнерусский язык и древнерусская литература — это язык и литературы домонгольского периода, хотя часто в научной литературе понятие «древнерусский» распространяется на всю русскую средневековую литературу вплоть до ее перехода к литературе новой в XVIII в. На самом же деле вновь начавшийся после монголо-татарского завоевания период еще несколько столетий живет древнерусскими традициями, но, по существу, к древнерусскому периоду не относится.

Единая древнерусская литература постепенно сменяется литературами русской, украинской и белорусской, но еще наглядна их общность, выражающаяся в единстве традиций, в единстве самосознания и единстве продолжающихся взаимодействий, хотя уже вступили в силу процессы дифференциации.

Эти процессы происходили в литературных языках отлично от литературы. По существу, у восточнославянских народностей может быть отмечено два литературных языка. Один — язык церковнославянский, традиционно сохраняющий черты староболгарского языка и ставший общим языком «высокой» литературы у всех южных и восточных славян, а также в Молдавии и Валахии. Другой — язык деловой письменности, на котором писались летописи и деловые документы в XIV—XVI вв. в России, а также на Украине, в Белоруссии и в Литве. Деловой язык Великого княжества Литовского, так называемый русский диалект, включивший в себя элементы украинского и белорусского народных языков, полонизмы, литовские заимствования, отличался от делового языка великорусских областей. И на его основе к XVI в. развились белорусский и украинский литературные языки. Однако язык деловой письменности восточных славян, который удобнее всего именовать письменным древнерусским, сохраняется — при существенных местных различиях — до XVI в., хотя разговорные языки

к этому времени дифференцировались у трех братских народов, приобретя все черты национальных языков. Древнерусский язык до XVI в. сохранял в себе основные черты старого, домонгольского письменного языка, общего для всей восточнославянской территории. В этом языке деловой письменности, как и языке возвышенной, по преимуществу церковной литературы, так называемом церковнославянском, наряду с процессами дифференциации могут быть отмечены и процессы интеграции. Отступления от традиционных форм постоянно встречались с возвращениями к традиционным формам.

Несмотря на то что литературными языками этого времени оставались церковнославянский, а до XVI в. и древнерусский, литературы, развивающиеся на территории Украины, Белоруссии и России, уже складывались как литературы украинская, белорусская и русская. В недрах каждой из этих литератур создаются новые произведения, связанные с новой эпохой и новыми условиями существования; несмотря на всю их средневековую традиционность, сами по себе эти произведения новые и не могут быть названы «древнерусскими».

Развитие культуры, и в частности литературы, в конце XIII и в XIV в. имеет свои существенные отличия от развития предшествующего — в древнерусском периоде. Начавшееся в 1237 г. вторжение монголо-татарских орд затормозило развитие культуры восточного славянства. Сильно пострадала и книжность. Книги не только гибли в пожарах, пропадали и терялись в запустевших монастырях и городах, — они гибли просто оттого, что сильно сократилось число книжных людей. Книги в массе сохраняются тогда, когда они находятся у людей, способных их понимать и заботиться об их возобновлении. Книгам нужна атмосфера книжности, а существованию этой атмосферы препятствовало монголо-татарское иго. Русь оказалась отрезанной и от Византии, и от своих западных соседей. Были затруднены передвижения и на самой восточноевропейской территории. Духовное общение, столь необходимое для существования культуры, было нарушено, а вместе с этим оказалось нарушено и общение литературное; единство литературного опыта

поддерживалось больше традицией, чем обменом этим опытом. Военные тревоги заставляли людей уходить в леса, на север, бросая книги или отдавая их на попечение случайным лицам. В новых условиях люди жили более изолированно друг от друга и было все труднее обеспечивать «самопроизводство» культуры — создание новых поколений грамотных и книжных людей.

Когда в XIV в. общение книжных людей постепенно возобновилось, оно оказалось ограничено новыми, более тесными рубежами, с новым раскладом сил и условий. От кошмара и ужаса монголо-татарского нашествия, когда, по выражению летописца, и хлеб не шел в рот от страха, население Восточно-Европейской равнины очнулось в новых, более тесных границах: Украина и Белоруссия оказались не только в состоянии национального угнетения, но и были разделены. Так, например, к началу XVI в. большая часть Украины находилась в составе Великого княжества Литовского, Западная Украина подчинялась Польше, Закарпатье — Венгрии, Черновицкая область — Молдавии. В условиях феодальной раздробленности в разной степени подчинения монголо-татарским завоевателям оказались отдельные области Великороссии, только в XVI в. окончательно объединенные Москвой.

Первые столетия все три образующиеся, но еще не образовавшиеся литературы во многом живут общими традициями Киевской Руси. Изучая только новые произведения, возникшие в XIV—XV вв., и не обращая внимания на новые списки и редакции старых произведений или произведений переводных, можно составить себе преувеличенное представление об упадке, в котором находилась литература трех братских народов. Можно подумать, что состав литературных произведений, которые могли быть доступны в это время читателям, был крайне беден и случаен. Но это не совсем так. Для того чтобы понять характер литератур восточнославянских народов в XIV и XV вв., необходимо принять во внимание следующие обстоятельства. Литературы всех трех формирующихся народностей усиленно держались традиций домонгольской Руси, традиций независимости и расцвета. Уцелевшие книжные люди повсюду обращались к старым произведениям, переписывали и читали то, что было создано еще до катастрофических событий середины XIII в. Все старое, все домонгольское обладало в XIV и XV вв. особым обаянием. В разных областях культуры творцы нового стремились сберечь старое, сохранить традиции, закрепить память о былом единстве и независимости всей Русской Земли. Именно в эти века начало складываться

стремление судить обо всем «по старине и по пошлине». Этот принцип, задерживавший впоследствии культурное развитие трех братских народов, был при своем возникновении положительным, побуждая сохранять былое единство и обращаться к идеалам независимости.

В XIV и XV вв. в основном читались литературные произведения, созданные или переведенные в предшествующее время. Переписывались летописи, неизменно начинавшиеся полным или сокращенным текстом «Повести временных лет», всюду напоминающим о единстве Русской Земли, нарушение которого казалось временным и насильственным. Всюду переписывались жития древнерусских святых, поучения и проповеди Кирилла Туровского, прологи, различного рода четьи сборники и т. д. Развитие литератур братских народов отчасти выражалось в создании новых редакций и изводов старых произведений, в различного рода компиляциях, в появлении новых переводов. Литература как бы опасается полностью нового, всего, что целиком порывает с традицией. Поэтому книжники стремились по большей части ограничиваться новыми редакциями, компиляциями, сводами, переводами и подражаниями.

Сознание единства переступало за пределы восточного славянства. Народы восточного славянства сознавали свое единство с южными славянами. С ними объединяла восточных славян общность культурных традиций, единство вероисповедания, общий церковнославянский язык и большой фонд общих литературных памятников.

Литературы южного и восточного славянства, а также литературы Молдавии, Валахии и Трансильвании связывал общий и понятный для всех книжных людей в этих странах церковнославянский язык. Это был язык православного богослужения, церковной письменности и «высокой» литературы — литературы, касавшейся проблем мировоззрения, мироустройства, «священной» истории человечества, включая и жития отдельных святых.

На церковнославянском языке существовала общая для всех восточных и южных славян, а также для молдаван и валахов литература, включавшая богослужебные тексты, переводы книг Священного Писания, отцов церкви, четьи минеи, прологи, жития и службы славянским святым, ораторские произведения и т. д. Наряду с новыми переводами литература всех этих стран в XIV и XV вв. значительно пополняется и произведениями славянских авторов: здесь и старые, как произведения митрополита Илариона, Кирилла Туровского, и новые, как Евфимий Тырновский, Савва Сербский,

Стефан Лазаревич, Константин Костенечский, Владислав Грамматик, Григорий Цамблак, митрополит Киприан и многие другие.

Создалась общая для всех южных и восточных славян, а также для молдаван и валахов литература, через которую распространялись общие течения, общие идеи, стилистические тенденции, языковые, орфографические и палеографические изменения. Это была литература, служившая идейному и просто литературному общению. Из страны в страну переезжали книжники, авторы и переписчики рукописей; дарились, продавались и перевозились сами рукописи; переезжали церковные иерархи и рядовые монахи. Все это служило основой для появления и распространения общих литературных течений.

Два крупных мировых течения, из которых первое было подготовительной стадией для второго, связывают между собой все южно- и восточнославянские литературы, а их — с литературами Западной Европы — Предвозрождение и Возрождение.

Нечеткая грань между первым и вторым лежит где-то в первой половине XV в. Она различна для отдельных стран. Главное отличие Предвозрождения от Возрождения состоит в том, что первое развивалось во многом в пределах религии, не становясь в достаточной мере свободным и светским. Предвозрождение как на Западе, так и на Юго-Востоке и Востоке Европы часто было связано не столько с аристотелизмом, сколько с мистическими течениями, проповедовавшими уединенную молитву, индивидуальное общение с богом, психологическое самоуглубление. Одно из этих мистических течений — исихазм — захватило собой Византию, Ближний Восток, Балканы и Россию, проникло на Украину, способствуя эмоциональному началу в искусстве, индивидуализму, психологичности, усложненности стиля в литературе и поощряя к филологическим занятиям и к общению монашеской интеллигенции различных стран.

Центрами нового течения, которое развивалось у славян иначе, чем в Византии и Италии, и приняло у славян предвозрожденческий характер, явились монастыри Афона (особенно болгарский Зографский монастырь и сербский — Хилендарский) и болгарский город Тырново с окружающими его скальными монастырями, в котором еще в 1225 г. была основана патриархия и развивалась богословская и филологическая ученость. Патриарх Евфимий до завоевания Тырново турками был главой тырновской литературной школы. Она отличалась вниманием к индивидуальному облику святых — главных героев литературных произведений.

Новая литературная школа развивается также в Сербии и России. Ее заслугой явилось значительное расширение литературных средств, тем, идей, на основе интенсивного общения всех тех стран, где она существовала, и удивительная продуктивность переводчиков, переписчиков, составителей новых произведений.

Новая литературная школа развивала общение между отдельными южно- и восточнославянскими странами, между ними и Византией, между церковнославянской литературой Молдавии, Валахии и Трансильвании и литературами южно- и восточнославянских стран. Но одновременно она способствовала консолидации внутри этого единства национальных особенностей — в темах и идеях.

Единство предвозрожденческого движения постоянно нарушалось различиями в судьбе отдельных стран Юго-Востока и Востока Европы.

Предвозрождение не могло развиваться ввиду влияния и силы церкви, служившей в условиях угнетения национальному самоопределению, потому что начавшееся развитие городов не всюду могло успешно продолжаться при постоянной угрозе со стороны татар, турок и других завоевателей.

Удар Предвозрождению как общему для православных народов Юго-Востока и Востока Европы процессу был нанесен захватом Константинополя турками в 1453 г. Движение постепенно угасало на захваченных османами территориях, но получило новый импульс в Московской Руси после Куликовской битвы (1380).

Вместе с тем с Запада через города Далматинского побережья к южным славянам и через Польшу в Литву, Украину, Белоруссию и Россию начинают проникать отдельные произведения Возрождения, отдельные возрожденческие сюжеты, темы, мотивы и идеи. В отличие от Предвозрождения, вырвавшегося и развивавшегося в искусстве южных и восточных славян на национальной почве, хотя и в связи с процессами, протекавшими в византийской культуре, Возрождение на большей части земель южных и восточных славян не имело достаточной внутренней экономической и политической опоры.

Такого блеска, как у западных славян, Возрождение достигло только в южнославянском Дубровнике и в северных хорватских землях. У других южнославянских народов ренессансное развитие было остановлено и подавлено многовековым турецким игом. Из восточных славян белорусы и украинцы были в двойственном положении. Белорусские, украинские и литовские земли были охвачены экономическим и культурным подъемом, пере-

житым в XVI в. Речью Посполитой. Но для белорусов, украинцев и даже для литовцев, хотя они пользовались другими правами, чем угнетенные восточные славяне, и были католиками, вхождение в Речь Посполитую оборачивалось не столько совместным с Польшей ренессансным развитием, сколько безжалостным магнатско-шляхетским национальным и профессиональным (для белорусов и украинцев) гнетом, препятствовавшим ренессансному развитию и ставившим под угрозу существование национальной культуры. В Московской Руси, поскольку она возглавляла патриотическую борьбу против монголо-татарского ига, в XIV—XV вв. были благоприятные условия для Предвозрождения. Но в XVI в., когда важнейшее условие для ренессансного развития — национальное объединение — было достигнуто,

деспотизм царского государства и православной церкви, бывшей в Московии государственной, препятствовал быстрому экономическому и культурному развитию, изолировал Московскую Русь, затормаживал и сковывал ренессансные процессы.

Однако в XVI в. продолжается развитие и обособление русской, украинской, белорусской, а также тесно связанной с ними литовской национальной литературы, в ограниченных пределах осуществляется ренессансное развитие, продолжается рост национальных особенностей, усиленно развиваются национальные темы, национальные варианты церковнославянского языка, развивается язык деловой письменности и происходит подспудное проникновение в литературу разговорных форм языка.

ГЛАВА ПЕРВАЯ

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. ПРЕДВОЗРОЖДЕНИЕ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Приблизительно с середины XIV в. начинается подъем русской культуры, постепенно оправляющейся от «томления и муки» иноземного ига, под которым Русь еще продолжала находиться, но к свержению которого уже начинала интенсивно готовиться.

Первые признаки культурного возрождения сказались в восстановлении былых связей с Византией и южными славянами. Возобновляются отношения с Константинополем, с Афоном, с монастырями Болгарии и Сербии. Стремлению русских к центрам православной образованности на Балканах ответило стремление византийской и южнославянской интеллигенции искать на Севере, в России, убежище от военных тревог и иноземных завоеваний. Все интенсивнее и интенсивнее становились переезды средневековой монашеской интеллигенции из страны в страну.

Международные связи включили Русь в то новое движение Предвозрождения, которое охватило собой в XIV и начале XV в. Восточную Европу и часть Малой Азии.

Как уже говорилось выше, главное отличие Предвозрождения от настоящей эпохи Возрождения заключалось в том, что общее «движение к человеку», которое характеризует собой и Предвозрождение, и Возрождение, не освободилось еще от своей религиозной оболочки. Напротив, Предвозрождение на Балканах характеризуется даже некоторым укреп-

лением православия. Не выходя за пределы религиозного сознания, культура XIV в. больше, чем раньше, отражает интересы человека, становится «человечнее» во всех отношениях. Искусство психологизируется. Само христианство, в известной мере рассудочное и схоластическое в предшествующие века, получает новую опору в эмоциональных переживаниях личности. В живопись широко проникают темы личных страданий, усиливается интерес к человеческой психологии, развивается семейная тема в религиозной тематике. Изображение Христа, Богородицы и святых приобретает все более человеческие черты.

Характерное, но далеко не единственное предвозрожденческое течение представляло собой движение исихастов (молчальников). Мистические течения XIV в., охватившие Византию, южных славян и в умеренной форме Россию, ставили внутреннее над внешним, «безмолвие» над обрядом, проповедовали возможность индивидуального общения с богом в созерцательной жизни и в этом смысле были до известной степени противоцерковными. И это относится прежде всего к учению исихастов. Рассматривая исихазм, не следует выделять его из других умственных и религиозных течений того времени. В частности, несмотря на вражду исихастов и их противников варлаамитов, в учении последних также могут быть отмечены черты нового, как они могут быть отмечены и в собственно еретических движениях XVI в. — в болгарском богомилстве и русском стригольничестве.

Исихазм не был ересью в собственном смысле слова. Больше того, отдельные исихасты, и в первую очередь сам Евфимий Тырновский, действительно боролись с ересями, но живая связь этого мистического течения с неоплатонизмом, свободное отношение к обрядовой стороне религии, своеобразный мистический индивидуализм делали его предвозрожденческим явлением.

Мистицизм в истории общественных движений играл различную роль. Он был характерен для раннего Возрождения на Западе, служил выражением общественного протеста против подчинения личности церковным обрядам, свидетельствовал о стремлении человека к личным переживаниям помимо церкви. Характеризуя явления подобного рода несколько более позднего периода, Ф. Энгельс писал: «Революционная оппозиция феодализму проходит через все средневековье. Она выступает, соответственно условиям времени, то в виде мистики, то в виде открытой ереси, то в виде вооруженного восстания. Что касается мистики, то зависимость от нее реформаторов XIV века представляет собой хорошо известный факт...» (Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т. 7, с. 361).

Глава движения исихастов Григорий Палама трактует в своих сочинениях о душевных силах, о человеческих чувствах, внимательно анализирует внутреннюю жизнь человека, Палама обращает внимание на роль внешних чувств в формировании личности и учит, что чувственные образы происходят от тела. Эти чувственные образы являются отображением внешних предметов, их зеркальным отражением. Содержание трактата Паламы «Олицетворение» составляет суд между душой и телом, заканчивающийся победой тела.

В сочинениях основоположников исихазма Григория Синаита и Григория Паламы развивалась система восхождения духа к божеству, учение о самонаблюдении, имеющем целью нравственное улучшение, раскрывалась целая лестница добродетелей. Углубляясь в себя, человек должен был победить свои страсти и отрешиться от всего земного, в результате чего он достигал экстатического созерцания, безмолвия.

В богословской литературе встречались сложные психологические наблюдения, посвященные разбору таких явлений, как восприятие, внимание, разум, чувство и т. д. Богословские трактаты различали три вида внимания, три вида разума, учили о различных видах человеческих чувств, обсуждали вопросы свободы воли и давали довольно тонкий самоанализ.

Существенно, что эти трактаты не рассматривают все же человеческую психологию как

целое, не знают понятия характера. В них характеризуются отдельные психологические состояния, чувства и страсти, но не их носители.

Состав переводной литературы XIV и XV вв. на Руси очень характерен с точки зрения увлечения новыми темами. Это по преимуществу новинки созерцательно-аскетической литературы исихастов или сочинения, ими рекомендованные и им близкие. Здесь произведения Григория Синаита и Григория Паламы, а также их жития, произведения патриарха Каллиста и Евфимия Тырновского, Филофея Синаита, Исаака Сирина, Иоанна Лествичника, Максима Исповедника, Василия Великого, Илариона Великого, Аввы, Дорофея, инока Филиппа (его знаменитая «Диоптра»), Дионисия Ареопагита (иногда называемого Псевдо-Дионисием или Псевдо-Ареопагитом), Симеона Нового Божьего и др.

Печать интереса к христианско-аскетическим темам лежит и на переводных произведениях наполовину светского характера, распространенных на Руси именно в это время: на сербской сильно христианизированной «Александрии», на «Стефаните и Ихнилате», на апокрифической литературе и т. д.

В России исихазм оказывал воздействие главным образом через Афон. Центром новых настроений на Руси стал Троице-Сергиев монастырь, основатель которого Сергей Радонежский, «божественные сладости безмолвия вкусив», был исихастом. Из этого монастыря вышли главный представитель нового литературного стиля Епифаний Премудрый и главный представитель нового течения в живописи Андрей Рублев (безмолвная беседа ангелов — основная тема рублевской иконы «Троицы»). Исихазм не мог бы оказать такого влияния, если бы к этому не было достаточных предпосылок в самом русском обществе. Проникновению в русскую литературу психологизма, эмоциональности и особой динамичности стиля способствовали перемены, происшедшие в XIV—XV вв.

Структура человеческого образа в русской литературе предшествующего периода, в XII—XIII вв., была теснейшим образом связана с иерархическим устройством общества. Люди расценивались по их положению на лестнице общественных отношений. Каждый из изображаемых был прежде всего представителем своего социального положения, своего места в феодальном обществе. Его поступки рассматривались прежде всего с этой точки зрения.

Новое отношение к человеку появляется в русской литературе в конце XIV в. Для XIV—XV вв. характерен идейный кризис феодальной иерархии. Самостоятельность и устойчивость каждой из ступеней иерархии были поко-

леблены. Князь мог перемещать людей в зависимости от их внутренних качеств и личных заслуг. Центроостремительные силы начинали действовать все сильнее, развивалось условное держание земель, на сцену выступали представители будущего дворянства. Государству нужны были люди, до конца преданные ему,— личные качества их выступали на первый план: преданность, ревность к делу, убежденность... Все это облегчило появление новых художественных методов в изображении человека, по самому существу своему не связанного теперь с иерархией феодалов. Интерес к внутренней жизни, резко повышенная эмоциональность как бы вторглись в литературу, захватили писателей и увлекли читателей.

Это развитие психологизма, эмоциональности было связано также и с развитием церковного начала в литературе. В отличие от светских жанров (летописей, воинских повестей, повестей о феодальных раздорах и т. д.) в церковных жанрах (в житиях и проповеди) всегда уделялось гораздо большее внимание внутренней жизни человека, его психологии. Союз церкви и государства способствовал постепенному «оцерковлению» всех жанров. Особенно усиливается в литературе церковное начало с того времени, как среди монголо-татарских орд распространилось магометанство. Борьба с иггом становится не только национальной, но и религиозной задачей. Татары в летописи конца XIV—XV вв. постоянно называются агарянами, измаилтянами, сарацинами, как назывались именно магометане.

Интерес к человеку и человеческой психологии, сказавшийся в Византии и южнославянских странах и подготовленный на Руси социально-политическими изменениями, привел к образованию во всех этих странах единого литературного направления, тесно связанного с идеями и настроениями Предвозрождения.

Во всех странах, поддерживавших между собою тесное культурное общение,— в Византии, на Руси, в Сербии и в Болгарии — возникает своеобразное единое литературное направление. Вырабатывается жанр витиеватых и пышных похвал, первоначально обращенных к славянским святым, покровительствовавшим победам соотечественников. В Сербии новый стиль сказывается уже в произведениях Доментиана, Феодосия и Даниила. В Болгарии эти первые похвалы составляются Иоанну Рыльскому и Илариону Мегленскому; в России новое литературное направление отчетливо сказывается в «Житии митрополита московского Петра», составленном переехавшим на Русь болгаринном, московским митрополитом Киприаном. Особенно пышного расцвета этот стиль дости-

гает в житиях Стефана Пермского и Сергия Радонежского, принадлежащих перу замечательного писателя конца XIV — начала XV в. Епифания Премудрого. Новый стиль заявляет о себе и в переводах исторических произведений (в «Хронике» Манассии, в «Троянской истории» и др.).

Новое литературное движение выработало литературные вкусы, определившие форму и содержание литературных произведений двух ближайших столетий. Оно опиралось на особые работы по грамматике, стилистике, по выработке сложной книжной литературной речи. Оно было связано с попытками унифицировать орфографию, самый почерк рукописей и с громадной переводческой работой: на славянские языки делались многочисленные переводы с греческого, пересматривались и исправлялись старые переводы.

В результате всего этого огромного совместного труда славянских ученых были выработаны литературные принципы, способные передать пышность, торжественность тем и подъем чувств своего времени и отразившие интерес к человеческой психологии.

Новая литературная школа привела к усиленному развитию литературного языка, к усложнению синтаксиса, к появлению многих новых слов, в особенности для выражения отвлеченных понятий. В этом росте русского литературного языка стираются местные, областные различия и создается конкретная почва для объединения всей русской литературы. С трудами представителей нового литературного направления литература и книжность окончательно теряют черты феодально-областной ограниченности и укрепляются их связи с литературами южных славян.

Новый литературный стиль XIV—XV вв. получил в научной литературе не совсем точное название «плетение словес». Первоначальный смысл этого выражения — «плетение словесных венков», т. е. создание похвал, но потом это выражение приобрело смысл создания словесной орнаментики.

«Плетение словес» основано на внимательнейшем отношении к слову: к его звуковой стороне (аллитерации, ассонансы и т. п.), к этимологии слова (сочетания однокоренных слов, этимологически одинаковые окончания), к тонкостям его семантики (сочетания синонимические, тавтологические и пр.), — на любви к словесным новообразованиям, составным словам, калькам с греческого. Поиски слова, нагромождения эпитетов, синонимов исходили из представления о тождестве слова и сущности божественного писания и божественной благодати. Напряженные поиски эмоциональной вырази-

тельности, стремление к экспрессии основывались на убеждении, что житие святого должно отразить частицу его сущности, быть написанным «подобными» словами и вызывать такое же благоговение, какое вызывал и он сам. Отсюда — бесконечные сомнения авторов в своих литературных способностях и полные нескрываемой тревоги искания выразительности, экспрессии, адекватной словесной передачи сущности изображаемого.

Стиль второго южнославянского влияния отразился только в «высокой» литературе Средневековья, в литературе церковной по преимуществу. Основное, к чему стремятся авторы произведений высокого стиля, это найти общее, абсолютное и вечное в частном, конкретном и временном, «невещественное» в вещественном, христианские истины во всех явлениях жизни. Из высоких литературных произведений по возможности изгоняется бытовая, политическая, военная, экономическая терминология, названия должностей, конкретных явлений природы данной страны, некоторые исторические упоминания и т. д. Если приходится говорить о конкретных политических явлениях, то писатель предпочитает называть их, не прибегая к политической терминологии своего времени, а в общей форме, предпочитает выражаться о них описательно, давать названия должностей в их греческом наименовании, прибегает к перифразам и т. д.: вместо «посадник» — «вельможа некий», «старейший», «властелин граду тому», вместо «князь» — «властитель той земли», «стратиг» и т. д. Изгоняются собственные имена, если действующее лицо эпизодично: «человек один», «мужь некто», «некая я;ена», «некая дева», «негде в граде». Прибавления «некий», «некая», «един» служат изъятию явления из окружающей бытовой обстановки, из конкретного исторического окружения.

Абстрагирование поддерживается постоянными аналогиями из библейских книг, которыми сопровождается изложение событий жизни святого. Аналогии заставляют рассматривать жизнь святого под знаком вечности, видеть во всем только самое общее, всюду искать наставительный смысл. Для «высокого» стиля Средневековья характерны графетные сочетания, привычный «этикет» выражений, повторяемость образов, сравнений, эпитетов, метафор и т. д.

Стиль русской церковной литературы времени второго южнославянского влияния вносит в эту абстрагирующую тенденцию чрезвычайно сильную и характерную особенность: до экзальтации повышенную эмоциональность, экспрессию, сочетающуюся с абстрагированием, отвлеченность чувств, приложенную к отвлеченности богословской мысли.

Авторы стремятся избежать законченных определений и характеристик. Они подыскивают слова и образы, не удовлетворяясь найденными. Они без конца подчеркивают те или иные понятия и явления, привлекают к ним внимание, создают впечатление невыразимой словами глубины и таинственности явления, примата духовного начала над материальным. Зыбкость материального и телесного при повторяемости и «извечности» всех духовных явлений — таков мировоззренческий принцип, становящийся одновременно и принципом стилистическим. Этот принцип приводит к тому, что авторы широко прибегают и к таким приемам абстрагирования и усиления эмфатичности, которые с точки зрения нового времени могли бы скорее считаться недостатком, чем достоинством стиля: к нагромождениям однокоренных слов, тавтологическим сочетаниям и т. д. Таковы соединения однокоренных слов: «начинающему начинание», «устрашится страхом», «запрещением запретить», «учить учением» и т. д. Некоторые из подобных однокоренных сочетаний свойственны русскому языку вообще, однако в ряде случаев намеренность однокоренных сочетаний видна вполне ясно: «насытите сытых до сытости, накормите крмящих вас, напитаите питающих вы».

Говоря о сочетаниях однокоренных слов, мы должны сказать и еще об одном явлении, связанном с этим, — о своеобразной игре слов, их «извитии». Эта игра слов должна была придать изложению значительность, ученость и «мудрость», заставить читателя искать «извечный», тайный и глубокий смысл за отдельными изречениями, сообщить им мистическую значительность. Перед нами как бы священнописание, текст для молитвенного чтения, словесно выраженный икона, изукрашенная стилистическими драгоценностями. «Печаль приат мя и жалость поят мя» — говорит о себе автор «Жития Сергия Радонежского». Одна из добродетелей того же святого — «простота без пестроты». Ту же игру созвучиями, придающими речи особую афористичность, представляют и следующие примеры: «чадо Тимофее, внимай чтению и учению и утешению»; «один инок, един въединенный и уединялся, един уединенный, един единого бога на помощь призывая, един единому богу моляся и глаголя».

Все эти приемы не способствуют ясности смысла, но придают стилю повышенную эмоциональность. Слово воздействует на читателя не столько своей логической стороной, сколько общим напряжением таинственной многозначительности, завораживающими созвучиями и ритмическими повторениями. Жития этого времени пересыпаны восклицаниями, экзаль-



Андрей Рублев. Троица

1425 — 1427 гг.

Икона из Троице-Сергиевской лавры. Москва, Третьяковская галерея

тированными монологами святых, абстрагирующими и эмфатическими нагромождениями синонимов, эпитетов, сравнений, цитат из библейских книг и т. д. Авторы житий постоянно говорят о своем бессилии выразить словом всю святость святого, пишут о своем невежестве, неумении, неучености, молятся о даровании им дара слова, сравнивают себя с неговорящим младенцем, со слепым стрелком; то признают свою речь «неудобренной», «неустроенной» и «не ухищренной», то приравнивают свою работу к хитрой работе паука, при этом сами слова оказываются дороже «тысящ злата и серебра», дороже «камни сапфира» и слаще меду. Тем же поискам слова отвечают и неологизмы, стремление к которым особенно усилилось в XIV и XV вв. Эти неологизмы необходимы писателям, с одной стороны, потому, что такие лексические образования не обладают бытовыми ассоциациями, подчеркивают значительность, «духовность» и «невыразимость» явления, а с другой стороны, будучи по большей части составлены по типу греческих, придают речи «ученый» характер; «зломудрец» и «злоначинатель», «нищекрмие», «многоплачие», «бесомолцы», «горопленный», «волкохищный», «благосеннолистственный». Неологизмы XIV—XV вв. вовсе не свидетельствуют о стремлении писателей этого времени к новизне выражения, они и воспринимались не как нечто новое в языке, а как выражения ученые, усложненные и «возвышенные».

Как ни относиться к художественным целям, которые ставили себе авторы житийно-панегрических произведений конца XIV—XV вв., необходимо все же признать, что они видели в своей писательской работе подлинное и сложное искусство, стремились извлечь из слова как можно больше внешних эффектов, виртуозно играя словами, создавая разнообразные, симметрические сочетания, вычурное «плетение словес», словесную «паутину».

Новый стиль ответил новому содержанию — в первую очередь житийной литературы. В житийной литературе конца XIV — начала XV в. все движется, все меняется, объята эмоциями, до предела обострено, полно экспрессии. Авторы как бы впервые заглянули во внутренний мир своих героев, и внутренний свет их эмоций как бы ослепил их, они не различают полутонов, не способны улавливать соотношение переживаний. До крайней степени экспрессии доводятся не только психологические состояния, но и поступки, действия, события, окружающиеся эмоциональной атмосферой. Стефан Пермский, рассказывает о нем Епифаний Премудрый, сокрушает идолов, не имея «страхования». Он сокрушает их «без боязни и без ужа-

сти», день и ночь, в лесах и в полях, без народа и перед народом. Он бьет идолов обухом в лоб, сокрушает их по ногам, сечет секирою, рассекает на члены, раздробляет на поленья, крошит на «иверения» (щепки), искореняет их до конца, сжигает огнем, испепеляет пламенем...

Все чувства обладают неимоверной силой. Любовь к Кириллу Белозерскому влекла к нему Пахомия Серба, подобно железной цепи. Дружба Сергия Радонежского и Стефана Пермского связывает их с такою силою, что они чувствуют приближение друг к другу на далеком расстоянии.

Первостепенное значение приобретает даже не сам поступок, подвиг, а то отношение к подвигу, которое выражает автор, эмоциональная характеристика подвига, всегда повышенная, как бы преувеличенная и вместе с тем абстрактная. Преувеличиваются самые факты, зло и добро абсолютизированы, никогда не выступают в каких-либо частичных проявлениях. Только две краски на палитре автора — черная и белая. Отсюда пристрастие авторов к различным преувеличениям, к экспрессивным эпитетам, к психологической характеристике фактов. Весть о смерти Стефана «страшная», «пострашная», «пламенная», «горькая» и т. д.

Новое в изображении человека может быть отмечено не только в житиях святых. Жанр житий только наиболее характерен для этого времени. Особое значение в развитии литературного психологизма имеет «Русский хронограф» — памятник самого начала XVI в., очень близкий по стилю, хотя и не тождественный, русским житиям Епифания Премудрого.

Экспрессивный стиль в литературе сталкивается со стилем сдержанным и умиротворенным, отнюдь не шумным и возбужденным, но не менее психологичным, вскрывающим внутреннюю жизнь действующих лиц, полным эмоциональности, но эмоциональности сдержанной и глубокой.

Если первый, экспрессивный, стиль близок к горячему и динамичному творчеству Феофана Грека, то второй стиль — стиль сдержанной эмоциональности — близок вдумчивому творчеству знаменитых русских художников Андрея Рублева и Дионисия.

Ни живописный идеал человека, ни литературный не развивались только в пределах своего искусства. Идеал человека создавался в жизни и находил себе воплощение в литературе и живописи. Этим объясняется то общее, что есть между видами искусства в изображении идеальных человеческих свойств.

Творчеству Андрея Рублева и художников его круга на рубеже XIV—XV вв., а также Дионисия на рубеже XV—XVI вв. в русской

литературе начала XVI в. может быть подыскано соответствие в «Повести о Петре и Февронии Муромских», рассказывающей о любви князя Петра и простой крестьянской девушки Февронии — любви сильной и непобедимой, «до гроба».

Буря страстей, поднятая в литературе произведениями Епифания и Пахомия Серба, в «Повести о Петре и Февронии», сменилась тишиной умиротворенного самоуглубления, эмоциональностью, отвергнувшей всякую аффективность. Феврония подобна тихим ангелам Рублева. Она «мудрая дева» сказочных сюжетов. Внешние проявления ее большой внутренней силы скупы. Она готова на подвиг самоотречения, победила свои страсти. Ее любовь к князю Петру потому и непобедима, что она побеждена внутренне ею самой, подчинена уму. Вместе с тем ее мудрость — свойство не только ума, но в такой же мере — ее чувства и воли. Между ее чувством, умом и волей нет конфликта; отсюда необыкновенная «тишина» ее образа.

Необходимо отметить, что «Повесть о Петре и Февронии», возникшая, как можно предположить, в своей основе не позднее второй четверти XV в., но получившая окончательное оформление в начале XVI в. под пером Ермолая Еразма, тесно связана с фольклором.

Первое появление в повести девушки Февронии запечатлено в зрительно отчетливом образе. Ее нашел в простой крестьянской избе посланец муромского князя Петра, заболевшего от ядовитой крови убитого им змея. В бедном крестьянском платье Феврония сидела за ткацким станком и занималась «тихим» делом — ткала полотно, а перед нею скакал заяц, как бы символизируя собой слияние ее с природой. Ее вопросы и ответы, ее тихий и мудрый разговор ясно показывают, что «рублевская задумчивость» не бездумна. Феврония изумляет посланцев своими вещными ответами и обещает помочь князю. Сведущая в целебных снадобьях, она излечивает князя, как в романе о Тристане и Изольде Изольда излечивает Тристана, зараженного кровью убитого им дракона.

Несмотря на социальные препятствия, князь женится на крестьянской девушке Февронии. Как и любовь Тристана и Изольды, любовь Петра и Февронии преодолевает иерархические преграды феодального общества и не считается с мнением окружающих. Чванливые жены бояр невзлюбили Февронию и требуют ее изгнания, как вассалы короля Марка требуют изгнания Изольды. Князь Петр отказывается от княжества и уходит вместе с женой.

Животворящая сила любви Февронии так велика, что жердья, воткнутые в землю, по ее благословию расцветают, превращаясь в

деревья. Крошки хлеба в ее ладони обращаются в зерна священного ладана. Она настолько сильна духом, что разгадывает мысли встреченных ею людей. В силе своей любви, в мудрости, как бы подсказываемой ей этой любовью, Феврония оказывается выше своего идеального мужа — князя Петра.

Их не может разлучить сама смерть. Когда Петр и Феврония почувствовали приближение смерти, они стали просить у бога, чтобы он дал им умереть в одно время, и приготовили себе общий гроб. После того они приняли монашество в разных монастырях. И вот, когда Феврония вышивала для храма богородицы «воздух» (покров для святой чаши), Петр послал ей сказать, что он умирает, и просил ее умереть вместе с ним. Но Феврония просит дать ей время дошить покрывало. Вторично послал к ней Петр, велел сказать: «Уже мало пожду тебя». Наконец, посылая в третий раз, Петр говорит ей: «Уже хочу умереть и не жду тебя». Тогда Феврония, которой осталось дошить лишь одну ризу святого, воткнула в покрывало иглу, обвертывала вокруг нее нитку и послала сказать Петру, что готова умереть с ним вместе. Так и Тристан оттягивает час кончины. «Срок близится, — говорит Тристан Изольде, — разве мы не испили с тобою все горе и всю радость. Срок близится. Когда он настанет и я позову тебя, Изольда, придешь ли ты?» — «Зови меня, друг, — отвечает Изольда, — ты знаешь, что я приду».

После смерти Петра и Февронии люди положили их тела в отдельные гробы, но на следующий день тела их оказались в общем, заранее приготовленном гробу. Люди второй раз попытались разлучить Петра и Февронию, но снова тела их оказались вместе, и после этого уже их не смели разлучать. Так же точно в победе любви над смертью Тристан спускается на могилу Изольды цветущим терновником (в некоторых вариантах романа они тоже оказываются в одном гробу).

Образы героев этого рассказа, которых не могли разлучить ни бояре, ни сама смерть, для своего времени удивительно психологичны, но без всякой экзальтации. Их психологичность внешне проявляется с большой сдержанностью.

Отметим и сдержанность повествования, как бы вторящего скромности проявления чувств. Жест Февронии, втыкающей иглу в покрывало и обертывающей вокруг воткнутой иглы золотую нить, так же лаконичен и зрительно ясен, как и первое появление Февронии в повести, когда она сидела в избе за ткацким станком, а перед нею скакал заяц. Чтобы оценить этот жест Февронии, обертывающей нить вокруг иглы, надо помнить, что в древнерусских литературных произведениях нет быта, нет детальных

описаний — действие в них происходит как бы в сукнах. В этих условиях жест Февронии драгоценен, как и то золотое шитье, которое она шила для святой чаши.

2. ОБРАЩЕНИЕ КО ВРЕМЕНИ НЕЗАВИСИМОСТИ РУСИ

Предвозрожденческое движение в России слилось с патриотическими идеями и идеями главенства Москвы.

Не случайно представитель исихазма на Руси, болгарин по происхождению, митрополит Киприан пишет «Житие митрополита московского Петра», где подчеркивает «могущество и величие Москвы, силу и значение великого князя Московского».

Другой представитель «молчальничества», Сергей Радонежский, употребляет весь свой авторитет на поддержку Москвы. В поисках опоры для своего культурного возрождения русские, как и другие европейские народы, обращаются к древности, но не к древности классической (Греция, Рим), а к своей национальной. И в этом следует видеть главную особенность русского Предвозрождения.

В самом деле, к концу XIV — началу XV в. в связи с борьбой Руси за свою национальную самостоятельность во всех областях русской культуры возникает интерес к эпохе былой независимости русского народа. Москва занята возрождением всего политического и культурного наследия Владимира: в Москве возрождаются строительные формы Владимира, его живописная школа, его традиции письменности и летописания. В Москву переводятся владимирские святыни, становящиеся отныне главными святынями Москвы. В Москву же переносятся и те политические идеи, которыми руководствовалась великокняжеская власть во Владимире. И эта преемственность политической мысли оказалась и действенной и значительной, придав уже в XIV в. политике московских князей цели, осуществить которые Москве удалось только во второй половине XVII в. Идеей этой была идея киевского наследия. Московские князья, настойчиво добивавшиеся ярлыка на Владимирское великое княжение, так же, как и владимирские, видели в себе потомков Владимира Мономаха. В их городе с начала XIV в. проживал митрополит Киевский и всея Руси, и они считали себя законными наследниками киевских князей — их земель, их общерусской власти.

Постепенно, по мере того как растет роль Москвы, эта идея киевского наследия крепнет и занимает все большее место в политических домогательствах московских князей, соединяясь

с идеей владимирского наследия в единую идею возрождения традиций домонгольской Руси. Борьба Москвы за Киев как центр русской православной церкви постепенно принимает национальный характер и вскоре переходит в борьбу за старые земельные владения киевских князей, отныне объявляемые «вотчинами» московских государей. Московские князья претендуют на все наследие Владимира I Святославовича и Владимира Мономаха, на все наследие князей Рюрикова дома.

Борьба за киевское наследие была борьбой с Литвой и с Польшей за русские земли, но она же была и борьбой с Ордой, поскольку киевское наследие было наследием национальной независимости, национальной свободы. Борьба за киевское наследие была борьбой за старшинство московского великого князя среди всех русских князей, она означала борьбу за единство народа, за Смоленск, Полоцк, Чернигов, за Киев, она означала тяжкий политический труд по созданию Русского государства.

Этот повышенный интерес к «своей античности» — к старому Киеву, к старому Владимиру, к старому Новгороду — отразился в усиленной работе исторической мысли, в составлении многочисленных и обширных летописных сводов, исторических сочинений, в обостренном внимании к произведениям XI — начала XIII в.

Идеи обращения к временам национальной независимости, сказавшиеся и в письменности, и в архитектуре, и в живописи, имели глубоко народный характер. В этом убеждает русский былевой эпос, где эти идеи также сказывались в полной мере.

Сюжетно русский былевой эпос XIV—XV вв. расширился очень мало. Однако есть все основания полагать, что он подвергся в это время значительному переосмыслению. Это переосмысление прежде всего сказалось в отождествлении печенегов, половцев и татар как единых степных врагов Руси. Вместо печенегов и половцев русские былины стали говорить о татарах. Татары выступали врагами Руси не только в таких сравнительно новых былинах, как былина «О гибели богатырей», но и во всех былинах Владимирового цикла. Богатыри, собравшиеся при дворе Владимира в Киеве, выезжают против татар, защищают от татар Киев, побеждают татарского бахвалычика — Идолище поганое.

Татарская тема стала в этот период ведущей темой русского былевого эпоса. Она соединилась с идеей восстановления справедливости. Народ стал изображать в былинах врагов Руси хвастливыми, глупыми и трусливыми насильниками. Русские богатыри неизменно одерживают победы и над Идолищем поганим, и над Соловьем-Разбойником, и над Калином-ца-

рем. При этом надо иметь в виду, что под «татарами» русский эпос понимает не какую-то определенную национальность, а врагов Руси как таковых: печенегов, половцев и все те же многонациональные орды, которые вел с собой на Русь хан Батый, а впоследствии ханы многонациональной Золотой Орды.

Перестраиваются былины и сюжетно. Действие одних былин переносится в Орду, в других былинах враг, становясь татарин, принимает на себя некоторые функции, которые были свойственны только татарам. Усиливается в былинах и противопоставление «вежества» русского богатыря, его сообразительности и ума грубости и невежеству врага-татарина.

Значительной перестройке подверглись былины и в связи с тем, что начавшаяся еще в домонгольское время циклизация былинных сюжетов вокруг Киева и князя Владимира получила новый толчок для своего развития в подъеме национального самосознания XIV—XV вв., в новом устремлении к единению и в обращении к Киеву и киевскому времени как времени независимости и могущества Руси.

Разновременные летописные записи, сделанные летописцами в XV и XVI вв. на основании различных былевых песен сказителей, могут раскрыть нам историю былинных сюжетов об одном из главных богатырей русского эпоса — Алеше (Александре) Поповиче. Упоминания о нем, попавшие в летопись в начале XV в., говорят иное, чем летописные записи конца XV в., а записи XVI в. интерпретируют сюжеты, с ним связанные, еще иначе — ближе к тому, что рассказывают о нем былины, записанные в Новое время. Отсюда ясно, что былины об Александре Поповиче прошли огромный путь развития и подверглись значительным изменениям. Эти изменения характерны и, по-видимому, были свойственны сюжетам, связанным и с другими богатырями. Поэтому на них стоит остановиться особо. Древнейший рассказ об Александре Поповиче находится в так называемом Тверском сборнике (или Тверской летописи), составленном в 1534 г., но включившем рассказ гораздо более ранний. Автор этого рассказа имел под рукой какое-то еще более древнее «Описание», где рассказывалось о подвигах Александра Поповича. Автор решил включить в свое повествование содержание «Описания», так как его тревожили «высокоумие» и кичливость русских князей, принесшие гибель русским богатырям. Он хотел своим рассказом укорить князей за самонадеянность и восславить своего земляка, ростовского «храбра» Александра Поповича, погибшего в битве по легкомыслию князей.

«Описание» не отличается детальностью. Оно суммарно излагает события. Александр

Попович служил первоначально владимирскому великому князю Всеволоду Юрьевичу (Большое Гнездо). Когда Всеволод отдал Ростов своему сыну Константину, Александр стал ему служить со своим слугой Торопом. На службе у Константина Александр совершил ряд богатырских подвигов, защищая Ростов от соседних князей. Следовательно, Александр — здесь еще местный богатырь; и есть враги князя и княжества, но нет еще врагов Руси. На Ростов напал брат Константина Юрий и стал станом на реке Ишне. Константин бежал из Ростова. Александр же один оставался в нем, выходя из города на войска Юрия, и избивал многих из его людей. «Великие» могилы, наполненные костями убитых Александром, еще и доньше, говорит автор описания, видны на реке Ишне и в других местах. С какой бы стороны ни подступали враги к Ростову, Александр со своими «храбрами» выходил на ту сторону и избивал врагов. Не раз приходил на Ростов Юрий, но каждый раз с позором удалялся. Знаменитая победа на Липцах также согласно «Описанию» была одержана благодаря подвигам Александра. К описанию подвигов Александра Поповича во время Липецкой битвы много подробностей добавляет Никоновская летопись. Все детали говорят о том, что рассказ этот и по композиции, и по отдельным мотивам типично былинный. Но любопытно то, что он отражает еще домонгольские представления о верности богатыря местному князю. Богатырь или, вернее, «храбр», как согласно домонгольской терминологии называет его «Описание», — еще не общерусский, а только местный герой. Но в том же «Описании» есть уже и другая, очень важная деталь. Когда Константин Ростовский умер, к Александру Поповичу в его стан съезжаются все русские «храбры» и совещаются между собой. Если им оставаться служить по разным княжествам, то быть им перебитыми поодиночке, так как среди князей на Руси «великое неустроение» и частые междоусобные битвы. «Храбры» уславливаются ехать служить единому общерусскому князю в Киев — мать городов русских. В Киеве, рассказывает автор «Описания», княжил в это время великий князь Мстислав Романович Смоленский. «Храбры» били челом киевскому князю, который принял их к себе на службу и впоследствии много гордился и хвалился своею дружиною. Когда до Мстислава Романовича дошли слухи о появлении татар, которые многие земли пленяют и приблизились уже к «русским странам», Мстислав в гордости заявил: «До тех пор, пока я в Киеве, — по Яик, и по Понтийское (Черное) море, и по реку Дунай саблей не махивать». Можно думать, что результатом этой похвальбы и была гибель Александра

Поповича и его 70 «храбров» в битве с татарами на Калке, о чем упоминают многие русские летописи XV—XVI вв. на основании былевых песен.

В недавно найденной новой «Повести об Александре Поповиче» XVI в. характерно смешивались черты общерусского служения Александра Поповича единому русскому князю с чертами местными и областническими, когда он выступал представителем одного из русских княжеств, обороняя его от других русских князей.

Богатырь Александр Попович служит местному залескому князю Мстиславу, который хотя и сидит в Галиче на севере, но правит всей Русской землей. Под рукой у него 32 русских князя. Этого князя Александр обороняет от киевского князя Мстислава же, который идет на галицкого князя со всеми исконными врагами Руси — жемотью, печенегами и половцами. Александр со своим слугой Торопом выезжает для обороны Русской земли на реку Почайну, которая обычно является пограничной рекой Руси. Он бьется против воеводы, киевского князя Волчий Хвост.

Таким образом, служение местному князю переосмыслено как служение единому русскому князю, а выступление против киевского князя превратилось в выступление против врагов Руси.

Летописи XVI в. (Никоновская, Степенная книга) говорят об Александре Поповиче как о богатыре киевского князя Владимира I Святославовича, переводя его, следовательно, на два с лишком века назад. Это новый этап циклизации былин. Можно думать, что рассказы былин о приезде богатыря в Киев отражают такой же процесс циклизации вокруг Киева, а потом и князя Владимира русских былинных сюжетов. Циклизация совершалась путем присоединения к основному сюжету рассказа о переезде богатыря в Киев, а потом и путем перемены имени того киевского князя, к которому перешел служить богатырь, на имя Владимира.

В былинах XIX—XX вв. сохранились рассказы о приезде в Киев Александра Поповича и Екима Ивановича из Ростова, Ильи Муромца из Муромца, Добрыни из Рязани, Дюка Степановича из Волянца-Галича. Приезжают в Киев и Чурило, и Никита Залешанин и др. В некоторых былинах говорится, что богатырь приезжает в Киев, заслышав о нависшей над Киевом опасности, но только в «Описании» полностью раскрывается внутренний смысл этих переездов — это отказ богатыря от служения местным интересам ради служения родине. Киев и киевский князь выступают в рассказе «Описания» как символы общерусского единства: киевский

князь прямо назван «единым» князем. Впоследствии в былинах смысл этих переездов затемнился и остался только самый факт приезда богатыря в Киев, а след его местности — в прозвище: Муромец, Залешанин (из Залесской местности).

В результате княжение Владимира I Святославовича вообще окружено в поздних летописях роем богатырских имен, свидетельствуя тем самым о наличии в XVI в. ив предшествующее время обширного богатырского эпоса. Одна из летописных статей Никоновской летописи имеет даже особый заголовок — «Богатыри». Под ним упоминается и Александр Попович, который вместе с другим богатырем, Яном Усмошведом, избил множество печенегов и взял в плен князя из Родмана, приведя его с тремя сыновьями к князю Владимиру. Владимир устроил на радостях пир, роздал богатую милостыню и велел развозить по городу тем, кто не мог явиться на пир, великие кади и бочки меду и квасу, рыбу и мясо. Таких подвигов Александр Попович совершает несколько. Важно отметить, что противники Александра Поповича — Володарь и половцы — не могли появиться под стенами Киева. Половцев не было еще в южно-русских степях при Владимире Святославовиче. Володарь с половцами подступал к Киеву при Владимире Мономахе. Следовательно, былины колеблются между Владимиром Святославовичем и Владимиром Мономахом, делая то одного, то другого современником богатырей. Упомянем, что следы этого колебания заметны и в былинах Нового времени. В современных былинах Александр Попович выступает иногда как богатырь Владимира Мономаха: Тугарин Змеевич, с которым борется Алеша Попович в известной былине, — историческое лицо времени Владимира Мономаха — половецкий князь Тугорхан.

Таким образом, в русских летописях отразилось несколько сюжетов былин об Александре Поповиче. В одних из них, наиболее древних, он выступает как местный герой, «ростовский житель», и действует при ростовском князе Константине Всеволодовиче в XIII в., защищая Ростов от других русских князей. В других он переезжает в Киев к «единому» русскому князю Мстиславу Романовичу и там гибнет за общерусское дело. В третьих он защищает Киев от половцев и Володаря при Владимире Мономахе. В четвертых, наиболее поздних записях, защищает Киев от врагов при Владимире Святославовиче и уже называется «богатырем».

Таким образом, Александр Попович как местный герой предшествует Александру Поповичу как «храбру» и богатырю общерусскому. Развитие былинных сюжетов идет параллель-

но развитию и росту общенародного самосознания. Несомненно, что циклизация былин вокруг Киева и князя Владимира Красного Солнышка, начавшаяся еще до Батыева нашествия, усиленно продолжалась в XIV и в середине XV в., завершившись еще перед присоединением Новгорода к единому русскому централизованному государству. Вот почему новгородские былины (о Садке, о Василии Буслаевиче, о госте Терентьице и др.) не вошли в киевский цикл, сохранив вместе с тем все отличительные новгородские особенности своего содержания. Русский эпос собирается вокруг Киева и Владимира, как русские земли собирались вокруг Москвы и московского князя. Это была все та же всепроникающая идея обращения ко временам национальной независимости, которая пронизала в конце XIV и XV в. всю русскую политическую жизнь, русское искусство, русскую литературу.

Эпические произведения идеализировали события и героев, которые были дороги для народного самосознания. Владимир стал представителем всего русского народа; он борется и с татарами, которые заслонили в сознании русских более ранних врагов Руси. Так же точно создан и цикл Карла Великого во французском эпосе. Грандиозная фигура Карла Великого стала представительницей всей «милрой Франции». Карл «ведет войны с язычниками-саксами, но его тень потревожили и для старой борьбы с сарацинами» (А. Н. Веселовский).

К сожалению, в древнерусской письменности отразились только изменения в сюжете эпических преданий об Александре Поповиче. Хотя другие богатыри и упоминаются в летописях, но настолько эпизодически, что не дают возможности проследить сюжетных изменений.

Тем не менее мы можем говорить о том, что в XIV—XV вв. киевский князь Владимир и Киев вытеснили в былинах все другие города и всех других князей не потому, что забылись местные князья и местные центры, а в тесной связи с историческими воззрениями народа. Эта мысль была в свое время высказана замечательным ученым Ф. И. Буслаевым, назвавшим русский народный эпос «выражением исторического самосознания народа».

Обратимся к литературе. В литературе конца XIV—XV в. ясно чувствуется влияние памятников литературы домонгольской Руси: «Слова о законе и благодати» митрополита Илариона, «Повести временных лет», «Киево-Печерского патерика», и «Слова о полку Игореве». Влияние всех этих памятников особенно заметно в произведениях, посвященных национально-патриотическим темам.

Куликовская битва, принеся с собой об-

щий народный подъем, вызвала большое число различных произведений: летописных, житийных, повествовательных, фольклорных. Четыре произведения одно за другим возникли в конце XIV — начале XV в. на основе песен и рассказов о «Мамаевщине».

Первоначально появились летописные повести о Куликовской битве — краткая и пространная. Затем, после смерти Дмитрия Донского (1389), создается «Слово о житии и предании великого князя Дмитрия Ивановича, царя русьского». Цель составления его — окружить ореолом святости род московских великих князей и тем способствовать укреплению его престижа. Оно помогало идеологически закрепить уже достигнутые успехи московской политики. В пространной похвале, составленной в новой литературной манере, Дмитрий называется «высокопаривым орлом», «огнем, попяляющим нечестие», «ветром, плевелы развевающим», «трубой спящим», «воеводой мирным», «венцом победе», «кораблем богатству» и т. д.

Разительной особенностью этого произведения явилось использование в нем народных причитаний. Плачу вдовы Донского — княгини Евдокии были найдены в народной поэзии многочисленные и очень близкие параллели: «Солнце мое, рано заходиши, — плачет вдовая княгиня по Дмитрии, — месяц мой красный, рано погибавши, звездо восточная, почто к западу грядеши»; «Старые вдовы, потешите меня, а младые вдовы, плачите со мною, вдовья бо беда горяче всех людей».

Крупнейшее произведение начала XV в. о Куликовской битве — «Задонщина», названная так по месту битвы на Куликовом поле, «за Доном». Уже первые повести о Куликовской победе, возникшие вскоре после событий 1380 г., характеризуются поисками героического стиля, способного отобразить величие события, и поиски эти привели к лучшим произведениям домонгольской эпохи — эпохи национальной независимости: к произведениям Илариона, к народной поэзии, к «Повести временных лет», а также к «Повести о разорении Рязани Батыем». В «Задонщине» этот героический стиль был найден: он явился в сочетании художественной манеры «Слова о полку Игореве» и народной поэзии. Автор «Задонщины» верно ощутил поэзию «Слова о полку Игореве», не ограничившись только поверхностными заимствованиями, сумев изложить героические события Куликовской победы в той же художественной системе, создав произведение большой эстетической силы.

«Задонщина», по существу, представляет собою обширное прославление победы. Прославление ее соединяется в «Задонщине» с элегической печалью по павшим. По выражению

автора «Задонщины», это «жалость и похвала»: жалость по убитым, похвала живым. Моменты славы и восхваления сочетаются в ней с мотивами элегических плачей, радость — с «тугою», грозные предчувствия — со счастливыми предзнаменованиями и т. д.

Обращение к «Слову о полку Игореве» стоит в связи с исторической концепцией «Задонщины», свидетельствует об интенсивности исторической мысли начала XV в., о глубине и оригинальности художественного замысла «Задонщины». Автор «Задонщины» имел в виду не только использование художественных сокровищ величайшего произведения древней русской литературы, но и вполне сознательное сопоставление самих событий прошлого и настоящего, событий, изображаемых в «Слове о полку Игореве», с событиями современной ему действительности. С точки зрения автора «Задонщины», «Слово о полку Игореве» повествует о начале монголо-татарского ига, кончившегося после Куликовской победы.

События «Слова...» и события «Задонщины» во многом схожи между собой, но битва на Каяле противостоит битве на Дону, как начало обширного периода чужеземного ига — его концу. Начало и конец «жалости земли Русской» (так называет автор «Задонщины» монголо-татарское иго) во многом схожи, но во многом и противоположны. События сопоставляются и противопоставляются на всем протяжении «Задонщины». В этом сближении событий прошлого и настоящего — пафос исторического замысла «Задонщины», отразившей обычное в исторической мысли конца XIV — начала XV в. сближение борьбы с половцами и борьбы с татарами как двух этапов единой по существу борьбы со степью, с «диким полем» за национальную независимость.

Центральный момент и в «Слове о полку Игореве» и в «Задонщине» — битва с «поганями». И в «Слове...» и в «Задонщине» битва драматично развернута в двух эпизодах, но в «Задонщине» последовательность этих эпизодов обратна последовательности их в «Слове...». В «Слове о полку Игореве» исход первой половины битвы счастливый, второй — печальный. В «Задонщине», наоборот, первая половина грозит разгромом русскому войску, вторая — приносит победу. В «Слове о полку Игореве» грозные предзнаменования сопровождают поход русских войск: волки грозу сулят по оврагам, орлы клекотом на кости зверей зовут, лисицы лают на багряные щиты русских. В «Задонщине» те же зловещие знаменья сопутствуют походу татарского войска: птицы под облака летят, вороны часто грают, а галицы свою речь говорят, орлы клекочут, волки грозно воют, а лиси-

цы на костях брешут. В «Слове о полку Игореве» «дети бесови» (т. е. половцы) кликом поля перегородили; в «Задонщине» же русские сыны широкие поля кликом огородили. В «Слове...» черна земля под копытами была посеяна костями русских; в «Задонщине» же черна земля под копытами костями татарскими была посеяна. В «Слове...» кости и кровь русских, посеянные на поле битвы, всходят «тугою» по Русской земле; в «Задонщине» же восстала земля «татарская», бедами и «тугою» покрывшись. В «Слове...» тоска разлилась по Русской земле; в «Задонщине» же по Русской земле простерлось веселие и буйство. В «Слове...» поганые приходили со всех сторон с победами на землю Русскую; в «Задонщине» же сказано о татарах, что уныло царей их веселие и похвальба на Русскую землю ходить. В «Слове...» готские красные девы звенят «русским» золотом; в «Задонщине» же русские жены всплескали «татарским «золотом».

«Туга», разошедшаяся в «Слове о полку Игореве» после поражения по всей Русской земле, сходит с нее в «Задонщине» после победы русских. То, что началось в «Слове...» кончилось в «Задонщине». То, что в «Слове...» обрушилось на Русскую землю, в «Задонщине» обратилось на ее врагов.

Начало того исторического периода, с которого Русская земля «сидит невесела», автор «Задонщины» относит к битве на Каяле, когда были разбиты войска Игоря Северского; «Задонщина» повествует, следовательно, о конце эпохи «туги и печали», эпохи чужеземного ига, о начале которой повествует «Слово о полку Игореве».

Центральная идея «Задонщины» — идея отплаты. Куликовская битва рассматривается в «Задонщине» как отплата за поражение, понесенное войсками князя Игоря на Каяле, сознательно отождествляемой автором «Задонщины» с рекой Калкой, поражение на которой в 1223 г. явилось первым этапом завоевания Руси татарами. Вот почему в начале своего произведения автор «Задонщины» приглашает братья, друзей и сынов русских собраться, составить Слово к Слову, возвеселить Русскую землю и ввергнуть печаль на восточную страну, на страну исконных врагов — татаро-половецкую степь, провозгласить победу над Мамаем, воздать похвалу великому князю Дмитрию.

Сопоставляя события прошлого с событиями своего времени, автор «Задонщины» тем самым ориентировал и само «Слово о полку Игореве» на современность, придал новое, злободневное звучание его содержанию, дал новый смысл призывам «Слова о полку Игореве» к единению, во многом проделав ту же работу, что и мое-

ковские летописцы, вводившие в обращение аналогичные идеи «Повести временных лет».

В середине XV в. было создано еще одно произведение на ту же тему, получившее огромное распространение на Руси в XV, XVI и XVII вв., — «Сказание о Мамаевом побоище». Оно неоднократно переделывалось впоследствии, и соотношение его редакций составляет один из самых сложных вопросов изучения древнерусской литературы.

Содержание событий подверглось здесь значительному оцерквлению. Текст прерывается нескончаемыми молитвословиями, морализированием, благочестивыми рассуждениями. Моральные оценки татар и русских усилены; краски даны слишком резко, контрасты увеличены. Победа изображена как неизбежная, отчего «Сказание...» теряет в занимательности. Гордость и злоба татар резко противопоставлены смирению русских. Все повествование окрашено типичным для XV в. сентиментализмом: оба брата — Дмитрий Донской и Владимир Серпуховской — нежно любят друг друга и т. п. Художественные описания в «Сказании...» заимствованы из «Задонщины», но образы «Слова о полку Игореве» потеряли уже свою связь с замыслом всего произведения в целом.

Ценность «Сказания...» — в тех новых эпизодах, которые оно дает сравнительно с предшествующими произведениями о Мамаевщине. В основе некоторых из них лежат, очевидно, заимствования из народной поэзии, из каких-то эпических народных произведений о Куликовской битве. Таков, например, эпизод единоборства монаха — богатыря Пересвета с татарским исполином. Таков и эпизод с гаданием: в теплую и ясную ночь перед боем князь Дмитрий со своим спутником Дмитрием Волынецем выезжают в поле гадать по приметам о грядущей битве: они прислушиваются к земле, к крикам зверей и птиц, присматриваются к огням обих станов.

Постоянное и внимательное обращение к временам национальной независимости вызвало развитие исторических знаний. Летописание становится одним из важнейших явлений русской культуры. Собственно уже в домонгольской Руси летописи занимали ведущее место в русской письменности. Однако Батыево нашествие, а затем тяжелые годы иноземного ига привели в первой половине XIV в. к упадку патристического и исторического самосознания и вместе с тем к явственному упадку летописания. Лишь в Новгороде, непосредственно не затронутом нашествием, и в Твери летописание продолжалось без перерывов.

Со второй половины XIV в. выдвигается новый важный центр летописания — Москва, ко-

торая как бы предваряет свою политическую деятельность ее исторической подготовкой.

Первоначальное летописание Москвы сосредоточивается главным образом при дворе русского митрополита, где внимательно следили за судьбами всех подчиненных ему в церковном отношении русских областей. Положение митрополита «всей Руси», стоящего над всеми церковными организациями отдельных областей, его общерусские связи позволяли митрополичьей канцелярии собирать у себя списки, а иногда и подлинники летописей, ведшихся по городам, княжествам, монастырям всей Великой Руси. Интересы церкви делают митрополитов сторонниками устойчивого политического строя и прекращения усобиц.

Московские митрополиты первыми руководят созданием общерусских сводов, соединивших впоследствии все огромное разнообразие русских летописей.

Общерусские летописные своды имели существенное значение в политической деятельности Москвы. Ведя политику собирания русских областей в единое целое, Москва нуждалась в идеологическом обосновании своих действий. Благодаря соединению в ней областных летописей московское митрополичье летописание приобрело общерусский характер. Содержание московского митрополичьего летописания, обилие включенных в его состав областных летописей уже в XIV в. свидетельствуют, по словам академика А. А. Шахматова, «об общерусских интересах, о единстве земли Русской в такую эпоху, когда эти понятия едва только возникали в политических мечтах московских правителей».

В 1409 г. в Москве был составлен обширный общерусский свод, осветивший русскую историю с точки зрения единства Русской земли. Инициатива составления этого свода принадлежала незаурядному писателю того времени — митрополиту Киприану, но закончен этот свод был уже после его смерти.

Киприан соединил в своих руках управление русской церковью во всех русских областях, в том числе и в тех, которые находились в составе Литвы. Для составления своего свода Киприан собирает с различных концов Руси местные летописи, действуя для этого через подчиненные ему церковные организации. К своду были привлечены Новгородская летопись, Рязанская, Смоленская, Тверская, Суздальская и предшествующая Московская летопись XIV в. Кроме того, в свод Киприана впервые были включены известия по истории Литвы.

Все эти местные летописи подвергались в своде Киприана лишь незначительной обработке. Составители свода намеренно сохранили обвинения новгородской летописи против твер-



...иъ днѣхъ днѣхъ мнѣхъ мнѣхъ мнѣхъ мнѣхъ
 ...иъ днѣхъ днѣхъ мнѣхъ мнѣхъ мнѣхъ мнѣхъ
 ...иъ днѣхъ днѣхъ мнѣхъ мнѣхъ мнѣхъ мнѣхъ
 ...иъ днѣхъ днѣхъ мнѣхъ мнѣхъ мнѣхъ мнѣхъ
 ...иъ днѣхъ днѣхъ мнѣхъ мнѣхъ мнѣхъ мнѣхъ
 ...иъ днѣхъ днѣхъ мнѣхъ мнѣхъ мнѣхъ мнѣхъ
 ...иъ днѣхъ днѣхъ мнѣхъ мнѣхъ мнѣхъ мнѣхъ
 ...иъ днѣхъ днѣхъ мнѣхъ мнѣхъ мнѣхъ мнѣхъ

Дмитрий Донской объезжает войска,
 подбадривая их перед битвой

Лицевой летописный свод XVI в.
 Б-ка Академии наук СССР

чей, предшествующей московской летописи — против новгородцев и суздальцев и т. д. Московская летопись намеренно сталкивает областные интересы, чтобы тем удобнее было восхвалять политику московских князей — потомков Ивана Калиты. Этому последнему летописец посвящает особую похвалу, отмечая, вопреки исторической действительности, сорокалетнюю «великую тишину» и отдых народа от «истомы» и «тяготы» татарских насилий. Московский характер свода отразился также в количественном преобладании известий по истории Москвы над известиями тверскими, новгородскими, ростовскими и др.

Однако летописец митрополичьего двора сохраняет значительную свободу суждений по отношению к действиям московского великого князя. Путем косвенных намеков и исторических примеров летописец всячески поучает современных ему московских правителей. Так,

например, в назидательных целях в состав летописи была включена похвала уму и военным талантам литовского князя Ольгерда. Летописец особенно удивляется его умению хранить военную тайну и внезапно нападать на противников. «Не столько силою, сколько умением воевал», — говорит о нем летописец, стремящийся поставить себя выше московско-литовской борьбы.

Уже после смерти Киприана свод, начатый при его жизни, был заключен «Повестью о нашествии Едигея на Москву». В этой повести летописец, с точки зрения необходимости обратить все военные усилия обеих сторон только против татар, заново перерабатывает киприанскую идею московско-литовского единства. Составитель утверждает, что степные народы — исконные враги Руси. Это была та поправка к киприанской идее, которую подсказывало русскому составителю повести о нашествии Едигея его живое чувство любви к родине. Составитель «Повести о нашествии Едигея» настойчиво проводит мысль об особой опасности внезапных, втайне подготовленных набегов степных кочевников. При этом он отождествляет татар и половцев как общих врагов Руси. Татары заключают ложные «миры», надеясь, что русские в «бесстрашии будут», натравливают литовцев на русских и выжидают ослабления обеих сторон. Татарские отряды, призываемые на помощь русскими князьями, как прежде половцы, стремятся высмотреть расположение русских и их вооружение, чтобы затем самим напасть на них. Этой же политики придерживался и Едигей, всячески заверявший русских в своей дружбе, чтобы легче вторгнуться в русские земли.

Автор «Повести о нашествии Едигея» пересмотрел взаимоотношения Руси со степью от XI до XV в. с точки зрения исконности их вражды, сопоставляя Киевскую Русь с Московской, как это делал и творец «Задонщины». Он упрекает московских великих князей за то, что они не слушают советов «старцев» и призывают себе на помощь против Литвы «половцев»-татар.

При этом летописец, желая оправдать свою резкую критику недостаточно активной политики московских великих князей против «половцев»-татар, ссылается на пример киевского летописца и на историческую объективность одного из редакторов «Повести временных лет» — игумена Сильвестра, «не украшая пишущего», не стеснявшегося без украс оценивать политику великого князя. Это рассуждение летописца о задачах летописания показывает, какого широкого взгляда на свою работу держался московский летописец, какая острота

политического обличения влагалась им в летописные своды начала XV в. и каким авторитетом пользовалась в то время древняя киевская летопись, XII в.— «Повесть временных лет».

Вскоре после составления свода 1409 г. потребовалась новая переработка летописания. Политические идеи свода 1409 г. не могли удовлетворить московскую политику. Слишком явно противоречила киприанская идея сохранения распределения русских земель между Литвою и Москвой реальным интересам русского народа. Вместе с тем противоречили тем же интересам резкие выпады узкоместных тенденций русских областей. Поэтому в 1418 г. при митрополите Фотии было предпринято составление нового летописного свода.

Свод Фотия в еще большей мере, чем свод Киприана, стремился стать на общерусскую точку зрения в бесстрастной и «объективной» манере изложения. Поэтому сглаживается изложение борьбы Москвы с соперничающими областными русскими центрами, опускаются некоторые узкоместные московские известия, сведения семейно-княжеского характера и т. д. Изъятию подверглись пренебрежительные выпады против новгородцев, тверичей, суздальцев. Такая переработка предшествующего летописного свода Киприана, несомненно, была вызвана тем, что в своей объединительной политике и борьбе с антимосковскими силами Москва стремилась опереться на местное демократическое население и была заинтересована в прекращении областной вражды, не желала распространять обвинения на всех суздальцев, новгородцев, тверичей и т. д. Благодаря этому московское летописание становилось подлинно общерусским не только по количеству привлеченных местных летописей, но и по отношению к историческому прошлому всей Русской земли в целом. Это был умный политический шаг, который сразу же оказал свое действие: свод Фотия был принят во всех главных летописных центрах Руси. Он лег в основание новгородского летописания, тверского, ростовского и других, став повсюду проводником идеи объединения Руси.

Настойчивая забота о соединении в единую летопись разрозненных летописей множества разобщенных областей свидетельствует о вполне созревшей мысли о единстве Руси. Мысль эта сочеталась пока с бережным использованием тенденций и не диктовала еще сурового сокращения и цензурирования местных летописей, как это было позднее. Напротив, московская летопись в эти годы начала занимать более демократическую позицию, ставя во главу угла роль горожан в защите Руси от кочевников. Иную трактовку получила, например, в новом своде

•nt*iioidH*tiāimi*4fi<:n*)onrtVM:H*It



Противостояние войск Мамая и Дмитрия (вверху), поединок Осляби и татарского богатыря (посередине) и гибель их обоих (внизу)

Лицевой летописный свод XVI в.
Б-ка Академии наук СССР

осады Москвы Тохтамышем. В предшествующем летописном своде Киприана главная роль в защите Москвы от войск Тохтамыша принадлежит внуку великого литовского князя Ольгерда Остею, заменившему ушедшего в Кострому на сборы войска великого князя Дмитрия Ивановича. Гибель этого литовца сломала якобы сопротивление Москвы. В новой редакции «Повести о нашествии Тохтамыша на Москву» составитель фотиевского свода с особым вниманием говорит о московских купцах-гостях: «сурожданах» (купцах, ведших торговлю через Сурож — Судак в Крыму) суконниках и др. Они названы поборниками земли Русской; против них главным образом направлена ненависть татар. Литовский князь Остей не выступает уже защитником Москвы от Тохтамыша, как в своде Киприана: сами горожане оберегают город. В повествование введен новый рассказ о подвиге сукон-

ника Адама, который, заметив с Фроловских ворот Кремля (ныне Спасских) важного татарского князя, попал ему из самострела прямо «в сердце его гневливое». Взять Москву Тохтамышу удалось лишь при помощи вероломных обещаний.

Демократический характер этой переделки несомненен. Версия эта носит следы фольклорного происхождения: былины знают горького пьяницу Василия Игнатьевича, который в Киеве со стены города поражает стрелами трех знатнейших татарских вельмож.

Москва явилась собирательницей русского исторического предания, объединительницей местных летописей в обширных сводах. Москва не противопоставляла себя в своих летописях другим русским областям, не замыкалась в узких пределах только своего исторического предания. Это идейное собрание всего исторического прошлого русского народа на основе идеализации киевского периода — периода национальной независимости опережало реальный процесс собирания русских земель вокруг Москвы и как бы ставило перед московской политикой конкретные дальновидные задачи.

Одновременно с летописанием митрополитом, достигшим в первой половине XV в. такого исключительного размаха в подборе исторического материала и искусства в его обработке, велось и летописание московского великокняжеского двора. Сперва бедное и ограниченное в своих интересах, оно постепенно крепнет в соседстве с летописанием митрополита и во второй половине XV в. достигает в Москве господствующего положения. Это летописание сосредоточено в руках великокняжеских дьяков, систематически подбирающих к нему материал и широко пользующихся московскими архивами, организация которых становится особенно тщательной впоследствии, при Иване III.

Приказное делопроизводство дает обильный материал для великокняжеского летописания. В летопись записываются «разряды» военных походов, «военные отписки», описание приемов при дворе, даются точные хронологические справки, приводятся имена участников похода и списки убитых. Подробно отмечается в летописи все существенное и важное с точки зрения великокняжеской политики, тщательно описываются военные события, особенно походы, в которых принимал участие сам великий князь.

Летописные своды великокняжеского двора обычно доводились «до князя нынешнего», т. е. заканчивались описанием смерти предшествующего великого князя. Так, например, один из летописных сводов заканчивается на 1426 г. известием о смерти Василия Дмитриевича. Вто-

рой великокняжеский свод был составлен в 1462 г. и оканчивался смертью Василия Темного. Впоследствии великокняжеское летописание ведется исключительно интенсивно. Летописные своды возникают в конце XV — начале XVI в. один за другим с небольшими перерывами. Наряду с великокняжескими и церковными летописями возникают летописные своды и в других светских и церковных центрах Руси.

Итак, летописание явилось в конце XIV и в XV в. важнейшим фактором возрождения культурных центров эпохи независимости Руси и собирания русских земель в единое Русское государство.

Обращение ко времени национальной независимости характерно не только для Москвы. Аналогичное обращение может быть отмечено и в Твери, и в Новгороде.

Новгородский архиепископ Евфимий II восстанавливает старые домонгольские здания, заботится о летописании, расширяет культ новгородских святых. Около 1432 г. при Евфимии в Новгороде был составлен новый летописный свод «Софийского временника» (так называлась летопись, ведшаяся при дворе архиепископа), который должен был дать новую историческую концепцию, поставив в центр русской истории историю Новгорода. Однако вскоре после составления этого свода стал ясен его основной недостаток, не позволявший ему конкурировать с обширными московскими летописными сводами начала XV в. В то время как московское летописание было в подлинном смысле этого слова общерусским, объединяло в своем составе известия из самых разнообразных областей и освещало историю всего русского народа в целом, новгородский свод 1432 г. по составу своих известий оставался узкоместным. Поэтому при том же Евфимии II в 30-х годах в Новгороде было предпринято составление нового летописного свода. Различные переработки этого свода явились лучшими и наиболее полными русскими летописями, которыми и поныне пользуются историки при изучении истории XIII — первой половины XV в.

Свод 30-х годов был первым новгородским сводом с ярко выраженным общерусским характером. Это далеко уже не узкая, местная летопись, редко выходящая за пределы родного города. Свод 30-х годов описывает судьбы русского народа в целом, хотя преимущество по-прежнему отдает Новгороду и в нем видит, очевидно, центр событий русской истории. Замечательно, что свой общерусский характер свод 30-х годов получает в результате заимствования основной массы записей из московских летописей. Стремясь создать свою историческую и политическую

концепцию, противостоящую московской, Новгород все же опирался на Москву и ее книжность. Характерно также, что в противоположность московским летописцам конца XIV — начала XV в., нередко оценивавшим события с точки зрения демократических слоев населения, составитель свода 30-х годов во многих случаях проявил себя как представитель интересов боярской партии «владычного» — архиепископского двора. Он с осуждением отнесся к черному люду — к «голодникам», «ябедникам» — и к городским волнениям.

Установлением летописного свода 30-х годов новгородское летописание первой половины XV в. не ограничивалось. Всего на протяжении 20 лет правления Евфимия II были составлены один за другим три грандиозных летописных свода и около десятка мелких. Составители их проделали огромную работу в поисках различных списков для восполнения недостающих сведений по русской истории.

Со времени составления «Повести временных лет» в Киеве в начале XII в. работа русской исторической мысли никогда еще не была так интенсивна, как в Новгороде в середине XV в. Летописные своды с чрезвычайной последовательностью создавались один за другим, но самостоятельной, стройной новгородской исторической концепции, подобно той, которая была создана в XV в. в Москве, не получилось. Содержание новгородских летописей осталось таким же противоречивым, как противоречива была и сама новгородская жизнь.

В своих попытках возбудить местный новгородский патриотизм, противопоставив его Москве, Евфимий II не ограничивался только заботой о летописании. В 1436 г. в церкви Усекновения главы в новгородском Детинце упавший сверху камень пробил «великую скважину», в которой обнаружилось нетленное тело неизвестного святого. Оповестили Евфимия. Евфимий, убедившись в нетленности мощей, начал молить бога: «Да явит имя, кто есть». В ту же ночь «явился» Евфимию архиепископ Иоанн, «открылся», что мощи принадлежат ему, и «велел» праздновать себя каждое 4 октября. Открытие мощей Иоанна было глубоко продуманным политическим ходом Евфимия. Иоанн (1163—1186) — первый официальный новгородский архиепископ; он был известен в Новгороде как владыка, при котором в 1169 г. произошло «чудесное» спасение города от подступавших к нему войск северо-восточных княжеств. Наследницей этих северо-восточных княжеств теперь, в XV в., была Москва. Это позволяло новгородской боярской партии видеть в Иоанне своего рода «защитника» независимости Новгорода от Москвы.

Само собой разумеется, что открытые так

«кстати» упавшим камнем мощи Иоанна были торжественно водворены в Софийский собор, и почитание этого новоявленного святого приобрело формы почти политической антимосковской демонстрации. Вокруг архиепископа Иоанна и чуда спасения Новгорода от войск суздальцев создается цикл легенд: своего рода культ новгородской независимости.

Основание культа новгородских святых и возвеличивание новгородского прошлого несколько позднее связано было и с другой легендой. Под 1439 г. летопись сохранила сказание пономаря Аарона. В одну из ночей пономарь Аарон увидел, как в церковь Софии «прежними дверями» (очевидно, теми, которыми перестали пользоваться) вошли все «преждеотошедшие» новгородские архиепископы, молились в алтаре и перед иконою Корсунской божьей матери. Пономарь рассказал о своем видении Евфимию, и тот «бысть радостен о таком явлении», велел служить панихиду по всем новгородским архиепископам, а затем установил и более регулярное чествование своих предшественников.

Выходило так, что не Евфимий II насаждал почитание новгородских святых и воскрешал память о забытых временах новгородского расцвета, а само прошлое его устами как бы напоминало о себе. «Преждеотошедшие» архиепископы молились за Новгород, «объявляли» свои мощи и т. д.

Из цикла сказаний, связанных с архиепископом Иоанном, особенный литературный интерес имеет легенда о путешествии Иоанна на бесе в Иерусалим. В сказании много бытовых, натуралистических подробностей, ярко рисующих жизнь и атмосферу Новгорода. Особенно характерен в этом отношении первый из эпизодов повести.

Стоя на молитве в своей «ложнице», Иоанн услышал, что в умывальнике, висевшем неподалеку, кто-то плещется в воде («боробрюща в воде»). Догадавшись, что это бес, Иоанн запер его в умывальнике силою молитвы. Пойманный бес начал «вопети»: «О люто нужде сея! се бо палим есмь огнем: не могу терьпети; скоро пусти, святче божий!» Происходит любопытный диалог между пойманным бесом и Иоанном. Иоанн требует, чтобы бес, обернувшись конем, за одну ночь сvez его в Иерусалим. Бес обещает, исходит тьмою из сосуда и, обернувшись конем, становится перед кельей святого.

В Иерусалиме Иоанн посещает храм Гроба Господня. Перед ним сами собой отворяются двери, зажигаются свечи и паникадила. Вернув Иоанна в Новгород, бес просил его никому не рассказывать о происшедшем. Иоанн, однако, не выдержал и однажды в «духовной беседе» похвастался, что он знает человека, который



Битва новгородцев с суздальцами
Вторая половина XV в. Икона. Новгород, Музей

за одну ночь успел попасть из Новгорода в Иерусалим. С этого момента бес начал наводить на Иоанна «искушения». Горожане неоднократно видели выходящую из кельи святого «жену блудницу», в самой келье находили женскую одежду, сандалии, монисто; все это показывал, «мечтуя», бес. Народ решил изгнать владыку, «яко блудника». Когда толпа собралась у кельи Иоанна, бес выбежал из нее «во образи отроковици». Бе пытались догнать, но безуспешно. Разгневанная беспутством Иоанна толпа вывела его к Волхову, посадила на плот и пустила вниз по течению. Однако плот, никем не подталкиваемый, поплыл внезапно вверх по Волхову «против великие быстрицы». Пораженный ужасом и раскаянием, народ шел по берегу за Иоанном и умолял его о прощении. Даже виновник всего, бес, «посрамися» и «возрыдася». Святой, стоя на плоту, молился о прощении обидевших его. Не доплыв немного до Юрьева монастыря, плот остановился, Иоанн вышел и был встречен крестным ходом монахов.

Легенда соткана из целого ряда ходячих мотивов, известных из западных житий, народных сказок и патериков. Таковы, например, распостраненные мотивы работающего по приказанию святого беса или бесов (например, при построении монастыря), мотив плавания против течения (против течения плывут обычно мощи святых, иконы), мотивы прибытия святого в монастырь по воде (например, в «Житии Антония Римлянина»), мотив оборачивающегося животным, женщиной беса (обычно при искушениях), мотив самоотворяющихся дверей и самозажигающихся свечей при появлении святого в церкви, мотив путешествия на бесе (в сказках, откуда он перекочевал, между прочим, и в «Ночь перед Рождеством» Гоголя) и т. д.

Центральная легенда цикла, связанного с архиепископом Иоанном, — легенда о чудесном спасении Новгорода во время осады суздальцев. Наибольшую популярность эта легенда получила в переделках югославенского ритора Пахомия Серба, которого Евфимий пригласил между 1429 и 1438 гг. в Новгород для своих многочисленных литературных начинаний и для создания церковного почитания новых новгородских святых.

Составленное по заказу Евфимия «Сказание» о чуде спасения Новгорода в 1169 г. от войск суздальцев героизирует борьбу Новгорода за свою независимость.

Несмотря на разнообразие сюжетов произведений в конце XV и в начале XVI в., в литературе доминируют государственные интересы страны, Государство занимает в литературе

первое место. История страны доминирует над историей отдельного человека. Нравоучительность, назидательность, идеологичность сказываются во всем. Произведения проходят перед читателями как на параде: с воинственно развернутыми знаменами, по которым можно ясно представить себе занимаемые автором позиции, его требования к читателю, его призывы, равносильные приказам.

В традиционную систему жанров все обильнее вторгаются жанры деловой письменности: послания, дипломатическая переписка, челобитные, московское делопроизводство оказывает влияние на стиль летописи.

Есть только одно произведение, которое лишено всякого элемента официальной пышности. Это произведение трогательно своей безыскусственностью и непосредственностью. И в этой непосредственности и отсутствии литературности оно, может быть, больше всего поднимается до уровня большой литературы. Это — записки тверского купца Афанасия Никитина о его «Хождении за три моря» в Индию. По своей форме записки совсем необычны. Они писались не по заказу, а в полном одиночестве среди иноземного окружения. Писал их Никитин для себя, а отчасти в надежде, что они попадут к его товарищам и помогут им в будущей торговле со странами, где он побывал.

По существу, само по себе путешествие Афанасия Никитина типично для конца XV в. Конец XV и начало XVI в. было временем великих географических открытий. Это время Христофора Колумба и Васко да Гамы.

Купец Афанасий Никитин выехал в 1460-е годы из Москвы с русским послом Василием Папиным в Шемаху. Около Астрахани один из его кораблей был захвачен разбойниками, а другой разбила буря у берегов Каспийского моря. Несмотря на потерю кораблей и товаров, Никитин продолжал с товарищами путешествовать «голыми головами». Сухим путем добрался он до Дербента, один перебрался в Персию и морем проник в Индию. В Индии Афанасий пробыл три года и через турецкие владения (через Трапезунд) и по Черному морю вернулся на Русь, но, не доезжая до Смоленска, умер. Его записки были доставлены в Москву и включены в летопись.

Персидские земли описаны Афанасием кратко: по-видимому, они были хорошо известны русским купцам и не представляли особого интереса для путешественника. В Чувиле (Чауле), куда Никитин прибыл морем, он получил первые впечатления об Индии: люди ходят нагие, не покрывая ни головы, ни груди, волосы заплетают в одну косу. Князь их носит покрывало на

голове» и на бедрах; бояре ходят с фатой на плече, и с другой на бедрах; слуги княжеские с фатой на бедрах, со щитом и мечом в руках, а иные с копьями, с ножами или с луками и стрелами. Женки не покрывают волос, ходят с голыми грудями, все голы, босы и черны: «Яз хожу куды, ино за мною людей много, да дивятся белому человеку».

Никитин, пишет, как рассказывает, словно перед ним дети, которым он хочет наглядно представить виденное. Он побывал в священном городе Индии Парвате и описал местные религиозные обычаи. Не раз бывал он в столице тогдашней Индии Бедере (Бидаре), описал, чем торгуют, каков двор бедерского султана. Описывает Никитин выезд султана на прогулку во время праздника байрама. Так же подробно воспроизведены Никитиным выезды хана Магомета, его братьев и бояр. В записках Никитина есть также расспросные сведения о других местностях, где он сам не побывал: он упоминает* Каликот (Калькутту), Силян (Цейлон), Певлу (область Пегу), Южный Китай и др.

С места на место странствует Никитин по Индии в торговых заботах. В городе Чунере Никитин остановился, чтобы продать жеребца, которого купил перед тем за сто рублей. Местный хан ездит на людях, хотя у него есть много слонов и хороших лошадей. Хан взял жеребца, но, узнав, что Никитин русский, стал склонять его перейти в магометанство: «А не станешь в веру нашу, и жеребца возьму, и тысячу золотых на голове твоей возьму». К счастью для Никитина, в Чунер приехал некий хорасанин (господствующее племя в Индии), который заступился за него: освободил Никитина и возвратил ему жеребца. Но Афанасий пришел к печальному выводу: «Ино, братья русьстии...— восклицает он по этому поводу,— кто хочет пойти в Бндейскую землю, и ты остави веру свою на Руси, да вьскликнув Махмета, да пойдти в Гундустанскую землю». Любопытно, что итальянец Никола де Конти, побывавший в Индии в конце XV в., так и поступил: принял магометанство и обзавелся семьей в Индии. Но Афанасия Никитина тянет на родину. Он любит Русскую землю. «Да хранит бог землю Русскую,— восклицает Никитин.— Боже сохрани! Боже сохрани! На этом свете нет страны, подобной ей! Некоторые вельможи Русской земли несправедливы и недобры. Но да устроится Русская земля... Боже! Боже! Боже! Боже! Боже!» Эту тираду он пишет как бы скрыто, на одном из индийских языков русскими буквами: осуждать вельмож Русской земли и желать своей стране «устроиться», т. е. исправить свои порядки, было в конце XV в. уже небезопасно.

3. ВОПРОС О ВОЗРОЖДЕНИИ НА РУСИ

Эпоха Предвозрождения оказала огромное влияние на общий характер русской культуры последующих веков. Живопись Андрея Рублева и его последователей оказывала влияние и в XVI и в XVII вв. Психологизм русской литературы XIV—XV вв. сказывался и в дальнейшем. Впоследствии эти начала русской живописи и русской литературы развились в особую «сердечность» русского искусства. Живописное начало в русской архитектуре, начавшее усиленно развиваться на грани XIV и XV вв., расцвело с необыкновенной пышностью в XVI и XVII вв. «Плетение словес» в значительной мере превратилось в своеобразный прием, но прием этот все же отразил обостренную любовь к слову и дожил до XVIII в.

Но русское Предвозрождение не перешло в настоящее Возрождение. Предвозрождение тем и отличается от Возрождения, что оно еще тесно связано с религией. В нем уже сильны еретические течения и антицерковные настроения, пробуждается индивидуализм, изображение божества очеловечивается, все наполняется особым психологизмом, динамикой, рвущей со старым и устремляющейся вперед. Но религия по-прежнему подчиняет себе все стороны культуры.

Освобождение различных сторон культуры от религии начало проявляться в России только с XVII в. До этого могут быть отмечены лишь отдельные элементы возрожденческой культуры.

Чем объяснить, что вслед за Предвозрождением в России не наступило настоящего Возрождения? Ответ следует искать в общем своеобразии исторического развития России: в недостаточности экономического развития в конце XV и XVI вв., в ускоренном развитии единого централизованного государства, объединявшего культурные силы, в гибели городов-коммун — Новгорода и Пскова, служивших в XIV и в начале XV в. базой предвозрожденческих течений, в силе и мощи церковной организации, подавившей ереси и антиклерикальные течения. Церковь поддерживала создание централизованного государства и государство поддерживало церковь, несмотря на то что в отдельные моменты оно бывало обеспокоено ее мощью.

Особое значение имели падение Византии в 1453 г. и решительный разрыв с Западом после Флорентийского собора 1438—1439 гг. Из-за спора церковей и экспансионистской политики Рима русское Предвозрождение было отделено от западноевропейских культурных центров. Слишком малочисленная интеллигенция оказалась не в силах развивать движение, основы

которого были к тому же подорваны длительной междоусобной войной второй четверти XV в.

Однако неудача Возрождения была завуалирована пышными формами официальной литературы — развитием официальной историографии, превратившей летописи из исторического повествования в выражение официальной идеологии, и появлением грандиозных «обобщающих предприятий» в литературе.

Отдельные возрожденческие идеи, как увидим, пробивались по преимуществу в публицистической мысли.

Подавление централизованным государством всякого проявления вольномыслия сказалось прежде всего в расправе с еретиками. Особенно сильно развернулось еретическое движение в городах-коммунах — Новгороде и Пскове. В XVI в. здесь существовала ересь стригольников, во второй половине XV в. в Новгороде появилась ересь «жидовствующих». По-видимому, ересь конца XV — начала XVI в., известная под названием ереси «жидовствующих», не имела какого-либо строго продуманного учения. Мы знаем о ней главным образом из сочинений ее противников, заинтересованных в том, чтобы преувеличить ее «опасность» и добиться казней. Вероятнее всего, это даже была не столько ересь (т. е. не богословское учение, меняющее некоторые из церковных догматов), сколько движение вольнодумцев. Вольнодумцы эти критически относились к церкви и к отдельным догматам православия, но больше тянулись к светским знаниям, усиленно занимались астрологией и логикой. Это было, по всей вероятности, гуманистическое течение, с которым связывается целый ряд западнорусских рукописей XV—XVI вв. научного и полунучного содержания. Движение это не затронуло сельского населения, оставаясь, в сущности, так же как и течение гуманистов на Западе, городским и по составу своих учеников «интеллигентским», доступным для немногих. Однако отдельные представители этого движения выражали народные интересы, народный протест против клерикального засилья. Вместе с тем это движение имело серьезное прогрессивное значение, так как будило мысль, вводило в круг образованности новые сочинения, создав в конце XV — начале XVI в. большое умственное возбуждение.

Из Новгорода ересь перекинулась в Москву, сосредоточилась при дворе и в верхах церкви. Вначале великий князь Иван III воспользовался новгородско-московским еретическим движением для некоторого нажима на церковь, могущество которой начинало конкурировать с могуществом государства, но в конце концов,

почувствовав в ереси серьезную опасность, переменял свою политику. На церковном соборе 1490 г. еретики были преданы проклятию. В 1504 г. церковный собор снова осудил еретиков, и некоторые из них были казнены. Тем не менее отдельные еретики продолжали тревожить мысль в течение всего XVI в., выступая как представители не только свободомыслия, но и вольнолюбия.

Вмешательство государства в идеологические и культурные вопросы этим не ограничилось. Оно приобрело огромные масштабы и в конце концов затормозило развитие литературы.

Перед Русским государством XVI в. стояли особые задачи по преодолению пережитков областной раздробленности в быту и в культуре. В каждой из русских областей были свои особенности в письме, в литературном языке. Несходства обнаруживались в церковной жизни, в судебных установлениях, в монетной системе, даже в быту и одежде. Эта «раздробленность» культуры, духовной и материальной, сильно тормозила развитие письменности, литературы, зодчества, техники, стояла на пути объединительной политики государства. Необходимо было укрепить государственную власть, повысить ее авторитет в международных отношениях и внутри страны. Необходимы были реформы в организации управления страной, в военном деле, в законодательстве и т. д. Забота о создании исторической теории происхождения русской великокняжеской власти, об объединении всех исторических сочинений в единых летописных сводах составляет характерную черту этого времени.

Внимание историков древней русской литературы не раз останавливалось на себе особый характер литературного развития XVI в. Литература этого времени идет по пути крупных «обобщающих литературных предприятий» (термин акад. А. С. Орлова), осуществляемых в государственном масштабе и имеющих целью централизацию всей русской культуры, а с другой стороны, она отмечена сильнейшим подъемом публицистики.

Среди обобщающих литературных предприятий подобного рода следует назвать прежде всего «Великие Минеи Четьи» митрополита Макария. Они представляли собой полное собрание в десяти огромных томах всех произведений, посвященных житиям святых. Одно из самых больших литературных предприятий времени Грозного — «Лицевой (т. е. иллюстрированный) летописный свод». Свод этот начинался со всемирной истории и заканчивался русской. Сохранившиеся до нашего времени шесть обширных томов охватывают русскую историю с 1114 по 1567 г. В этих томах свыше 10 000 мно-

гокрасочных, прекрасно исполненных миниатюр.

Присоединение Казани вызвало составление особой «Казанской истории». Включая в свой состав новые земли на востоке, Русское государство интересовалось историей народов, населявших эти земли.

К «обобщающим предприятиям» XVI в. принадлежат также «Домострой», стремящийся регламентировать все стороны быта русского народа, и «Стоглав», регламентировавший его религиозные установления.

Прославлению рода московских государей посвящена «Степенная книга» — огромное собрание пышных биографий и характеристик всех предков Ивана Грозного и высших представителей церкви.

Официальный характер «обобщающих литературных предприятий» XVI в. ярко сказался в их стиле. Остановимся, к примеру, на стиле «Степенной книги». По происхождению своему стиль «Степенной книги» или стиль других пышных исторических сочинений того времени в той их части, в которой они не являются простым заимствованием из предшествующих произведений, — это стиль «плетения словес». Однако искусное и искусственное нагромождение синонимов, единоначатий, риторических оборотов, любовь к пышным оборотам, преувеличенные похвалы лишены подлинной экспрессии, оставляют читателя равнодушным.

Автор «Степенной книги» открыто говорит вначале, что его задача — идеализация русских исторических лиц. Степени его книги, как утверждает автор, золотые, они составляют лестницу, ведущую на небо. Утверждаются же эти степени «многообразными подвигами в благочестии просиявших скипетродержателей». Книга состоит из «дивных сказаний», «чюдных повестей». Она рассказывает о «святопоживших боговенчаных» царях и великих князьях, «иже в Рустей земли богоугодно владетьствовавших», и об их митрополитах. За «житием и похвалой» того или иного лица следует новая «похвала», затем «похвала вкратце», молитва за усопшего и к усопшему (в зависимости от того, канонизирован он или нет), «паки похвала» и т. п. Идеализируются не только отдельные деятели русской истории, но и вся Русская земля, весь ход ее истории, род государей в целом, ее державные города — Киев, Новгород, Владимир, Тверь, Москва. Идеализируются самые события, ход которых закругляется, сжимается, лишается излишних деталей, сопровождается нравочениями, вскрывающими их назидательный смысл. Все характеристики, все нравочения и отступления строго подчинены литературному или просто придворному эти-

кету. Многословное изложение «Степенной книги» не трогает читателя. Задача автора состоит только в том, чтобы представить историю как государственный парад, внушающий читателю благочестивый страх и веру в незыблемость и мудрость государства.

В историю властно вторгается политическая легенда. Политическая теория Русского государства нашла выражение в «Сказании о князьях владимирских». Этим «Сказанием...» пользовалась русская дипломатия, отстаивая претия? Русского государства. Темы «Сказания...» были изображены на барельефах царского престола в Успенском соборе Московского Кремля. На нем основывались официальные государственные акты и чин венчания на царство. Согласно этой теории московские государи были прямыми потомками римского императора Августа через Владимира I Святославича.

Были и другие сочинения и теории, пытавшиеся обосновать мировую роль Русского государства. Русские люди все чаще и чаще задумывались над вопросами мирового значения своей страны. Большую известность получила, в частности, теория псковского старца Филофея. Теория эта утверждала, что в мире существует вечное царство — Рим. Это царство преемственно переходит из одной страны в другую. Первый Рим был в Италии и погиб, сохранившись в католичество. На смену первому Риму явился второй Рим — Византия. Но и Византия была захвачена турками (это произошло в 1453 г.). На смену Византии пришла Москва. Москва — третий Рим, а четвертому Риму не бывать.

Повести о Вавилонском царстве рассказывали чудесную историю царских регалий. Повесть о новгородском белом клобуке говорила об особой роли России во вселенской церковной жизни и, в частности, подчеркивала значительность новгородской церковной святыни — белого клобука, который новгородские архиепископы получили якобы из Византии, куда он был перенесен из первого Рима — от папы Сильвестра.

Стремление обосновать особую церковную значительность Русской земли сказалось в массовых составлениях житий (биографий) русских святых и в установлении их повсеместного культа.

Строительство нового единого Русского государства вызвало обширную политическую литературу, в которой обсуждались различные животрепещущие проблемы тогдашней жизни. На почве оживленных споров вокруг тех или иных вопросов появилось множество публицистических сочинений. Публицистический задор заставлял братья за перо холопа и боярина, рядового монаха и митрополита, мелкого слу-

жилого дворянина и самого царя. Все они высказывали разные точки зрения, спорили, защищая интересы разных классов и разных групп внутри господствующего класса.

Публицистика XVI в. отражала по преимуществу борьбу внутри класса феодалов между дворянством и боярством. Дворянство в союзе с государственной властью выступало против реакционной части родовитого боярства, защищавшего свои права и земли от централизаторской политики государства. Передовые дворянские публицисты считали себя заступниками общенародных интересов. Невольно в сочинения дворянских публицистов проникают некоторые ренессансные идеи и представления.

Один из самых интересных публицистов XVI в. — Иван Пересветов. Он был выходцем из Литвы, служил раньше у польского короля Сигизмунда I, у венгерского короля Януша, в Валахской земле у Петра IV Рареша и в Чехии у короля Фердинанда I Габсбурга. Из Чехии он выехал в Москву и здесь выступал с различными публицистическими сочинениями, предлагая реформы и отстаивая равенство всех перед государством.

Как представитель нового, поднимающегося сословия — дворянства, заинтересованного в отмене старых привилегий, Иван Пересветов выдвигает принцип равенства всех перед лицом государя: «Все есмь дети Адамовы». Он ставит в пример русскому царю турецкого султана Магмета, который велел принести к себе «полные и закладные» книги и сжег их. Любимые паши Магмета — бывшие рабы, и ему «ведома нет, какова они отца дети».

Как представитель служилого дворянства, выдвигаемого по личным заслугам, Иван Пересветов выступает против неравенства по рождению и за неравенство, создаваемое самим правительством, награждающим лучших: «Который воинник лют будет против недруга государева играти смертною игрою и крепко будет за веру христианскую стояти,— наставляет Пересветов,— ино таковым воинником имена возвышати и сердца им веселити, и жалованья им из казны своя государевы прибавливати; и иным воинникам сердца возвращати, и к себе их близко припущати, и во всем им верити, и жалоба их послушати во всем, и любить, аки отцу детей своих, и быти до них щедрю».

Пересветов выступает за свободу страны. Он пишет: «Которая страна порабощена, те люди не храбрь». Против чьего же насилия выступает Пересветов? Из всего контекста его сочинений ясно: против насилия и притеснения «вельмож», бояр.

Вопрос о свободе возник в сочинениях Пересветова в связи с необходимостью заменить

феодалное ополчение регулярным войском. Первое собиралось по принуждению, второе находилось на жаловании. Пересветов постоянно подчеркивает, что воевать надо за награду, а не по принуждению: «Воинника держати, как сокола чёредити, и всегда ему сердце веселити».

В XVI в. постепенно и осторожно начинает отходить в прошлое геологическая точка зрения на человеческое общество. «Законы божественные» еще сохраняют свою авторитетность, но наряду со ссылками на библейские книги появляются вполне «ренессансные» ссылки на законы природы. Проекты Ермолая-Еразма основаны на представлении о том, что хлеб — основа жизни хозяйственной, общественной и духовной. На естественный порядок вещей в природе, как на образец для подражания людям в общественной и государственной жизни, ссылаются ряд писателей XVI в. Иван Пересветов в своих писаниях почти не пользуется уже богословскими аргументами.

Развитие публицистики в XVI в. связано с верой в силу убеждения, в силу книжного слова. Никогда так много не спорят в Древней Руси, как в конце XV—XVI в. Развитие публицистики идет на гребне общественного подъема веры в разум, в возможность улучшить общество и государство доводами рассудка.

Эта вера в разум, в силу убеждения очень характерна для поднимающейся прогрессивной социальной группы — служилого дворянства. Она составляет характерную черту публицистики эпохи образования и укрепления централизованного государства и вместе с тем ту внутреннюю основу ее, которая позволяла спорить, убеждать, побуждала братья за перо, составлять проекты и предлагать реформы.

О значении книжного слова неоднократно пишет в своих сочинениях Иван Пересветов. В «Сказании о царе Константине» Пересветов считает, что основной причиной неудач Константина было то, что вельможи его — «ленивыя богатыны» — дали ему прочесть неправильные книги, в которых проводилась мысль, что царь не должен ходить войной «на иноплеменническую землю»; «царь книги прочел да укротел».

С другой стороны, успехи султана Пересветов объясняет опять-таки влиянием книг — на этот раз правильных и мудрых.

Интересен и другой публицист XVI в. — Ермолай-Еразм, выступавший с защитой интересов крестьян. Вера в возможность установить социальную справедливость с помощью убеждения и доброй воли законодателя отличает сочинения Ермолая-Еразма, который предназначал свои сочинения для государя. К государю обращена его «Правительница» и «Моление к царю».

Вера в силу разума, в силу личного убеждения — характерная черта XVI в. Казалось, что достаточно убедить в чем-либо своих идейных противников или само правительство, и жизнь станет развиваться на разумных началах, примет другое направление. Эта вера в возможность достигнуть коренных преобразований простым убеждением всеильного монарха роднит русскую мысль XVI в. с западноевропейскими идеями просвещенной монархии.

Кроме веры в силу разума, для русской публицистики XVI в. характерна и другая новая черта: в сознание общества вошла мысль, что забота о благе населения — главная обязанность государя. Появилась идея ответственности государя перед народом. Эта идея была настолько сильна, что сам царь вступает в полемику со своими идейными противниками и заботится об идеологическом истолковании своей политики.

Царь Иван Грозный был темпераментным публицистом. Ему принадлежат два письма князю Андрею Курбскому, обширное послание в Кирилло-Белозерский монастырь, несколько дипломатических посланий иностранным государям и др. Свои сочинения Грозный делал доступными для чтения русских читателей; они переписывались от руки и читались в XVI и XVII вв. В своих посланиях Грозный выступал за укрепление государственной власти против произвола боярства и церковных властей. Он писал страстно, с полемическим задором, то саркастично, то с глубоким лирическим чувством, умел поддеть своего противника, высмеять его, обличить в невежестве. Значительна историческая эрудиция Грозного. Он один из самых образованных людей своего времени.

Литературный противник Грозного, князь Андрей Курбский, был также выдающимся писателем своего времени. Князь Курбский принадлежал к роду ярославских князей и считал себя потомком Владимира Мономаха. Он был участником завоевания Казани, а затем видным военачальником в Ливонской войне. Военное счастье не оставляло Курбского, он выдвинулся и был одно время во главе всего русского войска (в 1560 г.), но, опасаясь попасть под опалу Грозного, изменил родине и бежал к польскому королю Сигизмунду-Августу. Почти два десятилетия прожил Курбский в Литве, ведя обширную переписку, занимаясь переводами святоотеческих произведений на русский язык и защищая православие в Литве от католиков и протестантов. В Литве же Курбский написал свою знаменитую «Историю о великом князе Московском» — Иване Грозном. «История...» тесно связана с его письмами к Грозному, в которых он упрекает царя в бессмысленных

жестокостях и на которые Грозный отвечал своими полными сарказма посланиями. Биография Грозного должна была служить как бы обвинительным актом деспотизму государства и государя. Добролюбов писал: «За себя и за своих сверстников-аристократов он мстит Иоанну гласностью, историей».

Впервые в русской историографии появился труд, цель которого заключалась не в том, чтобы просто изложить события, связанные с той или иной страной, городом, монастырем или историческим лицом, а вскрыть причины, происхождение того или иного явления. Таким явлением, которое пожелал Курбский объяснить в своей «Истории...», были жестокости Грозного, начатое им «лютое гонение» на людей, особенно тех, которые пытались быть самостоятельными, и принесшее неисчислимые бедствия стране. Ответ, который дает Курбский в своей «Истории...», вполне в духе XVI в.: всему тому виной злые советники. Курбский, как и Пересветов, верит в силу разума, в силу убеждений. Поэтому злой или добрый совет может переменить характер царя, направить историю по новому пути. Началось все с того, что Иван остался без отца сиротой, а пестуны и «ласкатели» поощряли в нем дурные наклонности. Картинно описываются в истории первые детские жестокости Ивана, как он метал с высоких крылец животных и собрав вокруг себя таких же юных сорванцов, носился с ними на конях по площадям и торжищам, грабя, избивая и умерщвляя мужей и жен. Начавшиеся жестокости царя были приостановлены двумя мудрыми и юными мужами — Алексеем Адашевым и попом Сильвестром из Новгорода. Они явились к царю и своими разумными советами исправили его на некоторое время, подобно врачам «согнивагие гагрини стрижуще и режуще железом, або дикое мясо». Составившийся при царе совет юных, «избранная рада», направил царя на добрый путь и доставил победы русскому оружию. Подробно описывает Курбский военные походы Грозного и взятие Казани. При этом особенное внимание уделяет Курбский советникам Грозного и их советам. Появление злых и эгоистичных советников, стремившихся утвердить свое влияние на царя путем поощрения его страстей, привело к концу благополучный период его царствования.

На третий день после Казанского взятия царь «отрыгнул нечто неблагоприятно» и вместо «благодарения воеводам и всему воинству своему!» разгневался на одного из участников взятия и с того поднялись новые беды. Царь стал слушать дурные советы, из которых самый дурно! был подан ему одним старцем: «И аща хоцени

самодержец быти, не держи себе советника ни единого мудрейшаго себя». Подробно описывает Курбский, как возрастала злоба в царе, подогреваемая страхом независимых мнений и советов.

От объяснения причин гонений Курбский переходит к подробным и картинным описаниям самих гонений и бесчинств Грозного, разращения нравов, наступившего в результате всеобщего страха и разорения страны. Перед нами первый политический памфлет в русской литературе, развернутый до подробной истории царствования Грозного.

В «Истории о великом князе Московском» сказались традиции русской воинской повести, обличительных проповедей и сочинений Максима Грека, однако при всем том «История...» выделяется самостоятельностью индивидуального стиля, стройностью и энергией изложения.

Подытоживая литературное развитие XVI в., необходимо подчеркнуть черты нового в области художественной формы. XVI век отмечен сложными и разносторонними исканиями в области художественной формы, в области жанров. Устойчивость жанров нарушена. Развитие публицистической мысли вызвало появление новых форм литературы. В литературу проникают деловые формы, а в деловую письменность — элементы художественности. Темы публицистики — темы живой, конкретной политической борьбы, и многие из тем, прежде чем проникнуть в публицистику, служили содержанием деловой письменности. Вот почему формы деловой письменности становятся формами публицистики.

В «Деяния» Стоглавого собора внесена сильная художественная струя. «Стоглав» — факт литературы в той же мере, как и факт деловой письменности. В летопись энергично входит элемент выдумки. В уста исторических лиц летописи вкладываются измышленные речи.

В XVI в. в литературных целях употребляется дипломатическая переписка. Форма дипломатической переписки используется в чисто литературных целях в выдуманной, чисто литературной переписке, якобы бывшей между турецким султаном и Иваном Грозным.

Дипломатические послания, постановления собора, челобитные, статейные списки становятся формами литературных произведений. Они свидетельствуют о процессе медленной секуляризации литературы.

Наконец, в XVI в. появилось еще одно знаменательное явление, которому в будущем суждено было решительным образом изменить характер литературы, — книгопечатание. В 1564 г. вышел «первопечатный» «Апостол» (книга апостольских посланий, читаемых в церкви во вре-



Апостол Лука

Лист из «Апостола» 1564 г. Москва

мя некоторых богослужений), изданный в Москве Иваном Федоровым и Петром Мстиславцем. Издание это во многом замечательно. Текст «Апостола» был тщательно проверен и отредактирован. В нем не было ни одной опечатки. Шрифт, украшения, иллюстрации были выполнены тщательно и продуманно. Издание готовилось десять лет. Есть сведения, что «первопечатный» «Апостол» не был на самом деле первой печатной книгой на Руси. Уже до него в каких-то неизвестных нам типографиях были изданы и другие церковные книги.

Вскоре после издания своих первых книг Иван Федоров и Петр Мстиславец переехали в Литву, но печатание книг продолжалось — сперва в Москве, а затем в Александровской слободе под Москвой. Всего во второй половине XVI в. было издано около 20 печатных книг, а сам «Апостол» 1597 г. вышел очень большим по тому времени тиражом: было издано 1050 экземпляров.

XVI век характеризуется расцветом исторических песен. В отличие от былин исторические песни посвящены отдельным историческим событиям: взятию Казани, походам Ермака, женитьбе Грозного или убийству им сына. В них нет одного героя-богатыря. В них действует войско, народ, а исторические лица имеют сложный характер, в них соединяются положительные и отрицательные черты. В этом отношении исторические песни XVI в. представляют очень ваящую параллель к литературе того же времени, где определяются аналогичные черты усложнения изображения человека.

Таким сложным и противоречивым характером выступает в исторических песнях Иван Грозный. С одной стороны, Грозный заботится о чести своего государства, отстаивает интересы Руси, он отходчив, быстро восстанавливает справедливость. С другой стороны, это жестокий и властный, скорый на кровопролитие и самовластный деспот, не терпящий никаких возражений. Народ подметил мнительность Грозного, его склонность подозревать измену, но и его нелюбовь к боярам. Последнее вызывало сочувствие: царь был силой, которая могла восстановить справедливость.

Исторические песни всегда остросюжетны, имеют завязку и развязку — по большей части счастливую. В песне «Взятие Казани» рассказывается, как государь-царь Иван Васильевич «под Казанку под реку он подкопы подводил, // За Сулай за реку бочки с порохом катил». Ничего не подозревающие казанцы похаживают по стенам и «всякие похабности оказывают, // Они грозному царю да надсмехаются: // «Не бывать нашей Казани да за белым царем!». Далее сюжет усложняется. Для проверки были зажжены две свечи. Одна, которая, догорев, должна была взорвать порох в подкопе, а другая возле царя, чтобы по ней следить, когда произойдет взрыв. Когда догорела свеча перед царем, взрыва не происходит. Это вызывает гнев царя: «Приказал тут он да пушкарей казнить, всех подкопщиков да й зажигальщичков». Выручает всех один молодой пушкарь. Он «приотважился», подошел к царю и объяснил ему: «На ходу-то наши свечки скоро горят, // Во глухом же месте оне тихо горят». Не успел пушкарь слова вымолвить, как бочки с порохом взорвались и татар, насмехавшихся над царем, всех поубивало и поразбросало. Царь щедро наградил пушкарей и особенно того пушкаря, который «к царю близко подходил, ему речи говорил».

Другая историческая песня — «Смерть царицы Анастасии Романовой» — повествует, как, умирая, царица, которой и литература русская этого же времени приписывала благотворное

влияние на царя, дает ему «добрые советы».

Она наказывает ему не быть «спальчивым» до своих детушек-царевичей, стоять за православную веру, быть кротким «до чужих-то до деточек — новобраных же солдатушек», быть милостивым к крестьянам «чернопахотным» и, наконец, не жениться в «проклятой Литве» «у Кострюка-Нетрюка на родной сестре», чтобы не порушилась наша вера православная. Этому последнему совету Грозный не стерпел, разгневался и убежал из спальни умирающей царицы.

И тут скатилась звезда поднебесная, потухла свеча «воску ярого» — умерла царица благоверная.

Следующая песня о Кострюке рассказывает, как вопреки наказам Анастасии Грозный сватался к Марии Темрюковне. На почетном свадебном пиру брат новой царицы Кострюк Темрюкович похваляется побороть любых московских борцов. Царь подозвал борцов. Случился тут только Васенька Хромоножецкой:

На леву он ножку припадывает,
По двору прихрамывает,
И ко двору государеву придымается.

Он-то и побеждает Кострюка, пускает его без штанов по каменной Москве. Грозный награждает победителя, а побежденный Кострюк заикается бывать на святой Руси.

Другой завет Анастасии нарушает Грозный в песне «Иван Грозный и его сыновья». Песня рассказывает, как на почетном пиру Грозный похвалялся, что вывел он измену в Казани, в Рязани и Астрахани, в Новгороде и каменной Москве. Сын его Иван Иванович перечит Грозному и указывает на Федора, который в Новгороде жалел людей и сек вместо людских голов гусиные.

За эту «измену великую» Грозный велит своим палачам казнить князя Федора. Спасает Федора Никита Романович, брат царицы.

Как видим из приведенных исторических песен, все они остросюжетны, а героями выступают не те, кто храбро сражался с врагами, а те, кто стоит за справедливость и не боится «близко подходить и речи говорить» грозному и жестокому царю.

Социальная тематика все более входит в эпическое сознание народа.

Написанная за рубежом «История о великом князе Московском», посвященная биографии Грозного, не оказала влияния на последующую литературу Руси, но она явилась первым симптомом нового отношения к историческим проблемам, нового исторического сознания, с особенной резкостью сказавшегося в сочинениях так

силы великокняжеской «златопрестольной» княжеской власти, способной объединить и защитить Русскую землю от внешнего и внутреннего разорения,— проходит через всю Галицко-Волынскую летопись.

С идеей борьбы за единство Руси связано творчество Серапиона, митрополита Владимирского, автора патриотических сочинений середины XIII в., бывшего в начале своей деятельности, до переезда во Владимир Суздальский, архимандритом Киево-Печерского монастыря (подробнее см. II том настоящего издания).

В этом же свете здесь может быть упомянута и Кассиановская редакция «Киево-Печерского патерика» (см. II том настоящего издания). Первая редакция патерика, составленная владимирским епископом Симоном и печерским монахом Поликарпом, относится к началу XIII в. В 1406 г. в Твери возникла так называемая Арсеньевская редакция, а в середине XV в. (1450 и 1462 гг.) в Киево-Печерском монастыре — новые Кассиановские редакции. Дальнейшее развитие памятника вновь связано прежде всего с Киево-Печерским монастырем.

После монголо-татарского лихолетья начинается постепенное культурно-просветительное движение. В городах, местечках, а также при больших монастырях и церковных приходах открываются общеобразовательные учебные заведения, возникают новые редакции и списки литературных памятников домонгольского периода, создаются новые произведения. Основное внимание в школах обращалось на начальное образование. Наряду с церковнославянским изучали греческий и латинский языки. В XVI—XVII вв. в целях противодействия наступлению католической, или «латинской», церкви изучение латыни стало обязательным во всех братских школах, коллегиях и семинариях Украины, Белоруссии и России.

В XIV—XV вв. важными политическими и культурными событиями были так называемое второе южнославянское влияние и еретические движения. Второе южнославянское влияние обусловлено усилением культурных и литературных связей с южными славянами, прежде всего с Болгарией и Сербией, достигшими высокого культурного развития уже в первой половине XIV в. Когда Болгария и Сербия стали подвергаться нападениям турецких завоевателей, а потом и совсем утратили свою независимость, с Балкан на Украину, Белоруссию и в Россию в конце XV в. приходит много деятелей культуры. Ученик Евфимия Киприан (ок. 1327—ок. 1402), воспитанник реформатора болгарского литературного языка и создателя новой литературной школы — Тырновского

патриарха, стал киевским, а потом московским митрополитом; Григорий Цамблак (ум. 1419 или 1420 г.), племянник Киприана, был митрополитом украинских и белорусских земель Литовского княжества. На восточнославянских землях Киприан и Цамблак ввели в церковную проповедь присущий южнославянской литературе тех времен пышный риторический стиль — «плетение словес».

В конце XV в. появилось книгопечатание на кириллице, которое демократизировало книгу и науку, стало важнейшим «переломным фактором в истории южнорусской письменности» (И. Франко). Пионером кирилловского книгопечатания был украинско-белорусский деятель Швайпольт Фиоль (1460—1525), который издал в Кракове четыре богослужебные книги («Часослов», «Октоих», две «Триоди»), распространенные на восточнославянских землях. Одновременно с издательской деятельностью Фиоля начинается книгопечатание у южных славян в Черногории, а в начале XVI в. — в Валахии (иеромонах Макарий) и Венеции (сербы Вуковичи). Традиции кирилловского книгопечатания Фиоля, Макария, Вуковичей в последующем столетии успешно продолжили белорусы Георгий-Франциск Скорина и великоросс Иван Федоров. На Украине Федоров, «друкар книг предтм невиданных», опубликовал новое издание «Апостола» (1574), первую «Азбуку» (1574), знаменитую Острожскую библию (1581) и другие книги.

Украинская, как и белорусская и русская, литература второй половины XIII—XV в., стойко сохраняя традиции Киевской Руси, постепенно приобретала специфические национальные черты. Появляются новые переводы «Четвероевангелия», новые редакции «Апостола», «Псалтири», служебных миней; обогащается список аскетических произведений византийских писателей в духе философии исихазма, учительных или толковых евангелий и житийных произведений, появляется, в частности, «Сводный патерик», который был компиляцией разных поучительных легенд из монашеской жизни, составленный из всех известных славянских переводов патериков. Зарегистрированы также новые обработки «Шестоднева» и другой переводной литературы, в частности произведения физико-математического, космографично-астрологического содержания. Приблизительно к 1483 г. относят сборник «Приточник», написанный Васко-писарем, где содержатся отдельные строки и молитвы Кирилла Туровского, выписки на моральные и дидактические темы, полемические писания против католицизма и иудаизма, индексы незапрещенных и запрещенных книг, ссылки на «Аристотелевы врата»,

или «Тайная тайных», и на трактат «Авиасаф» реформатора ислама Газали (аль-Газзали). В конце XV в. с немецкого языка переведено и средневековое произведение «Луцидарий», где в форме вопросов и ответов излагались разнообразные сведения по естествознанию, пересказывались отдельные сюжеты и образы античной мифологии и науки.

Наряду с церковно-морализаторскими, дидактически-воспитательными сочинениями типа «Златоуста», «Златоструя» и других появляются в украинской редакции XIV—XV вв. такие сборники, как «Измарагд», переводные повести о трех королях-волхвах, о страстях Христовых, о Таудале-рыцаре, а также светские произведения: «Александрия», «Троянская история», «Сказание об Индийском царстве» и др.

Наступает новый по сравнению с древнерусским периодом этап в развитии летописания, которое все полнее отражает формирование трех восточнославянских народов. Среди нескольких списков Белорусско-литовской летописи более близким к украинской историографии является Супрасльский список, наиболее же полным — список, или «Хроника Быховца», который стал источником для позднейших польских, украинских, русских и, конечно, белорусских и литовских историков.

В Супрасльском списке рядом с Новгородской помещена летопись «Начало русских князей Рускаго княженья», которую принято называть Краткой Киевской летописью. Она была отредактирована в начале XVI в. и охватывала события от 862 до 1515 г.; детали записи событий и личные наблюдения летописца относятся к 1491—1515 гг. Сохранились четыре редакции этой летописи, которые, возможно, были объединены в так называемую Смоленскую летопись.

Названные летописи — общее культурное наследие украинцев, русских, белорусов, литовцев — создавались или компилировались в разных частях Белоруссии, Северной Украины, Смоленщины и Литвы, поэтому и языковой строй их неодинаков; если тот или иной список переписывался на южнорусских землях, то в нем преобладали элементы украинской лексики, если в западнорусских землях — то белорусской, если далее на восток — то русской.

Оригинальное летописание в XV в. существовало и в Закарпатской, или Угорской, Руси. Трудно сказать, насколько закарпатцы были знакомы с Начальной, Галицко-Волынской, Западнорусской или Белорусско-литовской летописями, но они хорошо знали венгерские и польские хроники. На западноукраинских землях, например, бытовала «История о Атыли, короле угорском» из Познанского сборника 1580 г.



Острожская библия

1581 г. Первый лист

примаса Венгрии Миклоша Алага. Эта «История...» сначала была переведена с латыни на польский, а уже с польского — на украинский язык. К XV в., или, точнее, к 1458 г., относят два исторических произведения в Закарпатье: Мукачевскую летопись, или Хронологию, и «Краткое летословие о монастыри чина св. Василия Великого на горе Чернецкой сущем».

К паломнической прозе XIV—XV вв. принадлежит известное во многих позднейших списках хождение Арсения Селунского «Слово о бытии Иерусалемском», написанное, вероятно, по предыдущим литературным источникам и на основе устной традиции, т. е. являющееся лишь оригинальной компиляцией. Арсений Селунский останавливается на новозаветных еван-

Смотрицкого отличается от некоторых полемических богословско-догматических произведений, наполненных цитатами из Библии и других богословских книг — «О единой истинной православной вере» (Острог, 1588) В. Суражского, «Катехизис» (Вильнюс, 1595) и «Казанье святого Кирилла» Стефана Зизания. Книга Стефана Зизания вышла параллельно на украинском и польском языках в Вильнюсе в 1596 г., вызвав горячий интерес среди читателей и проповедников. Уже в «Катехизисе» автор на конкретных примерах осуждал и высмеивал догматы церкви и ее верховную власть, а в «Казанье святого Кирилла» использовал, как и В. Суражский, заимствованный у протестантов тезис о папе римском как антихристе и о католической церкви как о его царстве. Этот тезис использовал в своих произведениях и его современник Иван Вишенский.

Провозглашение церковной унии на Брестском соборе 1596 г. еще больше активизировало полемистов двух враждующих лагерей, один из которых защищал унию, а другие показывали ее антинародную сущность. Петр Скарга в 1596 г. опубликовал на польском и в следующем году на украинском языках «Собор Брестский» с целью показать законность объединения православной церкви с католической. Против него выступили православные публицисты, и прежде всего анонимный автор (видимо, Мартин Броневский) с произведением «Апокрисис, албо Отповедь на книжки о соборе Берестейском, именем людей старожитной религии греческой, через Христофора Филалета... дана», которая вышла на польском (Вильнюс, 1597) и украинском (Острог, 1598) языках.

Автор «Апокрисиса...» предостерегает угнетателей, что насильственное внедрение унии может привести к внутренним войнам, в огне которых сгорят не только «мазанки», но и господские дворцы. Это было написано накануне и во время неоднократных крестьянских выступлений конца XVI в. Композиционная стройность, публицистическая заостренность и метафоричность стиля способствовали популярности «Апокрисиса...», против которого резко выступали католики и униаты.

В 1599—1600 гг. на польском и украинском языках вышло сочинение 11-летнего Потия (побелорусски — Потей) «Антихризис, албо аполгия против Христофора Филалета».

Из среды Острожской школы и приверженцев «главы православных» князя Константина Острожского в конце XVI в. появились антикатолические памфлеты анонимного автора, называвшего себя Клирик Острожский, «История о листрийском, то есть о разбойническом Ферарском або Флоренском синоде» и «Отписи»

Ипатию Потю, которые также пользовались большим успехом среди православного населения.

В разгаре религиозной и идеологической борьбы накануне и после Брестского собора выступил и один из выдающихся представителей полемической литературы Иван Вишенский (приблизительно 1545/1550—1620/1630). Выходец из Западной Украины (местечко Судова Вишня близ Львова) Иван Вишенский половину своей жизни провел на Афоне (Греция), который в то время стал своеобразным центром православия. Оттуда он и посылал свои послания-произведения на Украину, выступая в них против государственной и политической системы феодально-крепостнической Речи Посполитой. Как и его современники-полемисты, Иван Вишенский страстно встал на защиту обездоленных земляков, изобразив картины жизни и быта трудового народа, призывая народ к гуманности, справедливости и сплоченности в борьбе против врагов.

Дошло 16 произведений писателя в разных списках, часть из которых он переписал в специальную «Книжку», вероятно готовя их к печати по примеру острожской «Книжици» (1598), где было помещено единственное прижизненно опубликованное его «Писание к утекшим от православное веры епископом» (1598) — одна из острейших инвектив против светских и духовных феодалов-крепостников. К лучшим произведениям полемиста следует также отнести «Писание до всех обще, в Лядской земли живущих» (1588), «Извещение краткое о латинской прелести» (1588—1598), «Обличение диавола — миродержца» (1599—1600), «Краткословный ответ Петру Скарге» (1601), «Зачапка мудраго латыника с глупым русином» (1608—1609), название которых свидетельствуют об их направленности.

Вообще, о чем бы ни писал Иван Вишенский, к кому бы он ни обращал свои послания, какие бы проблемы общественной жизни ни поднимал, он пытался доискаться «следа существа правды» и высказывал свои мысли просто и без «баснословия»; лишь бы они были понятны широким слоям, для чего, кстати, даже предлагал методику чтения своих произведений в предисловии «О чину прочитания сего писания» к упомянутой «Книжке». Писатель обращался почти ко всем жанрам современной полемической литературы — посланию, памфлету, трактату, диалогу. Язык его произведений взволнован, приподнят, риторически образен; особенно удавались ему имитация диалога, сочетание юмора с едкой сатирой, соединение книжного языка с простонародным, где он показал себя мастером неологизмов и фразеологизмов. Все это прив-

лекло к наследию Ивана Вишенского внимание многих исследователей, среди которых прежде всего следует назвать И. Франко, автора многочисленных работ о Вишенском. В монографии, посвященной яшзненному и творческому пути полемиста, Франко писал: «Первая и отличительная черта характера Вишенского — это живое чувство и живая фантазия, т. е. то, что делает поэта, пропагандиста, агитатора. Вся натура его рвется к горячей любви, сильной ненависти, глубокому уважению, равнодушных, холодных отношений к людям или идеям он не знает».

Мировоззрение Ивана Вишенского было прогрессивным, хотя и не лишенным противоречий (борьба взглядов религиозно-аскетических и гуманистических, традиционных и новаторских). Солидаризуясь с массами родного народа, Иван Вишенский обращался к иезуитам, униатам, польскому королю, папе римскому, к мелкой и крупной шляхте с гневным предостережением: «Не надейтесь, папы римские, кардиналы, архиепископы, епископы и всякое лживое священство латинского почту! Не надейтесь, власть мирская, король и всякое преложество и всяк послушник папы римского, як з вами ни в чом ся соглашати православные не хочут и папе поклонитися не изволят. Не надейте ж ся ныне, не надейте завтра, не надейте по завтраю, в приидущее время и в веки веков».

Заметными произведениями полемической литературы являются также памфлет «Пересторога зело потребная на потомные часы православным христианам» (1606) анонимного автора и большой трактат «Палинодия, или Книга обороны» (1619—1622) Захарии Копыстенского (ум. 1627). Оба сочинения в свое время не были напечатаны, однако пользовались популярностью благодаря подкреплению историческими фактами изображению подготовки и проведения унии, а также ее последствий для «росского» народа.

Если автор «Перестороги...» больше останавливается на разоблачении закулисной истории организации Брестского собора, очевидцем и участником которого он был, а также на характеристике епископов-«отступников», то Захария Копыстенский в своей «Палинодии...» доказывает безосновательность учения о первенстве папы, рассказывает о прочных взаимоотношениях русской церкви с греческой, полемизирует с иезуитом Л. Кревзой, против которого и написал трактат. Захария Копыстенский восхищается мужеством и отвагой запорожского «рыцарства» в борьбе с турками, вспоминает и «о деяности россов Великой Росии, як народ той яфето-росский и доселе квитнет». Стиль и язык произведений просты, пересыпаны на-

родными поговорками, меткими остротами, иронично-сатирическими фразеологическими оборотами, диалектизмами и полонизмами, хотя в общем изложение спокойное, летописно-степенное.

Среди других выдающихся украинских и белорусских публицистов писал полемические произведения и сын Герасима Смотрицкого — Мелетий Смотрицкий, но сначала в защиту православной церкви («Тренос», 1610), а потом, разочаровавшись в ней, перейдя в лагерь униатов, против нее (см. о нем в главе «Белорусская литература»).

На последнюю четверть XVI и начало XVII в. приходится новое явление в литературном процессе — первый этап развития книжного украинского стихосложения, который не без основания связывают с началом печатного дела на Украине и с более интенсивным развитием школьного просвещения. В братских школах большое внимание уделяли изучению пиитики и риторики, составлению и чтению религиозно-морализаторских стихотворений по образцам греческой, римской и польской литератур. Изучались также метрическая и силлабическая системы стихосложения, которые авторы тогдашних «просодий», как тогда называли совокупность правил стихосложения в греческо-славянской грамматике — «Грамматике» (Львов, 1591), грамматиках Лаврентия Зизания (1596), Мелетия Смотрицкого (1619), — пытались перенести и на восточнославянскую почву. Но ни метрическая, ни силлабическая системы, хотя они долго искусственно культивировались школой, не привились в украинской версификации, отличавшейся подвижным ударением в словах, и с появлением новой литературы отмерли, а основной стала силлабо-тоническая система.

Ранние печатные образцы украинской поэзии встречаются в предисловии к читателям, в похвале на герб князя Константина Острожского в Острожской библии (1581) Герасима Смотрицкого, а также в отдельно изданном листке двадцати двестишестидесяти «Которогося месяца што за старых веков деело короткое описание» (Острог, 1581), кратко называемом «Хронологией» Андрея Рымши, в панегирике «Просфонима» (Львов, 1591) в честь будущего митрополита Рагозы. Стихотворения Герасима Смотрицкого были не только первыми «стихами на гербы», но и в некоторой степени программными. Автор прославляет князя как общественного и культурного деятеля, сравнивает его деятельность с просветительской деятельностью Владимира Святославовича и Ярослава Мудрого, провозглашает панегирик книге, которая есть «непобедимо оружие, острейшее меча обоюдоостра».

Как и в полемическом трактате «Ключ царства небесного», Герасим Смотрицкий говорит о тяжелом положении украинского и белорусского народов.

К концу XVI в. относят и большой Загоровский сборник стихов, полемически направленных против «нововерных еретиков», «арианов», «князей тьмы», «лжепастырей», «гордости папезской», «неприязи латинской», «блудной» западной церкви. Автор выступает и как гуманист-просветитель, поборник «книжной мудрости» и вообще наук: «Книги — солнце душам, мысли освещают, книги грехов чернота в людях убеляют, книги в юности премудрыми творят». Загоровский сборник был популярен в России (XVII в.), где несколько переработанные стихотворения использовались также для борьбы против антиринитариев.

Публичное исполнение стихотворений в братских школах и коллегиумах в форме декламаций и диалогов можно считать началом зарождения украинского театра и школьной драмы, которые создавались учителями школ на рождественские и пасхальные праздники. Почти одновременно с диалогами появляются и сти-

хотворные интермедии. Написанные народно-разговорным языком, интермедии вносили живую струю в церковные схоластические драмы, которые по латинскому и западноевропейскому образцам ставили на Украине в XVII—XVIII вв. Первые печатные украинские интермедии известны из польской драмы Я. Гаватовича «Трагедия, или Образ смерти преосвященного Иоанна Хрестителя» (1619), хотя, по словам Ивана Вишенского, «комедии строили и играли» еще в XVI в.

В конце XVI в. украинская литература была представлена различными жанрами, из которых наибольшего расцвета достигла полемическая проза, отражавшая сложные социальные, национальные и религиозные отношения украинского народа в составе Речи Посполитой. Полемическая и виршевая литературы дали толчок интенсивному продолжению и укреплению прозы школьного стихотворства и драматургии в XVII в. — качественно новому периоду развития и становления украинской литературы в ее связях с русской, белорусской, польской и другими литературами.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

БЕЛОРУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Одновременно со становлением собственно русской и украинской литератур в XIV—XVI вв. складывалась и собственно белорусская литература. Ее возникновение подготавливалось развитием западных земель Руси эпохи феодальной раздробленности, когда были заложены основы формирования белорусской народности.

Существенное значение для становления белорусской литературы имело признание при литовском князе Ольгерде (1345—1377) литературного языка Древней Руси в его западно-русском варианте общегосударственным языком Великого княжества.

Белорусская литература, как и русская и украинская, выросла из литературы Киевской Руси XI—XIII вв. Непосредственная преемственность особенно ощущалась в XIV—XV вв. На этом раннем этапе в Белоруссии продолжали бытовать памятники общей древнерусской письменности XI—XIII вв. и создавались главным образом произведения традиционных жанров. Из книг церковного обихода, переписанных в XIV в. на территории Белоруссии, известны Полоцкое, Друцкое, Оршанское, Мстижское и Лавришевское Евангелия, которые сви-

детельствуют о мастерстве письма белорусских книжников.

В древний период вся литература, вся книжность восточных славян была единой, неразделенной; к XV в. однако уже можно говорить о взаимодействии начинавших обособляться литератур.

Определенное воздействие на литературу западных областей, входивших в Литовское княжество, оказывала, особенно в XV в., и литература Северо-Восточной Руси. В частности, в Белоруссии были хорошо известны многие летописи новгородского и московского происхождения. Одни русские летописи просто переписывались (например, летопись Авраамки), другие использовались как источники при составлении местных летописных сводов и компиляций (Московская летопись Фотия и др.). Создавались также новые, белорусские редакции отдельных литературных произведений (например, повести о Мамаевом побоище).

Особенно важны литературные традиции Киевской и Северо-Восточной Руси были для белорусской литературы в пору ее становления, в XIV—XV вв. В дальнейшем же, оттачиваясь от этих традиций и творчески исполь-

зую их, белорусская литература создала свои собственные традиции и стала на самостоятельный путь развития, продолжая сохранять и укреплять взаимосвязи с литературами соседних славянских народов и Литвы.

Господствующими жанрами литературы Белоруссии раннего периода были хождения и летописи. Появились описания путешествий в «святую землю» — хождения Агрения, Игнатия Смольнянина (конец XIV в.), Варсонофия (XV в.). На протяжении XIV — начала XV в. возникла Смоленская летопись, отразившая борьбу местных князей за сохранение самостоятельности Смоленского княжества.

Эти произведения существенно не отличаются от однотипных произведений древнерусской литературы на территории России или Украины ни в языковом, ни в жанровом отношении, т. е. они созданы в русле литературных традиций Киевской Руси. Первыми произведениями, в которых белорусская литература начала приобретать индивидуальный облик, были белорусско-литовские летописи. В их языке уже отчетливо заметны местные, белорусские особенности, их стиль отличается лаконизмом и выразительностью. По своей жанровой форме эти сочинения представляют собой своеобразное соединение традиционного, погодного способа изложения событий с описанием истории. Главный герой первых белорусско-литовских летописей — деятельный и активный князь, который возглавляет борьбу за укрепление политического единства страны.

Возникновение в XV в. в Белоруссии летописания общегосударственного характера связано с преодолением феодальной раздробленности и укреплением могущества Великого княжества Литовского, особенно при Витовте (1392—1430), а главное, с завершением процесса складывания белорусской народности. Объединительная идея впервые и получает отражение в летописях. Уже в «Летописце великих князей литовских» (первая половина XV в.) история Литвы и Белоруссии XIV в. освещена с точки зрения центральной власти, борющейся с раздробленностью. Такими же идеями пронизана и «Похвала Витовту».

И «Летописец великих князей литовских», и краткая Смоленская летопись, повествующая о гражданской войне в Великом княжестве Литовском после смерти Витовта, написаны в форме исторической повести-хроники, а не обычной летописи с ее погодным изложением событий. Вообще специфическая особенность летописания Белоруссии XV—XVI вв. заключалась в том, что оно велось нерегулярно и формировалось не путем постепенного накапливания годовых записей, а путем создания отдельных

историко-литературных произведений (хроник) и последующего их объединения в своды, т. е. оно не имело систематического характера русского летописания того времени.

В результате соединения белорусско-литовских хроник с русскими летописями во второй четверти XV в. в Смоленске при местной епископской кафедре был составлен первый летописный свод, который продолжался до 1446 г. Рассматривая историю Великого княжества Литовского как органическую часть истории восточных славян, автор этой летописи соединил в одном своде летописную выборку по истории Киевской и Московской Руси за 854—1428 гг., извлеченную из Московской летописи Фотия, со Смоленской летописью и «Летописцем великих князей литовских». Таким образом, история Литвы и Литовской Руси впервые была изложена в непосредственной связи с историей Московской Руси и в ее преемственности с историей Руси Киевской, т. е. был создан свод, общерусский по своему характеру. Белорусско-литовская летопись 1446 г. явилась своего рода обоснованием внешнеполитической жизни Великого княжества первой половины XV в., которое стремилось продолжить собирание восточно-славянских земель.

В XVI в. в связи с изменением исторических условий белорусско-литовские летописи утратили общерусский характер, а центр летописания переместился из Смоленска в Вильнюс. В 20-х годах XVI в. здесь была написана «Хроника Великого княжества Литовского и Жемайтского», в основу которой положена легенда о римском происхождении литовцев. Хронист, таким образом, стремился показать древность и величие прошлого Литвы и обосновать историческое право литовского народа на независимость. Образовав вместе с «Летописцем великих князей литовских» второй летописный свод, эта литовская хроника распространялась и на территории Белоруссии.

Самым выдающимся памятником белорусско-литовского летописания была «Хроника Быховца». Используя предшествующие летописи, автор попытался создать полную историю Великого княжества, придав ей форму беллетризированной повести. Созданная в первой половине XVI в. «Хроника Быховца» отразила думы этого тревожного времени. Озабоченный судьбой страны, автор стремился вызвать у соотечественников чувство гордости за свое прошлое. Он стоял на стороне тех представителей господствующего класса Великого княжества, которые, по его представлениям, были опорой независимости.

Общегосударственное по характеру белорусско-литовское летописание угасло вместе с утра-

той в XVI в. белорусским народом той относительной самостоятельности, которой он обладал, пока Великое княжество Литовское не было присоединено к Речи Посполитой. Однако это летописание продолжало сохранять культурно-историческое значение. Первые летописи и хроники содействовали возникновению позднейших исторических компиляций (хроник, хронографов и др.) на белорусском, украинском, польском, литовском и латинском языках и оказали определенное влияние на развитие белорусской прозы. Героический мир, отраженный в летописях и хрониках, в котором жил и которым жил средневековый человек, — мир значительных событий, ратных подвигов, деятельных и мужественных героев еще долго привлекал читателей Белоруссии.

В XVI в. белорусская литература вступила в новый этап своего развития, во многом связанный с идеологией гуманизма и Реформации. Географически расположенная на стыке восточнославянских земель с католическим Западом, Белоруссия являлась своего рода аккумулятором разнообразных философско-религиозных и культурных идей, которые она по своему развивала на местной почве. Рост городов, ремесла и торговли, относительная веротерпимость и другие факторы способствовали известной секуляризации мышления и нравов, росту культуры и образованности в Белоруссии. Возникают новые культурные потребности, поднимается авторитет разума, увеличивается интерес к светским знаниям и науке, усиливается дух критицизма по отношению к официальной церкви и средневековой идеологии, постепенно изменяются взгляды на человека, природу и общество. Схожесть условий общественно-политического развития Белоруссии XVI в. с соседней Польшей, связи с передовыми странами Европы содействовали в период до наступления Контрреформации возникновению на белорусских землях ряда явлений культуры, общих с гуманизмом и Реформацией. Положительное значение имело также и то, что в XV—XVI вв. жители Великого княжества, по крайней мере представители имущих классов, получили возможность выезжать за границу для получения высшего образования.

Самым выдающимся представителем гуманизма в Белоруссии был Франциск Скорина (ок. 1490 — до 1552). И по учености, и по разносторонней деятельности, и по мировоззрению он человек эпохи Возрождения. Уроженец Полоцка, Скорина в 1506 г. окончил Краковский университет, затем получил степень доктора «наук вызволенных» (свободных искусств), а в



Портрет Франциска Скорины

Гравюра из пражского издания Библии 1518 г.

1512 г. в Падуе ему была присуждена ученая степень доктора медицины. Скорина глубоко понимал запросы времени. Борьба со средневековой отсталостью была невозможна без поднятия уровня образования всех слоев населения. Он оценил великую культурно-историческую миссию книгопечатания и впервые дал белорусскому народу печатную книгу на родном языке: это была Библия, изданная им в Праге в 1517 — 1519 гг. с учетом чешского издания 1506 г. «Людем простым посполитым к пожитку и ко размножению добрых обычаев», «для посполитого доброго и размножения мудрости... разуму и науки» — так характеризовал белорусский первопечатник цель своего исторического начинания. Он печатал книги, заботясь о распространении знаний, совершенствовании нравов, духовном обогащении человека. Библия для него — не столько божественное откровение, сколько книга, написанная фи-

лософами и летописцами, больше источник знаний, чем кодекс веры. Скорина отвоевывал у церкви права на монопольное толкование библейских книг и посредничество между Библией и читателем. Он прославляет разум, стремление к знанию; излагает программу обучения по Библии семи свободным искусствам, дает дополнительные сведения по географии, истории, философии и праву, популяризирует античную науку и литературу. Скорина признает равноправие народов и равноправие личностей, призывает ничего не жалеть ради блага Отчизны.

Как человек нового времени, Скорина полон чувства собственного достоинства: он дважды помещает в книгах Библии свой портрет и подчеркивает, что издание осуществлено именно его, Франциска Скорины из Полоцка, «в лекарственных науках доктора», трудами и стараниями. Его герб — солнце, источник жизни, света, символ жизни.

В историю белорусской и всей славянской культуры Франциск Скорина вошел не только как просветитель-гуманист, основоположник восточнославянского книгопечатания. Непреходящее значение имела и его творческая деятельность как переводчика и писателя. Благодаря его переводам широкие круги читателей на восточнославянских землях смогли непосредственно ознакомиться с Библией.

Как писатель Скорина ввел в широкую практику и совершенствовал жанр предисловий к рукописным и печатным книгам. Его предисловия — это доверительные слова мудрого учителя, заинтересованно разъясняющего читателю некоторые сложные истины, он стремится максимально облегчить путь к восприятию идей и образов Библии. Они глубоко продуманы по содержанию, стилистически отточены, отличаются лаконизмом, ясностью и простотой изложения и, как правило, включают в себя краткие и по возможности всесторонние сведения о произведении с изложением его основного содержания, поданные под углом зрения определенных познавательных и учебно-воспитательных задач. Предисловия Скорины служили образцом для книжников на восточнославянских землях, им подражали и на них учились.

По техническому совершенству и художественному оформлению издания Франциска Скорины стоят на уровне венецианских и нюрнбергских образцов начала XVI в. Стремясь продолжить издание книг на родине, Скорина из Праги переехал в Вильнюс, где выпустил в свет «Малую подорожную книжицу» (1522) и «Апостола» (1525). Не получив поддержки у духовных и светских властей, Скорина был вынужден прекратить печатание книг в Вильнюсе.

Он попытался продолжить издание книг в Москве, но безуспешно. Поработав некоторое время секретарем и врачом у виленского епископа, он в 1535 г. возвратился в Прагу. Здесь он занимал должность королевского садовода-ботаника.

Просветительская деятельность Франциска Скорины носила выраженную демократическую направленность. Она сыграла этапную роль в истории белорусской культуры и имела общеславянское значение. Книги белорусского ученого-гуманиста, адресованные «братии моей Руси», т. е. всем восточным славянам, были хорошо известны на Украине, в России и способствовали развитию книгопечатания у соседних народов.

Дальнейшее развитие в первой половине XVI в. получили общественно-политическая мысль, народное творчество, архитектура (Сынковичская, Маломожейковская и Супрасльская церкви, Мирской замок, в которых соединялись национальные традиции с готическими и ренессансными мотивами). В 20-х годах XVI в. была проведена кодификация местного права, в результате чего появился известный памятник белорусско-литовского права — «Литовский статут» 1529 г., один из первых в Европе сводов законов.

В это же время некоторые писатели Белоруссии и Литвы начали создавать произведения на латинском языке. Среди них особенно выделяется Николай Гусовский (ок. 1475— после 1533), уроженец Белоруссии, выходец из демократических слоев населения, художник самобытного дарования, чье творчество одинаково дорого белорусам, литовцам, полякам. В Риме поэт написал «Песнь о зубре». Она была опубликована в Кракове в 1523 г. под латинизированным именем Гусовиан. Содержание «Песни...» основано на впечатлениях автора, в молодости отважного охотника, на глубоком знании истории и обычаях своего народа. Красочны и живописны описания природы Белоруссии и Литвы, картины охоты.

Поэт рассказывает читателю о славном прошлом, о красоте и богатстве, народных традициях и обычаях родного края. Болью наполнены строки, посвященные лишениям и страданиям простого народа Белоруссии и Литвы; автор осуждает местных князей, погрязших в распрях и забывших о долге, «на словах миротворцев, а на деле волков». В качестве примера правителям XVI в. Гусовский называет Витовта, который, по его мнению, отдавал все силы укреплению могущества государства.

Поэтический мир Гусовского удивительно земной. Его поэзия — гимн человеку деятельному и сильному, мужественному охотнику-во-

ину, покорителю дикой природы, борьба с которой для поэта и труд, и наслаждение. Автор воспевае личность всесторонне развитую, свободную, верит в могущество человека, ратует за его физическое и духовное совершенство.

Период с середины XVI до начала 20-х годов XVII в. в смысле интенсивности культурной жизни и разнообразия литературных памятников не имеет себе равных в истории Белоруссии эпохи феодализма. В десятках белорусских городов открываются типографии и школы разных направлений (православные, протестантские, иезуитские), издаются буквари, грамматики, словари. Увеличивается число высокообразованных людей и лиц, занимающихся литературным творчеством. Возникают новые литературные роды (поэзия, драматургия) и жанры (дневники, мемуары, эпистолярная проза и др.), появляется много переводных произведений, своей вершины достигает полемическая литература.

Это был период резкого обострения социальных, национальных и религиозных противоречий, классовой борьбы, связанных с насильственными Люблинской (1569) и Брестской церковной (1596) униями. Из реформационных направлений наибольшее распространение в Белоруссии XVI в. получили кальвинизм и антиринитаризм. Учение Кальвина имело влияние главным образом в среде шляхты. К антиринитаризму, радикальному демократическому крылу протестантизма, примкнула часть мелкой шляхты, горожан и низшего духовенства. Причем белорусско-литовские антиринитарии, как и польские, были ближе к гуманизму и науке Возрождения, чем протестанты Западной Европы. Борьба протестантов против католического и православного духовенства, их критика официальной церкви вызвали к жизни богатую публицистическую литературу. Крупнейшими последователями реформационных идей, продолжателями культурно-просветительских традиций Скорины были выходцы из шляхты Симон Будный и Василь Тяпинский.

Известный реформационный публицист, виднейший идеолог антиринитаризма в Белоруссии, Литве и Польше Симон Будный (1530—1593) получил образование в западноевропейских университетах. Человек энциклопедических знаний, блестящий полемист, он завоевал европейскую известность работами, посвященными критике официальной церкви. Будучи сначала приверженцем кальвинизма, Симон Будный в 1562 г. напечатал в Несвиже на белорусском языке «Катехизис», в предисловии к которому призывал белорусских феодалов не отсекаться от родного языка и осуждал духовенство за его невежество и консерватизм.

Перейдя в конце 60-х годов в лагерь антиринитариев, Симон Будный издал много полемических книг и трактатов на польском и латинском языках. К концу жизни он склонился к столь радикальным выводам, что даже его недавние единомышленники признали их еретическими. Симон Будный, критически рассматривая тексты библейских книг, пришел к отрицанию божественной природы Христа и усомнился в бессмертии души. Его социально-политические взгляды были близки к взглядам известного польского гуманиста XVI в. Андрея Фрича Моджевского. Активно борясь за утверждение гуманистических и рационалистических идей, Будный внес значительный вклад в развитие общественно-политической и философской мысли польского, белорусского и литовского народов. Написанные аргументированно и остроумно, полемичные по духу публицистические произведения Будного служили литературным образцом для писателей-полемистов последующего времени. Его переводы на польский язык книг Ветхого и Нового Завета, сопровождаемые солидными предисловиями и текстологическими комментариями, положили начало филологической критике Библии и в Белоруссии.

Современником и единомышленником Симона Будного был Василь Амелянович-Тяпинский (ок. 1540—1603), выходец из мелкой шляхты Полотчины. Движимый патристическими чувствами, он в 70-х годах XVI в. перевел на белорусский язык Евангелие и напечатал его в собственной типографии. Принимаясь за издание Нового Завета на родном языке, он, подобно Скорине, преследовал прежде всего культурно-просветительские, а не конфессиональные цели. В предисловии к Евангелию, написанном несколько тяжеловесным стилем, Василь Тяпинский выражал гордость историческим прошлым белорусского народа. Чувство возмущения вызвали у него позиция белорусского духовенства и светских феодалов, их безразличие к будущему страны, к просвещению народа, пренебрежение к родному языку. Поэтому он выступал за немедленное открытие национальных школ, за подъем всей культуры народа. Такого решительного выступления в защиту национальной традиции, народного языка еще не знала белорусская литература. В тяжелое время после Люблинской унии, когда началась интенсивная колонизация белорусского и украинского народов, это выступление было особенно своевременным.

В стремлении служить народу, в горячей заинтересованности в распространении знаний на белорусском языке протестант Тяпинский шел по следам гуманиста Скорины.

Среди плеяды реформационных публицистов

Белоруссии и Литвы второй половины XVI в., писавших по-латыни и на польском языке, одним из наиболее талантливых был шляхтич Андрей Волян (ок. 1530—1610), автор более двух десятков произведений. Гуманист-рационалист, последователь Эразма Роттердамского, он осуждал феодальный произвол, язвительно обличал обскурантизм духовенства, страстно отстаивал свободу личности. Популярностью пользовались его полемические сочинения против иезуитов. Написанные с глубоким знанием дела, остроумно и бескомпромиссно, они вызвали большой резонанс. Их переиздавали немецкие протестанты и французские гугеноты, с их автором полемизировали в Италии и Германии. Не случайно произведения Андрея Волана были занесены католической церковью в «Индекс запрещенных книг».

Вследствие внешнеполитических условий, а также недостаточной социально-экономической зрелости общественного строя Реформация в Белоруссии не переросла в общенародное движение, как в Чехии или Германии. Захватив главным образом господствующий класс, и то внешне, протестантизм, ослабленный идейной разобщенностью, довольно быстро пал под ударами Контрреформации. Однако Реформация сыграла значительную роль в развитии белорусской философской мысли, в обогащении белорусской литературы, особенно ее публицистических жанров.

Конец XVI — начало XVII в. отмечены расцветом в Белоруссии и на Украине во многом общей для них полемической литературы против церковной унии с Римом. Господствующий класс феодальной Польши видел в унии средство подавления белорусского и украинского народов. Часть православных иерархов, идя на компромисс, надеялась получить равные с католическим духовенством привилегии, а также освободиться от опеки царьградского патриархата. Подчинение православной церкви Риму должно было, по замыслам инициаторов унии, укрепить единство разновременной и многоплеменной Речи Посполитой, т. е. означало активизацию ассимиляторской политики шляхетской Польши на восточнославянских землях и католическую экспансию. Идеологическая борьба против унии вызвала появление богатой полемической литературы. В борьбе против унии положительную роль сыграли православные братства, которые были центрами консолидации национально-патриотических сил народа.

Наиболее талантливым писателем из лагеря униатов, вслед за иезуитом Петром Скаргой («О единстве церкви»; 1577, 1590), был Ипатий Потей (1541—1613; в украинском произношении — Потий), епископ владими́ро-брестский,

затем униатский митрополит. В своих книгах, например в «Унии» (1595), «Гармонии» (1608) и др., написанных бойко и доходчиво, объединение церквей он хитроумно обосновывал тем, что греческое и римско-католическое вероисповедания принципиально не отличаются друг от друга. Как на главную опасность он указывал на распространение разных ересей, с которыми якобы одна православная церковь без помощи более организованной католической церкви не в силах справиться. В книгах Ипатия Потея можно найти и довольно яркие картины упадка православной церкви, невежества духовенства.

В национально-религиозной борьбе на стороне православных принимали участие представители разных социальных слоев, люди неодинаковых писательских способностей. В обстоятельном ответе защитникам унии автор «Апокрисиса» (1597), видимо Мартин Броневский (псевдоним — Христофор Филалет), критиковал католическую церковь, срывал маски «святости» с католических и униатских духовных феодалов, выступал против жестокого национально-религиозного угнетения восточнославянских народов. Однако он исходил отчасти, может быть, и из позиций местной православной знати, которая опасалась, что насильственное насаждение унии может привести к взрыву народного гнева и антифеодальной войне. Поэтому Христофор Филалет не отказывался от любви к «отчизне спольной» — Речи Посполитой и предупреждал шляхту об общей опасности. С демократических позиций выступали Иван Вишенский (см.: гл. «Украинская литература») и Афанасий Филиппович (см.: т. IV настоящего издания).

Ярким примером силы и слабости полемической литературы этого времени и братского движения является деятельность одного из виднейших белорусско-украинских полемистов — Мелетия Смотрицкого (1577/79—1633; см. также: гл. «Украинская литература»). Человек, хорошо знакомый с античной и западноевропейской культурой, в том числе с ренессансной, автор знаменитой «Грамматики», он почти с одинаковым красноречием защищал в разное время православие и унию. Лучшее произведение Мелетия Смотрицкого — «Тренос» (1610), в котором автор обращается к читателю от имени православной церкви, олицетворенной в образе бедной и угнетенной матери, позабытой ее детьми. Сила воздействия этого образа увеличивалась тем, что он отождествлялся с образом матери-родины, находившейся в неволе. Поэтому горестный укор был в подтексте обращен к тем представителям господствующего класса Белоруссии и Украины, которые пре-

дали народ, отреклись от его веры и языка. Полный лирического драматизма и пафоса, «Тренос» имел огромный успех и оказал значительное общественно-политическое воздействие на современников.

Дальнейший творческий путь Мелетия Смотрицкого оказался сложным. В 20-х годах, после поездки в Константинополь, он разочаровался в православии и стал ратовать за унию. Духовная драма Мелетия Смотрицкого имела в основе сословно-классовую природу. Белорусская и украинская знать, с которой был связан Смотрицкий, отстаивая православие, боролась прежде всего за сохранение своего господства над белорусским и украинским крестьянством. Возглавляя братское движение, она сдерживала его, опасаясь, что оно может перерасти в открытое возмущение. Духовная драма Мелетия Смотрицкого — это крах иллюзий о возможности добиться победы над польско-католической реакцией мирным путем накануне национально-освободительной войны украинского, а также и белорусского народов.

Писатели-полемисты ориентировались на церковно-византийские традиции. Несмотря на слабость, братское движение и связанная с ним полемическая литература имели прогрессивное значение, содействуя общему культурному развитию Белоруссии и Украины и росту общественно-политического и национального самосознания украинского и белорусского народов.

В 30-х годах XVII в. полемика между православными и униатами ослабевает, угасает и вызванная ею политическая литература. Последним значительным произведением противников унии явилась «Палинодия» Захарии Копыстенского (1620—1622), которой был подведен итог почти полувековой полемике.

Полемическая литература как жанр, будучи связанной с конфессиональными вопросами, не определяла развития белорусской литературы XVI — начала XVII в. Будущее определяла светская литература, где в это время происходили существенные процессы. В последней четверти XVI в. не без польского влияния зарождается силлабическая поэзия, хотя первые белорусские стихотворные опыты принадлежат еще Франциску Скорине. Наиболее распространенным жанром вначале был жанр эпиграмм, вид панегирической поэзии. В эпиграммах, посвященных описанию гербов, воспевались белорусские магнаты, их добродетели и заслуги. Основой этих произведений была патриотическая тема. Среди поэтов-панегиристов более других известен Андрей Рымша (ок. 1550 — после 1595), писавший на белорусском и польском языках. Его перу принадлежит ряд эпиграмм, стихотворная «Хронология» (Острог[^]

1581), а также большая эпическая поэма «Декетерос акроама, или Десятилетняя повесть военных дел князя К. Радзивилла» (написана в 1582, издана в 1585 г.), в которой весьма ощутимо влияние идей и творческих принципов позднего Ренессанса.

К концу XVI в. относится появление драматургических произведений. Уже в 1584 г. в Вильнюсе была поставлена иезуитами пьеса, в которой отдельные действующие лица говорили на белорусском языке. Зарождение драматургии было связано с возникновением школьного театра. В интермедии, которые обычно разыгрывались между актами школьных драм, ограниченных главным образом пьесами религиозно-дидактического характера, проникали народно-бытовые элементы, врывается реальная жизнь.

Существенные изменения претерпевает историография. Вместо анонимных сводов-хроник возникают, с одной стороны, хроники историко-критического характера (например, хорошо известная и частично написанная в Белоруссии с использованием местных источников «Хроника польская, литовская, жемайтская и всей Руси» поляка - М. Стрыйковского, 1582), а с другой стороны, произведения историко-мемуарные (дневники, местные летописи а т. д.).

Перипетии борьбы вокруг неравноправного объединения Польши и Великого княжества Литовского сохранил «Дневник Люблинского сейма 1569 г.». Неизвестный автор описал историю заключения Люблинской унии и нарисовал образы государственных деятелей. С симпатией изображен Ян Ходкевич, глава посольства Великого княжества Литовского, боровшийся за сохранение политического суверенитета своего государства. Его волнующая речь на заключительном заседании сейма — образец ораторского мастерства.

Тенденции к беллетризованному изложению исторических и деловых записей проявились в «Письмах» Филона Кмиты-Чернобыльского (1530—1587), одном из первых памятников белорусской эпистолярной прозы. Неся службу на границе Великого княжества с Россией, этот дворянин сообщал в Вильнюс о событиях, происходивших в соседней стране, о намерениях царя. Многие донесения Кмиты-Чернобыльского читаются как новеллы: они сюжетны, богаты художественными деталями, написаны образным, близким народному языком. Перед читателем встает живой образ автора-патриота, который верно нес полную непредвиденных трудностей службу, часто не получая ни поддержки, ни благодарности от своих покровителей. «Письма» — наглядный

ЛИТЕРАТУРЫ ВОСТОЧНЫХ СЛАВЯН И ЛИТВЫ

пример того, как деловая переписка приобретает качества художественного произведения.

Жизнь и быт мелкой шляхты Белоруссии впервые запечатлены в написанных в форме летописи «Мемуарах» Федора Евлашовского (1546 — после 1613), где автор бесхитростно, в хронологической последовательности рассказал о пережитом, нарисовал яркие образы своих современников.

Дальнейшим повышением интереса к простому человеку отмечено появление Баркулабовской летописи, охватывающей события конца XVI — начала XVII в. в Белоруссии, России и Польше, но главное внимание уделяющей тому, что автор видел собственными глазами. Его интересуют будни крестьянской жизни. Большой художественной силы и трагизма достигают те места летописи, в которых описаны голодные 1601—1602 гг. На события летописец смотрит глазами простого человека. Поэтому он отрицательно отнесся к действиям отрядов казаков в Белоруссии в 1595 г., которые грабили простой народ. Баркулабовская летопись, созданная человеком, близким народу, сохранила образцы сочной, лексически богатой белорусской разговорной речи конца XVI в.

В Белоруссии в XV—XVII вв. была хорошо известна литература других народов. Большинство произведений переводной литературы пришло через польское, чешское и южнославянское посредничество. В числе первых переводов были преимущественно произведения религиозного характера (жития, повести, апокрифы). В XVI—XVII вв. преобладание получает литература светского содержания: сборники дидактических новелл («Римские деяния», «Великое зеркало»), произведения «естественно-научного» и исторического характера («Аристотелевы врата», «Шестокрыл», хроники Мартина Вельского и Матвея (Мацея) Стрыйковского, воинские повести и рыцарские романы («Александрия», повести о Трое, Аттиле, Бове, Тристане и Изольде). Кроме Библии Франциска Скорины, в этот период был сделан также ряд новых переводов отдельных книг Ветхого и Нового Завета, несколько сокращенных переводов популярного сборника Петра Скарги «Жития святых» и др. Хотя эта литература была преимущественно средневековой по характеру, она играла роль в духовном обогащении белорусских читателей того времени и оказывала стимулирующее воздействие на развитие оригинальной литературы.

Белорусская переводная литература имела положительное значение также для русской литературы, поскольку Белоруссия и Украина выступали в XVI—XVII вв. в роли посредни-

ков в передаче России многих переводных произведений.

Белорусская литература XIV — начала XVII в. постепенно приобретает национальный облик, т. е. она становится белорусской по содержанию, форме, языку. Освобождаясь от служебных, деловых функций, она делается все более светской и художественной. Начинается демократизация литературы и появляется новый герой, представитель средних слоев населения.

Зеркалом духовной жизни трудовых масс белорусского народа эпохи феодализма было устно-поэтическое творчество. На протяжении XIV—XVI вв. завершилось формирование основных фольклорных жанров.

У белорусов не получил широкого развития историко-героический эпос, но подлинного расцвета достигли в Белоруссии другие жанры народного эпоса, в особенности сказка — одна из богатейших в славянском фольклоре. Наиболее древними являются сказки волшебные и о животных, отразившие некоторые архаические черты народного мировоззрения. Отличительная особенность белорусского сказочного эпоса — сказки о героических богатырях-осилках (осйлок — силач). Осилки, волоты побеждают разных чудовищ (цмока, многоголового змея, Кащея бессмертного и др.), олицетворяющих враждебные человеку силы природы и общества (сказки «Кузнец-богатырь», «Вдовый сын», «Васька Попелышка», «Ивашка—медвенсье ушко» и др.). В некоторых сказках встречаются своеобразные сочетания образов и мотивов богатырской сказки с былинными образами и мотивами («Илья», «Безногий богатырь»), что свидетельствует о бытовании в Белоруссии в раннюю эпоху древнерусских былин.

Фантастика сказки основана на реальной действительности, в которой нелегко дышалось человеку труда. И тем не менее волшебная сказка белорусов полна оптимизма, веры в торжество справедливости, в непобедимость народного Духа.

Большое место в сказочном эпосе занимают сказки о животных. Можно предполагать, что в XV—XVI вв. эти сказки утратили первоначальное содержание, основанное на первобытных представлениях предков белорусов, и приобрели аллегорический смысл. В эпоху феодализма белорусская сказка о животных фактически стала своеобразным отражением жизни классового общества, реальных человеческих отношений.

Более позднего происхождения белорусские исторические песни. Значительную часть их составляют песни о набегах татар, хронологически относящиеся к XV—XVI вв. Это произве-

дения лиро-эпического характера: в них обычно не описываются конкретные исторические события, а передаются переживания героев. Выделяются песни о татарском плене, высокопоэтические, минорные по настроению, полные драматизма (например, «Ой, летел-полетел да серый орел» и др.).

Вершиной белорусского устно-поэтического творчества по праву считается народная песня. Именно в песне наиболее глубоко отразилось народное мировоззрение, чувства и переживания белорусского крестьянина. К древнейшему виду песенного творчества белорусов относится календарная обрядовая поэзия, тематика и циклизация которой обусловлены основными этапами сельскохозяйственных работ.

Календарно-обрядовая поэзия в XIV—XVI вв. полностью еще не утратила аграрно-магического характера и связи с первобытными представлениями о природе. Сопровождая обряды соответствующими песнями, белорусский крестьянин стремился получить хороший урожай, улучшить жизнь (песни колядные, веснянки, волочebные, русальные и др.). Основной мотив многих песен — восславление человека труда.

Из летнего обрядового цикла выделяются песни на праздник Ивана Купалы — дня летнего солнцестояния. Он проводится у белорусов ярко и пышно. Основная роль в этой обрядности отводилась огню, воде и растительности (костры, купание в реках и озерах, поиски мифического цветка папороти — цветка счастья — и т. д.). В песнях, поэтических, богатых метафорическими образами, отразилось единство народа с миром одухотворенной им природы.

Белорусская семейно-обрядовая поэзия представлена двумя основными циклами песен, не сохранившимися у других славянских народов, — крестинными и свадебными. В каравайных песнях воспевался свадебный каравай как символ семейного счастья молодых, их добра и

достатка. В песнях, посвященных молодому «князю» и молодой «княгине», восславлялись жених и невеста, поэтизировались их лучшие душевные качества. Большой жизненной и социальной значимостью характеризуются песни невесты, трогательные, элегические. Расставание с девичьей волей, с родительским домом и начало новой, нередко бесправной жизни в чужом доме наложили отпечаток трагизма на песни невесты, порой напоминающие народные причитания, песни-плачи.

Белорусское устно-поэтическое творчество — это рассказанная самим народом поэтическая история многовековой духовной жизни, его глубокая философия. В сказках, песнях, пословицах отражены взгляды, социально-политические идеалы народа и его представления о прекрасном.

В Белоруссии XIV—XVI вв., когда литература во многом опиралась на книжные, порой инонациональные традиции, а фольклор еще не достиг вершины развития, взаимодействие двух этих видов словесного творчества было менее значительным, чем в дальнейшем при дифференциации и демократизации литературы. Вначале это было заимствование фразеологических выражений и приближение книжного литературного языка к народной разговорной речи (например, «Письма» Филона Кмиты Чернобильского, Баркулабовская летопись, произведения второй половины XVI — начала XVII в.). Впоследствии же влияние фольклора на литературу стало более органическим и плодотворным. Оно коснулось уже и содержания, и системы изобразительных средств профессиональной литературы.

Под знаком все усиливающегося воздействия народного устно-поэтического творчества и происходило развитие белорусской литературы XVII—XVIII вв., что во многом определило характер большинства произведений этого периода ее истории.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

ЛИТОВСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Духовная культура литовского народа на ранней ступени своего развития нашла отражение в фольклоре, сведения о котором восходят к IX в. Письменность стала развиваться позже, с конца XIV в., в Великом княжестве Литовском, возникшем в начале XIII в. В состав княжества входили многие русские, белорусские и украинские земли. Несмотря на то что ядро государства составляли литовцы, письменность стала развиваться не на их родном языке. В

Литву рано проникло влияние славянской культуры. Первыми книжными людьми при дворе литовских князей были главным образом выходцы из древней Руси. С начала XIV в. сохранились послания великих князей литовских — Гедимина (Гедиминаса) и др., написанные полатыни, а также ряд документов канцелярии великого князя, положившие начало известному государственному архиву «Литовская метрика» (1386—1794). Большинство этих документов



Костел св. Николая

Вильнюс. XV—XVI вв.

написано на древнерусском письменном (литературном) языке с теми особенностями, которые он приобретал в Великом княжестве Литовском под влиянием развивавшихся белорусского, украинского и великорусского народных языков, включая в себя также полонизмы, литуанизмы и латинизмы. На этом письменном языке, который почти три столетия оставался официальным языком делопроизводства, был составлен свод законов — «Литовский статут» (три редакции — 1529, 1566 и 1588 гг.). На нем написаны местные летописи. Эти летописи, созданные в пределах Великого княжества Литовского, по языку, а частично и по содержанию являющиеся общими историко-литературными памятниками также русского, украинского и особенно белорусского народов, послужили началом развития литовской письменности.

Отдельные летописные своды сохранились в нескольких редакциях и во многих копиях (около 20). Древнейшая летопись — «Литовскому роду починок» (или в других редакциях — «Летописец великих князей литовских») — была создана в конце XIV в., в годы княжения Ви-

товта (Витаутаса), при котором Великое княжество достигло могущества. Наиболее широкие своды летописей — «Хроника Быховца», «Хроника Великого княжества Литовского и Жемайтского» (Жемайтя — Жмудь — северозападная часть Литвы, в XIII—XV вв. имевшая некоторую самостоятельность по отношению к остальной Литве) — возникли в середине XVI в. Некоторые из них уже в то время были переведены на латинский и польский языки, ими пользовались первые историки Польши и Литвы (Я. Длugoш, М. Стрыйковский и др.). В основу положены материалы русских и белорусских летописей, но в более поздних редакциях преобладает чисто литовский материал. Особенностью литовских летописей является то, что в большинстве случаев сведения передаются в виде повествований, нередко составляющих связный рассказ. В летописях много вставных эпизодов, легенд и преданий. В них почти отсутствуют религиозные мотивы и фразеология, что придает им светский характер.

Содержание летописей составляет родословие и описание деятельности князей и литовской

знати. Один из главных героев литовских летописей — Витовт (1392—1430), под руководством которого объединенными литовскими, польскими, русскими, белорусскими и украинскими силами в Грюнвальдской битве (1410) был разбит орден крестоносцев. Летописи содержат также народные предания. Весьма живописно предание о том, что Вильнюс (Вильно) был основан Гедиминасом, которому приснился железный волк, грозный вой которого был громче, чем у ста волков. Это означало, что слава города пойдет по всему свету. В другом предании повествуется о том, что князь Кейстут (Кястутис) взял себе в жены Бируте — простую девушку, которая хотела посвятить себя служению языческим богам. Бируте стала матерью Витаутаса. В одной из древних хроник рассказывается о литовском князе Маргирисе, как он, убедившись в невозможности защитить Пиленский замок от осаждавших его немецких рыцарей, предпочел погибнуть вместе со всеми жителями в огне сложенного ими костра, чем сдать захватчикам. Сюжеты и отдельные мотивы этих преданий вошли в литовскую литературу национального возрождения в XIX в. (поэтические и драматические произведения С. Валюнаса, А. Фромаса-Гужутиса и др.) и были использованы в творчестве польских писателей (И. Крашевского, В. Сырокомли, Е. Друцкого-Дюбецкого и др.).

Литовский народ одним из последних в Европе принял христианство. Отдельные православные духовные лица уже с начала XIII в. проникали в Литву, проповедовали и даже имели свои церкви, например, в Вильнюсе. Некоторые литовские князья, скажем Ольгерд (Альгирдас, 1345—1377), были женаты на русских княжнах, свободно исповедовавших христианскую веру в языческой Литве. Иначе дело обстояло с католичеством. Когда литовский великий князь Ягайло стал польским королем (под именем Владислав Ягелло), произошло официальное крещение Литвы (1387), во многих местах страны проведенное насильственно. Христианство вначале распространялось главным образом польскими ксендзами, не владевшими литовским языком, но постепенно ряды духовенства стали пополняться и священниками литовского происхождения. В Литву начали проникать культурные влияния с Запада. Предполагается, что с принятием христианства в Литве были созданы первые письменные тексты молитв, духовные песни на литовском языке. Недавно был обнаружен один из таких текстов, записанный в 1503 г.

Начиная с XV в. многие молодые люди из Литвы стали обучаться в университетах Европы (прежде всего в Краковском), где знакоми-

лись с античной культурой и идеями гуманизма. Вернувшись на родину, они стали распространителями гуманистической образованности и в Литве. В XVI в. Вильнюс стал крупным государственным и культурным центром. Здесь некоторое время находился королевский двор объединенного Польско-Литовского феодального государства, а королева Бона, итальянка по происхождению, покровительствовала итальянской музыке, живописи и архитектуре. При дворе содержался большой оркестр. В 1513 г. в городе была учреждена музыкальная школа, а во многих костелах выступали хоры и инструментальные капеллы. При дворе и у некоторых магнатов Литвы сложились богатые библиотеки. В Вильнюс в 1522 г. перенес свою деятельность белорусский первопечатник Ф. Скорина, положивший начало книгопечатанию в Великом княжестве Литовском. В конце XVI в. в Вильнюсе действовало несколько типографий и печатались книги на литовском, белорусском, русском, польском, латышском и латинском языках. Кроме книг духовного характера на религиозные темы, издавались также переводы произведений античной литературы (Цицерона и др.).

В середине XV в. была создана легенда о происхождении литовцев от римлян. Согласно этой легенде, римский сановник Палемонас (Палемонас — это, вероятно, переосмысление имени военачальника Публия Либона, упоминаемого римским историком конца I в. н. э. Люцием Флором), спасаясь от преследований Нерона, с группой приближенных покинул Италию и, достигнув балтийского моря, высадился на побережье Литвы, где и положил начало роду литовских князей. Этот миф, доказывавший права феодалов на господство, воспринимался как исторический факт, проник в литовские летописи и историко-публицистические сочинения и использовался в борьбе против натиска польской шляхты.

Распространение влияния гуманизма способствовало развитию местной письменности на латыни. В первую очередь следует упомянуть сочинение Миколаса Летувиса «Об обычаях татар, литовцев и московитян» («De moribus tartarorum, lituanorum et moschorum»), написанное около 1550 г. (опубл. в отрывках в 1615 г.). Автор критикует многие пороки феодального строя в Литве, противопоставляя им гуманистические принципы морального и гражданского поведения. В книге говорится о происхождении литовцев от римлян и для доказательства приводится несколько десятков латинских слов, близких литовским.

Многими трудами известен Августин Ротундус (ум. 1582), крупный общественный деятель,

бургомистр Вильнюса. Он перевел на латынь «Литовский статут» и в предисловии к переводу предлагал в общественной жизни употреблять латинский язык, на котором будто бы говорили предки литовцев. С другой стороны, в своей работе по истории Литвы «Краткое изложение о литовских князьях» (*Epitome principum Lithuaniae*) Ротундус высказывал сомнения относительно достоверности легенды о Палемонасе. Ротундусу приписывается авторство публицистической книжки на польском языке «Беседа поляка с литовцем» (1564), в которой ведется полемика с польским публицистом С. Ожеховским, отрицавшим государственную независимость Великого княжества Литовского.

В XVI в. на латинском языке были созданы стихотворные произведения, по своему содержанию связанные с Литвой или навеянные литовскими и белорусскими мотивами. Из них в первую очередь следует указать на латинскую поэму Миколаса Гусовиануса (по-белорусски Николай Гусовский, ок. 1475 — после 1553) «Песнь о зубре», 1523 (см. гл. «Белорусская литература»).

По-латыни писал и Петр Роизиус (ок. 1505—1571), по происхождению испанец, с 1552 по 1571 г. живший в Литве (где он и умер), создатель поэм, поздравлений, эпитафий, эпиграмм и других произведений, приуроченных к разным событиям жизни литовских магнатов. В этих риторических и насыщенных античным мифологизмом произведениях упоминаются многие местности Литвы, отражена культурная жизнь страны, порой затрагивается тяжелый быт крестьянина и городской бедноты (например, в стихотворении о путешествии в Литву), критикуются пороки феодального общества (сатирическое стихотворение «О дворцовом рабстве» и др.). П. Роизиус, проявивший себя также в качестве крупного правоведа и страстного библиофила, в своем поэтическом творчестве во многом следовал итальянской ренессансной литературной манере.

К числу произведений на литовскую тематику принадлежит и элегическая поэма Адама Шретера о реке Немане («*De fluvio Memela Lithuaniae, Carmen elegicum*», опублик. 1553), в которой не столько описывается река, сколько восхваляется один из руководителей работ по очищению реки для плавания судов. Поэма — первое стихотворное произведение, посвященное одной из рек Европы.

В объемистой поэме Йонаса Радвануса «Радвилада» (1588; 4 части, 3302 строки) не только подробно описываются жизнь, государственная деятельность и военные походы одного из знатнейших магнатов Литвы — Николая Радвилы Рудаса (Радзивила Рыжего) и его

рода, происхождение которого связывается также с преданием о Палемонасе, но и показаны многие стороны народного быта, высказываются критические замечания в адрес литовской знати и шляхты.

Латинская письменность как по языку, так и по своему сословному характеру была мало доступна народам Великого княжества Литовского. Однако идеи гуманизма и элементы критики феодального строя и католического духовенства в этих произведениях готовили почву для реформационного движения, с которым связано начало литовского книгопечатания и возникновение религиозной литературы на литовском языке.

Среди литовских деятелей Реформации выделяются Абраомас Кульветис (ок. 1510—1545) и Станисловас Раполёнис (ок. 1485—1545). Оба они родом из центральной части Литвы, учились сначала в Краковском университете, потом в университетах Италии и Германии (Сиены, Виттенберга, Лейпцига и др.). Кульветис и Раполёнис были лично знакомы с Лютером, Меланхтоном, усердно изучали труды Яна Гуса и Эразма Роттердамского, знали античную литературу. Вернувшись в Литву, Кульветис в 1539 г. основал в Вильнюсе школу высшего разряда, преподавателями которой были С. Раполёнис, И. Заблоцкис и другие приверженцы идей Реформации. Кульветис в проповедях порицал католическое духовенство и навлек на себя преследования епископа. Кульветису пришлось закрыть школу и в 1542 г. переехать к герцогу Альбрехту, который в целях укрепления своей власти после секуляризации Тевтонского ордена собирал при прусском дворе приверженцев протестантизма. В Кенигсберге была учреждена высшая школа (партикулар), готовившая протестантских пасторов для соседних с Пруссией стран, в том числе и для Литвы. В те времена немалую часть населения Восточной Пруссии еще составляли литовцы, поэтому и там требовались протестантские священники, знающие литовский язык. Кульветис руководил этой школой, а в 1544 г., когда она была преобразована в университет, стал профессором, преподавал греческий и древнееврейский языки, комментировал псалмы. Некоторые из псалмов он впервые перевел на литовский язык; ему принадлежат и переводы духовных песен, опубликованные после смерти реформатора.

Схожий путь прошел и Раполёнис, родственник и сподвижник Кульветиса. Он также был вынужден переселиться из Литвы в Пруссию. Раполёнис был профессором теологии в Кенигсбергском университете, где прославился ученостью и красноречием. Он опубликовал

«Диспут о церкви» (1545), направленный против папизма и католических догм, перевел на литовский язык несколько духовных песен и начал перевод Библии. Ранняя смерть в том же 1545 г. прервала деятельность Кульветиса и Раполёниса, но своими переводами, хотя еще несовершенными, они положили начало литовскому стихосложению, а своей просветительски-реформационной деятельностью способствовали появлению печатных книг на литовском языке.

Первая литовская книга — «Простые слова катехизиса» — была издана в 1547 г. в Кенигсберге. В 1545 г. здесь был дважды издан первый катехизис на древнепрусском языке (одном из трех основных, наряду с литовским и латышским, балтийских языков). Сами пруссы под давлением германизации исчезли в начале XVIII в. Упомянутые издания относятся к немногочисленным уцелевшим письменным памятникам вымершего древнепрусского языка. «Простые слова катехизиса» издал студент университета Мартинас Мажвидас (ум. 1563), укравшийся в Пруссии от преследований католического духовенства. В одном письме он называет себя «мучеником» за свое вероисповедование. Предполагается, что Мажвидас учился в Краковском университете или в школе Кульветиса в Вильнюсе. После окончания университета (1549) Мажвидас был лютеранским пастором в литовской части Восточной Пруссии. Он издал еще несколько книг религиозного содержания и подготовил к печати большой сборник «Песни христианские», в который включил оригинальные и переводные песни (свои, Кульветиса и Раполёниса, И. Заболоцкиса, А. Йомантаса, Г. Гедкантаса, И. Шедуйкёниса и др.).

Первая литовская книга, опубликованная без прямого указания имени автора, несмотря на небольшой объем (79 стр.), содержит разнообразный материал. Ее составляют стихотворное посвящение на латинском языке, два предисловия (одно — по-латыни, написанное ректором Кенигсбергского университета Ф. Стафилом, который в молодости жил в Литве, другое, стихотворное, на литовском языке), литовская «Азбука» и «Букварь» (составленные впервые), «Катехизис», выдержки из Нового Завета и 11 духовных песен (в том числе и из переведенных раньше). Хотя книга была издана за пределами Литвы, но, как указывается в посвящении «К Великому княжеству Литовскому», она предназначалась к первой очереди для жителей Великого княжества Литовского. Из предисловий «Катехизиса» явствует, что христианская религия еще не укоренилась у литовцев, которые отчасти продолжали придерживаться языческих верований (для них

был характерен анимизм). В обоих предисловиях, особенно в литовском, делаются резкие упреки в адрес ксендзов, всего католического духовенства и «всяких панов и государей» за то, что они оставляют народ «в духовном невежестве». Выдержки из Нового Завета подобраны так, что служат порицанию католического духовенства. В книге указано, что она является первым изданием на литовском языке и предназначена для духовного просвещения народа. Стихотворное предисловие, озаглавленное «Книжка сама говорит к литовцам и жемайтисам», начинается непосредственным обращением к родному народу:

Братья, сестры, берите меня и читайте
И то, что написано, понимайте.

Почти треть этого предисловия представляет собой поэтическую персонификацию, и только потом автор обращается к читателю от собственного имени. Его речь изобилует риторическими оборотами и суперлативами.

Стихотворное предисловие написано 9—16-сложными строками, объединенными системой синтаксически-интонационного стихосложения, характерного для польской поэзии, влияние которой испытывали первые литовские стихотворцы. В переводах духовных песен, сделанных с польского и немецкого, наряду с преобладающими силлабическими и изосиллабическими метрами, появляются элементы силлабо-тонической системы, таким образом было положено начало дальнейшему развитию основных систем литовского стихосложения.

Мажвидас сознавал значение труда и, начиная с третьей строки предисловия, вписал в виде акrostиха свое латинизированное имя — Martinus Masvidius. Этот акrostих настолько свободно слит с текстом, что он был замечен лишь 400 лет спустя.

Первая литовская книга положила начало приобщению народа к грамоте на родном языке и послужила отправным пунктом для развития ряда жанров литовской письменности.

Другая крупная работа Мажвидаса — «Песни христианские», которые были изданы после его смерти двумя частями (I ч.—1566 г., II ч.—1570 г.). Сборник содержит 130 духовных песен и псалмов, переведенных с польского, латинского и немецкого языков.

В одной из песен говорится о чуме, свирепствовавшей в Пруссии в 1529 и 1549 гг., когда «людей вымирало такое множество, // Что их, непохороненных, пожирали вороны и волки, // А трупы других бросали в воду // На съедение рыбам».

Мажвидас стремился усовершенствовать тексты своих и чужих переводов. Несмотря на

тяжеловесный язык, сборник имел большое значение для развития литовского стихосложения, стилистики и для искусства перевода. «Песни христианские» были не раз использованы при составлении других протестантских песенников.

Издатель «Песен христианских», несколько дополнивший вторую часть сборника своими переводами, Балтрамеюс Вилентас (ок. 1525—1587), был родственником Мажвидаса. Он окончил в 1550 г. Кенигсбергский университет и всю жизнь работал пастором в том же городе. Наиболее значительная его работа — издание на литовском языке Евангелия, переводу которого Вилентас посвятил 10 лет. Это издание продолжительное время использовали также католические священники в Литве.

Йонас Бреткунас (1536—1602) родился в самой Пруссии (вблизи Фридланда). Его национальность точно не установлена, но известно, что он с детства владел литовским языком. Бреткунас учился в Кенигсбергском и в Виттенбергском университетах, а с 1562 г. стал протестантским пастором. Последние годы жизни он был пастором в Кенигсберге; умер Бреткунас от чумы.

Бреткунас издал духовный песенник (1589), в который вошла часть переработанных песен из сборника Мажвидаса и песни, написанные или переведенные им самим. Наиболее значительный труд Бреткунаса — это сборник проповедей, так называемая «Постилла», изданный двумя частями в 1591 г. В книгу (объемом до 1000 стр.) включены также переводы Евангелия, частично вновь сделанные Бреткунасом. В проповедях, кроме религиозных наставлений, дается также много сведений из области географии, истории, астрономии, медицины, земледелия, подчеркивается воспитательная роль труда в жизни человека любого сословия, порицаются пережитки языческих верований. Проповеди Бреткунаса написаны живым, образным языком, насыщенным народными поговорками, но выдержаны в несколько приподнятом, риторическом стиле.

Бреткунас написал еще несколько работ, которые не были опубликованы, а рукопись принадлежавшего ему первого опыта истории Пруссии («*Historia rerum prussicarum*», «История прусских деяний») утеряна. Капитальным трудом Бреткунаса является перевод Библии на литовский язык, выполненный между 1574 и 1590 гг. Он пользовался немецким переводом Лютера, но переводил с латинского языка. Перевод Бреткунаса отличается чистотой языка и стилистической выразительностью, для некоторых труднопереводимых слов Бреткунас подыскивал десятки синонимов и вариантов. Этот

первый полный литовский перевод Библии не был опубликован, но его рукопись по-прежнему остается одним из ценнейших источников для изучения литовского языка.

В литовской письменности в Восточной Пруссии известную роль сыграл труд Симонаса Вайшнораса (ок. 1545—1600) «Жемчужина богословия» («*Margarita Theologica*», 1600), своеобразная хрестоматия протестантского учения. Интерес представляет предисловие Вайшнораса, направленное против «судей», т. е. злонамеренных критиков, которые вредят развитию литовской письменности и книжного дела.

В то время как в Восточной Пруссии укрепился протестантизм и интенсивно развивалась литовская письменность, в самой Литве книги на литовском языке не выходили. Во второй половине XVI в. в Великом княжестве Литовском после непродолжительного подъема реформационного движения, которое поддерживали главным образом представители шляхетской интеллигенции, но которое не успело захватить массы народа, в стране постепенно стала побеждать Контрреформация. Как и везде, в Литве Контрреформация имела реакционный, антинародный характер и с ее победой постепенно усиливался натиск космополитических тенденций в религиозной и культурной жизни. После Люблинской унии в Литву для укрепления католичества были приглашены иезуиты, которые широко развернули свою деятельность. Первая из таких коллегий была создана в Вильнюсе в 1570 г., а в 1579 г. она была преобразована в высшую школу — академию, ректором которой стал известный иезуитский деятель и проповедник Петр Скарга.

Против Скарги, помимо белорусских и украинских православных полемистов, активно выступал пропагандист кальвинизма в Литве Андрей Воланус (ок. 1530—1610), которого в Белоруссии принято называть Волян (см. гл. «Белорусская литература»). В Вильнюсе он опубликовал по-латыни более десятка полемических работ, направленных против католичества и усиливавшегося феодального произвола. Кроме А. Волануса, в Литве активно боролись с католическим догматизмом и многие видные православные полемисты и антитринитарии (С. Будный, К. Бекеш, братья С. и Л. Зизаний др.). Лаврентий Зизаний издал в Вильнюсе «Грамматику словенску» (1596) и некоторые другие книги, предназначенные для православных, так называемых братских школ. В Вильнюсе и в некоторых других местах Литвы уже действовали школы и для литовских детей. При иезуитской академии была организована типография, в которой печатались книги на латинском, польском и литовском языках. Еще до

этого в Вильнюсе, с 1574 г., действовала типография братьев Мамоничей, печатавшая книги на русском, белорусском и польском языках.

В последние годы XVI в. вильнюсские кальвинисты также создали типографию для печатания книг на литовском языке. Таким образом, Вильнюс стал крупным центром книгопечатания на разных языках народов Восточной Европы и на латыни. Это способствовало развитию письменности и на литовском языке.

Видным литературным деятелем того времени был Микалоюс Даукша (ок. 1527—1613). Это был образованный католический священник, занимавший пост каноника на Жмуди, которому были не чужды и гуманистические идеи (в его личной библиотеке имелись труды Эразма, Меланхтона и др.). Даукша стал автором первых изданных в самой Литве книг на литовском языке. В 1595 г. в Вильнюсе он издал католический «Катехизис». В предисловии Даукша писал, что книга предназначается для школьников, дабы они, «подобно молодым победам, орошаемым дождем, лучше принялись и росли». Некоторые наставления «Катехизиса» свидетельствуют, что и в конце XVI в. в литовском народе еще бытовали языческие верования.

Даукша перевел и издал в Вильнюсе в 1599 г. «Постиллу» известного польского проповедника Я. Вуека, ректора иезуитской коллегии. Литовский перевод этого сборника отличается богатством и образностью языка. Даукша по праву считается первым литовским стилистом. Самым ценным в издании было предисловие, в котором страстно и убедительно защищаются права литовского языка в общественной и культурной жизни страны. Эта защита была вызвана реальной необходимостью. Большинство католических ксендзов в Литве плохо или совсем не владели литовским языком, а проповедовали на недоступных для народа польском или латинском языках. Даукша в предисловии, ссылаясь на примеры из истории, предупреждает,

что народы, забывшие родной язык, бесследно исчезают: «Не плодородием земли, не отличием одежды, не красотой природы, не крепостью городов и замков держатся народы, а сохранением и употреблением своего языка». Для защиты родного языка Даукша прибегает к образным примерам из человеческой деятельности и из жизни природы. Его стиль отличается ритмичностью и образностью. Предисловие Даукши, в котором отразились гуманистические и патриотические идеи эпохи, сыграло впоследствии большую роль в становлении национального самосознания литовского народа. Мысли Даукши использовали деятели литовского национально-освободительного движения в XIX в., они сохранили свою патриотическую действенность и в годы Великой Отечественной войны.

Книги Даукши вызвали появление других изданий на литовском языке, подготовленных деятелями Реформации. Так, в 1598 г. в Вильнюсе появился новый польско-литовский «Катехизис», изданный активным кальвинистом Меркелисом Пяткявичюсом (ум. ок. 1608). В начале книги, которая содержит также духовные песни и молитвы, помещены стихотворные посвящения, в одном из которых говорится о необходимости обучения детей в школе, чтобы они были «полезны своей родине, приносили радость родителям, уважали своих учителей».

Кальвинисты издали также «Постиллу литовскую» (Вильнюс, 1600) — перевод с польского знаменитой «Постиллы» Миколая Рея. Составителем книги был Йокубас Моркунас (ум. ок. 1611), которому, вероятно, принадлежит и большая часть перевода. В книге помещено стихотворное посвящение издателю, подписанное Яном Козакевичем Литвином.

Все эти издания на литовском языке в начале XVII в. способствовали формированию литературного языка и стилистики, они подготовили новый поворот в развитии литовской литературы.

РАЗДЕЛ ПЯТЫЙ
ЛИТЕРАТУРЫ
ЮГО-ВОСТОЧНОЙ ЕВРОПЫ

ВВЕДЕНИЕ

После трагического падения Константинополя тысячелетние традиции византийской культуры наследовали греки, южное славянство, Русь, Закавказье и Левант, в то время как светская византийская образованность, память о языческих эллинских классиках и знание их текстов были подхвачены западноевропейским Ренессансом. Мы уже видели, что, если путь византийского секулярного гуманизма вел прежде всего в Италию, путь византийского исихазма вел прежде всего на Русь.

Во всех этих процессах южнославянскому миру принадлежала особая роль. Пути культурных контактов были, конечно, весьма разнообразными, но очень часто именно сербско-болгарскому региону приходилось быть той промежуточной средой, в которой греческая ученость и греческое мастерство, обогащенные местным творческим опытом, встречались с культурой итальянского Запада и особенно русского Севера. И когда духовный расцвет южнославянских народов был насильственно прерван турецким завоеванием, историческая встреча культур уже произошла и ее результаты не могли быть взяты назад.

Хронологические границы, отмеренные этой всеевропейской миссии южных славян, определены фактами политической истории. Самостоятельность и независимость Сербии от Византии начинается с 1042 г. и окончательно утверждается к концу XII в.; в 1190 г. Константинополь официально признает и Сербское королевство, и возникшее в 1187 г. Второе Болгарское царство. К 1330 г. на западе Балкан утверждается гегемония Сербии, в 1335 г. завершается жизнь прославленного строителя сербской церкви св. Саввы, в 1345 г. сербский король Стефан Душан принимает титул царя. Но трагический финал наступает быстро: в 1371 г. турки окрасили воды реки Марицы кровью сербских воинов и открыли себе путь в глубины Македонии и Сербии, в 1389 г. разгром на Косовом поле решил вопрос о независимости сербского царства, к 1393 г. пала столица Болгарии Тырново. Особенно долго державшиеся северные области Сербии достались османам в 1459 г. Цветущим очагом славянской культуры — но уже совсем иной, католической, западной в своих основах,— в последующие

столетия оставалась адриатическая городская республика Дубровник.

Уже одна из первых попыток болгарского народа осуществить свое духовное самоопределение — ересь богомилов, ведущая начало с X в., — характерна в том отношении, что она являет собою достаточно оригинальный результат творчества местного населения в неразрывной связи с посреднической ролью, с межнациональной и межрегиональной передачей идейных импульсов.

Возникшее в Болгарии во времена царя Петра (927—969) богомильство было, по-видимому, как-то связано с пережитками автохтонного язычества, совсем недавно, в 964—965 гг., потесненного христианством; недаром богомильское искусство, отвергая формальную разработанность византийского художественного мира, возвращается к лапидарному языку первобытного искусства. Но едва ли подлежит сомнению, что ересь эта генетически связана с армяно-малоазийским павликианством, угрожавшим в VIII—IX вв. византийскому православию; через преемство тайных еретических учений, перетекавших одно в другое, и богомильство, и павликианство восходят к дуалистической доктрине месопотамского проповедника Мани, жившего еще в III в. (см. гл. «Мировая литература на рубеже новой эры», I т.).

Как и адепты манихейства, болгарские богомилы верили, что материальный мир и материальный человек — не творение бога, а творение злого начала, противостоящего благому началу как его предвечный и равноправный противник. В богомильских апокрифах, вобравших в себя мифологические мотивы позднейшей апокалиптики и христианских ересей, рассказывалось, что «Сатана также есть сын Бога и Отца, именуемый Сатанаилом и первый по сравнению с Сыном и Словом, и более могущественный, то есть первородный, так что они приходятся друг другу братьями» (цит. по: *Рязановский Ф. А.* Демонология в древнерусской литературе. М., 1915, с. 18). Этот старший сын и «домоправитель» высшего бога создает и устроит землю и насаждает земной рай; поскольку, однако, он имеет власть только над материальным и не может сотворить ничего духовного, душу для оживотворения слеплен-

ной им человеческой плоти он вынужден украсть у высшего бога, а затем перед внедрением в тело осквернить ее (ибо, с богомильской точки зрения, душа и тело столь непримиримо враждебны, что неоскверненная, несяорченная душа ни мгновения не оставалась бы в теле).

Поэтому богомилы смеялись над претензиями христианской церкви, желавшей силой благодати освятить телесное бытие человека вместе с браком и семейными отношениями, с государственными институтами и материальным богатством (ср. текст православной молитвы: «...яко Ты еси благословляяй и освящаяй всяческая...»). Для богомилов земной мир несправедливости и неправедных благ подлежал не освящению, а бескомпромиссному проклятию: это учение о земле как творении и царстве Сатанаила не могло не находить благодарных слушателей среди тех, кому на этой земле жилось дурно и у кого были свои счеты с обмирщенной, слишком «земной» церковью (в храме св. Софии, священнейшем символе византийского христианства, богомилы видели любимую резиденцию Сатанаила).

Для феодального общества дуалистические ереси были неизбежны. Поэтому идеи древнего манихейства, воспринятые болгарскими еретиками из рук их предшественников с Юга и Востока, распространились уже из Болгарии на Север и на Запад, по-новому преломляясь в той волне западных ересей, которая предшествовала ренессансному вольнодумству. Мало того, что богомильство растекалось по балканским странам и было воспринято сербскими «бабунами», боснийскими «патаренами», македонскими «кулугерами». Если иметь в виду, что врагов церкви в Провансе времен альбигойцев и катаров называли «буграми», т. е. болгарями, что общины катаров в Северной Италии получали с Балкан от богомилов книги и наставников в вере, что на Руси имели широкое хождение осужденные церковью «басни болгарские», можно представить себе географический размах богомильского влияния. Оно простиралось от Ростовской земли, где схваченные воеводой Яном Вышатичем волхвы, возглавлявшие народный бунт, на допросе изложили боярину апокрифическое предание о сотворении мира и человека, до ломбардского городка Конкорцецо, где катары в 1190 г. получили от «болгар» один из важнейших богомильских апокрифов, и до городов Лангедока, до владений графа Тулузского Раймунда VI, в начале XIII в. открыто выступившего на стороне еретиков. Притом важно подчеркнуть, что влияние это было не только религиозно-идеологическим, но и специально литературным: богомильские миссионеры распространяли в славянском и ро-

манском мире не только учение, но и книги, облекавшие это учение в колоритную словесную оболочку повествовательного апокрифа.

Кроме легенд и сказаний да некоторых богомильски окрашенных народных песен ничего не сохранилось от творчества неоманихеев на западе от Балкан. Надгробные памятники (стелы) в музеях Сараева и других мест Боснии поражают своей архаичностью. Знак креста на них встречается очень редко, обычно — знаки планет, солнца и луны.

Письменные свидетельства о богомильстве и сочинения с богомильской тенденцией сохранились в Болгарии, Македонии и Византии. Для ознакомления с учением богомилов наибольшее значение имеет «Тайная богомильская книга», завезенная из Болгарии в Италию и Ломбардию.

Важным источником сведений о богомильстве является обличительная литература, получившая значительное развитие в Западной Европе в Средние века; начало ей положил своим антибогомилским сочинением пресвитер Козьма (XI в.).

Даже богомильское движение, родившееся из протеста против византийского православия, связано с духовными импульсами, шедшими из восточного Средиземноморья, от стран древней эллинистической культуры. В еще большей степени это относится к тем явлениям культурного творчества балканских народов, которые возникали в рамках церковного христианства. Еще в X в. Иоанн Экзарх передавал болгарскому читателю византийскую церковную премудрость, облеченную в аристотелевские мыслительные формы. К XIII столетию — эпохе блистательного расцвета сербской культуры — относится деятельность тонкого стилиста Дометияна, или Доментиана (ок. 1210 — после 1264), иеромонаха сербского монастыря Хиландара на греческой горе Афоне (эта «Святая Гора», еще в VII в. отданная в исключительное пользование монахам, была единственным в своем роде местом контактов между греками, грузинами, сербами, болгарями, русскими и другими представителями круга православных народов). Серб Доментиан хорошо знал греческий и восточносредиземноморский мир — ему приходилось бывать и в Никейском царстве, и в Фессалониках, и в Палестине, которую он неоднократно посещал как паломник, он сведущ был и в славяноязычной словесности: в круг чтения хиландарского иеромонаха, прозванного современниками «книголюбцем», входили и «Шестоднев» болгарина Иоанна Экзарха, и «Слово о законе и благодати» киевского митрополита Илариона (см. т. II). В написанных Доментианом житиях национальных сербских святых

Саввы и Симеона славянская лексика приобретает глубокомысленную торжественность и важную весомость греческих речений. Жития изобилуют изощренными сложными эпитетами — «златозарный», «златозрачный», «светлодушный», «каменносердечный»; это словесное богатство выстраивается вокруг нескольких важнейших символов, связанных с метафорикой духовного света и духовного зрения («умозрения», *Rесоріа*), которая восходит к ранне-византийскому мыслителю Псевдо-Дионисию Ареопагиту и была развита в XI столетии византийским мистиком Симеоном Новым Богословом. Доментіан любит говорить о видящих незримое «очах» человеческого разума и духа, тонкой игрой синонимов варьируя относящиеся к ним эпитеты: это и «душевные», и «сердечные», и «умные», и «богоумные», и «богомысленные», и «чистые» очи. Праведнику дано «взирать богомысленными умными очами на пресветлую светлость». Образы этой «пресветлой светлости», характерные для идущей от Псевдо-Дионисия Ареопагита эстетической традиции и столь важные для «Рая» Данте, представлены у Доментіана очень широко: дух есть вселенский свет, который «разрушает темный мрак тени земной и воздуха поднебесного и освещает горы, и холмы, и доли, и всю Вселенную», и символами этого света служат «златозрачные лучи звезд» и «седьмосветлые небеса». Это видение бытия и вещей в аспекте их светоносности сближает творчество Доментіана с великими творениями сербской живописи его времени. Роспись храма в Сопочанах (ей не уступали и болгарские фрески Боннского храма под Софией) поражает своей смелостью и жизненностью, рельефностью изображаемого, разнообразием поз, движением фигур; она была выполнена около 1265 г., т. е. около того времени, когда Доментіан заканчивал «Житие Симеона», а в Италии родились Данте и Джотто. Полезно помнить, что величайший западный реформатор раннеренессансной живописи, преодолевший то, что Вазари назвал «греческой манерой», пришел в мир тогда, когда в Сербии эта «греческая манера» уже была высветлена изнутри новым видением жизни.

Со второй половины XIII в. большие сдвиги происходят и в албанской монументальной живописи, что выразилось в пластичности форм, стремлении к творческой трактовке наследия античности. Однако высший расцвет монументальной живописи в Албании связан с творчеством Онуфрия из Неокастро (Эльбасан) и его сына Николая (XVI в.).

Сербские Неманичи много строили, они украшали страну великолепными церквами и монастырями, которые иногда представляют ар-

хитектурные ансамбли редкого совершенства» как, например, соборный ансамбль в Дечанах, в котором византийский стиль сочетается с позднероманским.

В Сербском государстве XIV в. были крупные торговые центры — города Котор и Дубровник. Изделия которских ремесленников конкурировали на рынках Европы с мечами и доспехами венецианских оружейников. Ловкие дубровницкие купцы держали в своих руках торговлю утварью и тканями не только в Сербии, но и в Болгарии.

Праздничный мир сербской столицы времен Неманичей сохранился в народной памяти. Песни о царе Душане и его юнаках так же распространены среди сербов, как в России былины о князе Владимире и киевских богатырях. Песни эти начали создаваться, очевидно, еще в XIV в., когда под турецким игом балканские народы вспоминали свободное прошлое, связывая легенды о нем с мечтами и надеждами на освобождение от ига.

Сильное славянское государство на Балканах вызывало пристальное внимание во всей Европе. Чешский король и император Священной Римской империи Карл IV Люксембургский состоял в переписке с царем Душаном и городами Далмации. Чешского короля и его ученого канцлера Новифорензия интересовало глаголическое древнеславянское богослужение в Далмации.

Важным фактом духовной жизни византийско-славянского мира в XIV в.— кстати, знаменовавшим собой более тесное сплочение этого мира,— было религиозное движение, которое принято называть исихазмом. Об этом течении обстоятельнее говорилось в главах «Византийская литература», «Русская литература». Здесь достаточно напомнить, что исихазм не отрицал традиционной церковности, но переносил акцент с обрядности на «умное делание», т. е. духовную практику самопогружения и самоконтроля. Основы исихастского учения, как и само слово «исихиа», проходят сквозь тысячелетнюю историю византийской монашеской мистики, однако в науке принято прилагать понятие исихазма специально к тому религиозному движению, которое выявилось в XIV в. в связи с полемикой против богословского рационализма Варлаама Калабрийского и его последователей, а главный свой центр имело на Афоне. Шедший с Афона импульс был очень живо воспринят и на Балканах, и на Руси. Исихазм был важным фактором византийско-славянской культуры XIV—XV вв., ее философских, литературных и художественных проявлений, но границы самого феномена исихазма нет возможности однозначно прочертить. Даже

если бы идейный состав исихастского учения оставался неизменным, реальная общественно-культурная роль этого учения в византийских условиях и в условиях славянского мира не могла быть идентичной. Исихазм в Византии со времен Григория Паламы был полемической противоположностью схоластическому рационализму Варлаама, Акиндина, Григория; сама логика идейной борьбы принуждала его самоопределяться по противоположности к «западническим» веяниям.

В круге молодых славянских культур противоположностью исихазма был не дух светской культуры, но бездуховная рутина механической внешней религиозности, поверхностного обрядоверия. Исихазм дал болгарскому, сербскому, русскому народному сознанию возможность в полной мере «оживить» эмоциональную культуру христианства. Славянские адепты афонского шумного делания искали в нем не заградительную стену против секуляризации культуры, а возможность выйти за пределы бессодержательного обрядоверия и с новой ответственностью взглянуть в глубины души; для них исихазм был не помехой, а скорее стимулом к усвоению хранимых Византией ценностей эллинской культурной традиции. На Балканах и особенно на Руси исихастам суждено было играть существенно иную роль, чем в Греции.

Исихазм был межнациональным «движением» и приводил людей в движение в буквальном смысле этого слова: искатели монашеской мудрости отправлялись с Балкан и с далекой Руси на Афон и в Константинополь, чтобы на месте овладеть новой культурой самоуглубления, и попутно знакомились с греческим языком, греческой ученостью и греческой жизнью. Многие русские люди XIV и XV вв. могли сказать в подтверждение своих рассказов о византийских обычаях то, что говорил Нил Сорский: «Яко же и самовидцы быхом в святей горе Афонстей и в странах Цареграда». Еще применительно к Сергию Радонежскому отмечается как нечто особенное и удивительное, что он «не взыска царствующего града, ни святыя горы», т. е. не был ни в Константинополе, ни на Афоне. Славянские питомцы исихастской культуры были охвачены совсем особой любовью к греческому языку: для Руси этой эпохи характерны такие фигуры, как Савва Вишерский, оплакивающий недостаточность своей подготовки эллиниста как свое греховное упущение, или Трице-Сергиевский иеродиакон Зосима, избравший для себя греческое прозвание «Ксенос» (особо важными центрами греческих штудий на Руси были Ростов и Смоленск). Тем более близкий контакт с миром греческого слова имели книжные люди Болгарии и Сербии, зачастую

жившие на Афоне, в Парорийской обители или в других центрах византийской культуры.

Евфимий Тырновский, Константин Костенечский, Григорий Цамблак создали в последние годы свободы Болгарии, а затем в эмиграции, своеобразное литературно-религиозное течение. Болгарский писатель XIV в. — патриарх Евфимий Тырновский часть жизни прожил в Греции. Он продолжил труд серба Доментиана по обогащению славянской речи богатствами греческой словесной и мыслительной культуры и нашел в родном языке возможности для передачи глубинных аспектов философской мысли. Евфимий и его ученики осуществили реформу литературного языка, правописания и графики, унифицируя и архаизируя их на основе исихастской философии слова, известной по трактату выученика Евфимиевой школы — философа Константина Костенечского. С точки зрения этой философии имя вещи есть во всех своих аспектах, семантическом, фонетическом и графическом, явленная сущность самой вещи; слово соотносено с божественным безмолвием, а потому требует к себе благоговейно-внимательного отношения. Слово церковной письменности, назначение которого — назвать и тем самым зримо явить читателю святыню, должно было при таком подходе и само стать святыней, тщательно обособленной от житейского обихода, и блистать всеми красотами витийства, как драгоценная дарохранительница. Именно это происходит у Евфимия Тырновского и его сербских, болгарских и русских учеников: ритмические повторы (наследие тысячелетнего опыта греческой риторики) выявляют неспешный ритм сосредоточенной мысли, изобильные тропы дают возможность увидеть рассказанное как ряд прозрачных символов, отражающихся друг в друге и свидетельствующих об одном и том же смысле, а неисчерпаемые синонимические ряды, выстраиваемые длинной чередой, позволяют до конца продумать и прочувствовать каждое понятие, как бы оцупать его со всех сторон. Мудро-наивный восторг перед глубинами явленного в слове смысла препятствует всему этому витийству выродиться в велеречие, в утомительную высокопарность. Наиболее предвосрожденческой чертой евфимиевской манеры приходится признать напряженный интерес к тонким эмоциональным нюансам, стимулированный культурой исихастского самоуглубления. Мир, открытый этим новым литературным течением, во всех своих измерениях трепетно прочувствован, освоен человеческим сердцем.

Когда балканские края один за другим попадали под власть турок, последователи Евфимия Тырновского, приобщившиеся к исихазму книжные люди Болгарии и Сербии шли в В а

лахию, Молдавию и на Русь. К их числу принадлежал учившийся в Константинополе уроженец Тырнова Киприан, который стал митрополитом киевским и литовским, а с 1390 — митрополитом московским (ум. 1406). Этот видный церковный деятель, между прочим принесший с собой на Русь средоточие христианско-неоплатонической эллинской мудрости — тексты Псевдо-Дионисия Ареопагита, являл собой тип высокопросвещенного книголюба, удалявшегося для ученых занятий в село Голенищево, где он «многая святых книги со греческого языка на руський язык преложи и довольна списания к пользе нам остави». Его послания современникам и переработка прохоровского жития его предшественника на московской митрополичьей кафедре Петра свидетельствуют об искусности в витийстве южнославянской школы. Немаловажную роль в культурном посредничестве между Балканами и Русью сыграл родич Киприана Григорий Цамблак (1364—1419), который ушел со своей болгарской родины в Сербию, затем в Молдавию, в Литву, где был вслед за Киприаном митрополитом Киевским с кафедрой в Вильнюсе, и в Москву. Будучи митрополитом Киевским, Григорий возглавлял православных на Константианском соборе, созванном ложным папой (антипапой) Иоанном XXIII и императором Сигизмундом. Митрополита сопровождала делегация литовско-русских князей. Собор стремился к объе-

динению христианских церквей, и Цамблак (под давлением князя Витовта) стал склоняться к католикам.

На соборе Цамблак встречался с Поджо Браччоллини и одним из основателей венгерского гуманизма — Верджерно. Цамблак также был плодовитым писателем. Писал Цамблак в традиции византийской агиографии, пользуясь стилистическими приемами тырновской школы. Герой его жизнеописаний идеализируется, нередко превращается в лик, не похожий на исторический прототип. При этом герои Цамблака приобретают какой-то особый, утонченный психологизм, как на портретах в Боннской церкви. Между 1429 и 1438 гг. на Русь пришел Пахомий Логофет, или Пахомий Серб, выходец с Афона, создатель первой редакции «Русского хронографа», многочисленных житий и служб святых. Все это характерные биографические факты, в которых выявляется важная черта эпохи: если исихазм создал интимную, внутреннюю связь между странами православного мира, то катастрофа турецкого нашествия создала предпосылки для того, чтобы это внутреннее единство реализовалось в самом конкретном сотрудничестве покинувших Балканы культурных деятелей Болгарии и Сербии с книжными людьми гостеприимной Руси. Это сотрудничество приводит к плодотворному синтезу эллинско-южнославянской утонченности и самобытных русских традиций.

ГЛАВА ПЕРВАЯ

ЭПИЧЕСКАЯ ПОЭЗИЯ НАРОДОВ ЮГО-ВОСТОЧНОЙ ЕВРОПЫ

Юго-Восточная Европа в эпоху Позднего Средневековья была зоной активного развития народной эпической поэзии. Возникновение эпической традиции в странах региона относится еще к дотурецкой эпохе.

Например, в новогреческом народном творчестве эпическими персонажами дотурецких времен выступают Дигенис и другие герои так называемых акритских (акрит — воин — охранитель границ) песен византийской эпохи. Русские исследователи (например, Г. Дестунис) называли эти произведения «богатырскими былинами», что достаточно точно определяет их жанр. Дигенис известен также по рукописной поэме «Дигенис Акрит», где он изображен знатным византийским воином (ср. древнерусскую переводную повесть «Девгениево деяние»). Песни о нем не обладают историческими реалиями, характерными для ученой поэмы, они зачас-

тую архаичнее, у них во многом иное эпическое время. Присутствие византийской истории в народных текстах меньше, чем в рукописной поэме, и предстают они в опосредованном виде. По заключению исследователя византийской литературы Дж. Маврогордато, в песнях совершенно другой мир — мир сверхъестественных подвигов, магического оружия, говорящих птиц.

Дигенис (Акрит) народных песен — могучий богатырь-исполин. У него «руки железные, ноги стальные», почивает он в «железных чертогах, на железном ложе, под железными простынями»; он бросает играючи огромные камни, и от его голоса сотрясаются горы. Под стать Дигенису его соратники, особенно Тремандахил, «от которого дрожит земля и весь мир». Одно из основных проявлений богатырства Дигениса — охота и очищение земли от змей и драконов. Песни говорят о магической власти богатыря

над природой, видят в нем «устроителя» земли: «Акрит строил крепость, Акрит разводил сад... Сколько есть на свете растений, все там сажает, сколько есть на свете птиц, всех туда сгоняет, и они там вьют гнезда». Архаические черты добавляет к облику героя богоборческая песня о бое мейяду Акритом и Хароном, олицетворяющим смерть. Таким образом, народный эпос о Дигенисе имеет архаическую основу, вероятно более древнюю, чем самое имя героя. Борьба с сарацинами обрела в древнейших песнях фантастическое воплощение: Дигенис бьется с чудовищным великаном Саракином; с таким же врагом сражается богатырь Ксанфин. По-иному рисуются сарацины в более поздних песнях — о сыне Андроника, об Армуре, Порфире, Теофилакте, о сыне вдовы Влахопулосе. Здесь выступает вполне реальное иноземное воинство «сарацин и аравитян». На смену коллизии — богатырь и чудовище — в этих песнях пришла принципиально новая — богатырь и вражеское войско.

Архаические сюжеты, мотивы, приемы художественного изображения содержатся в южнославянском эпосе. Их невозможно объяснить лишь позднейшим воздействием сказочной традиции: сама проницаемость для сказочных влияний обуславливалась архаическими воззрениями, присущими эпосу. Сила древнеэпической традиции сказывается и в том, что старые сюжеты широко вошли в циклы последующих этапов — их много, например, в песнях о Кралевиче Марко (Крале Марко) — и в составе этих циклов сохранились до позднейшего времени («Кралевич Марко и Вида-самовила» и др.). Примечательны юнаки-змеевичи, рожденные женщиной от змея, разнообразные противостоящие герою фантастические существа: помимо собственно змея, ламии, известные еще в античных поверьях, чудовища-халы и др. В южнославянском фольклоре есть и так называемые мифологические песни, в ряде случаев принадлежащие истории эпического жанра в его ранней фазе: они позволяют судить о том, какой была его образность и проблематика. Интересны в этом плане песни «Солнце и юнак состязаются», «Юнак и самодива», «Змей и Стана», «Бранко-юнак и лютая змея», «Иван и лесной див», «Змей-жених». Такие песни, как «Секуладитя и шестикрылая змея», имеют параллели у соседних народов (ср. новогреческую и восточнороманскую песни о юноше в колодце у змея). В песне «Царица Милица и Змей из Ястрепа» М. О. Скрипиль усматривал палеославянский сюжет о крылатом огненном змее.

Ко времени турецкого вторжения у южных славян уже существовали, по-видимому, и песни историзированного характера, связанные с

именами Неманичей в Сербии, Шишмановых в Болгарии.

В албанском фольклоре к докосовскому (или «докастриотову») периоду относятся многие сюжеты и образы песенного цикла о братьях-близнецах Муйо и Халиле. Формирование названного цикла захватило различные эпохи, и его герои словно живут в двух разных эпических временах. Борьба с чудовищами предстает как «первая серия» подвигов, или предыстория новых приключений, связанных с более поздними историческими коллизиями. Древними приметами песен служат мифологические образы (заны, оры) и ритуальные мотивы, реалии старинного скотоводческого быта.

Древнейшая часть восточнороманского (общеволошского, затем валашского и молдавского) эпоса восходит к периоду до образования Валашского и Молдавского княжеств (XIV в.). Центральная фигура догосударственного эпоса — охотник-змееборец Йован (Йоргу) Йоргован. Песни о нем описывают встречи со змеем («Йоргован, река Черна и змей») или с «дикой девой», наделенной магической силой («Йоргован и дикая дева из-под камня»). Для характеристики Йоргована показателен постоянный эпитет, сопутствующий имени героя, — «рука-буздуган»; это не сравнение с палицей, а скорее указание, что Йоргован — богатырь железнорукый (ср. аналогичную черту Дигениса, а за пределами Юго-Восточной Европы у Сосрыко, героя нартского эпоса, и у персонажей других древних памятников). Одним ударом Йован Йоргован срубает гору. Богатырская миссия Йоргована — охота на «змея и гадов», что запечатлено и в описании снаряжения коня: «Седлышко — череп зменный, // Подпруга — сплетенные змеи...//Здечка — змееныша два». Йоргован наделяется чертами кудесника, ему дана власть над природой. Его слушаются дикие звери (выдра сопровождает его на охоте), река показывает ему брод. Примечательна способность Йоргована заселить реку рыбой. На угрозу змея напустить мошкарю, которая «остановит плуги», «опустошит земли» и погубит все живое, герой отвечает: «Я страну научу, надоумлю, // Дымом спасется от мух» (ср. изобретение дымокура Элляем в якутской легенде).

В песне «Новак, Груя и дикая дева-богатырка» представители богатырского рода, несущего черты патронимии, показаны в поединке со спящей девой-богатыркой (ср. образ «спящей Валькирии» в «Эдде»), хотя имена героев — результат позднейшей интерполяции и принадлежат борцам против османского владычества. В данном случае Новаку и Груе приписаны подвиги их эпических предшественников.

К моменту турецкого нашествия в восточно-романском эпосе утверждается новая, в частности социальная, проблематика. В песне о Томе Алимоше из «Цара-де-Жос» (т. е. из южной части Молдавского княжества, где сохраняла свои позиции крестьянская община), наряду с этическими идеалами патриархального крестьянства, своеобразно преломилось сопротивление захвату боярами общинных угодий (смертельный враг Томы Алимоша — боярин Маня, желающий быть «хозяином полей и лесов»).

С трагическими социально-бытовыми конфликтами связана знаменитая баллада «Миорица» (вещая овечка Миорица предупреждает хозяина, что его сговорились убить другие чабаны; пастух просит похоронить его вблизи любимого стада, а матери передать, что он не умер, а женился). Отличаясь редкостной поэтичностью, «Миорица» выражает неприятие смерти, любовь к жизни и родному краю; вместе с тем пафос баллады направлен против братоубийства.

У венгров в период «обретения родины» (т. е. обоснования на нынешней территории) и первых веков государства (оно появляется около 1000 г.) складывались произведения, в которых улавливаются отзвуки предшествующей традиции (так называемый восточный субстрат, выявляемый при сопоставлении некоторых венгерских баллад с древним эпосом финно-угорских, сибирских народов; исследователи усматривают его в некоторых героико-фантастических элементах и мотивах, генетически связанных с шаманизмом). Летописи XI—XIV вв. зафиксировали «Сказание о чудесном олене» (тотемический мотив), «Сказание о Белой лошади», повествующие о том, как вождь венгров Арпад получил в обмен на белую лошадь воду, землю и траву новой родины. Предполагается, что эти сказания бытовали в форме героических песен (Д. Ортутай). Их создателями и распространителями предание считает древних певцов-регешей. Существовал, кроме того, цикл песен о борьбе за престол и о защите молодого государства, реминисценции которых есть в латинской хронике, содержащей и имя центрального героя — Ласло Святого (1077—1095). Судя по хронике, песням была свойственна «наивная, но удачная композиция, скупая, но точная характеристика, симметричность расстановки, сравнения и тропы».

Таким образом, эпическая поэзия народов Юго-Восточной Европы, вступая в период своего классического развития, приходящегося в основном на XIV—XVI вв., обладала довольно значительной традицией. Эпос выходил из архаической фазы: разнообразно протекал процесс историзации в зависимости от локальных социально-исторических и фольклорных фак-

торов. Общей чертой был относительный жанровый изоморфизм; при всех различиях произведения на разных языках представляли героико-эпическую поэму-песню. Она характерна не только для Юго-Восточной, но и для Восточной и Северной Европы (см. древнерусские былины, карело-финские руны, украинские думы), в отличие от Средней Азии или Сибири, где у многих народов складывались развернутые поэмы-эпопеи (якутское олонхо, обширнейший киргизский «Манас» и др.). Может быть отмечено и сходство в изображении древних эпических персонажей народов Юго-Восточной Европы с некоторыми героями эпоса других регионов. Например, близкие черты налицо у южнославянского богатыря-охотника и кудесника Змея Огненного Вука (само имя Вук более позднее) и Волха Всеславьевича русской былины. Типологическое сходство здесь, возможно, усилено элементами древних общеславянских художественных и мифологических представлений. Охотничий эпос сопоставим с соответствующими циклами и более далеких регионов, например колхидо-иберийского; одна из песен о Дигенисе обнаруживает прямое сюжетное сходство с грузинским повествованием о гибели охотника, убившего божественного оленя.

Начиная с XIV в. развитие эпической поэзии Юго-Восточной Европы связано главным образом с борьбой против нашествий войск Османской империи и за свержение султанского гнета и владычества на Балканах. В течение этого периода родились известнейшие циклы и группы эпических песен, созданы многие классические образцы эпических героев. Не были преданы забвению и старые песни, но они зачастую переосмыслились (так, в Греции записаны варианты песен, где Ксанфин-богатырь или юный Влах бьются не с сарацинами, а с турками).

Эпическое творчество в целом, его поэтический арсенал преобразовывались и обновлялись в связи с усилением историзма народного художественного сознания. В южнославянских и восточнороманских песнях о богатыре Дойчине (Дончилэ) врагом-насильником предстает уже не чудовище, а злой Арапин, пришелец «из Царьграда» (хотя черты чудовища у врага подчас сохраняются).

Реально-исторический элемент становится органически присущим эпосу, определяет новую основу художественного обобщения. Формирование героико-исторического эпоса сопровождается важными переменами в типологии и сюжетной структуре песен.

В то же время в песнях этой поры достигает особого расцвета повествовательное искусство эпоса народов Юго-Восточной Европы: поэтика гиперболизма и художественных уподоблений,

динамичных описаний и диалогов; система повторов, общих мест, типизированных определенных сочетаний.

В эпическом творчестве эпохи усиливаются элементы межэтнического сходства. Об этом свидетельствуют сходные сюжеты борьбы с турецким владычеством, образы совпадающих героев-патриотов (Марко, Новак, Груя, Дойчин) и их врагов (арапин, турок, султан).

В эпосе народов Юго-Восточной Европы немало «международных» сюжетов («бой отца с неузнанным сыном», «муж на свадьбе своей жены», «государь несправедливо заключает в темницу лучшего богатыря» и т. д.). Но это не заимствование с Востока или Запада, а результат художественной истории.

Основное место в эпосе принадлежит новым сюжетам, прямо или косвенно связанным с реальными коллизиями эпохи. Но к именам появляющихся героев (Марко Кралевич, Новак и др.) прикрепляются и более древние сюжеты. Происходит своеобразное удвоение роли эпического персонажа.

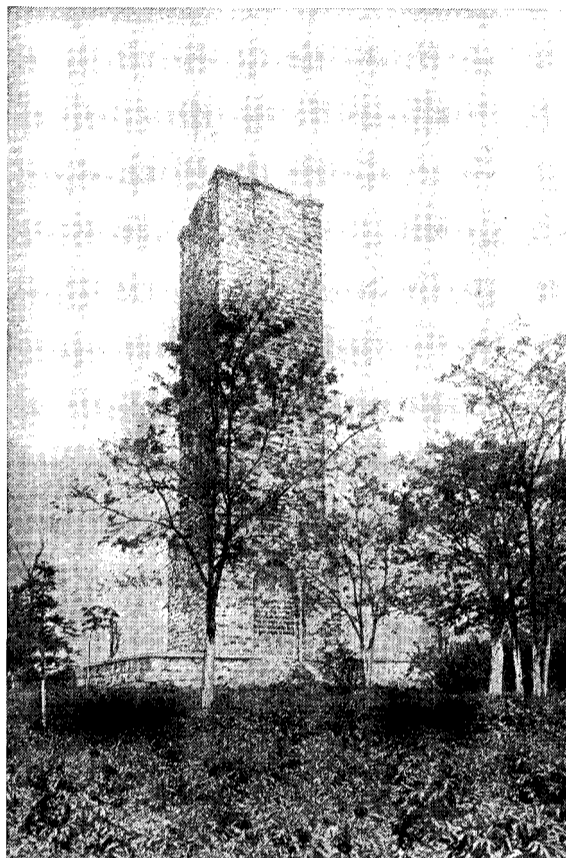
Разные по древности поединки объединены в цикле об одном герое: богатырь противостоит воинам султана, и он же сражается с чудовищами. Это явление составляет примечательную черту эпоса народов Юго-Восточной Европы.

Один из центральных циклов юнацкого эпоса южных славян (юнашки песни, зуначке песне) сложился вокруг Кралевича Марко. Прототипом героя послужил владетель небольшого удела с центром в городе Прилепе в Вардарской Македонии, погибший в 1395 г. в битве, где он участвовал в составе турецкого войска. Но эпическая история Марко мало в чем совпадает с реальной, а по патриотическому пафосу, как правило, противоположна ей. Как справедливо подчеркивает болгарский ученый И. Динеков, Марко предстает народным защитником и борцом против иноземного гнета.

Уже в 1556 г. песню о Марко фиксирует вместе с мелодией дубровницкий поэт П. Гекторович.

Включая в себя не только версии одних и тех же или сходных произведений («Марко Кралевич и Арапин», «Марко Кралевич и Муса Кеседжия», «Марко Кралевич и Филипп Мадьярин» и др.), но и произведения совсем разные и непохожие между собой, многоязычный эпос о Марко вырос за счет оригинального локального творчества. Циклы песен, посвященных Марко, представляют одну из самых обширных и многообразных биографий героя в истории эпоса.

Марко могуч и неустрашим. Он способен одолеть и чудовищного богатыря, наделенного тремя сердцами, и целое вражеское войско.



Памятник павшим на Косовом поле

Но, если требуется, он хитроумен и лукав; сила его острого слова не уступает богатырской мощи. Самому султану не совладать со строптивым Марко. Фоном и окружением для песен о Марко служили предания и легенды, которые повсюду связывали имя Марко, его говорящего коня Шарца с памятными местами родной земли. В легенде жила мечта, что вновь придет богатырь, подобный Марко, он поднимет со дна моря Маркову палицу и избавит народ от угнетения.

У каждого народа эпический цикл песен о Марко не только обладает специфическими чертами, но и по-своему сочетается с другими циклами.

У болгар, кроме Марко, большое место занимают песни о Момчале — родопском правителе, погибшем в 1345 г.; рядом с Марко выступают другие юнаки — Рельо Шестикрылый, Лютица Богдан, Янкул, Лете Дукатинче, Секула-детенце. Характерные патриотические песни болгарского эпоса — «Марко Кралевич, Султан Селим и черный Арапин», «Семь юнаков и Арапин», «Крале Марко освобождает три вереницы рабов» и др.

В сербскохорватском эпосе, каким он предстает в знаменитом собрании Вука Ст. Караджича, циклу о Марко принадлежат и такие песни, как «Женитьба короля Вукашина», «Марко узнает отцовскую саблю», «Марко и Мина из Костура», «Лов Марка с турками», «Пахота Марко Кралевича» и др. В этих песнях — свои не только эпические, но и исторические особенности. В Косовском цикле, связанном с битвой 1389 г. — трагическим событием в средневековой истории Сербии, героическая гибель героев, тяжкая судьба их близких соотнесены с великой бедой, пришедшей на родную землю («Гибель Сербского царства»). К XV в. относят сербские песни о Бранковичах и Якшичах. Для хорватского эпоса специфичен лиро-эпический цикл Ивана Карловича (историческое лицо конца XV — начала XVI в.) и песни о борьбе с турками в Хорватии в XV в. (например, о молодом пане Деренчине). Черногорский эпос отличается, в частности, песнями о Црноевичах (XVI—XVII вв.). В словенском фольклоре меньше развивался героический эпос, а больше — жанр баллад.

По-особенному выглядит крайинская (боснийско-мусульманская) эпическая поэзия, формировавшаяся в основном в XVI в., когда здешнее славянское население принимает мусульманскую веру. Отличает ее не только своя мотивировка героизации (некоторые общераспространенные сюжеты в ее толковании приобретают противоположный смысл, как бы меняя персонажей местами), но иной, явно ориентализированный повествовательный облик. «Певцы-мусульмане изошрялись в сложных описаниях, вводили новых действующих лиц; они любят романтические авантюры... Действие мусульманской песни двусторонне — например, оно происходит в лагере турок и в лагере христиан (как в преданиях о Роланде—Орландо)... В песне содержится ряд симметрически расположенных картин (синхронность событий). Между обоими мирами — на некоем «среднем плане» — происходят события, необходимые для связи повествования» (И. Н. Голенищев-Кутузов). В числе героев мусульманских эпических песен предстают Джорджолез Алия (он побеждает сербских юнаков), братья Муйо, Халиль, Омер и др.

Названные персонажи выступают и в североалбанском эпосе; имеются и общие сюжеты. Исследователи объясняют это усвоением крайинского эпоса албанцами при посредничестве двуязычных певцов (Ставро Скенди) или совместным развитием («симбиозом») «пограничного эпоса» (М. Ламбертц). Совпадение имен персонажей и некоторых сюжетных схем сочетается, однако, с антитетичностью идейного содержа-

ния албанских песен, подчиненностью их местным эпическим традициям. По наблюдению А. В. Десницкой, североалбанские песни отличаются относительной простотой фабулы. Они изображают взаимоотношения между членами патриархальной семьи, суровый быт горных «чет»; в числе эпических тем — добывание далекой невесты, освобождение родных из плена и др. Преобладают условно эпические, легендарные или сказочные ситуации. Наряду с этим существуют песни, которые называют братьев Муйо и Халила «не подвластными ни султану, ни янычарам» («Муйо у султана»), выражают идею единства в борьбе («Чеботаше Муйо и Королевич Марки»). Кроме богатырских, в албанском фольклоре формируются историко-героические песни — о Георге Кастриоте Скандербеге, руководителе борьбы против османского владычества в XV в. («Осада Круи», «Скандербег и Балан-паша», «Смерть Скандербега»).

В эпосе валашском и молдавском одним из наиболее ранних произведений на патриотическую тему явилась песня «Ветер Кривэц и Маркош-паша», где воинству султана противопоставит мифический персонаж — хозяин зимы. В других песнях в центре повествования — могучий богатырь-воин, который сокрушает чудовищного врага-иноземца («Дончилэ»), уничтожает отряд янычаров на Дунае («Тэнислав»), отражает нашествие турецкого или татарского войска, изображаемого вполне реально («Юный воин Роман»). Новым в построении песни является двуплановость действия: вначале рисуются стан врага, поступки противника («пролог о враге»), затем — герой песни, его ответные действия. К числу воинских, а не гайдуцких, как в сербском эпосе, относятся песни о Новаке и его сыне Груе («Груя в Цареграде», «Новак и его неузнанный сын», «Груя на пахоте»). Изображение героя, оказавшегося в турецкой столице, встречается и в других произведениях эпоса (ср. украинскую историко-героическую песню о Вайде в Цареграде). Известно о существовании в Дунайских княжествах ранних исторических песен: о господре Молдавии Стефане (ее слышал в 1574 г. Матей Стрыйковский) и о господре Валахии Михаиле Храбром (записана на книге XVI в.).

В Греции одновременно с обновлением ряда акритских песен начинает формироваться знаменитый цикл песен о героях повстанческого движения клефтов.

Венгерский средневековый фольклор, судя по летописным отражениям, имеющимся записям, содержал песню о народном герое Толди (его сопоставляют с Ильей Муромцем), цикл песен исторического характера, посвященных подвигам Яноша Гунияди, а также предания о

короле Матяше и баллады различной тематики.

В условиях борьбы против одного и того же врага крепились межэтнические связи, усиливалось взаимодействие фольклорных традиций. Многие эпические персонажи стали общими для ряда народов, не обязательно родственных в языковом отношении. Марко — персонаж южнославянского, албанского, истрорумынского, валашского, молдавского фольклора. Дойчин — герой не только южнославянского, но и меглено-румынского, валашского и молдавского эпоса (сюжетную параллель к песне о Дойчине представляет албанская «Дьёрдь Элез Алиа»); в южнославянском и восточнороманском эпосе выступают Новак и Груя. Некоторые песни существуют в параллельных версиях (например, «Герой освобождает три вереницы рабов» и «Серб-бедняк» — в болгарском и восточнороманском фольклоре). В других случаях наблюдается своеобразное перераспределение сюжетов. Так, Марко — в восточнороманском фольклоре персонаж балладных, а не героических песен. Если у южных славян героическое повествование о богатыре, возвращающем свободу невольникам, связано с именем Марко (см. распространенную болгарскую песню «Марко освобождает три синджира рабов»), то в молдавском и валашском эпосе героем его выступает другой персонаж («Георге Витязу и три вереницы невольников»). Герой, уничтожающий врагов, которые приходят к нему в поле, в южнославянском эпосе зовется Марко Кралевичем («Марко пашет землю»), а в валашском эпосе — Груей, сыном старого Новака («Пахота Груи»).

В южнославянских и восточнороманских эпических песнях поется о венгерских военачальниках Януше Гунияди (Сибинянин, Янко, Енча Сибенча), короле Матяше (известном и фольклору словенцев, словаков, западных украинцев) и др. В эпической поэзии южных славян говорится о вторжении турок в Валахию (Кара-Влашка) и Молдавию (Кара-Богдания), в ряде песен выступают валашские господа Дан, Мирча, Радул, Михаил Храбрый (Михалвоевода). В болгарских песнях фигурирует албанец Скандербег.

В то же время в эпосе народов региона немало сходных образительных и повествовательных констант. А. Н. Веселовский выделял, например, в болгарских, сербских и румынских эпических песнях «типический образ» богатырской потехи, встречаемой и в русском эпосе: «Витязь, выезжая на бой, точно расправляет свои мышцы, швыряя высоко под облака свою палицу, копье либо саблю и подхватывая на лету тяжелое оружие, которым вращает легко, точно лебединым пером». В этом же ряду сходжений — описание героя в заключении, освобождение с по-

мощью хитрости (просит развязать руку, чтобы написать письмо) и другие совпадающие мотивы (герой узнает у врага свою саблю; братья не узнают друг друга в бою; герой «вгоняет» противника в землю; сабля богатыря оставляет борозду в земле и т. д.). Принципиальные аналогии, но и немаловажные различия существуют в поэтическом языке.

Наибольшая близость наблюдается в материалах пограничных, диффузионных зон, например албанско-боснийской, валашско-сербской, валашско-болгарской и др. В таких зонах проявлялись сугубо локальные влияния, облегченные двуязычием, но в определенных случаях они могли служить началом более глубоких воздействий.

Важный раздел эпической поэзии народов Юго-Восточной Европы составляют исторические баллады. Издавна привлекает внимание исследователей «балканской общности» баллада о женщине, замурованной в стену при строительстве крепости, моста или церкви (греч. «Артский мост», арумынск. «Мост через Нарту», алб. «Крепость Розафат», болг. «Замурованная невеста», сербохорват. «Строительство Скадара», валаш. и молд. «Мастер Манол», венг. «Мастер Келемен», цыг.-кэлдэрарск. «Мануйля-каменщик»). Мотив принесения каменщиками умиловительной жертвы весьма древний, он был распространен не только в Европе, но и в Азии. Известен он и в балладных реализациях — финских, мордовских, грузинских и т. д. Однако ученые, изучавшие балладу Юго-Восточной Европы (П. Сырку, К. Дитерих, Н. Г. Политис, М. Арнаутов, И. Талош), отметили специфические ее черты и вместе с тем особую близость ее редакций, присущих данному региону; в этом видят проявление совместного творчества народов Юго-Восточной Европы.

Яркое художественное воплощение получила в балладах тема полоня, иноземной неволи. Глубоким трагизмом отмечены, например, болгарская баллада «Сестры-рабыни», молдавская и валашская «Илинкуца», венгерская «Мать — пленница сына» и многие другие. Этот цикл близок песням и балладам восточных и западных славян той же эпохи.

Большим богатством и многообразием обладает поэтический язык эпических песен народов региона, во многом специфично стихосложение, отражающее структурные особенности языков; различается мелодика и исполнение песен.

Сходные художественные приемы приобретают в песнях неодинаковые функции и звучания.

Показательна, например, эпическая антитеза, основанная на отрицательном параллелизме (славянская антитеза), — она присуща не только южнославянскому, но и новогреческому, албан-

скому, восточнороманскому народному эпосу.

Характерная позиция славянской антитезы в сербохорватском эпосе — в начале песен (см.: «Марко Кралевич и Вуча-генерал», «Гибель Сербского царства», «Молодой Радойца» и др.). Это своеобразный зачин, эпическая заставка — всегда в «авторской» речи. Таков зачин знаменитой баллады «Хасанаганица», которую переводили Гете (для третьей книги «Голосов народов» Гердера, 1778), Вальтер Скотт (1799, по переводу Гете), Шарль Нодье (1821), Пушкин (1832) и др.

Что белеет средь зеленой чаши?
Снег ли это, лебедей ли стая?
Был бы снег, давно бы он растаял,
Лебеди бы в небо улетели;
Нет, не снег и не лебяжья стая:
Там Хасан-ага лежит в палатке.

(Перевод А. А. Ахматовой)

Из героических песен других народов только греческие довольно постоянно применяют аналогичную утвердительно- или вопросительно-отрицательную антитезу в качестве зачина («Деспот», «Смерть Дьякоса», «Яннис Букавалэс», «Кондояннис»). Но специфика их в том, что антитезой часто исчерпывается содержание песни — весь ее текст:

Как содрогаются они, седые скалы Гуры —
Не град ли тяжкий их сечет, иль бьет мороз
жестокий?
Нет, тяжкий град их не сечет, не бьет мороз
жестокий,
Так Кандояннис турок бьет и летом и зимою.

(«Кандояннис». Перевод Вл. Нейштадта)

В ряде греческих песен антитезу встречаем не в «авторском» описании, а в диалоге:

Но тут со стен монастыря раздался крик дозорных:
— Вверх туча черная ползет, все горы потемнели!
Не наши ли идут сюда, не добрая ль подмога?
— Не наши то идут сюда, идет к нам не подмога,
Идут турецкие войска, пятнадцать тысяч турок.

(«Плен и смерть Фармаки». Перевод Вл. Нейштадта)

Диалогическая структура антитезы преобладает в албанских эпических песнях («Муйо и Бехури», «Муйо у султана», «Смерть Имера» и др.). Особенность их состоит в том, что чаще всего реальное объяснение происходящего известно слушателю и дано в «авторском» описании перед антитезой. Недоумение, неожиданное предположение звучат лишь в речи персонажа, задающего вопрос, передавая его испуг или тревогу;

Встрепенулись сыновья султана,
Говорят они отцу в тревоге:
— Что за гром грохочет над Стамбулом?

Не султанские ль стреляют пушки? —

Отвечает им султан на это:

— Нет, клянусь Аллахом, то не пушки...
То Халиль и Муйо подъезжают!

(«Муйо у султана». Перевод Н. Банникова)

В болгарском фольклоре в роли зачина славянская антитеза выступает в балладных песнях («Яна Кукавица», «Мать и сын», «Янычар тоскует по своему роду», «Брат и сестра» и др.). Великолепные ее образцы есть и в юнацком эпосе. Но здесь антитеза появляется не в самом начале и имеет вид диалога:

Говорили турки-янычары:
— Что за мгла там затемнела?..
Отвечал им Петар, молодой слуга:
— Мгла, что затемнела там,
Это мать юнака Марко.

(«Марко, связанный турками,
освобожден своей матерью»)

Специфичны случаи, когда диалог, составляющий антитезу, происходит между юнаком и лесом, например в песне «Марко освобождает три вереницы рабов» (ответ леса: «Не огонь пожег меня пожаром! // Проходили тут три вереницы, // Скovaných рабов три вереницы»). Перевод С. Городецкого), либо между юнаком и его говорящим конем, как в песне о Филиппе Маджарине.

В стилистике молдавского и валашского эпоса антитеза, основанная на отрицательном параллелизме, занимает менее значительное место (чаще она встречается в колыбках). Единичный пример ее употребления в зачине — вступление в песню о богатыре и змее.

Более характерны случаи, когда антитеза принимает вид диалога («Юный Роман», «Груя и дочь кади», «Груя на пахоте»). Валашский пример:

— Груя, мой братец,
Глянь, тяжелая туча идет...
— То не туча, что ты видишь,
А неверные турки.

(«Груя на пахоте»)

В венгерской поэзии можно сослаться на диалог в балладе «Молнар Анна». Аналогичная структура здесь дана в обратном порядке: реально происходящее отрицается, а предлагается мнимое объяснение:

— Что ты плачешь, что ты плачешь, Молнар Анна?
— Я не плачу, Айго Мартон, я не плачу,
Опадает с дерева роса,
По лицу дождем струится.

Очевидно специфическое оформление и своеобразное художественное звучание эпической антитезы в каждом национальном тексте, при

совпадении метафорической фигуративное™ уподоблений. Фигуративному принципу исторически предшествовал иной тип эпического изображения, когда способность вызывать «потрясения природы» мыслилась неотъемлемым свойством эпических персонажей», непременным эффектом их появления, боя между ними и т. д. Таковы были их атрибуты (например, в героико-архаическом эпосе якутов, эвенков и других народов Сибири молнии, гром и буря — постоянные «спутники» богатырей и их противников).

В песенном стихосложении проявляется хорейская тенденция. В эпосе разных народов имеются аналогичные формы стиха: древний пятнадцати- или шестнадцатисложник («бугаршница», византийский «политический стих») и особенно десятисложник (он характерен для южнославянского и отчасти албанского и новогреческого эпического фольклора). Однако эти формы получают различное конкретное воплощение и внутреннее акцентное деление, по-разному сочетаются с более краткими стихами. Последние распространены в албанском эпосе

(где стих, за исключением северного ареала, восьмисложный), а в виде восьми- и шестисложников (сокращаемых до семи- и пятисложников) господствуют в эпосе восточнороманском.

Все имеющиеся свидетельства, начиная с самых ранних и кончая наблюдениями XIX—XX вв., показывают, что эпос создавали и хранили народные певцы-музыканты (гуслиеры, лаутары, лахутары), а также непрофессиональные исполнители. Они донесли до нашего времени живое искусство эпического исполнения, воспроизводящего и варьирующего унаследованную традицию. Теория аристократического происхождения опровергается не только содержанием эпоса, но и творческим характером воссоздания его певцами, его традиционной поэтикой и стилистикой.

Вплоть до возникновения новых литератур многообразные эпические произведения представляли наиболее значительную форму поэтического творчества у народов Юго-Восточной Европы. Они сыграли большую роль в становлении и в дальнейшем развитии национальных литератур всего этого региона.

ГЛАВА ВТОРАЯ

ГРЕЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XV И XVI в.

Крушение византийской государственности в 1453 г., предшествовавшая и сопутствовавшая ему массовая эмиграция последних носителей византийской культуры в страны Западной Европы и отчасти в славянские земли, ужасы турецкого завоевания и установление владычества османских султанов, тяжким бременем легшего на греков, — все это означало конец тысячелетнего цикла, в продолжение которого судьбы литературы на греческом языке были связаны с судьбами империи со столицей в Константинополе. Отныне греческая литература должна была развиваться в иных, суровых условиях.

Происшедшей катастрофой были менее всего задеты две зоны словесного искусства, по своей природе наиболее безмянные и внеличные: во-первых, фольклор и полуфольклорная низовая литература; во-вторых, церковно-монашеская письменность, непосредственно связанная с нуждами культа и «назидания».

Сохранение церковно-монашеской письменности связано с тем, что церковные и монастырские институции, в определенных границах оставленные османской властью для нужд порабощенного православного населения, были

тем осколком византийского порядка, который продолжал свое существование под игом турок. Менее чем через год после падения Византии в Константинополе — отныне Стамбуле, столице султана — была восстановлена патриархия. Теплилась культурная жизнь в монастырях, особенно на Афоне; работавшие там живописцы (например, Панселин), подхватив традицию заключительной фазы византийского искусства, вырабатывают на ее основе очень сухой и жесткий, но исключительно заверченный и устойчивый канон, предназначенный для консервации стиля в условиях культурной разрухи — и такой же характер носит в эту эпоху литературная деятельность монастырской среды. Один из примеров законсервированной и как бы выпавшей из времени формы — так называемая синаксарная эпиграмма, написанная ямбическим триметром (любимый размер византийских ученых поэтов, уже в их времена чисто книжный) и суммирующая крайне сжато, с применением звуковой, словесной и умственной игры содержание определенного дня церковного года. Классиком этого жанра был Христофор Митилениский (XI в.), собирателем образцов жанра — Никодим Святогорец (XVIII в.); но в продолже-

ние всего времени, отделяющего одного от другого, монастырские грамотеи и стихотворцы непрерывно упрямались в сочинении синаксарных эпиграмм, которые не имеют примет времени и после падения Византии остаются вполне «византийскими». То же можно сказать о некоторых жанрах гимнографии, о некоторых типах аскетического поучения и т. п.

Фольклор тем более может обойтись без тех предпосылок, в которых нуждается «высокая» литература. Конечно, греки и после падения Византии продолжают складывать народные песни — в частности, о самом падении Византии. Вот одна из них:

Как взят наш город, взят наш край, взяты
и Салоники,
Айя-София в плен пошла, преславная обитель,
Где колоколен тридесять, колоколов под сотню,
На каждый колокол есть поп, а при попе диакон.
Вот служба божия идет, несут Дары святыне,
Как слышен глас от небеси, от ангелов господних:
«Оставьте Херувимскую, Дары скорей сложите
И отпишите вы письмо, пускай приходят франки,
Пускай берут чеканный крест, а с ним святую
книгу,
Пускай берут и сам престол, чтоб турок
не глумился!»
Как Матерь Божья глас вняла, так образ слезы
пролил.
Не плачь, не сетуй, Госпожа Небесная Царица:
Вот день придет, вот час придет, и враг уйдет
обратно.

(Здесь и ниже переводы С. Аверинцева)

Продолжают возникать богатырские песни о Дигенисе Акрите (см. гл. «Эпос балканских народов»). Особенно популярна тема смерти Дигениса, представляемой то как последний поединок героя со страшным Хароном (в древнем мифе — перевозчик в царство мертвых, в новогреческом фольклоре — олицетворение смерти), то как космическая катастрофа, происходящая не только в нашем мире, но и в преисподней:

Борим кончиной Дигенис, дрожит земля повсюду.
Грохочет в небе частый гром, трясется
мир надземный,
А мир подземный обнажен и без покрова явлен...

Сюжеты других песен связаны с народными поверьями, часто полными мрачной поэзии, и с патриархальными представлениями, очень характерными для греческого быта. В песне «Константин и Арети» сын обещал матери в случае беды доставить домой сестру, выданную замуж в далекий край, но сам погиб; однако проклятия матери, потерявшей тем временем всех сыновей, поднимают его из могилы, и сестра

едет домой на коне мертвеца. В другой песне повествуется, как мост через реку Арту не стоял без человеческой жертвы, и в реке утопили прекрасную жену начальника строителей; она уже готова была в смертный час проклясть мост, но вспомнила, что у нее есть младший брат, который, может быть, пойдет по этому мосту, и ради него заклала мост стоять твердо.

Во всех этих песнях господствует так называемый «политический» (т. е. общепринятый) пятнадцатисложный стих. Тем же стихом написаны тексты, стоящие на грани фольклора и литературы и отражающие вкусы городской среды. Наивным цинизмом отмечен «Стослов», входящий в цикл так называемых «Родосских любовных песен». Предполагаемая им ситуация такова: мальчишка объясняется красотке. Девушка предлагает поклоннику игру: он должен сочинить сотню стихотворных прибауток (отсюда название «Стослов»), причем каждая прибаутка должна начинаться соответствующим по порядку числительным. Двустопишия несколько напоминают по своей структуре русские частушки (это особенно наглядно, если разбить каждую строку на две).

Одна красавица давно меня поймала в сети,
Опутала меня вконец, а выпустить не хочет.

Два глаза есть у бедняка, и оба плачут горько;
Из камня сердце у тебя, а нрав — избави боже!

Три года я из-за тебя готов сидеть в темнице,
Как три часа они пройдут из-за красы-девицы.

Четыре у креста конца, а крест висит на шее:
Другие пусть целуют крест, а я тебя целую.

Пять раз на дню я исхожу из-за тебя слезами:
Поутру раз и в полдень раз, три раза попозднее.

Когда юноша доходит до сотни и получает свое, он принимается грубо куражиться над девушкой.

Любовь, о которой идет речь в «Родосских любовных песнях», — это уже не страсть, сжигающая верные сердца Ахилла, Вельфандра, Флория из поздневизантийских романов, не таинственная, похожая на колдовство одержимость, которой поддаются многие герои фольклорных повествований, а веселое времяпрепровождение.

До сих пор речь шла о поэзии безымянной. Но поэт Стефан Сахликис, мастер грубоватой сатиры, хлесткий бичеватель городских нравов, который сам называет себя «Хароном непотребных женщин», — авторская личность, и личность яркая. Мы знаем о нем, что он жил в критском городе Ираклион в конце XV и начале XVI в. и был там юристом. Мир его поэ-

зии — это насквозь земной мир ночных попок, городских притонов, но также и неподдельного страдания, незащитности перед ложью и предательством. Жизнь увидена в аспекте, животного веселья и животного страха, но трезво и без иллюзий. Целые страницы Сахликис посвящает времени, когда ему довелось оидеть в тюрьме и слушать песенки и остроты стражников; описание этого — одно из лучших мест во всем его творчестве. Он выделяется среди других поэтов того же типа, каких тогда было немало. Назовем небольшую анонимную поэму «О старике, чтобы он не женился на девчонке»; по-видимому, и эта ехидная зарисовка нравов возникла на Крите.

По мере того как мы от фольклора и клерикальной письменности переходим к художественной литературе в собственном смысле слова, все чаще приходится называть как места литературного творчества острова, прежде всего Родос и Крит. Это не случайно: на островах сложились условия, более благоприятные для развития греческой литературы, чем на континенте. Там греки жили не под турецким игмом, а под более мягким господством «франков». На Родосе вплоть до 1522 г. держались рыцарь-госпитальеры (иоанниты), которых поддерживало греческое население. Крит до 1669 г. принадлежал Венецианской республике, причем после успешного восстания 1572 г. греки получили относительную автономию при экономическом контроле и сохранении ключевых позиций венецианцев в портовых городах; именно тогда литература Крита достигает своего расцвета. Под властью той же Венеции находился до 1589 г. и Кипр.

Только на островах могла жить «высокая» литература на греческом языке. Но именно там она соприкасалась с западными, прежде всего итальянскими, литературными веяниями. Крит был местом, где была распространена итальянская образованность, итальянская словесность. В трех крупнейших портовых городах Крита существовали устроенные по итальянскому образцу «академии», т. е. литературные кружки: ценители поэзии собирались в богатых домах, декламировали и обсуждали свои произведения, преимущественно на итальянском языке, ставили спектакли. Латинская графика теснила греческую, о чем свидетельствуют критские греческие рукописи, написанные латиницей.

Меньше всего ощущается «франкское» влияние в литературе Родоса. Там преобладают формы, непосредственно связанные с византийской традицией. Родосский поэт Эммануил Горгилла сочинил песню-хронику «Мор на Родосе» в обычных пятнадцатисложниках и пересказал этим же размером византийскую поэму о подвигах и злоключениях великого полководца Велисария.

Сложнее ситуация на Кипре, где продолжают складываться «акритские» песни, т. е. песни о богатырях в старом византийском духе, но прививается навеянная западными влияниями форма сонета; в цикл сонетов, любовного содержания включены, между прочим, переводы из Петрарки.

На Крите, наряду с уже упомянутыми стихами Стефана Сахликиса, которые при всей своей характерности примыкают к «продромической» и «птохо-продромической» линии византийской поэзии (см. гл. «Византийская литература», т. II), следует упомянуть анонимную «Плачевную римаду о горьком и ненасытном Аде», а также «Сон» Бергадаса и множество других поэм, построенных по средневековому плану «видений»: посещение ада во сне и затем поучения живущим, схожие с византийской дидактической поэмой «Спанея». Две песни Марко Дефарана — «Слово поучительное отца сыну» и «История Сусанны» — тоже вполне византийские по характеру; о временах венецианского владычества здесь говорят только реалии, а также приданные «политическим» двестишам рифмы. Появляются и характерные для всей греческой литературы того времени песни-хроники: «Бедствия Крита, произошедшие от великого землетрясения» Манолиса Склавоса (1508) и «Осада Мальты» Антона Ахелиса, представляющая собой переложение одноименной итальянской хроники о поражении турок у Мальты в 1565 г. Эта линия будет продолжена в XVII в. в хрониках-плачах о последней осаде и падении Крита.

В целом своеобразие критской литературы как сплава византийско-эллинских и венецианско-итальянских элементов, подготовленное в XVI в., выявляется в полной мере лишь к началу следующего столетия (см. гл. «Греческая литература XVII в.», т. IV), когда наступило время для таких ярких памятников, как «Эрофил», «Жертвоприношение Авраама» и «Эротокрит».

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

АЛБАНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

В XIV в., после смерти сербского короля Стефана Душана (1355), Албания, входившая в состав его державы, распалась на феодальные княжества. Воспользовавшись междуусобицей, венецианцы во второй половине XIV в. заняли ряд приморских городов. В 1389 г., после битвы на Косовом поле и падения Сербской державы, в Албанию вторглись турки, к 40-м годам XV в. овладевшие почти всей страной. В ряде местностей начались стихийные восстания, поддержанные славянами и венграми. С 1443 г. борьбу албанцев возглавил Скандербег, при нем Албания почти целиком была освобождена от турок. После смерти Скандербега (1468) начались распри и участились измены феодалов, опасавшихся, что война против турок перерастет в войну крестьян против господ. В 1478—1479 гг. Албания была вновь покорена турками. Даже венецианцы потеряли опорные пункты на побережье, и страна попала под господство Порты, длившееся около 450 лет. Турецкое иго сковало развитие Албании, привело к разрыву связей со славянским миром, к длительному сохранению феодальных отношений и пережитков родового строя. Феодалы, перешедшие на службу к захватчикам, вербовали албанцев в янычары. Местное население угнетали, истребляли. Многие албанцы бежали из страны, главным образом в Южную Италию.

Зарождение албанской литературы относится к концу XV — началу XVI в. У ее истоков стоит группа гуманистов и историографов, писавших по-латыни. Большинство из них приобщались к идеям Ренессанса, обучаясь в Дубровнике, Венеции, Падуе.

Особенного расцвета достигла в этот период в Албании фресковая живопись (Онуфрий из Неокастро — Эльбасана) и архитектура. В Италии и Далмации известны работы скульптора и архитектора Алекса из Дурреса (1420—1505), а также Алекса Таркеты, создавшего «Албанский алтарь» (1480) в Милане.

Знаток классической литературы и философии был Леоник Томеу (1456—1531), переводчик и комментатор Аристотеля и других философов, автор диалогов на разные исторические и моральные темы, чьи знания и труды высоко оценивал Эразм Роттердамский. У Микеля Марули (жил в XV в. в Константинополе и Италии) в изящных латинских стихах, проникнутых духом неверия в божественное начало, звучит тоска по далекой отчизне. Уроженец Шкодры Марин Бечикеми (ум. 1526), выдающийся оратор, преподававший в Брешии, Венеции

и Падуе ораторское искусство и литературу, оставил интересные данные об истории Албании, и в частности о двух осадах турками его родного города. Священник Димитер Френгу (ум. 1545) описал жизнь Скандербега и его борьбу с турками. Большой интерес для истории Албании представляют генеалогии, написанные по-итальянски албанскими князьями Гьоном Музакой в 1510 г. и Андреа Энгели (опубл. 1553).

Подлинная слава, которую время лишь приумножило, выпала на долю Марина Барлети (ок. 1450 — ок. 1512), автора латинских книг «Осада Шкодры», «История Скандербега» и неоконченной «Истории пап и императоров римских». Барлети, хотя и был католическим священником, с оружием в руках защищал родную Шкодру от войск султана Мухмеда II, порабитителя Константинополя. Когда Шкодра отошла к Османской империи (1479), Барлети вместе с уцелевшими иштелями города эмигрировал в Венецию. В Италии он ближе познакомился с идеями Ренессанса. В основу книги «Осада Шкодры» (1504) Барлети положил записи дневникового характера, дополнив их преданиями и описаниями предыдущей осады (1474), взятыми из хроник Г. Мерулы и М. Бечикеми. Барлети — не бесстрастный хронограф. Трагедия родины подсказывает ему мысль о высоком, патриотическом назначении его труда. Витиеватые речи врагов контрастируют со спокойной манерой изложения, в которой восхвалается доблесть албанцев. Патриотические идеи развиты в «Истории жизни и деяний Скандербега, государя эпиротов» (1508—1510), выдержавшей до конца XVI в. четыре издания по-латыни и переведенной на немецкий, итальянский, португальский, французский, испанский, английский и польский языки. Во второй половине века она в измененном виде через польскую «Всемирную хронику» Мартина Вельского о Скандербеге попала на Русь как «Повесть о Скандербеге, княжати албанском». В последующие столетия «История Скандербега» М. Барлети влияла не только на албанских историографов и поэтов, но нашла отражение в испанской драме и в трудах историков различных стран.

Барлети, опираясь на фольклор, художественно переосмыслил события и героев. Но главная причина исключительной популярности книги кроется в идейных позициях Барлети. «История Скандербега» проникнута верой в человека, в его возможности и необоримым стремлением к свободе. Барлети патетически описывает ду-

ховную и физическую красоту Скандербега, передает чувства и мотивы поступков героев. Скандербег выступает в книге как гуманист: призывая албанских князей защищать родину, он заявляет, что не станет говорить с теми, «кто отрицает справедливые войны». Скандербег уверен в том, что Османская империя со временем потерпит крах, так как она держится на угнетении народов. Барлети при всей ненависти к султану сочувственно относится к турецкому народу — его тоже угнетает тиран.

Появление письменных документов на албанском языке зафиксировано со второй половины XV в., хотя и раньше, видимо, существовала национальная письменная культура. Кроме Барлети, об этом еще в 1332 г. свидетельствовал один французский доминиканец, писавший, что хотя «язык албанцев не имеет ничего общего с латинским, тем не менее в обращении и во всех своих книгах они пользуются латинским алфавитом». Первый текст на албанском языке, на северном (гегийском) диалекте, сохранился в латинском циркуляре архиепископа Дурреса Паля Энгели, соратника Скандербега («Формула крещения», 1462).

В 1496 г. немецкий путешественник Арнольд Харфф составил словарь албанских слов. Первая печатная книга в Албании — «Мешари» («Служебник») священника Гьона Бузуку — была напечатана на гегийском диалекте в 1554—1555 гг. латинским алфавитом, в который были включены славянские кириллические буквы для специфических албанских звуков: «Я, отец Гьон, не единожды размышляя о том, что на языке нашем не звучало от века Святое Писание, и посему из любви к пастве земли нашей решил возложить на себя труд, насколько позволят мне знания мои, просветить немного умы тех, кто его услышит».

Наиболее ранний памятник письменности албанских переселенцев в Калабрии и Сицилии, арбершей, принадлежит перу Лека Матренги (1560—1619), уроженцу Пиана деи Греци возле Палермо. После окончания коллегии св. Афанасия в Риме он вернулся в свое село и для нужд местного населения перевел на албан-



Портрет Скандербега
из первого издания книги М. Барлети
Гос. публичная библиотека в Ленинграде

ский язык катехизис испанца Ледесмы (Рим, 1592). Катехизис Матренги — первый текст, написанный на южноалбанском диалекте, — интересен и тем, что в нем помещены переведенные с латыни одиннадцатисложником восемь стихотворных строк, первый памятник албанской книжной поэзии.

В целом XV—XVI века ознаменовались возникновением письменности и подъемом албанской культуры, приобщившихся в лице таких деятелей, как Онуфрий и Барлети, к художественному развитию Средиземноморья.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

ЮЖНОСЛАВЯНСКИЕ ЛИТЕРАТУРЫ

Турецкий натиск в XIV—XV вв. привел не только к падению Константинополя и гибели тысячелетней византийской государственности, но и к расчленению и порабощению доселе независимых или полузависимых славянских народов на Балканах — сербов, болгар, маке-

донцев. Расширяясь, османское завоевание перекинулось за Дунай; там турки подчинили Валахию и Молдову, оставив, впрочем, этим землям известную автономию. Затем они устремились от Белграда по долине Дуная к Будапешту и Вене. В XVI в., когда Оттоманская империя



Земля
Фрагмент фрески «Страшный суд».
Монастырь Дечаны

достигла максимальной экспансии, ее власть распространилась почти на всю Венгрию, а ее войска угрожали непосредственно Вене и землям Германии.

Лишь в XVII в., после ударов, нанесенных турецкой державе поляками и украинцами, могла начаться балканская «реконкиста». В наступление перешли не только австрийцы и венгры, но и венецианцы, опиравшиеся преимущественно на хорватско-далматинские контингенты. В XVIII в. ведущая роль в оттеснении завоевателей переходит к Российской империи, которая в следующем, XIX столетии после долгой борьбы способствовала полному освобождению Балкан. Крепче всего вплоть до конца XIX в. были позиции турок в Боснии, превращенной в настоящий турецкий пашалук, не менее консервативный, чем малоазиатский. Большинство населения там составляли сербы, обращенные в ислам, но сохранившие при этом свой уклад жизни. Остальная масса сербского народа, верная православию, непрерывно перемещалась из одной провинции Балкан в другую.

В XVI — начале XVII в. сербы участвовали в ряде восстаний против власти турок. Края, населенные в XIV в. сербами, опустели: их жители под предводительством своего патриарха Арсения Црноевича оставили Центральные Балканы и направились в венгерские земли, заселив Дунайскую равнину вплоть до Буды и Пешта. Их военная сила нужна была австрийскому государству как заслон от турецких нападений. Культурный центр сербов в XVIII в. переместился на север по Дунаю, в город Сентандрию (ныне Сентэндре), Буду, некогда имевшую половину сербского населения, в Новый Сад и Сремские Карловицы.

В непосредственном соседстве с Италией, Австрией и Польшей существовала Оттоманская империя со своими владениями на Балканах, восточная деспотия средневекового типа, которая, несмотря на некоторые передовые процессы, сказывавшиеся в самой анатолийской Турции (подъем поэзии, архитектуры, географической учености), всей своей сутью противостояла культуре Ренессанса. И в то время когда Возрождение могло успешно развиваться в Италии и других странах Западной Европы, балканские страны и Венгрия вынуждены были положить все силы на борьбу с завоевателем, упорным сопротивлением остановив дальнейшее турецкое нашествие. В значительной степени им Европа обязана сохранением цивилизации Ренессанса; их историческая миссия может быть до известной меры сопоставлена с миссией русского народа, который ценой невероятных жертв оградил Запад от монголо-татарского завоевания. В XV в. особую роль в защите европейских границ от турок играли венгры и находившиеся с ними в союзе хорваты. Соратники Яноша Хуняди и короля Матяша Корвина стали эпическими героями не только для своего собственного народа — венгров, но и для сербов.

К венграм переходили те сербские князья, которые не хотели покориться туркам. Из них известны Змей Огненный Вук из рода Бранковичей и другие герои эпических песен.

Дольше всего сохранялось небольшое Сербское государство в центре Балкан, где управляли ближайшие потомки князя Лазаря, а затем родственники Бранковичей. Лишь после падения Константинополя в 1453 г. пришел конец и ему. Государство Лазаревичей и Бранковичей наследовало литературную традицию Средневековья, прежде всего жития сербских святых, которые являются одновременно памятниками национального самосознания (особенно агиографические памятники, посвященные канонизированным государям). Житийный жанр был господствующим. Начало ему было поло-

писал Георгий Димитров, «оберегали национальные чувства, национальные надежды, национальную гордость болгар и помогали им сохраниться как нации». Главными центрами стали уже не Тырнов, а Рильский монастырь, Кратово и Софийская соборная церковь. Сильно было также влияние Афона. Писателями XV в. македонско-болгарского происхождения были Владислав Грамматик, Дмитрий Кантакузин и Дмитрий Кратовский. О национальных чувствах болгар свидетельствует составленная, по-видимому, в это время болгарская хроника, известная по спискам XVI в., — одна из самых полных балканских хроник того времени. Владислав Грамматик родился в городе Новое Брдо, население которого составляли болгары, македонцы и сербы. Когда Новое Брдо в 1455 г. было разрушено турками, Владислав Грамматик стал странствовать по монастырям, разбросанным вокруг Скопле и Кумано; жил он, по-видимому, и в Рильском монастыре. Это был действительно Грамматик, т. е. грамотей, литератор, составитель сборников, знаток церковнославянской палеографии и законов правописания тырновской школы. От него осталось несколько сборников, содержащих «Поучение цареградских патриархов» (направленное против католиков), легенды о крещении Руси и других славянских народов, жития, проповеди византийских писателей Василия Великого, Иоанна Златоуста, Ефрема Сирина, Иоанна Дамаскина. Встречаются там и произведения болгарских авторов: «Житие Константина Философа», похвала Кириллу и Мефодию. Эти сборники в XIX—XX вв. подробно изучались болгарскими, сербскими и русскими славистами.

Особый интерес представляют рассказы Владислава о современных событиях, например «Рильская повесть о перенесении мощей св. Ивана Рильского из Тырнова в монастырь его имени» (1469 г.). Владислав Грамматик воспользовался «Жизнью Ивана Рильского» патриарха Евфимия, но описание нового праздника, которое было важно для обновления болгарской культуры, принадлежит ему. Он пишет об иге безбожных турок, рассказывает об исторических событиях, роковых для южных славян. Возможность устроить это празднество дала вдовствующая султанша Мария, жена Мурата II, дочь деспота Георгия Бранковича; поэтому отзывы о турецком султани у Грамматика весьма сдержанны.

Кем был по происхождению Дмитрий Кантакузин, трудно сказать: имя у него греческое, писал он по-церковнославянски. Вероятно, мать его была македонка. Он работал в той же среде, что и Владислав Грамматик. Будучи человеком

состоятельным, он даже оказывал ему поддержку. От Кантакузина осталась «Служба Ивану Рильскому», «Житие» и «Похвала Ивану Рильскому» и молитва Богородице. Возможно, что он участвовал в народных празднествах и даже произнес речь. Воспользовавшись написанным до него, Дмитрий дополнил и развил житие, которое стало любимым чтением болгар; в нем повествуется о трагедии покорения Болгарии турками.

Болгарская литература XVI в. локализуется в Софии, которая в то время развивалась как торговый центр вместо разрушенного Тырнова благодаря тому, что стала средоточием турецкой администрации и путей сообщения. Население Софии, как и всех средневековых городов Балкан, кроме местных славян, составляли турки, греки, армяне, евреи. Среди болгарских книжников отметим попа Пейю (жил в конце XV — начале XVI в.) — соборного священника церкви св. Марины в Софии. Он путешествовал по свету, посетил мощи князя Лазаря в Сербии и по торговым делам бывал в Среме, Венгрии, Валахии, а может быть, и в Царьграде. Так как его называют «сребропродавцем», он, очевидно, торговал церковной утварью. Пейю написал «Житие» и службу мученику Георгию Новому. Георгий, молодой мастер, который помогал попу Пейю в его делах, приглянулся туркам, но не согласился перейти в магометанство и претерпел мученическую смерть в Софии 11 февраля 1515 г. В «Житии» есть подробности жизни того времени, видны отношения между болгарским и турецким населением, т. е. сохранились живые страницы тех нестерпимых для христиан страданий, которые столетиями испытывала Болгария. Это жизнеописание нового мученика, явно антиоттоманское, имело успех на Балканах, особенно в Сербии. Несколько позже пострадал, тоже в Софии, Николай Новый, замученный в 1555 г. Его жизнеописание составил софийский книжник Матвей Грамматик, хорошо знающий жития, апокрифы, летописи, историю Болгарии и читавший «Историю Иудейской войны» Иосифа Флавия.

Позже, в XVII в., начинают появляться — уже с элементами новоболгарского языка — сборники смешанного содержания, дамаскины, названные так по имени греческого проповедника Дамаскина Студита. В них входят поучительные рассказы, жития, проповеди, апокрифы, вопросы и ответы на разные случаи жизни, хроники. Эти сборники, представлявшие популярное чтение для народа, начинавшего забывать церковнославянский язык, относятся уже к периоду новой болгарской литературы.

ГЛАВА ПЯТАЯ

ЛИТЕРАТУРА МОЛДАВИИ И ВАЛАХИИ

До половины XVII в. литературным языком Молдавии и Валахии был славянский язык. Эти княжества входили в комплекс стран Юго-Восточной Европы в тесном соседстве с Болгарией, Сербией и Украиной. Славянский язык в Молдавии и Валахии играл ту же роль, что и латинский в Западной Европе. На славянском языке создавались летописи, писались своды законов, велась дипломатическая и частная переписка. Недавно обнаруженное письмо господаря Стефана Великого к Ивану III — значительное литературное произведение, памятник феодальной публицистики.

Длительное время литература Молдавии и Валахии развивалась преимущественно в форме церковно-дидактических сочинений. Здесь, так же как в Трансильвании, сложилась особая категория: переписчики и переводчики на славянский язык греческих и латинских рукописей. Некоторые из таких рукописей были написаны на территории Молдавии и Валахии до образования княжеств. Среди славянских рукописей были не только богослужебные книги, но и сборники, куда входили жития святых, поучения, а также трактаты по богословию, рассчитанные на читателя высокой культуры. Популярностью пользовались списки апокрифических легенд, имевших широкое распространение в Византии, среди южных славян и на Руси. Таковы апокрифы «Хождение Богородицы по мукам», «Видение Исаево», «Голова Адама» и др. Появление апокрифов было нередко связано с народно-еретическими течениями (например, с движением богомилов) и отвечало запросам низов.

Не меньшую популярность заслужили славянские списки таких средневековых повестей, как «Александрия», «Варлаам и Иоасаф», «Троянская история» и др.

Значительную роль в культуре Молдавии и Валахии в начале XV в. играл Григорий Цамблак. Выходец из Болгарии, ученик Евфимия Тырновского, Григорий Цамблак развивал свою деятельность в Сербии, Болгарии и в Молдавии. Став в 1415 г. киевским митрополитом, он способствовал развитию русско-молдавских связей. Ему принадлежит одно из первых оригинальных произведений на славянском языке, написанное в Молдавии, «Житие св. Иоанна Нового» (1402). Рукопись Цамблака богата историческими сведениями и подробностями социальной жизни. К этому же периоду относятся жития местных святых, написанные в

Валахии. Из них примечательно житие основателя первых монастырей в Валахии, игумена Никодима, написанное его учениками. Это житие выдержано в стиле народной легенды и отражает влияние устного творчества на житийный жанр.

К XVI в. относится один из выдающихся памятников древней литературы Валахии на славянском языке — «Поучение Нягое Басараба сыну своему Феодосию». Написанное, как и «Поучение Владимира Мономаха», в стиле поучений византийских императоров, произведение Басараба отличается образностью языка и отражает широкие литературные интересы автора. На тех страницах, где Басараб оплакивает смерть сына, чувствуется воздействие народных «плачей».

Первые молдавские летописи на славянском языке, составленные при дворе Стефана Великого около 1484 г., и последующие хроники, относящиеся уже к XVI в., созданы по образцу сербских и болгарских хроник. Возможно, что и они составлялись при дворах господарей. На это указывает историческое изложение и сжатость повествования, не свойственная расплывчатым формам монастырских писаний. Национальный характер молдавских летописей отражен в стремлении к созданию централизованного государства.

Самое крупное историческое событие эпохи, о котором повествуют эти летописи, — успешная борьба Стефана Великого с турецким нашествием. Летописец называет Стефана защитником «всего христианства». Списки с летописей Молдавии были известны на Руси с XV в.; они распространялись также в польском и немецком переводах.

Славянские летописи Валахии не сохранились, а из повестей на темы ранней истории Валахии наиболее интересна славянская «Повесть о мунтянском воеводе Дракуле» (Валахия называлась также Мунтенией, горной страной, отсюда искаженное славянское название «мунтянский воевода»; «дракул» означает «черт»). В повести рассказывается о современнике Стефана — господаре Валахии Владе Цепеше. Он был известен не столько победами над турками, сколько необыкновенной жестокостью. Славянская повесть о Владе Цепеше, составленная в 1486 г. на основании народных преданий, получила широкое распространение на Руси XV—XVI вв. Некоторые исследователи полагают, что повесть о Дракуле была записана Федором



Курицыным, ездившим по поручению Ивана III в 1482—1486 гг. в Венгрию и Молдавию. Хотя записей повести о Дракуле не было обнаружено на территории Валахии и Молдавии (она сохранилась там лишь в устном народном творчестве), она принадлежит к памятникам литературы и может служить источником для изучения ранней истории Валахии наряду с греческой рукописью XVI в. «Житие св. Нифона», написанной в валашском городе Тырговиште учеником Нифона Гавриилом. В XVII в. историческая часть «Жития св. Нифона» была включена в валашскую хронику, впоследствии использованную румынским писателем Александру Одобеску в исторической повести «Михая-Водэ Жестокий» (1857).

Конец XVI в. был ознаменован в Валахии победами господара Михаила Храброго над турками. Летопись, составлявшаяся при дворе господара, велась на родном языке, но до на-

ших времен дошла только в латинских переработках.

Зачинателем книгопечатания на славянском языке на территории Валахии был сербский инок Макарий, основоположник южнославянского книгопечатания, нашедший в Валахии убежище от турецкого нашествия и напечатавший там «Служебник» (1508), «Октоих» (1510) и Евангелие (1512). Продолжатель Макария, валашский дьякон Кореей, наряду с церковными книгами на славянском языке начал с 1561 г. издавать книги на родном языке.

Рукописные тексты начали появляться в XV—XVI вв. Это были написанные кириллицей переводы церковных книг, документы и летописи. Появление первых памятников письменности на языке, на котором говорила основная масса трудового населения княжеств, стало основой для последующего развития валашской и молдавской литератур.

ЛИТЕРАТУРЫ ЗАКАВКАЗЬЯ

ВВЕДЕНИЕ

Между народами Закавказья существовали тысячелетние культурные взаимосвязи, которые определяли генетическую и типологическую общность литературного процесса этих народов. Немалое значение имели культурные связи с соседним Ираном, а позднее — с греко-эллинистическим миром и Византией. Общие литературно-художественные традиции можно проследить в эпосе, героическом и дидактическом, в творчестве народных сказителей-рапсодов (азерб.— озан, арм.— гусан, парф.— гоган), в мотивах лирики бездомного скитальца, тоскующего по родине (азерб.— гариб, арм.— харип, пандухт). Распространение христианской религии у армян и грузин, а мусульманской — у азербайджанцев, хотя и ослабило культурное общение между разноконфессиональными народами Кавказа, не смогло его прервать. В наиболее яркой форме проявилось взаимообогащение литератур всех народов Закавказья в XI—XII вв., в период расцвета гуманистических тенденций, выраженных в творчестве таких корифеев, как Нарекаци, Низами и Шота Руставели.

Нашествие чингисхановских орд в XIII в., а затем в конце XIV — начале XV в. грабительские походы Тимура нанесли огромный ущерб странам Закавказья, их экономическому и культурному развитию. Бедствия страны не прекратились со смертью жестокого завоевателя и с распадом его империи (1405). Набеги воинственных кочевых племен продолжались. В 1453 г. пала Византия, и на юге Закавказья образовалось Османское государство, постоянно враждовавшее из-за обладания землями закавказских народов с соседним Ираном, где в начале XVI в. утвердилось династия Сефевидов. Грузия распалась на отдельные царства и княжества, находившиеся в зависимости от захватчиков и часто вступавшие в междоусобные войны друг с другом; города ее были разорены, население обнищало. Часть армянского населения была уведена в плен, часть эмигрировала из страны и образовала армянские торговые ремесленные колонии в Крыму, Львове, Венеции и в других странах. Азербайджан был включен в государство Сефевидов.

После многолетних кровопролитных войн за господство в Закавказье, в 1555 г., между Турцией и Ираном был заключен договор, по ко-

торому области Западной Грузии и Западной Армении отошли к Турции, а восточные их области и Азербайджан — к Ирану.

В этот период бесконечных войн и разрухи глубокий кризис переживали литературы и вся духовная жизнь народов Закавказья. Эпоха монументальных героико-эпических произведений, какими была так богата их поэзия до нашествия Чингиса, прошла. Вместо больших героико-эпических поэм или торжественно-патетических од господствующее положение в литературе занимает интимно-лирическая и философская, преимущественно с мистической направленностью, поэзия, в которой основное внимание уделялось чувствам и раздумьям человека, чаще всего горьким жалобам на превратность судьбы и непостоянство мира. Тогда же появляется и особый поэтический жанр — песня скитальца, в которой оплакивается судьба странника, вынужденного жить на чужбине и вечно тосковать по родному краю. Эта поэзия продолжала развиваться в азербайджанской и особенно в армянской поэзии вплоть до XX в.

Грузия, в которой опустошения были особенно тяжелыми, не смогла полностью оправиться от удара в течение трех веков. Здесь создавались выдающиеся произведения духовной литературы, нередко выполнявшие миссию патриотической литературы, а также летописи (XIII—XV вв.). Лишь с начала XVI в. происходит новый подъем светской литературы, в поэзии утверждается патриотическая тема. Так называемые «пещерные стихотворения» свидетельствуют о существовании яркой светской бытовой поэзии, не записывавшейся или истреблявшейся в условиях иноземного засилья.

В Армении начинается довольно резкое размежевание между реакционно-феодалным и передовым, гуманистическим направлениями в литературе. В XIII в. предренессансные идеи развиваются в творчестве Ерзнкаци и Фрика, а в XIV—XVI вв. — в творчестве Иагаша и Кучака. И здесь, как и в Грузии, при сохранении традиционного влияния древнегреческого наследия, связей с византийской культурой и с культурой стран Восточной и Западной Европы творчески, в национальном духе перерабатываются некоторые иранские либо пришедшие через Иран от арабов и из Индии сюжеты и мотивы. Таким образом, армянская и грузинская

литературы служат как бы мостом между христианским Западом и мусульманским Востоком, здесь появляются произведения своеобразного западно-восточного синтеза. Вместе с тем в условиях персидского и турецкого завоеваний восточные влияния могли оттеснить национальную грузинскую и армянскую традиции, в литературе зарождаются аристократические тенденции (например, в некоторых стихотворениях грузинского царя Теймураза I в XVII в.).

В азербайджанской литературе резче, чем в предыдущую эпоху, проявляется столкновение двух тенденций — аристократически-клерикальной и народной. Вторая тенденция в условиях Средних веков принимает, как и в Иране, форму еретическо-мистической оппозиции феодализму, что выражается в пантеистическо-лирической поэзии суфизма, а особенно (с XIV в.) хуруфизма во главе с выдающимся поэтом Насими (казнен в 1417 г.). Огромное значение для развития этой тенденции имел также тот факт, что с XIII в. азербайджанские поэты начинают писать не только на литературном языке — фарси, но и на народном, азербайджанском (тюрки) языке: первое произведение на этом языке — Гасана-оглы (XIII в.), а первый диван — Насими. Азербайджанские писатели особенно активно поддерживают связи с иранской культурой, и творчество многих из них входит непосредственно в персидскую литературу (Аухади Марагаи, Шабустари и др.). Вместе с тем, говоря о наметившемся уже с XV в. (творчество Навои) переходе литературной гегемонии внутри трехязычной литературы мусульманских народов (на арабском, персидском и тюркских языках) к тюркоязычным писателям, следует подчеркнуть роль азербайджанских писателей в закреплении этой гегемонии (прежде всего творчество Физули). Кроме того, творчество некоторых азербайджанских писателей входило также и в турецкую и туркменскую литературы. Одновременно происходит некоторое ослабление связей азербайджанской литературы с христианскими литературами Закавказья — грузинской и армянской, впоследствии преодолеваемое в годы развития братских литератур Кавказа в Новое время, особенно в XX в.

Обращение к произведениям, в которых заметны предренессансные черты, наблюдается не только в Грузии и Армении, но и в Азербайджане, где продолжают глубоко чтить поэтический гений Низами. Его влияние на персоязычную и тюркоязычную литературы, длившееся века, вызвало к жизни множество поэтических подражаний не только отдельным поэмам, составившим его «Хамсу» («Пятерицу»), но и всему произведению в целом. К числу последних от-

носится и «Хамса» великого узбекского поэта Алишера Навои. В Азербайджане была создана по мотивам единственной лирической поэмы «Хамсы» поэма Физули «Лейли и Меджнун» — шедевр классической азербайджанской поэзии на родном языке.

Армянская, азербайджанская и грузинская поэзии на новых путях развития дали плеяду поэтов, чутко откликавшихся на трагические события времени, на страдания народов. В их творчестве порой звучали отголоски высшего расцвета литератур народов Закавказья. Армянских классиков продолжил Саят-Нова, азербайджанских — Мола-Панах Вагиф, грузинских — Гурамишвили. Так на протяжении веков жили и обновлялись лучшие традиции литературы Закавказья.

Творчество армянских поэтов Мкртича Нагаша, Фрика, Костандина Ерзнкаци, Кучака Наапета явственно перекликается не только по жанру — любовная, дидактическая, философская лирика, — но и по господствующему в нем общему эмоциональному настроению — то тоска по утраченной родине, то гнев и негодование на судьбу, то светлая надежда на лучшие дни — с творчеством наиболее выдающихся азербайджанских поэтов того времени — Насими, Физули и др.

Высокие гражданские мотивы, идеи патриотизма и гуманизма, воля к борьбе против иноземных захватчиков за утверждение политической независимости и свободы составляли содержание наиболее выдающихся художественных произведений на трех языках народов Закавказья во все периоды их истории. В поэзии рассматриваемой эпохи наиболее ярко отражены трагедия порабощения, недовольство существующим положением в феодальном обществе, горькие жалобы на превратность судьбы и горячий протест против несправедливости, против господства зла и произвола.

Народы одинаково ощущали свое бесправное положение в условиях иноземного ига и феодальной эксплуатации, а художники слова выражали эти чувства в своих произведениях. Отсюда — и близость содержания и общего духа как в устно-поэтическом творчестве народов Закавказья, так и в их письменной литературе.

Яркими примерами такой близости поэзии народов Закавказья в эпоху чужеземного ига могут служить стихотворения Насими и Мкртича Нагаша (XV в.), Физули и Кучака (XVI в.). Время их творчества составляло одну эпоху, эпоху политического бесправия и всенародного горя. Их произведения объединяют близкие настроения и взгляды на мир.

Так, в стихотворении Насими дается такая характеристика той далекой от нас эпохи, когда

народы Закавказья стонали от иноземного ига:

Бездарь в мире захватила лучшие места;
По достоинству иному места не найти.
Есть у каждого халат и головной убор,
Только головы достойной, право, не найти.

Поэзия Насими была очень популярна и среди армян, которые называли его стихотворения по имени их автора — «насимик» и использовали их в борьбе против персидских и турецких угнетателей, запретивших даже проносить имя поэта, который был предан мусульманским духовенством страшной казни.

У младшего современника Насими, армянского поэта Мкртича Нагаша в стихотворении «Суэта мира» читаем:

Мир вероломен, он добра нам не сулит,
Веселье длится день, потом — вновь скорбь
и стыд.
Не верь же миру, он всегда обман таит,
Он обещает, но дает лишь желчь обид...

Через столетие вторил им азербайджанский поэт Физули:

Бессилен друг, коварно время, страшен рок,
Участья нет ни в ком, лишь круг врагов
широк...
Кто честен — на землю упал, зато подлец
высок...
Я чужд своей стране, без родины, без правды
Исчерчен этот мир витьем коварных строк...

Современник Физули — армянский поэт Наапет Кучак почти в тех же выражениях писал о своем одиночестве:

Скиталец я, живу в тоске, приехав на чужбину,
Нет брата, нет отца, друзей. Без милых
сгину...

Развивая эту главную тему своего творчества, Кучак посвятил ей особый айрен (четверостишие):

Обидевший скитальца пусть станет сам таким, —
Пускай поймет, что значит под небом жить
чужим.
Хотя дождем там будешь осыпай золотым,
Все будет вспоминаться родных селений дым.

В условиях завоевания и гонений складывались проникнутые болью стихотворения вроде знаменитой народной песни «Крунк» («Журавль»). Поэтический образ журавля вошел в армянскую и азербайджанскую поэзию как символ скитальца, странника. Дальнейшее свое развитие получил этот образ в поэзии Вадади и Вагифа (XVIII в.), Закира (XIX в.) и др.

Так аналогичные исторические условия, в которых жили народы Закавказья в XIV—XVI вв., естественно создавали и поэзию схожего содержания и схожих чувств, поэзию, в которой даже поэтические образы были близки друг другу, почти перекликались у поэтов, писавших на разных языках.

. ГЛАВА ПЕРВАЯ

АРМЯНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

XIV—XVI века были одними из самых трагических в истории армянского народа. Нашествия чужеземных полчищ — монголов, турок-османов, персов и других свирепый гнет завоевателей, насильственные переселения и вынужденное бегство армян в чужие края — все это привело к упадку экономики и культуры Армении. Однако в монастырях и городах Армении продолжали действовать школы, которые нередко кочевали, ютясь в труднодоступных пещерах и горах. Гладзорский монастырь со своей высшей школой называли «Вторыми Афинами», он просуществовал с 1280 по 1338 г. Его ректором долгое время был Есаи Нчеци (ум. 1338) — «непобедимый ритор», «философ трисмегист», крупнейший знаток античной философии, автор «Толкования грамматики». Многие средневековые армянские рукописи были переписаны и оформлены мастерами гладзорской школы.

С середины XIV в. по 1415 г. при Татевском монастыре существовала высшая школа, известная философской традицией, особенно интересом к Аристотелю, труды которого, как выяснилось, часто использовались в борьбе национальной церкви с католицизмом. В «Комментариях к «Категориям» Аристотеля» Иоанн Воротнеци (1315—1388) защищает некоторые из материалистических тенденций аристотелевской логики и теории познания. Эта линия усиливается в трудах его последователя — философа-номиналиста Григора Татеваци (1346—1409). По наблюдению исследователей, в философии заметно стремление к познанию внутреннего мира человека. Так, философ, поэт и грамматик Ованес Ерзнкаци (XIII в.) подчеркивал: «Первая мудрость человека — познать самого себя». Среди созданных в XIII—XIV вв. исторических трудов выделяются «История области Сюнию» Степаноса Орбеляна, где использовано

устное народное творчество, «История Тамерлана и его преемников» Товмы Мецопеци (1378—1448), а особенно «История» киликийского царя Гетума II, которая европейским ученым известна под названием «История Гайтона Монаха». Она написана на французском языке, в 1307 г. секретарь Гетума, Николай Фалконе, перевел ее на латынь. В 1523 г. «История» Гетума была издана по-французски, а с латыни были сделаны голландский, итальянский и английский, а также армянский переводы. Появляются и произведения с элементами жанра путевых очерков и мемуарной литературы. Таковы, например, путевые заметки Мартироса Ерзнкаци, совершившего в 1489—1496 гг. путешествие по странам Западной Европы и собравшего любопытные сведения о европейских городах, особенно об архитектурных памятниках. Очевидно, в поисках новых стран он плывал два месяца по Атлантическому океану, что совпало со временем плавания Колумба. Ованес Ахтамарци (XV в.) путешествовал по Абиссинии. Ахтамарци оставил очерки, в которых описал это путешествие.

Основателем армянского книгопечатания был Аюп Мехапарт, переселившийся из Армении в Италию. В 1512 г. и следующие два года в Венеции было издано пять армянских книг, в том числе «Песенник» («Тагаран»), в который были включены стихи средневековых армянских поэтов. В 1567 г. Абгар Токатеци открывает армянскую типографию в Константинополе — первую в Передней Азии. Впоследствии армянские типографии создавались в Риме, Амстердаме, Париже, но рукописный способ по-прежнему оставался главным в распространении литературы.

Основным жанром поэтического творчества XIV—XVI вв. была лирика, продолжавшая тенденции, которые проявились в творчестве великого поэта второй половины X в. Григора Нарекаци, преобразившего духовную поэзию и внесшего в нее мотив гармонического совершенствования человека. В. Я. Брюсов во вступительном очерке к известной книге «Поэзия Армении» (1916) акцентировал внимание на независимости средневековой армянской лирики от западноевропейской поэзии XIII—XIV вв., «еще только зарождавшейся во всех странах, не исключая и передовой Италии», и на ее важной роли в развитии поэзии восточных народов: «...армянские поэты, безусловно, внесли в поэзию новый дух, отличный от господствующего духа характерно «восточного» творчества... Армянская поэзия гораздо менее подвергалась прямому влиянию Востока, нежели думали раньше... Весь культурный мир Передней Азии, в том числе и армяне, совместно ра-

ботали над созданием того стиля, который стал характерным как для лирики арабов и персов, так и для поэзии армянского Средневековья».

Среди продолжателей народной традиции выделяется Мкртич Нагаш. Он родился в конце XIV в. в Западной Армении, образование получил в Мецопском монастыре, где его учителем был историк Товма Мецопеци. Мкртич изучал древнегреческую и армянскую философию, литературу, а также живопись: он был прозван «Нагаш» (на араб. — живописец). В 1430 г. он был посвящен в сан епископа. Нагаш много сделал для того, чтобы смягчить произвол чужеземных властей; он подвергался гонениям и вынужден был скитаться по армянским колониям Междуречья, Крыма. Поэт умер на чужбине в 70-х годах XV в.

Нагаша больше привлекала не нежная лира, а муза горести и печали родного народа. Именно это связывает его поэзию с традицией Фрика. В стихотворении «О жадности» Нагаш обличает духовных и светских богачей:

Цари садятся на коней, цари воюют меж собой,
Гоня покорных на убой,— все из-за жадности
людской...
В католикосы лезет всяк, кто в беззаконии герой,
Пролез в епископы иной, все из-за жадности
людской.
Монахи, бросив монастырь, по селам шляются
толпой:
Забудь молитвы! Песни пой! — все из-за жадности
людской.
(Перевод П. Панченко)

Начиная с XI—XII вв. армяне, спасаясь от произвола чужеземных поработителей, стали покидать родные края. Вынужденное переселение носило массовый характер в XV—XVII вв. вследствие варварского гнета турецко-османских и персидских завоевателей. Армяне целыми селениями, городами и даже областями, ища спасения под чужим небом, переселялись на чужбину и там слагали песни, полные тоски по родине. Мкртич Нагаш одним из первых армянских поэтов отразил тяжелую судьбу покинувших родину скитальцев-пандухтов (гарибов), положив начало пандухтской поэзии, просуществовавшей до XX в.

Наиболее известны две пандухтские песни Нагаша, в которых скитальчество воспринимается как общенациональное бедствие, восходят к традициям народной поэзии и перекликаются со знаменитой народной песней «Крунк» («Журавль»), ставшей символом армянской пандухтской поэзии:

Боже! Пожалей, кто живет изгнан!
Грудь гариба — скорбь, сердце — полно ран,

Хлеб, что ест он,— желчь, ключ, что пьет,—
поган.
Крунк! Из стран родных нет ли хоть вестей?
(Перевод В. Брюсова)

«Плач об усопшем» написан по случаю холеры в Мертине (Междуречье) в 1469 г. Это философские раздумья о жизни и смерти. Поэт призывает не смиряться со смертью, прерывающей творческие деяния человека и его земные радости. Лежащий на смертном одре юноша молит отца спасти его, потому что он мало прожил, «полон несбывшихся мечтаний». Отец готов отдать душу за жизнь сына, но смерть безжалостна. «Плач...» Нагаша стал народной траурной песней на похоронах детей и молодых людей.

В XIII—XVI вв. в Армении достигла расцвета любовная лирика, зачинателем которой был Костандин Ерзнкаци (ок. 1250—1340). Он был священнослужителем. Писать начал с пятнадцати лет, пройдя, как и другие представители любовной лирики, вышедшие из духовной среды — Тлкуранци, Ахтамарци, сложный творческий путь.

Ерзнкаци написал ряд стихов религиозно-нравоучительного содержания. Поэт долгое время переживал мучительную борьбу между духовным и земным началом, которую он ярко выразил в стихотворении «Борьба плоти и духа»:

Мой дух ученья мудрецов, как истину, блюдет,
Но телом я в плотском плену, оно земным живет...
(Перевод М. Лозинского)

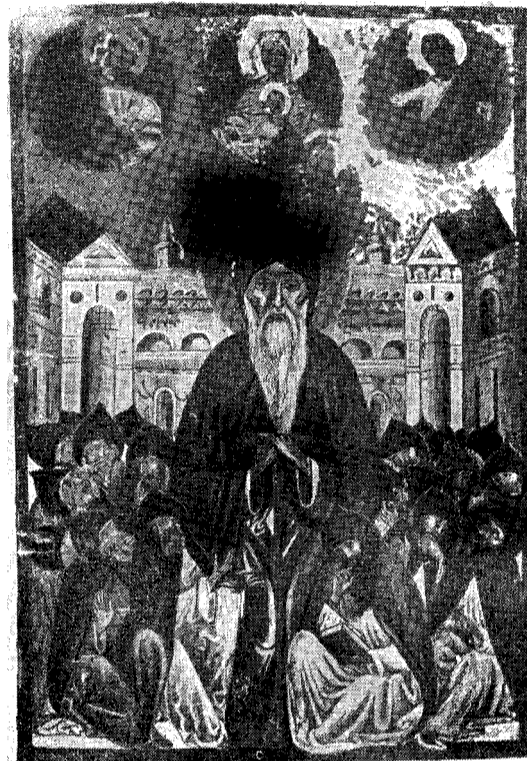
Поэту-клерошанину не прощали склонности к земным радостям, подвергали его гонениям, о которых сам Ерзнкаци рассказал в своем «Видении».

Оправдываясь перед самим собой и защищаясь от врагов, Ерзнкаци указывает на божественные истоки поэтического дара:

Кто посягнет на этот клад, как дерзкий супостат,
Тот против бога восстает, пред богом виноват.
(Перевод М. Лозинского)

Основные мотивы творчества Ерзнкаци — любовь и красота природы — выступают в его стихах в гармоническом единстве.

В стихах Костандина Ерзнкаци воспевается любовь к женщине. Поэт часто использует традиционные образы народной любовной лирики («Стан ее, словно кипарис»), а в его понимании облагораживающей роли любви просвечивают родственные Ренессансу идеалы: «без любви нет и красоты», а «человек без любви, словно бессловесное животное».



Портрет Григора Татеваци

1449 г. Миниатюра из Толковой Псалтыри.
Ереван, Матенадаран

С особым вдохновением Ерзнкаци воспевает красоту природы, неповторима его знаменитая «Весна»:

Зима была темным вертепом тюрьмы,
Но снова вернулась весна на холмы,
И всех нас выводит на волю из тьмы!
Вновь солнце на небе увидели мы!..
Зверям и скотам как приятно играть,
И множиться в мире, и мир наполнять;
Сзывает птенцов легкокрылая мать,
Их учит на крыльях некрепких летать...
(Перевод В. Брюсова)

Манук Абегиан считал, что в этом стихотворении взгляд поэта на природу напоминает восприятие солнцепоклонника, а Брюсов отмечал: «Поэма исполнена духом почти языческим, дышит необузданным веселием бытия. Аскетический идеал Средневековья, взгляд на эту земную жизнь, как на юдоль скорби... остались где-то далеко позади. По силе, по энергии стиха и языка поэма сделала бы честь любой литературе Западной Европы того ве-

ГЛАВА ВТОРАЯ

ГРУЗИНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Наивысшего развития древняя Грузия достигла в XII в. Процветали наука, искусство, литература, особенно светская поэзия, венцом которой был «Витязь в тигровой шкуре» Руставели, отразивший основные идейно-творческие устремления, характерные для гуманистических тенденций того времени в византийском культурном регионе и на Ближнем Востоке.

Однако в 20-х годах XIII в. Грузия подверглась опустошительному нашествию хорезмского султана Джалал ад-Дина, вслед за тем хлынули монгольско-татарские орды Чингисхана, а особенно разорительными были многократные вторжения Тимура во второй половине XIV в. Завоеватели безжалостно злодействовали в стране, грабили и истребляли людей, подогревали феодально-местнические раздоры и междоусобицу. Катастрофически сократилось коренное население. В XV в. старое патронатство переродилось в крепостничество, эксплуатация крестьян приняла тягчайшие формы. Грузинский народ не раз выступал против жестокого гнета и социальной кабалы, но эти выступления оканчивались поражением. В XV в. монголы сменили персы кизыл-баши и турки-османы.

После захвата турками Константинополя Грузия оказалась отрезанной от христианского мира и окруженной враждебно настроенными сильными мусульманскими государствами. К XV в. Грузинское государство распалось на ряд враждовавших между собой царств и княжеств.

Грузинские правители обращались за помощью к Западу, но безрезультатно. Папа Григорий IX в ответ на послание царицы Русудан (1222—1245) прислал «в подмогу» несколько католических монахов-миссионеров. Неудачей окончились и попытки привлечь к борьбе против «басурман» бургундских герцогов, французских и испанских королей: ориентация Грузии на государства Западной Европы оказалась бесплодной. С XV в. внешняя политика Грузии ориентировалась на Русь. Сближение между Грузией и Московским государством определялось общностью религии и культурных интересов, а также общеполитических целей на Ближнем Востоке. Поэтому не случайно, что начиная с 1587 г. Кахетское (восточногрузинское) царство вступает в вассальные отношения с Русским государством. Примеру Кахетии последовало и центральногрузинское царство Картли (со столицей Тбилиси).

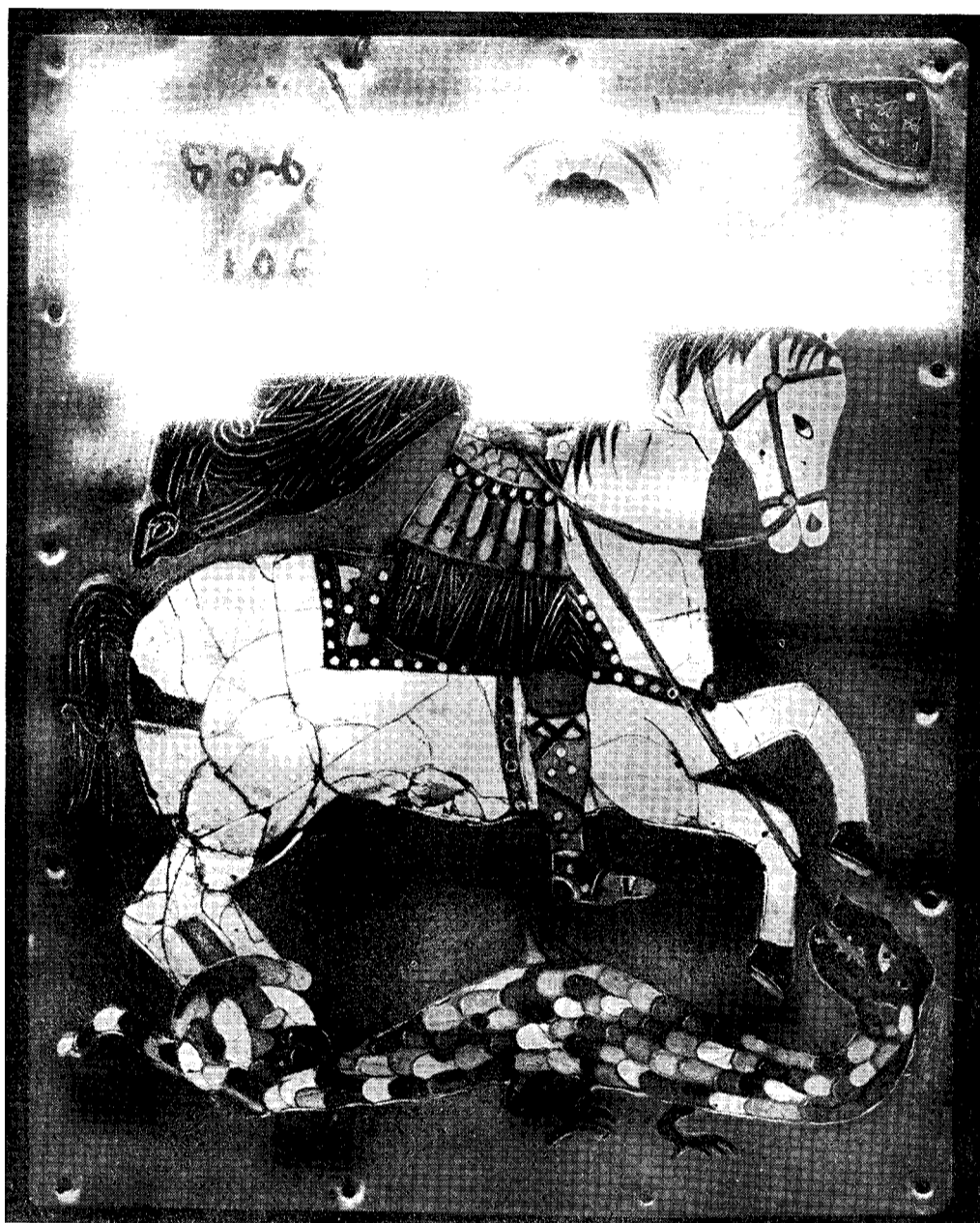
В эпоху монгольского господства погибло множество памятников письменности и искус-

ства, заглохли центры просвещения и книжно-литературной деятельности. XIII—XV вв. принято называть периодом упадка грузинской культуры.

В середине XIII в. на поприще в основном церковно-религиозной литературы подвизались Арсений Булмаисимидзе и Тбели Абусеридзе. Первый известен патриотическими песнопениями в честь национальных и вселенских святых, второй описал события, связанные с вторжением войск хорезмшаха. В XIV в. была создана «Летопись», сохранявшая стилистические традиции эпохи расцвета, но посвященная трагической истории нашествия Чингисхана и установления монгольского ига. К XIV в. относятся «Распорядок царского двора» и судебники Беки и Агбуги. В XIII—XIV вв. появляются краткие синаксарные, «проложные» редакции житий Луки Иерусалимского и Николая Двали, подвижников грузинского монастыря св. Креста в Иерусалиме, замученных мусульманскими правителями Палестины и Сирии. Национальное самосознание проявилось в предпринятом не позднее XIV в. Макарием Месхи переводе с сирийского и в обработке жития Петра Ивера (т. е. Грузина), предполагаемого автора книг Псевдо-Дионисия Ареопагита.

После смерти Тимура (1405) и особенно со второй половины XV в. создаются некоторые условия для возобновления культурной деятельности, а с XVI в. налицо признаки оживления литературной жизни. Появляются первые интерполяции поэмы Руставели, к началу XVII в. заканчивается основной цикл этих интерполяций и создается «продолжение продолжений» «Витязя в тигровой шкуре» — поэма «Омаиниани», фантастически-приключенческий рассказ о похождениях внука Тариэла, богатыря Омаина. В первой половине XVI в. протоиерей Симеон Шотадзе, гордившийся своим происхождением (Шотадзе — потомок Шота), написал стихами шайри «Похвалу св. Георгию», а Баграт Мухранели сочинил в прозе антимусульманское полемическое произведение. В последнее время на стенах Ванской пещеры (в Южной Грузии) обнаружены стихотворные надписи и лирические стихотворения на разные житейские темы, преимущественно любовного содержания. Авторами этих «пещерных стихотворений» XV—XVI вв. были женщины — Анна Рчеулишвили, Тумиан Годжишвили и др.

Со второй половины XV в. начинают восставать старые связи с фарсиязычной ли-



Георгий Победоносец
Перегородчатая эмаль на золоте. XV в.

тературой. В XV—XVI вв. складываются основные грузинские версии «Шах-наме» Фирдоуси, по-грузински известные под названием «Ростомиани», по имени богатыря Ростом (Рустама). Первый грузинский перевод «Шах-наме», сделанный не позднее конца XII в., не сохранился, как и первоначальный прозаический перевод XV в.: стихотворные тексты

«Ростомиани» вытеснили древние и близкие к подлиннику прозаические переводы. На грузинском языке имеется первая, мифическо-героическая часть поэмы Фирдоуси, в которой грузин захватывал ее богатырско-героический дух, а не историческая часть «Шах-наме». Основная часть стихотворной версии «Ростомиани» принадлежит Серапиону Сабашвили-Кеде-

лаури XV — XVI вв. Ее продолжил неизвестный поэт середины XVI в., а заключил в конце XVI в. Хосрой Турманидзе. Наиболее даровитым был Сабашвили — мастер слова, создававший свой талант и превосходно переложивший сказания о славных древнеиранских богатырях шестнадцатисложными руставелиевскими стихами.

Сабашвили, сокращая длинноты и повторения, избегал отвлеченных рассуждений и поучений подлинника, придавал повествованию большую динамичность, хотя иногда и сам увлекался состязаниями богатырей, военными походами, сценами пиршеств и т. д. Он занимательно рассказывает о любовных похождениях, например историю любви Заала и Родамы (Зал и Рудабэ), усиливает и без того драматическую напряженность единоборства Ростом со своим сыном Зурабом (Сохрабом), зато сравнительно меньше внимания уделяет сказочной фантастике «Шах-наме». Приближая поэму к читателю, Серапион Сабашвили называет христианами древних персов-маздеистов — представителей доброго начала, по замыслу Фирдоуси.

Большое и благотворное воздействие оказала на Сабашвили поэма «Витязь в тигровой шкуре». В «Ростомии» широко использованы художественные приемы и образная система Руставели.

Помимо собственной поэмы Фирдоуси, на грузинский язык были переведены несколько произведений из цикла продолжений «Шах-наме»: «Книга о Барзу» («Барзу-наме»), «Ут-рутиани» («Книга об Итрите»), «Саамиани» («Сам-наме»), «Бааманиани» («Бехмен-наме»).

В XVI в. была переведена на грузинский язык стихами шаири «Иосеб-Зилиханиани» («Юсуф и Зулейха») неизвестного автора из поэтической школы Джами.

В XV—XVI вв. были созданы грузинские «лечебные книги» Зазы Панаскертели — Цицишвили (XV в.) и Давида Багратиони (XVI в.).

В XV—XVI вв. дают о себе знать и русско-грузинские культурные связи. В грузинскую литературу проникают образы и понятия русской действительности, а в памятниках русской литературы находит отражение грузинская тематика: яркое свидетельство тому — «Повесть о грузинской царице Динаре».

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

АЗЕРБАЙДЖАНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

В XIII—XIV вв. в Азербайджане, как и в Армении и Грузии, литература развивалась в сложных условиях. В начале XIII в. монгольское войско вторгается в его пределы. Завоевание причиняет тяжелый ущерб экономике и культуре Азербайджана. Однако уже в конце XIII в. хозяйственная жизнь этих земель заметно активизируется. В городах развиваются ремесла и торговля. Важную роль в экономике стали играть Табриз, Ардабиль, Нахичевань, Мерага, Шамаха, Барда, Баку, из которого вывозилась нефть. В тех краях, где прекратились междоусобицы, восстанавливались и заново создавались памятники материальной и духовной культуры, часть которых стала достоянием многих народов, в том числе и персидского.

Интенсивно развивалось зодчество. До наших дней сохранились «Башня мужества» (XIII в.) в Табризе, мавзолей, уникальные усыпальницы, сооруженные в XIV в., а также мавзолей в Барде. Примечательна обсерватория в Мараге (основана в 1259 г.). Это сооружение связано с деятельностью Насираддина Туси (1201—1274). Его трактаты по астрономии, истории, философии и поэтике снискали известность на Ближнем Востоке, а некото-

рые — и в Европе. Здесь работали видные ученые Востока, пользовавшиеся библиотекой обсерватории. Здесь же были составлены карта звездного неба, таблицы по астрономии, созданы астрономические приборы.

Значительным событием явилось основание в XIV в. комплекса Дар аш-Шафа (Дома исцеления) в Табризе, объединявшего научные учреждения, Мадрасе, лечебницу и обсерваторию. Сюда были приглашены ученые из Китая, Индии, Сирии и Египта, в библиотеке были собраны уникальные рукописи. Здесь обучали астрономии, медицине, естествознанию, богословию, философии, логике и истории. В XIV в. выходцем из Баку были составлены труды по географии и истории. Была создана и школа миниатюры, известная под названием табризской.

В азербайджанской поэзии развиваются традиции Хагани и Низами, а также намечаются новые пути воплощения социального протеста против изнурительных войн, против гнета властей светских и духовных, против мусульманской ортодоксии.

XIV век оказался для поэзии более плодотворным, чем предыдущий. Расширилась тематика, появились эпические повествования — да-

станы, свидетельствовавшие о демократизации литературы. Картины реальной действительности, черты человеческих характеров, воплощенных в этих дастанах, свидетельствовали об упрочении связи эпической поэзии с реальным бытом, об отдалении ее от мистики. В лирической поэзии отчетливо выражены идеи суфизма. Это можно объяснить усугублением внешнего и внутреннего гнета.

В XIII—XIV вв. литература была преимущественно персоязычной. Жанровые формы арabo-иранского происхождения и система стихосложения — аруз — господствовали в литературе первого периода. Поэты XIII—XIV вв. в совершенстве владели арабским языком.

Сайд Зулфигар Ширвани, Ариф Ардабили продолжали традиции придворного стихотворства. Зулфигар Ширвани родился в 1190 (или 1192) г. в Шамахе. Здесь он учился в Мадрасе. Это был талантливый поэт, художник и вообще разносторонне образованный человек. Известно, что Зулфигар жил одно время при дворе Ширваншахов, совершил путешествие в страны и области Ближнего и Среднего Востока, находился некоторое время при дворе лурдистанского правителя, которому посвятил несколько касыд. Зулфигар скончался в начале XIV в. в Табризе. Сохранился диван поэта. Значительное место в нем занимают касыды. Касыды поэта построены по традиционной схеме.

Сочетание ортодоксальных учений ислама с суфийскими мотивами видно в стремлении обрести вечную жизнь в слиянии с богом, в изображении любви как символа божественного откровения. Но поэт стремится и ко всему земному, отсюда — воспевание и божественной любви, и человеческих страстей.

Ариф Ардабили родился в первой половине XIV в. Поэт был признан образованнейшим человеком своего времени, и ему было поручено обучать сына ширванского правителя. В это время Ариф создает панегирики. Однако в истории литературы он известен больше как автор поэмы «Фархад-наме» (1369), написанной по мотивам произведения Низами «Хосров и Ширин». Избрав сюжетом легенду о Хосрове и Ширин, Ариф придал ей новое звучание: на первом плане образ Фархада — строителя, создателя памятников искусства. Первая часть поэмы называется «История Фархада», вторая — «История Фархада и Ширин». В начале поэмы автор сообщает некоторые сведения о себе, называет свой возраст (ему более пятидесяти лет); рассказывается о встрече поэта с одним из «потомков» Фархада — молодым камелотесом, который и передает ему тетрадь с описанием жизни и любви Фархада. По-види-

мому, был использован тюркский вариант легенды о Хосрове и Ширин. Это обуславливает характер поэмы как произведения, в большой степени оригинального, отразившего предания о возникновении памятников архитектуры, связанных с именем Фархада.

В поэме большое место отводится любовным приключениям героя. В целом «Фархад-наме» — это поэма о дружбе, верности, подлинном товариществе, противостоящих низменной морали феодальных верхов и несправедливости законов по отношению к людям труда.

«Фархад-наме» отличается простотой композиции и четкостью сюжетной линии. Язык поэмы поэтичен и прост; здесь встречаются слова и выражения, взятые из живой разговорной речи.

Шамсадин Гаджи Мухаммед Ассар Табризи снискал известность исследованиями в области астрономии и математики, а также теории аруза (ритма и рифмы стиха). В историю литературы Ассар Табризи вошел как автор поэмы «Михр и Муштари» (1376), развивавшей традиции Низами и фольклора. Здесь Ассар воплотил идею духовной красоты человека, его порыв к свету и счастью: герой поэмы (Муштари) мечтает и борется за осуществление своей высокой мечты. Поэма была очень популярной на Ближнем Востоке.

Оухади Марагани (1274—1338) также писал на фарси. Оухади нарисовал в своих произведениях впечатляющую картину тяжелой жизни народа (сельской бедноты и ремесленного люда). В произведении «Кубок Джамшида» поэт изобразил бесчинство ханов, их чиновников. В этом, как и в некоторой мистической окрашенности, — влияние идей Низами.

Мистическая настроенность особенно характерна для Шейх Махмуд Шабустари (1287—1320), образованного для своего времени человека. Им созданы такие интересные образцы философской поэзии, написанные в форме маснави, как «Книга счастья», «Сокровищница истин». Но наибольшей популярностью пользуется стихотворный трактат «Цветник тайн», написанный в форме вопросов и ответов. В нем речь идет о теории суфизма. Согласно мусульманской традиции Вселенная создана в один миг и по воле Аллаха, она состоит из воды, огня, земли и воздуха. Эти первоэлементы вызвали к жизни три вида естества — неодушевленный, растительный и животный мир. Затем появился человек с разумом, дарованным для постижения вещей. Видно, что автор обращался к идеям, выработанным философской наукой. Он не закрывал глаза на социальные уродства

и на фанатизм служителей религии. Примечательно, что Шабустари одобряет различные религии, даже идолопоклонство. По мысли поэта, иноверие и вера равно связаны с сущим миром — воплощением божества. Идол — один из предметов сущего мира. Значит, идол не является скверной. Враждебное отношение служителей шариата к иноверцам расценивается как невежество. Ведь все, что является воплощением Аллаха, должно быть перед ним равно. Отсюда — и проповедь равенства народов, и признание примата личных качеств человека над его происхождением.

В XIV в. на арену выходит хуруфизм — разновидность пантеистического учения, оказавшая большое влияние на общественную мысль. В хуруфизме воскресло учение о тождестве человека и бога, о превращении человека в божество путем внутреннего самосовершенствования. Конечной целью поборников хуруфизма было объявлено установление справедливого порядка без социального гнета. Эта социальная заостренность учения отличала хуруфистов от «правых» суфиев.

Родоначальник хуруфизма был «человек-бог» Шах Фазлуллах Найми Табризи (1339—1396) — видный мыслитель и поэт. С юных лет он проявил интерес к наукам, литературе, древнегреческой философии. Он был далек от придворной среды и жил среди ремесленного люда. Примерно с 1385—1386 гг. он начал распространять идеи хуруфизма.

Учение Найми изложено в «Книге вечности», переложенной его сподвижником Шейхом Абульгасаном стихами-таржибенде. По Найми, «мастерская» (Вселенная) создана смешением «тверди и хляби», «озарена божественным солнцем», и «в души низзошла любовь как следствие божественного воплощения». Найми призывает любовь возвыситься и слиться с богом путем постижения тайн бытия. В другом стихотворении Найми говорит о своей душе, как о зеркале, отражающем мир, о том, как он будет путешествовать в мире своей души до слияния с богом; он утверждал: человек — священное существо.

В одной из газелей Найми высказывается идея о тождестве человека и творца, как это провозглашал Мансур Халладж. Но Найми противопоставлял себя служителям шариата. Учение Найми наносило удар по исламу, мусульманскому духовенству, правителям — монгольским и тимуридским. Найми и его последователи были преданы анафеме как еретики. Сам Найми был схвачен и зверски умерщвлен. После этого его ближайшие ученики (например, Насими) бежали в Турцию, а затем — также из-за гонений — в Аравию и другие земли. В своих

произведениях они осыпали проклятиями служителей официальной религии и развивали учение наставника. Так, Аллах был признан изначальной причиной круговорота вещества и различных явлений во Вселенной. Все сущее, появившееся и исчезнувшее в тот или иной период, должно появиться вновь и быть подобным предыдущему. Эта идея вела свое начало от Пифагора и встречалась у поэтов и мыслителей X—XII вв., творивших на фарси (например, у Хайяма). Развивая идеал справедливого правления, последователи Найми считали возможным осуществление его передачей власти в руки человека-бога, т. е. того же Найми, расковавшего человеческую мысль.

Под влиянием тюркоязычных авторов Средней и Малой Азии начиная с XIII—XIV вв. в Азербайджане нарушаются все чаще традиции создания художественных произведений на арабском и персидском (фарси) языках. Так, диван «Пури-Гасан», т. е. «Сына Гасана» (автор неизвестен) стяжал громкую славу в Азербайджане и Турции. Точно так же важным оказалось и творчество гази Бурханадина (род. в 1344 г. в Кейсарии). Новые качества, привнесенные им в поэзию, — социальные мотивы, простота языка, стилевые новшества — позднее были развиты, например, Физули.

В литературе XIV в. творчеством Сеййид Имададина Насими (1369—1405) открывается новый этап в развитии художественной и общественной мысли Азербайджана. Он внес гуманистическую тенденцию и в литературу других тюркоязычных народов (турецкую, узбекскую, туркменскую). Насими родился в Шамахе, одном из крупнейших культурных центров. Поэт воспитывался в среде ремесленников и кустарей. Это оказало решающее влияние на формирование его мировоззрения. В развитии художественного таланта Насими первостепенное значение имело наследие Хагани, Низами, Хайяма, Саади, Руми. Идеи последнего заметны в пантеистическом учении поэта. Не случайно он стал хуруфитом, объявив себя человеком-богом.

Насими после казни Найми ведет во время своих странствий проповедническую деятельность. В это время он уже был прославленным поэтом. Некоторое время Насими пробыл в Турции, собирая вокруг себя поэтов, ставших его приверженцами. Подвергшись гонениям в Турции, Насими переезжает в Сирию. В одной из своих газелей он говорит: «Мое лицо могут видеть только те, кто способен узреть бога». Один из его друзей был схвачен, когда вслух читал его стихотворение, он отказался назвать имя автора, и его приговорили к смерт-

ной казни. Но Насими сам выдал себя ради спасения ученика. Поэта зверски казнили: с него, живого, содрали кожу.

Произведения Насими получили распространение в Азербайджане, Турции, Ираке, Средней Азии. Позднее его стихи включались в сборники и антологии.

Первый, дохуруфитский период творчества Насими охватывает приблизительно 1384—1394 гг. В это время поэт страстно ищет правду, разгадку «тайн» бытия, его целей и значения. Он гневно осуждает произвол и несправедливость феодальных властей, воспекает «истинных» — гуманных — людей, деятельных и самоотверженных: шиитские тенденции часто переплетаются в этих произведениях с суфийскими мотивами.

Второй период в творческом развитии поэта с 90-х годов характеризуется усилением бунтарского духа. Он осуждает фанатизм и суеверие, ратует за правду и разум, воспекает человека. «Человек — самое ценное, великое создание. Глубоко заблуждается тот, кто ищет сокровища среди камней и металлов», — утверждал Насими. «Ценней человека сокровищ еще не было». Человеческую любовь поэт противопоставляет райскому блаженству, беспощадно высмеивает лживые обещания духовенства.

Мировоззрение Насими противоречиво. В его лирике отражены мотивы бренности и ничтожности бытия, стремление к мистическому слиянию с божеством, сложная символика хуруфитских и суфийских понятий. Но наряду с этим, продолжая традиции Низами, поэт воспевал земную любовь и осуждал социальный гнет и суровые религиозные догмы.

Используя достижения арабской и персидской поэзии, ее жанры и формы, поэт в то же время обогащал язык образами и красками, почерпнутыми из устного творчества своего народа. Газели Насими отличаются четкостью, энергичностью звучания, лаконичностью языка, богатством поэтических тропов, их ритмика близка ритмике народной поэзии. Поэт создал прекрасные образцы туюгов — особых четверостиший.

В XV—XVI вв. в экономической и культурной жизни Азербайджана намечается подъем. С 50—60-х годов создается государство туркменской династии Аггоюнлу, в состав которого наряду с Азербайджаном входили Армения, Курдистан, Диярбекир, Фарс, Кирман и Ирак. Это государство со столицей Табризом при Узун Гасане (1453—1478) было централизованным феодальным государством с широкими торговыми связями. Табриз стал одним из крупных торгово-ремесленных и культурных центров Востока. Высокого уровня достигла в



Садык-бек, автопортрет

Бостон, Музей изящных искусств, XVI в.

это время наука, особенно историография и астрономия. В государственных делах, в воинском быту начали пользоваться азербайджанским языком. Во дворце создается библиотека редких книг и рукописей, были воздвигнуты знаменитые архитектурные памятники (Голубая мечеть в Табризе, ханский дворец в Баку, мавзолей Шейх Сафи в Ардебиле и др.). В конце XV — начале XVI в. образовалось новое государство — Сефевидов шиитов. В связи с этим распространилось кызылбашское движение, вначале завоевавшее народные симпатии, поскольку шиизм давал почву для надежд на спасение от феодального гнета и кровавых войн.

Литература этого времени все чаще обращается к жизни народа, появляется все больше светских произведений, развивается лирика.

Одним из крупных ее представителей был Кишвари (даты рождения и смерти неизвестны).

Он родился в городе Казвине, но его творческая жизнь прошла в основном в Табризе. Большое воздействие на его поэзию оказал Алишер Навои.

Немногие дошедшие стихотворения Кишвари говорят о том, что поэт сумел найти пути преодоления абстрактности и условности. В газелях он воспевал красоту, страстную, самоотверженную любовь, призывая к счастью и земным радостям. В своих газелях он осуждает социальную несправедливость кровавые войны, произвол властей. В целом лирика Кишвари отличается живостью, простотой поэтической речи, близостью к традициям устной народной поэзии.

Постепенное освобождение от религиозно-мистических условностей характерно и для творчества Хабиби (XV — начало XVI в.). Он родился между 1470 и 1475 гг., получил широкое образование, в совершенстве владел, кроме родного языка, арабским и фарси, воспитывался в традициях тюркоязычных (азербайджанской, узбекской и турецкой), а также персидско-таджикской литератур. Некоторое время служил придворным поэтом при дворе султана Якуба (1478—1490). После его смерти он стал во главе поэтов при дворе Шах Исмаил Хатаи. Во времена султана Баязета (1481—1512) Хабиби навсегда переехал в Турцию. Из его поэтического наследия дошли всего сорок два лирических стихотворения.

Творчество Хабиби связано с традициями светской поэзии его предшественников. Под влиянием главным образом Насими в лирике Хабиби заметно хуруфитско-пантеистическое восприятие божества в образе человека. В некоторых стихотворениях Хабиби говорит о единстве божества и человека, божества и природы со всем сущим на земле. Однако основное, хотя и завуалированное содержание его лирики — человеческая красота и любовь к женщине.

Хабиби обращался и к общественным мотивам, осуждая социальные порядки, бессердечие, тупость и невежество служителей шариата.

Образцом лирики Хабиби можно считать строфическое стихотворение, созданное в форме диалога влюбленных. Мастерски пользуясь многообразием изобразительных средств, поэт создает образ любимой, чарующей прихотливой сменой настроений, живыми движениями души.

Газели Хабиби получили распространение во многих тюркоязычных землях.

Заметным представителем поэзии был в XVI в. Шах Исмаил Хатаи (1456—1524), шах Ирана, который уделял много внимания развитию азербайджанского литературного языка. Лирика

его неотделима от пропаганды шиизма. Двенадцать шиитских имамов, в особенности Али, истово воспевались поэтом. Но вместе с тем в большей части стихотворений Шах Исмаила создаются образы жизнеутверждающей любви. Эти стихотворения поэта воспринимаются в отрыве от религиозно-мистической символики, как произведения светской лирики. Здесь Шах Исмаил более непосредствен, его герой часто напоминает героя любовной народной песни. Хатаи принадлежит и поэма на любовный сюжет — «Юсиф и Зулейка». Еще до Шах Исмаила, особенно в XV в., под воздействием творчества Низами, с одной стороны, и устного народного эпоса, с другой, заметно усиливается развитие эпической поэзии. Используя достижения предшественников, Хатаи создал песню о силе красоты и любви.

Шах Исмаил создал также поэмы «Дахнаме» («Десять писем») и «Письма назидания». Первая — одно из значительных явлений эпической поэзии. Поэма отличается жизнеутверждающим пафосом. Пылкая, благородная любовь героя, выдержав выпавшие на его долю тяжкие испытания, увенчивается счастливым соединением влюбленных.

В конце XV — начале XVI в. поэтом Хагири из Табриза была создана мистически окрашенная поэма «Лейли и Меджнун» — первая из написанных на азербайджанском языке на этот сюжет. Тогда же делались переложения-переводы с фарси. Таков перевод поэмы Фариды ад-Дина Атгара (1141—1230) «Китаб аль-асрар» («Книга тайн»), осуществленный Ахмеди.

Наиболее яркие эпические произведения созданы Мухаммадом Сулейманом оглы Физули (1494—1556). Физули принадлежал к большому племени Баят, часть которого переселилась в Ирак. Родился Физули в городе Кербела. Но связь с общественной и культурной жизнью Азербайджана у поэта осталась, ибо Ирак входил с XV в. в общие азербайджанские государственные образования.

Отец Физули, по преданию, служил муфтием (главным судьей по религиозному праву) и проявлял большую заботу об образовании сына. Физули владел арабским и персидским языками. Это открывало ему доступ к литературному наследию различных народов. Физули изучил также современные ему науки. Он оставил богатейшее литературное наследство, в котором видное место занимает лирика, включающая в себя азербайджанские и персидские диваны. Арабский диван дошел до нас в составе 11 касид и одного «отрывка».

Помимо лирического и лиро-эпического жанров, Физули владел и эпическими. Он оставил также философские произведения на фарси —

«Гуляка и отшельник», «Здоровье и болезнь». Широко известен его трактат по вопросам истории философии «Восхождение веры» и стихотворный перевод сорока хадисов из жизни пророка и его сподвижников.

Во многих произведениях Физули содержатся высказывания, касающиеся теории поэзии. В персидском диване поэт утверждал, что нельзя пренебрегать поэзией, ибо она ниспослана на землю с небес. Поэзия — жемчужина, предназначенная только для нашей души. Физули неоднократно подчеркивал воспитательную роль поэзии, которая обогащает человека возвышенными идеалами. Он считал поэтический талант природным, но обращал внимание на важность его развития обучением, «ибо поэзия без науки — это стена без фундамента, а на стену, не имеющую фундамента, совершенно нельзя положиться...». Физули выдвигал в поэзии на первое место содержание, но вместе с тем требовал гармонического сочетания формы и содержания. В «Гуляке и отшельнике» он говорит: «Самое важное — это содержание, смысл, а не разукрашивание слова. Настоящее слово то, которое понятно и неграмотным, простым людям».

В лирике Физули основное место занимает тема любви. Физули считает газель близкой народу поэзией мудрецов, которая должна служить украшением всякого общества. В одном стихотворении он писал.

Звать газелью можно только всем приятные стихи...
Те, что легче всех запомнить, что изящней и ясней...

Сделать поэзию достоянием народа — девиз поэта. Отсюда общечеловеческое звучание его лирики. Поэт считал, что способность любить и восхищаться красотой возлюбленной является божьим даром. Но Физули не отрицал земную любовь, наоборот, он «освящал» и тем самым «узаконивал» любовь, ставя ее выше религиозных запретов. Во многих стихотворениях Физули высмеивал аскетов, считавших любовь греховной. Тема любви раскрывается у Физули в широком плане, отражая переживания человека, всеми силами стремящегося к свободе мысли и чувства.

С темой любви связаны и обличительные мотивы лирики, критика реакционных взглядов духовенства, шейхов и захидов (отшельников). В ряде стихотворений он призывает правителей к справедливости, служению народу. С беспощадной иронией пишет он о кичливых шахах, жестоких угнетателях. Поэт не вступил в суфийские ордена, хотя в его произведениях звучат пантеистические идеи, связанные с социальным недовольством.

Образцом философской лирики Физули яв-

ляется его небольшая касыда на фарси «Друг сердца». Это «ответ» на произведения Хагани, Амира Хусро Дехлеви и Джами. Но касыда Физули отличается еще большей антифеодальной направленностью. Здесь слышится гневное осуждение тиранов и грабителей и выражено откровенное сочувствие крестьянам-труженикам. «О жестокий правитель, крестьянин ради твоей пользы вырастил дерево, не руби этого дерева для того, чтобы сделать из него трон. Зачем тебе такой трон, который бы плавал, как судно, в потоке слез угнетенных? Ты получаешь долю как равный участник от плодов труда крестьянина, только с условием, чтобы ты защищал от всякого бедствия его состояние. Когда грабят имущество крестьян, ты должен нести убыток. Кто же будет нести убыток, когда ты являешься грабителем?»

Социальными идеями пронизана также «Книга жалоб», считавшаяся ранним образцом художественной прозы. Здесь языком беспощадной сатиры поэт бичует продажность, взяточничество, алчность, произвол, царившие во дворце османского завоевателя султана Сулеймана II Великолепного, жадность и жестокость правителей. Таковы поэмы «Гашиш и вино» и «Спор плодов».

Вершиной идейной зрелости и художественного мастерства поэта явилась написанная в 1536—1537 гг. поэма «Лейли и Меджнун». Несмотря на традиционность сюжета, Физули создал оригинальную поэму, связанную с жизнью Азербайджана. Герой поэмы — Меджнун (Кайс) — передовой человек своего времени, талантливый поэт. Он ищет счастья не в богатстве и высоком положении и не в согласии с феодальными обычаями. Счастье для него — во взаимной любви. Поэтому в глазах окружающих Кайс безумен, он одержимый. Это и является источником трагедии героев. Кайс презирает общество, где господствует несправедливость, покидает его, ищет утешения на лоне природы.

Лейли — дочь богатого феодала. Но она так же одинока и несчастна, как и Меджнун. Родители не хотят выдать Лейли замуж за «вольнодумца», «бесстыдного» юношу, позволяющего себе любить и воспевать в стихах любовь. Ее насильно выдают замуж за «порядочного» феодала. Но никто не может заставить Меджнуну отречься от своей любви и жениться на другой. Лейли, подчинившись насилию, выходит замуж, но не покоряется мужу. После смерти мужа Лейли перед героями открывается возможность счастья. Но Меджнун видит теперь утешение лишь в мистическом слиянии с Лейли. Некоторые считали поэму целиком суфийской аллегорией. Но объективно



поэма — гимн земной любви. Физули обогатил литературный язык, придал ему большую гибкость, точность, красочность.

Идейным богатством и художественным совершенством творчества Физули объясняется его влияние на развитие не только азербайджанской, но и других литератур Ближнего Востока.

История азербайджанского эпоса восходит к глубокой древности. Однако до нас дошли лишь памятники позднего периода. Наиболее известен свод под названием «Книга моего деда Коркута» («Китаб-и дэдэм Коркут»). Этот свод дошел до нас в рукописях конца XV в. В эпос переносились реалии давно прошедших времен: географические — гора Казылык, кочевье огузов-скотоводов на востоке, среднеазиатский Кара-Дарвенд (Черный Дербенд), ассоциирующийся с Дербендом Кавказским; социальные — древнейшие представления народа: вера в дух предков, шаманистические элементы, следы дуальной экзогамии и матриархата, прочные традиции патриархально-общинного строя; мифологические — сказание о Дегегезе-циклопе, борьба с ангелом смерти, соответствующая бегству шамана от смерти и воплощенная в восточноогузских легендах о Коркуте, тотемические представления. Много ценного в плане преемственности сохранили художественно-образительные средства памятника: его лирические песни, овеянные грустью заплачки, система эпитетов и сравнений. В лексике сказаний немало архаических элементов, восходящих к словарному фонду тюркоязычных народов, населяющих Алтай, Центральную и Среднюю Азию.

Связи героических сказаний огузов Азербайджана с ранней их родиной, ощутимые буквально в каждом эпизоде, мотиве и даже деталях, следует объяснить тем, что огузы, переселившись на Запад, в частности в Азербайджан, продолжали общаться со Средней Азией, где осталось немало число их соплеменников (туркменов). Это заметно *лаже* по тому, как эпические произведения туркмен, созданные в XVI—XVII вв., во многом перекликаются со сказаниями «Книги моего деда Коркута». Та-

ковыми являются «Юсуп и Ахмет», «Шасенем и Гарып», «Саят и Хемра», эпизоды и мотивы из героического эпоса «Гёроглы» и др. Примечательно, что действия во всех этих произведениях народного творчества происходят в местах, где обитали западные огузы в XI—XIII вв.— на Кавказе, главным образом в Азербайджане, и в Малой Азии.

«Книга моего деда Коркута», свод эпических историй огузов,— высокохудожественное произведение. В ней собраны и соединены в единое целое разнотемные и разносюжетные сказания, воссоздан целый мир кочевников с общим мироощущением и общими социально-бытовыми традициями, целями и общественным строем, со своеобразной галереей героев. В памятнике события представлены в конкретном географическом пространстве и исторической эпохе, по языку и стилю двенадцать сказаний этой книги едины.

«Книга моего деда Коркута» — единственный известный нам тюркоязычный памятник Азербайджана XI—XII вв. Эти сказания оказали большое влияние на дальнейшее развитие азербайджанской эпической культуры. В частности, влияние этого памятника ощутимо в знаменитом азербайджанском эпосе «Кёр-оглы», а также в любовных дастанах и в ашугской поэзии в целом.

В XV—XVI вв. азербайджанский фольклор отличается разнообразием тематики, богатством жанров и приемов. Наибольшей популярностью пользовались баяты (народные четверостишия), гошма, герайли и другие стихотворные формы, в которых выражены сокровенные мысли и чаяния народа. Многие народно-героические и любовные дастаны, как, например, «Кёр-оглы», «Ашиг-Гариб», «Асли и Керем», «Аббас и Гюльгез» и другие, окончательно сформировались в XVI в. В этих дастанах отражена освободительная борьба против социального гнета и иноземных завоевателей.

Ашугская поэзия уходит своими корнями в глубокую древность. Однако начиная с XV—XVI вв. это творчество приобретает личностный характер. Известны ашуги Гурбани, Туфарганлы, Аббас и др. Эта традиция продолжается и в XVII в.

РАЗДЕЛ СЕДЬМОЙ

ЛИТЕРАТУРЫ
БЛИЖНЕГО И СРЕДНЕГО ВОСТОКА
И СРЕДНЕЙ АЗИИ

ВВЕДЕНИЕ

Литературы арабов, иранцев и тюркских народов Средней Азии, Ближнего Востока и Абиссинии XIII—XIV вв. объединяет не только территориальный принцип, но и общий в основных чертах тип феодальных отношений, сходство идеологических ситуаций. Созданию известной культурной общности этих народов, которые, за исключением эфиопов, все исповедовали ислам, способствовало и то, что с середины VII столетия те или другие из них входили в состав одного государства — Халифата, а в XIII в. Иран, Средняя Азия, Азербайджан, Ирак оказались в пределах Монгольской империи. В то же время каждая культура сохраняла своеобразные черты. Ближний Восток был районом стыка различных культурных влияний и основных религий средневекового мира: показательна связь народов Ирана, Средней Азии и Эфиопии с Индией, с одной стороны, и с Византией, христианскими народами Закавказья, Восточной и Западной Европы — с другой.

Одним из факторов, способствовавших образованию литературных регионов, был письменный язык и связанная с ним культурная традиция. В XIII в. эту роль для народов Ближнего и отчасти Среднего Востока играл персидский (фарси), образовывавший языковой регион. Письменный арабский к этому времени частично утратил значение международного, персидский же бытовал не только на Иранском нагорье Азербайджана и в Средней Азии, но и в Северо-Западной Индии и стал, хотя и ненадолго, языком письменного творчества в части Малой Азии (Конийский султанат).

Экономические, политические и культурные связи приводили в некоторых случаях к двуязычию и к процессам культурного синтеза. Так, творчество ряда авторов Северо-Западной Индии принадлежит двум или даже трем народам. Такова, например, поэзия Амира Хусро Дехлеви, Хасана Дехлеви, Нахшаби и др.

Но и при сохранении собственного языка (у арабов, иранцев) или при выработке своей письменности, как это было у некоторых тюркских народов, разные литературы региона были тесно связаны с богатой арабо-иранской литературной традицией. Это не исключало идей-

ных различий и в тех художественных литературах, которые создавались на основе своего национального опыта. Так, в культурном укладе турок сохранилось немало своего, дошедшего со времен кочевого быта; иранская суфийская литература оказалась более специфически художественной (например, поэзия Руми), чем арабская.

С конца XIII в. становится заметным процесс разложения фарсиязычного литературного региона. Обособляется, например, турецкая литература, и с XIV в. — узбекская.

На ход литературного процесса влияли определенные идейные течения. Развивалась так называемая придворная литература, разнохарактерная и порой противоречивая по содержанию. Продолжали бытовать или вновь появлялись течения, объединяющие литературное творчество по религиозному признаку, который определял специфику сюжетов, выбор героев, жанры и др. Ислам и учение суфизма были присущи арабам, иранцам, тюркским народам, индийцам, создавшим литературу ортодоксально мусульманского и суфийского содержания. Суфизм позволял сравнительно свободно — языком символики — ставить некоторые философские вопросы. Поиски художественной убедительности в воспевании бога, «разлитого» в природе, объективно приводили к десимволизации изображаемого, к победе «реального» над «идеальным».

Вольнодумную литературу питали неортодоксальные религиозно-философские течения, фольклор, естественные науки и своеобразный арабо-иранский аристотелизм. Вольнодумные произведения порой смыкались в отдельных моментах с мусульманскими, христианскими и позднероастрийскими ересями, обилие которых создало особую атмосферу культурной жизни на Ближнем Востоке.

В настоящий раздел входят литературы одного региона, которые на протяжении исторического периода, рассматриваемого в томе, развиваются в различных исторических условиях. Городское и философское творчество у арабов насыщается передовыми тенденциями. Иранская литература достигает апогея поэтического развития в XV столетии, когда в ней

появляются тенденции, близкие определенным устремлениям ренессансной культуры Европы. В Средней Азии подъем светского начала и выделение отдельных национальных литератур из общего региона происходят в XIV—XVI вв. В XV в. здесь выделяется узбекская литература, отмеченная взлетом поэзии Алишера Навои.

Отдельно рассматривается эпическое творчество тюркских народов Средней Азии и связанного с ним тюркского эпоса Кавказа и Малой Азии. Здесь анализируются важнейшие эпические традиции, сложившиеся в этот пе-

риод (киргизская, кипчакская, огузская, ногайская и др.), и основные эпические памятники (такие, как «Манас», «Алпамыш», «Кёр-оглы», «Кырк Кыз», «Китаб-и дэдэм Коркут»). Данные произведения исследуются во всем многообразии их национальных и областных редакций, объясняются проблемы их генезиса и стадияльно-исторических трансформаций: от древнейших видов фольклорно-эпического повествования, отчасти отраженного, например, в «Манасе» и «Алпамыше», до книжно-эпических форм («Китаб-и дэдэм Коркут») и образцов «романического» эпоса.

ГЛАВА ПЕРВАЯ

ЭФИОПСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Эфиопской литературой принято называть литературу на языке геэз, принадлежащем к северной группе эфиопской ветви семитских языков. Этот язык перестал быть разговорным более тысячи лет назад, однако почти до XX в. сохранял свое значение литературного языка и до сих пор является богослужебным языком эфиопской церкви. Письменная же традиция в Эфиопии по происхождению древнее, нежели употребление геэза в письменных памятниках. Эта традиция восходит к эпиграфическим памятникам древнего Аксумского царства, основанного, как предполагают, переселенцами из Южной Аравии и выросшего на Африканском побережье благодаря своему выгодному положению на великом красноморском торговом пути. От имен двух южноаравийских племен, хабашат и геэз, переселившихся в I тыс. до н. э. из Йемена в область Аксума, получили свое название и страна Хабашат (Абиссиния), и язык геэз. (Библейское же название «Эфиопия» стало самоназванием Эфиопского государства гораздо позднее, в XIII—XIV вв., в связи с так называемым «восстановлением Соломоновой династии» и династическими легендами по этому поводу.)

Считается, что южноаравийские переселенцы принесли с собой как основы государственности, так и письменную традицию в виде так называемых царских надписей, высеченных на камне сабейским шрифтом в обычном семитическом порядке справа налево. К началу новой эры с развитием торговых и культурных связей с эллинистическим миром вторым официальным языком Аксумского царства стал греческий язык. Надписи становятся двуязычными. В них в характерном лапидарном стиле повествовалось о царских победах, скрупулезно перечислялись завоеванные наро-

ды, захваченная добыча, жертвы и дары богам. Расцвет Аксумского царства приходится на IV в.; в первой половине столетия царем Эзаноной была проведена реформа государственной письменности: официальным языком стал разговорный язык геэз, применительно к которому впоследствии была изменена форма знаков сабейской письменности для обозначения не только согласных, но и гласных звуков. Геэз стал письменным языком с направлением письма слева направо. Именно к этому времени относятся зарождение собственно эфиопской литературы. Царь Эзана, стремясь упрочить свой политический союз с Византией, поощрял в стране христианство и ввел его в качестве государственной религии взамен прежнего политеизма. Эти две реформы наложили глубокий отпечаток на все последующее развитие эфиопской культуры.

Обычно в эпиграфических памятниках на языке геэз видят как продолжение старой сабейской традиции, так и основу развития будущей средневековой эфиопской литературы. Однако рассмотрение «царских надписей» показывает, что при всей повествовательности своего содержания они являются прежде всего посвятельными надписями. Они предназначались не для смертных людей, большинство которых были к тому же неграмотными. Эти «божественные письма» (а письменности всегда приписывалось происхождение божественное) предназначались и посвящались богам и мыслились как символическое преподнесение в дар богам результатов того или иного царского похода или завоевания. Царь, приказывая высечь на камне рассказ о событиях своего победоносного похода со скрупулезным перечислением всей захваченной добычи и покоренных областей, ставил этот камень, трон или стелу близ святи-

лица бога, полагая, что бог, получив такой символический дар, будет в дальнейшем заботиться о его сохранности. Царь тоже заботился о своем даре, угрожая страшными карами разрушителю и всему роду его. Здесь письменность выполняла функции общественной магии, поддерживая связь между обществом в лице царя и богами.

По этому же образцу составлена и последняя надпись царя Эзаны о походе против ноба, где царь взывает уже не к языческим богам, а к христианскому богу. Видимо, приняв христианство и совершив победоносный поход, царь Эзана не мог грубо нарушить древние установления и обычаи, в соблюдении которых и его подданные, и все войско видели залог всеобщего благополучия. Поэтому он посвятил своему божеству два трона: один в Мероэ, на месте своих побед, а другой в Шадо, близ Аксума, своей царской резиденции, мало заботясь о том, что это более соответствует старым, языческим представлениям, нежели новым, христианским. Хотя в тексте самой надписи не встречаются имена языческих богов, но равным образом нет ни Троицы, ни Христа, ни Марии. Единый христианский бог упоминается лишь в эпитетах, весьма близких к многочисленным эпитетам языческих богов.

Принятие христианства, с неизбежным разделением власти на политическую и духовную, приводило к постепенному упадку и исчезновению прежней эпиграфической традиции. С введением христианства письменность утрачивала значение средства общественной магии. На смену аксумской эпиграфике приходит письменная традиция литературных произведений, книжных по форме и преимущественно церковных по содержанию. Христианская литература росла прежде всего за счет переводов с греческого и сирийского языков. Первоначально переводы делались почти исключительно сирийскими монахами, бежавшими в Аксум во времена преследования монофизитов в Византийской империи. Предание сохранило память о византийском подданстве пришельцев: основание древнейших эфиопских монастырей предание приписывает «девяти преподобным», и жития их, составленные почти девять веков спустя, сообщают об их «римском» (т. е. византийском) происхождении, возводя их со свойственной любой агнографии панегирической неумеренностью чуть не к императорскому дому.

Христианская письменность также была связана с аксумской государственностью, и времена усиленной переводческой и литературной деятельности совпадают с периодами расцвета и могущества Аксумского царства. В первый

такой период (конец IV в.— начало V в.) была переведена Библия, и, видимо, тогда же был установлен канон из 81 священной книги, куда вошли и такие апокрифы, как «Вознесение Исаяи», «Апокалипсис Ездры», «Книга Юбилеев», «Книга Еноха» и др. Текстологические исследования показывают, что книги Ветхого Завета переводились с греческого, а перевод Нового Завета носит отчетливые следы своего сирийского текста. Во второй период расцвета Аксума (конец VI в.— начало VII в.) развивалось эфиопское монашество и появились переводы монашеских правил Пахомия, а также жития Павла Фивейского и Антония Великого. С догматическими спорами той эпохи был связан трактат «О вере православной» Кирилла Александрийского, именем которого назван весь сборник; был переведен с греческого и такой любопытный bestiарий, как «Физиолог», представляющий собой своеобразную естественнонаучную энциклопедию того времени, распространенную в Средние века как на Западе, так и на Востоке.

Переводный характер литературы аксумской эпохи сохранился и в последующий период, что обычно наводит на мысль о ее несамостоятельности. Однако новая религия означает смену не только сугубо религиозных, но и философских, идеологических, правовых, художественных представлений, заимствование комплекса произведений духовной культуры. Как в дохристианском Аксуме южноаравийская по своему происхождению религия породила и эпиграфику, сходную по форме, содержанию и даже по языку с южноаравийской, так и принятие христианства повлекло за собою усвоение новой, чуждой дотоле литературной традиции с ее произведениями, генетически связанными уже с культурой Ближнего Востока и Средиземноморья. Здесь же следует подчеркнуть, что подобное восприятие произведений духовной культуры не сводилось к простому рабскому копированию. Национальное же своеобразие и литературную оригинальность следует искать в произведениях скорее исторического и историографического характера, нежели в церковно-канонических.

Скудость дошедших до нас памятников периода Аксумского царства объясняется его упадком к концу IX в. Последующая эпоха смутного времени не благоприятствовала развитию и сохранению памятников письменности. некогда могущественная торговая держава, расширявшая свое влияние на оба берега Красного моря и игравшая, по словам Б. А. Тураева, «не последнюю роль во всемирной истории», прекратила свое существование из-за упадка красноморской торговли, подорванной

еще персидскими завоеваниями, а впоследствии — в связи с возникновением и распространением ислама. Однако эфиопская государственность не погибла с крушением Аксумского царства, как не погибла и эфиопская культура. Ростки феодализма, появившиеся еще в Аксумском царстве, закрепились и развились в среде земледельческих обществ на северных отрогах Эфиопского нагорья. Центр эфиопской государственности переместился из Аксума в глубь страны, в область Ласта, где в XI в. уже сложилось раннефеодальное королевство под властью так называемой загвейской династии. В 1270 г. этот центр переместился еще далее на юг, когда верховную власть в стране захватил Иекуно Амлак, представитель местной династии области Амхара.

Впоследствии этот династический переворот под пером церковных летописцев принял вид «восстановления» прежней, законной династии аксумских царей, которые, в свою очередь, возводились к библейскому царю Соломону и царице Савской. Загвеи же объявлялись узурпаторами, которым бог попустил на 135 лет захватить престол солонионов. Хотя никаких литературных памятников загвейского периода до нас не дошло, вряд ли следует говорить о творческом бесплодии той эпохи. Грандиозные церкви, вырубленные из единой скалы в Ласте, указывают на воздействие культурных влияний Армении, Сирии, Египта и даже Индии. Эти влияния, конечно, не ограничивались областью только архитектуры. Литературные произведения, которые относятся к эпохе ранних солонионов, являют столь высокие художественные достоинства, что заставляют предполагать достаточно развитую и долгую традицию литературного творчества. Исчезновение произведений загвейского периода следует, наверное, только отчасти отнести за счет разрушений, которые были вызваны внутренними беспорядками, сопровождавшими династический переворот 1270 г. Здесь вполне вероятно предположить жесткую цензуру ранних солонионов, которые были узурпаторами по отношению к прежней династии и поэтому стремились и обосновать законность своей власти, и уничтожить память о предшественниках.

Так или иначе с падением загвейской династии в 1270 г. завершился период в государственном и культурном развитии Эфиопии. Как писал И. Ю. Крачковский, «1270 г. знаменует новую эру для Абиссинии не только в ее истории, но и литературе. Укрепление власти за «Соломоновой династией», возводящей себя к царю и поэту Иерусалима, содействует политическому и духовному возрождению. Уровень просвещения повышается благодаря более ре-

гулярным сношениям с Египтом, и литературная традиция уже не прерывается впоследствии так резко, как это произошло в предшествующий период». Действительно, с XIV в. памятники литературной и исторической традиции появляются без значительных перерывов до самого начала XX в.

Эфиопская историография начинается с своеобразного сочинения, именуемого «Славой царей». Исследователи называют его национальным эпосом, имея в виду влияние, которое оно оказало на формирование эфиопского самосознания. Это произведение, состоящее из 117 глав, включает в себя разнородные литературные источники и аллюзии — от библейских книг и апокрифов до сказочных циклов и от святоотеческих сочинений до заимствований из Корана. Однако при всей пестроте используемого материала идея «Славы царей» проведена весьма последовательно, она сводится к доказательству того, что Эфиопия есть Новый Израиль, а народ эфиопский — богом избранный народ, цари же Эфиопии превосходят славою всех царей и им уготована власть над миром.

В прологе, занимающем 16 глав, излагаются рассуждения святого Григория (литературного персонажа, в котором соединились черты Григория—Просветителя Армении и египетского Григория Чудотворца), где он приходит к выводу, что не от военной силы, земного богатства или блеска двора зависит слава царей. Далее повествуется о высоком значении Ковчега Завета и богоизбранности потомков библейского Авраама до Давида включительно. Основная часть (75 глав) выдается за древнюю «книгу», найденную в царьградском храме Софии, где излагается известная династическая легенда о происхождении эфиопских царей от царя Соломона, сына Давида, и царицы Савской и о похищении их сыном — Менеликом — Ковчега Завета из Иерусалима. Таким образом, эфиопские цари оказываются как потомками Авраама и Давида, так и обладателями высшей святости — Ковчега Сиона, т. е. имеют основания претендовать на богоизбранность.

По этому поводу царю Соломону снится пророческий сон о том, что солнце взошло в Иудее и, посветив немного, ушло в Эфиопию, где будет сиять вечно. Далее повествуется о происхождении от Сима всех царей земных, из которых лишь эфиопским царям принадлежит право первородства и исповедание «веры православною», так как христианские цари «Рима» (т. е. Византии) «исказили веру». В эпилоге, занимающем 23 главы, окончательно отвергается богоизбранность Израиля и утверждается грядущий триумф Нового Израиля — Эфиопии, обладающей как величайшей святостью — Ков-

чемом Сиона, так и «верой православной, которая пребудет до второго пришествия». Значение «Славы царей», произведения общенационального, где, по словам Дональда Левина, «прославляется не племя, не область, не языковая группа, но эфиопский народ во главе со своим государем», трудно переоценить. «Слава царей», по мнению эфиопов, была безусловным доказательством исключительности Эфиопии, законного наследника и преемника Израиля Ветхого. (Это хорошо знакомая русскому читателю идея «третьего Рима».)

В колофоне «Славы царей» указывается, что книга была давно переложена с коптского на арабский некими Абальэзом и Абальфарагом, а затем переведена на язык гезз настоятелем Аксумского собора Исааком. Язык сочинения, изобилующий арабизмами, подтверждает наличие по крайней мере арабского конспекта; существование коптского протографа более сомнительно. Однако определенная связь «Славы царей» с коптской литературой существует и прослеживается в жанре эфиопского произведения. По жанру «Слава царей» принадлежит к тем церковно-историческим романам, которые, отсутствуя в Эфиопии, были широко распространены у коптов. Об этом писал Б. А. Тураев: «Часто находит себе место националистическая тенденциозность, и с этой стороны особенно характерны коптские сказания о вселенских соборах, обработанные тенденциозно в виде церковно-исторических романов, где египетская уроженцам приписана едва ли не решающая роль». Если вспомнить, что одно из важных мест в «Славе царей» занимают вымышленные речи на Никейском соборе египетского Григория Чудотворца и патриарха Римского Дометия, пересыпанные пророчествами о великом будущем Эфиопии, то можно признать это произведение эфиопским вариантом такого романа с включением туда легенды о царице Савской, легенды, равно широко распространенной по обе стороны Красного моря. Если для коптов, однако, этот жанр служил своеобразным утешением, в котором, по выражению Б. А. Тураева, «некогда великий народ, теперь уже много веков подъяремный, остался верен себе и продолжал считать себя выше всех», то для эфиопов «Слава царей» явилась идеологическим обоснованием их самосознания, «национальной сагой», как назвал это произведение Эдвард Уллендорфф.

Расцвет христианской литературы в Египте XIII в. с некоторым замедлением отразился и на эфиопской литературе. К концу XIII в. эфиопы могли знакомиться в переводах с такими литургическими произведениями коптов, как «Синогос», «Дидаскалии», а также с христианскими

памятниками исторической литературы, например с «Историей» аль-Макина, называемого эфиопами Георгием, сыном Амида, и с арабской версией Иосиппона «История побед и поражений иудейских» — переделкой «Иудейской войны» Иосифа Флавия, приписываемой не ему, а другому современнику осады Иерусалима — Иосифу Бен Гориону. К этому же времени относится перевод «Романа об Александре» с арабской редакции Псевдо-Каллисфена. Возможно, тогда же появилась и оригинальная эфиопская переработка этого романа под названием «О деяниях и царствовании царя Александра богоизбранного», где Александр изображается святым, которому открылась тайна грядущего прихода Христа.

«Слава царей» была написана в царствование эфиопского царя Амда Сиона (1314—1344), которому удалось не только разгромить своих многочисленных мусульманских противников, но и привести их к вассальной зависимости и таким образом почти вдвое увеличить территорию царства. Победоносные походы христианского царя были воспеты в «Сказании о походе царя Амда Сиона» — в первом из известных нам произведений эфиопской царской историографии. Далее эта официальная традиция продолжается без значительных перерывов до самого начала XX в. По литературным достоинствам и по тому месту, которое «Сказание о походе царя Амда Сиона» занимает в эфиопской литературе, его можно было бы, пользуясь опеределением Д. С. Лихачева, относящимся к «Слову о полку Игореве», охарактеризовать как «книжное отражение раннефеодального эпоса». Оно представляет тот несчастный в средневековой литературе случай, когда сильная творческая индивидуальность автора создает шедевр, выпадающий из жанровой системы, свойственной литературе его времени.

Здесь историческое повествование смело сочетается с эпическими мотивами. Царь Амда Сион предстает в облике былинного героя: «Он вскочил, как леопард, и прыгнул, как лев, сел на коня... и сказал слуге...: «Зайди справа в средину неверных». Царь же пошел слева, где было множество неверных. Он не страшился того, что было сзади его, не обращал тыла, когда на него сыпались дождем стрелы, железные и деревянные копыя, как град. Подошли, окружая его, с мечами. Он же, твердый лицом, как скала, приготовился к смерти и прорвал ряды врагов. И пронзив одного, он поразил другого и соединил их двух вместе одним копьем силою божиею. И тотчас поколебались неверные, обратились в бегство и не могли устоять пред лицом его, ибо он издавна был испытан в бою и никто не мог устоять пред ним... Он сошел с

коня, взял свой щит и поражал неверных. И когда ослабевала его правая рука, он поражал левой, а когда ослабевала левая, поражал правой... Когда царь уничтожил бывших направо, зашел он в тыл левым и рассеял их, как ветер развеивает песок, и перебил неверных. От шестого часа до захода солнца его рука была прилипшей к копью от человеческой крови из-за убийства многих. Едва освободили его руку и взяли копьё из нее». Отдельные пассажи «Сказания...» весьма напоминают фразеологию некоторых аксумских «царских надписей», в особенности пространных надписей царя Эзаны. Однако вряд ли возможно усматривать здесь прямое заимствование или литературную преемственность. Скорее это сходство связано с тем, что подобные образы, сравнения и метафоры восходят к общим фольклорным корням.

В «Сказании...» автор стремится показать безусловное превосходство царя Амда Сиона над врагами. Этому же служат и подробное описание полчищ врагов, указания на малочисленность царского ВОИска и перечисление эфиопских войск, не оказавшихся с царем в минуту опасности. Все это, как писал И. Ю. Крачковский, «производит даже сильный драматический эффект». Таким образом, если «Слава царей» дает обоснование превосходства эфиопских царей, исходя из событий священной и церковной истории, то «Сказание о походе царя Амда Сиона» — конкретно-историческая иллюстрация этому положению на примерах недавнего прошлого.

Расширение границ христианской Эфиопии в результате побед Амда Сиона и его преемников, а также монастырская колонизация «языческих земель» ставили перед церковью задачу упорядочения всего богослужения. К этому же принуждало и присоединение эфиопской церкви к александрийскому патриархату. Задача увеличения богослужебной литературы решалась в основном за счет переводов с арабского служебников коптской церкви. В царствование Амда Сиона новую редакцию «Часослова» создал авва Георгий из Гасча, тогда же переводится на эфиопский язык коптский погребальный требник, появляется в обиходе сборник монастырских правил, созданный, как полагают, основателем египетского монашества Антонием Великим. Эфиопская традиция приписывает большинство таких переводов митрополиту Виктору (1348—1388), прозванному «вторым Саламой» в память о крестителе Эфиопии и первом переводчике Писания. Митрополит Виктор сделал новый перевод Библии (уже с арабского языка). Он же перевел сборник «Деяния Страстей», включающий службы и проповеди на каждый день Страстной недели, и сборник гимнов «Плач Марии».

С именем этого же митрополита связывают перевод любопытного трактата «Как Пилат стал мучеником», автором которого считают некоего сирийца Харьякоса, епископа Бахнесского.

Усиленное внимание эфиопских книжников к переводной и богослужебной литературе дало основание И. Ю. Крачковскому заметить, что эфиопская литература «создавалась не столько народом для народа, сколько келией для келий». Это замечание, при всей своей меткости, справедливо только отчасти. Разумеется, эфиопская литература, подобно любой средневековой книжной литературе, создавалась в церковно-государственных кругах. Однако эта литература, в том числе литература богослужебная, создавалась в значительной степени для народа, пусть для идеологического воздействия на него. Все это накладывало отпечаток на эфиопскую литературу эпохи феодализма и придавало ей церковно-государственный характер, который был присущ феодальному миропониманию. Это миропонимание складывалось в условиях тесного переплетения интересов государственных и церковных, и для эфиопской истории фигура игумена-политика столь же обычна, сколь и фигура царя-богослова.

Дальнейшее развитие эфиопской литературы в XV в. происходит в условиях, когда «на абиссинский престол вступает могучая фигура Зара Якоба (1434—1468), этого африканского Филиппа II, царя-богослова, палача еретиков и радетеля церковного благочиния». К середине XV в. территориальная экспансия церкви и государства в основном остановилась, наступило время освоения захваченных земель, время развития феодализма вглубь, что было невозможно без основательной реформы как церковных, так и государственных институтов. Эфиопская церковь утратила былое единство, что было следствием распространения церковного влияния на территорию, которая по своим размерам и населению в несколько раз превышала и Ласту загвеев, и Амхару солломонидов. В XV в. впали в беспоповство евстафиане (последователи секты св. Евстафия), появились ереси так называемых «стефанитов» и «микаэлитов», в недавно христианизированных областях стали возрождаться прежние языческие культы с отчетливой антицерковной и антигосударственной направленностью. Подавление религиозного протеста против насаждаемых феодальных порядков, а также восстановление пошатнувшегося союза церкви и государства и стали главной заботой царя Зара Якоба и целью его реформ. В первую очередь царь обрушился на сторонников языческой старины: «И был во дни царя нашего Зара Якоба великий страх и трепет на всех людях Эфиопии из-за приговора суда его и силы

его, особенно же ради тех людей, которые говорили: «Мы поклонились Дасаку и дьяволу» и запятнали многих достойных людей своим лживым словом. Царь, услышав это, казнил их по наветам этих лжецов, поклявшись именем Божиим: «Кровь их да будет на вас». Столь же энергично расправлялся Зара Якоб и с обвиненными в ереси: «Тогда царь, собрав всех людей христианских и странников, пришедших из Иерусалима, велел предать их суду. И осудили их каждого на многообразные мучения, пока не умрут». Поставив перед собой задачу восстановить как союз церкви и государства, так и внутреннее единство церкви, Зара Якоб был вынужден обратиться и к литературной деятельности. В большом своем сочинении «Книга Света» он изложил предписания, направленные на упорядочение церковной обрядности, определил взаимоотношения между духовенством и мирянами, церковью и царской властью. Второе большое сочинение Зара Якоба — «Книга Рождества» направлена против ересей стефанитов и микаэлитов. Ему же приписывается и составление двух сборников величаний на каждый день — «Славословие небесным и земным» и «Господь, воцарися», представляющих собой собрание песнопений в рифмованных стихах, расположенных в порядке года.

Так появляются новые богослужебные и богословские литературные произведения, уже не переводные, а оригинальные. Разумеется, Зара Якоб был не единственным эфиопским писателем той поры, однако именно он «направлял» литературную деятельность. По его инициативе был осуществлен перевод на эфиопский язык коптского синаксаря, т. е. сборника кратких житий святых коптской церкви, расположенных в календарном порядке. Этот перевод потребовал дополнения его житиями эфиопских святых, что способствовало развитию эфиопской национальной житийной литературы. К XV в. эфиопы уже были знакомы с произведениями коптской агиографии, такими, как жития Василида и Мины, переведенные в конце XIV в. В XV в. появляются жития эфиопских святых аксумского периода — Исаака Гарима и Пантелеймона, принадлежащие перу Иоанна, епископа Аксумского, прибывшего в Эфиопию в 1454 г. вместе с коптскими митрополитами. К этому же времени относится составление житий и других эфиопских святых, аксумских «царей благоверных», Калеба и Габра Маскаля. Тогда же создаются жития загвейских царей Наакуюто Лааба и Лалибелы, с чьим именем предание связывает сооружение комплекса церквей в Ласте, вырубленных из скалы.

Эфиопские жития, составленные много веков позже описываемых событий, представляют не-

большой интерес как исторический источник. Они изобилуют риторическими отступлениями, описаниями чудес, а иногда и прямыми заимствованиями из переводной житийной литературы. К новым для Эфиопии литературным жанрам, помимо пространных житий, относятся и жанр чудес: «Чудеса Богородицы», «Чудеса Михаила», «Чудеса Христовы», «Чудеса Св. Троицы». Рассматривая эфиопскую житийную литературу вообще и эфиопский синаксарь в частности, следует заметить, что он отличается от коптского не только добавлением национальных святых. Б. А. Тураев писал по этому поводу: «Исследователей приводит в ужас 25 число месяца сане с именем Пилата и величанием в честь этого христубийцы, но они, вероятно, не знают, что это еще не самое худшее: под 29 генбота мы читаем: «и преставление Александра-царя, сына Филиппа. Бог молитвами его да помилует нас; аминь», а под 29 сане «успение Марка, царя римского». Если Александра Македонского можно было еще возвести в пророки за жертвоприношения в иерусалимском храме, то для Марка Аврелия, гонителя христиан, не было никаких оснований для чествования...».

Сейчас благодаря монументальным исследованиям Энрико Черулли этот вопрос можно считать разрешенным: появление в эфиопских святцах Понтия Пилата, Марка Аврелия и Александра Македонского, шокировавшее прежних исследователей, обязано переводной литературе — старофранцузским и итальянским христианским легендам о чудесном обращении в «истинную веру» закореенных гонителей христиан и известному «Роману об Александре». Европейские легенды проникли на Ближний Восток вместе с крестоносцами и в XIII в. были переведены на арабский язык в Сирии; «Александрия» также была переведена на эфиопский язык с арабского. Все это не только свидетельствует о существовании литературных связей со странами Средиземноморья, но и показывает характер восприятия переводных произведений в средневековой Эфиопии. Эфиопская литература с ее церковно-государственным назначением не допускала ни развлекательности, ни художественного вымысла в своих произведениях. Еще труднее эфиопским книжникам было допустить существование подобных черт в литературе переводной, освященной высоким авторитетом Александрийского патриархата. Поэтому все переводные произведения целиком принимались за святую правду, а герои их — за людей, действительно поступавших так, как это описано. Так европейские легенды попали в эфиопские сборники чудес, а их герои стали почитаться эфиопской церковью в качестве

ЛИТЕРАТУРЫ БЛИЖНЕГО И СРЕДНЕГО ВОСТОКА И СРЕДНЕЙ АЗИИ

святых. То же самое относится и к «Александрии». Занимательность этого приключенческого романа не могла не привлекать эфиопских книжников, но в их глазах ценность этого произведения заключалась прежде всего в назидательности и в той исторической правде, которые они в нем находили.

Первая треть XVI в. — вершина могущества эфиопских царей. Укрепление Эфиопского государства и церкви, в свою очередь, отразилось на развитии литературы. При монастырях и храмах создаются церковные школы, где появляется эфиопская филология. Язык геэз, язык литературы и богословия, давно стал мертвым и непонятным, поэтому создаются словари с переводом и объяснением понятий на амхарском языке, разраставшиеся в своеобразные краткие энциклопедии. Развивался в этих школах и такой жанр, как духовная поэзия на языке геэз; поэтического творчества не чуждались и цари. В XVI в. продолжают переводиться произведения христианской арабской литературы; был полностью переведен канонический кодекс «Право царей», в основе которого лежит арабский номоканон Ибн аль-Ассаля (XIII в.). Многие переводы с арабского традиция приписывает Аввакуму, йеменскому купцу, переселившемуся в Эфиопию, принявшему христианство и ставшему впоследствии настоятелем Дабра-Либаносской лавры. В 1553 г. он перевел христианский роман «Повесть о Варлааме и Иоасафе». Вероятно, им же в 1565 г. была переведена и хроника Абу Шакира. Благодаря многочисленным эфиопским переводам сохранилось немало произведений египетской историографии, которые погибли у себя на родине (например, Хроника Иоанна Никиусского).

Интерес к таким переводным памятникам сопровождался обновлением собственной исторической традиции. В XVI в. развивается жанр монастырского летописания. Отправной точкой его развития послужили так называемые золотые Евангелия — богато иллюстрированные на престольные Евангелия, имевшиеся в любом монастыре и храме, где на специально оставленных листах записывались имунитетные грамоты. Туда же вносились сведения относительно важных событий монастырской жизни. Эти записи, разрастаясь, превращались в хронику монастыря или церкви. Продолжали готовить и эфиопские хронографы (всемирные истории), начинающиеся с сотворения мира с обязательным изложением легенды о происхождении эфиопских царей от Соломона, с перечнем аксумских царей и историей «восстановленной династии» вплоть до современного летописцу царя. Видимо, для нужд таких хронографов и создаются в XVI в. краткие историографиче-

ские своды, получившие название «кратких хроник».

Литературный подъем был прерван в XVI в. «священной войной» против христианской Эфиопии, начатой в 1527 г. мусульманами под водительством имама Ахмада ибн Ибрагима аль-Гази, прозванного эфиопами Граней, т. е. левшой. Перед натиском воинов Граня обнаружилась феодальная раздробленность обширной империи, и война превратилась в погром христиан, сопровождавшийся сожжением церквей и монастырей, уничтожением рукописей, убийством и обращением в рабство христианского населения. «Краткая хроника», повествующая о годах нашествия, представляет собой скорбный перечень сожженных храмов, убитых монахов, проигранных битв и погибших военачальников. Эфиопский царь Лебна Денгель умер, гонимый мусульманами, но его сыну Клавдию (1540—1559) удалось, призвав на помощь португальцев и объединив народ, много потерпевший от нашествия, разбить мусульман и восстановить эфиопскую государственность.

Стоит отметить, что, укрепляя государственность, Клавдий большое внимание уделял и восстановлению церкви. Он возвел храм Тадбаба Марьям, превратив его в новый церковно-административный центр страны, он заклинал «всех людей дома своего быть заодно с иереями Тадбаба Марьям, быть при одном желании, при одних устах, при одной мысли, как заклият Ной сыновей своих». Одновременно возрождается и церковная литература. Для нужд христиан, насильственно обращенных в ислам, была составлена специальная «Книга покаяния», а также «Книга нечестия» для мусульман, понуждаемых переходить в христианство. Против ислама была направлена и книга уже упоминавшегося Аввакума «Врата веры», представляющая собой апологию христианства и перечисление его преимуществ перед исламом. Сам Клавдий был вынужден взяться за перо и составить трактат против католичества, в пристрастии к которому его упрекали церковники, видя близость португальцев к царю.

Однако испытания, постигшие Эфиопию в XVI в., не кончились. В середине века начинается нашествие кочевых племен оромо, которых эфиопы называли галла. Борьба с набегами подвижных отрядов воинов галла оказалась затруднительной; кроме того, постоянную опасность представляло мусульманское государство Адал с центром в Хараре. В 1559 г. Клавдий погиб в битве с преемником Граня — Нуром ибн Муджахидом, и после недолгого царствования его брата, Мины, на эфиопский престол взойшел Сарца Денгель, сын Мины. Ему за 34-летнее царствование удалось укрепить госу-

ЭФИОПСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

дарственность, подавить мятежи феодалов, разбить турок, захвативших побережье Красного моря, и на некоторое время остановить натиск племен галла. Этому политическому возрождению сопутствовал и литературный подъем. В конце XVI в. в эфиопском переводе появляется патриотический сборник «Вера отцов», а также «Широкая книга» — богословская энциклопедия, переведенная с арабского. Развивается и оригинальная литература.

Концом XVI в. датируется так называемая «История галла», написанная монахом Бахреем и далеко выходящая за привычные рамки средневековых литературных жанров. В этом сочинении Бахрей на редкость объективно и с большим знанием дела излагает историю набегов племен галла и их внутреннюю организацию, а затем задается вопросом: «Как же побеждают нас галла, когда больше нас и больше у нас снаряжения воинского?» В поисках ответа Бахрей рисует социальную картину современного ему эфиопского общества и видит причину военных поражений эфиопов в феодальной раздробленности: «Из-за разделения людей наших на 10 разрядов, из которых 9 разрядов не идут в бой и не стыдятся своего страха... И хоть велики мы числом, да мало способных воевать и много невоюющих... А десятый разряд — это те, кто берет копье и щит, кто может сражаться и следует в походы по стопам царя. И из-за малочисленности их погибла страна наша. У галла же нет этих десяти разрядов, о которых мы упоминали, и все они искушены в сражениях от мала до велика. И потому губят они нас и убивают». «История галла» представляет собой любопытный пример того, как необычные обстоятельства рождают необычные памятники, которые, выпадая из общей системы жанров, тем не менее влияют на дальнейшее развитие литературы. Это особенно характерно для литературы публицистической, тесно связанной с политической жизнью страны. В этот период успешно развивается эфиопская официальная историография. В XVI в. появляются, пожалуй, лучшие произведения этого жанра — «История царя Клавдия» и «История царя Сарца Денгеля». Слишком свежа была память о последствиях военных поражений, и образ царя строится не столько как правдивый портрет реального человека, сколько как тот идеальный образ, которому он обязан соответствовать.

Историограф Клавдия так описывает царя перед решительной битвой, в которой тот погиб: «Сказал мне один из стоявших пред ним в один из этих дней: «Я принес ему изречение из изречений пророков того времени и сказал: „Победа будет твоей после гибели многих от копий врага“. Он тотчас взглянул на меня грозным оком и сказал мне сильным голосом: «Не подобает пастырю оставлять овец своих и спасать свою душу... Как возможно, чтобы я спас себя от умерщвления и отдал народ мой на смерть, увидал рыдания жены о смерти мужа ее, плач сыновей о смерти отца их, вопль братьев, у которых убиты братья? Лучше мне умереть за Христа и стадо, что под моим пастырством. Если же я умру и рассеется стадо, не спросит с меня господин пастырей ответа за рассеяние стада; если я рассею его из-за страха смерти, подобает мне дать ответ»».

«История царя Сарца Денгеля» менее поэтична, нежели «История...» молодого царя Клавдия, павшего «за свое стадо», и по стилю своему приближается к летописи, хотя и лишена летописного объективизма, а иногда в прославлении государя историограф теряет всякое чувство меры. Так, когда в разоренной провинции Тигре, которая после нескольких попыток отбиться огнем и мечом была приведена к покорности, после длительных войн выдался урожайный год, то и это автор решился приписать царским достоинствам: «И когда пришел сей царь из земли Тигре, во всей стране, разоренной войной, в горах и долинах настало довольство великое, какого не было прежде, так что говорили друг другу люди: «Как не быть такому довольству, когда помогает нам десница царская, исполненная милости! После сего желали бы мы, чтобы повелел царь вновь разорить нас, коль потом наступает такое довольство и благодать в стране нашей!» И пребывают они доныне в **Ожидании** и пожелании сего». Подобные преувеличения, впрочем, характерны для стиля эфиопской средневековой историографии.

Литературный подъем, начавшийся в конце XVI в., успешно продолжался и в течение следующего столетия, ознаменовавшегося появлением произведений, которые справедливо считаются «вершиной жанра» двух основных направлений эфиопской средневековой литературы: национальной историографии и агиографии.

ГЛАВА ВТОРАЯ
АРАБСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. ЛИРИКА

Начиная с XII в. одним из ведущих жанров арабской поэзии постепенно становится суфийская лирика. Суфизм — мистико-аскетическое направление в исламе — возник еще в VIII в., но в законченную философскую систему, переросшую рамки догматического ислама, стал складываться в трудах теоретиков начиная с IX—X в., когда под сложным перекрестным влиянием неоплатоников и гностиков, христианского учения, иранского зороастризма, а возможно, и индуизма обрел характер оригинальной монистической теософии. Суфии, как и вообще мистики, объединяла вера в возможность непосредственного, интуитивного познания бога еще в земной жизни, идея «субстанционального единства с божеством» (таухид), что позволяло им преодолеть пропасть, отделявшую трансцендентного бога от человека в традиционных монистических верованиях. Вместо исламского тезиса «нет бога, кроме Аллаха» суфии выдвинули тезис «нет ничего, кроме бога», что конкретно было сформулировано испано-арабским теоретиком суфизма и поэтом Ибн аль-Араби (ум. 1240), обосновавшим суфийскую теорию экзистенциального монизма вахдат аль-уджуд (единство бытия).

Следуя за неоплатониками, мусульманские мистики представляли себе божество как источник всего сущего, как непостижимую перво-сущность, путем изливания (эманации) порождающую из себя все мироздание. Предметы зримого мира — лишь видимость, отражение этой единственно реальной перво-сущности. Цель жизни человека — возвращение к божеству, достижимое лишь освобождением души от телесной оболочки и растворением ее в божестве чшодбно капле в океане».

Некоторые арабо-мусульманские мистики излагали основы суфийского учения в философских и богословских трактатах, но излюбленной формой суфийского самовыражения была лирическая поэзия. Поэты-суфии описывали свой мистический опыт, передавали монистическое мироощущение. Разлад с миром, доминировавший в пессимистической поэзии X—XI вв. у аль-Мутанабби и особенно у аль-Маари, был преодолен в суфийской поэзии уходом от мирских проблем в сферу трансцендентного.

Суфийские радения, как и древние языческие мистерии, были связаны с музыкой и тан-

цами. На молитвенных собраниях суфиев совершался обряд (зикр), состоявший из бесконечных славословий Аллаху, сопровождаемых ритмическими движениями, танцами, исполнением суфийских песен. Таким образом, суфии стремились довести себя до экстатического состояния, которое, по их понятиям, могло привести к озарению, когда на смену рациональному и чувственному восприятию божества приходило сверхчувственное интуитивное видение, открывающее путь к познанию божества. Поскольку это познание рассматривалось суфиями как высшее доступное человеку счастье и было возможно только в результате мистической любви, их стихи обретали характер пламенных любовных песен, которые часто распевались во время радений. Свое страстное стремление к божеству мусульманские мистики уподобляли любви, а экстатическое состояние постижения божественной истины — опьянению.

Три главные темы суфийской символики — любовь, вино и красота мироздания — разрабатываются в терминах традиционной поэзии соответствующего жанра. Однако суфизм преобразил традиционную поэзию, ввел в нее особый символический стиль, который открывал возможности конкретно-чувственного истолкования произведений. Суфийский поэт обычно воспевал прекрасную возлюбленную, ее вьющиеся локоны, родинку, уста, стан, всеиспепеляющий взор, сравнивал ее с солнцем или со свечой, а себя — с мотыльком, сгорающим в ее пламени, жаловался на любовные муки, сетовал на безнадежность своего чувства, а свое состояние любовного экстаза сравнивал с опьянением. Страсть влюбленного обычно бушует, «как морские волны», любовь озаряет его, «подобно молнии».

Каждый из этих образов превратился в суфийской лирике в символ с постоянным значением. Суфийские стихи двуплановы, за видимым, «земным» (названным) планом кроется мистический подтекст. Возлюбленная в суфийском словаре символов — божественная истина, локоны возлюбленной — мирские соблазны, бурное море — плотские желания, испепеляющее сверкание молнии — божественное озарение, красота молодого тела — абсолютное божественное совершенство и т. д. Поскольку состояние экстаза, ведущее к мистическому озарению, суфийские поэты уподобляли опьянению, большое место в лирике суфиев заняла поэзия вина.

Непосвященный читатель мог воспринять в стихах суфиев внешний, «земной» план: страсть, чувственный восторг, блаженство опьянения, посвященный же мог видеть в земном аллегорию небесного.

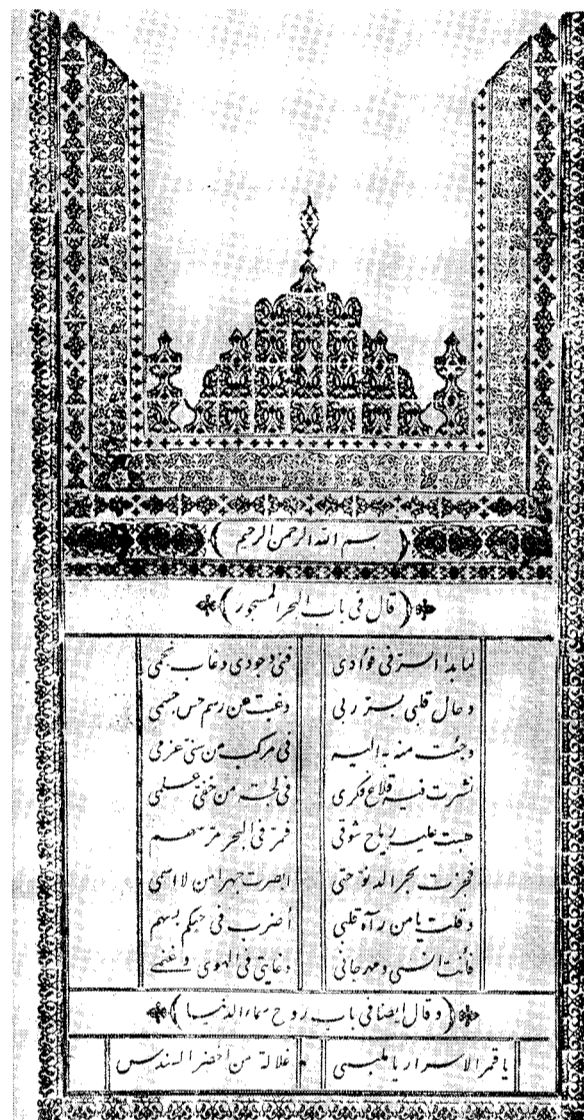
Мистический подтекст придает суфийской лирике эмоциональную напряженность. Любовь суфия обращена к божеству и поэтому поглощает все его существо, подчиняя себе всю его душевную жизнь. Вместе с тем конкретный чувственный характер условного языка облакает духовные переживания суфия в пластически зримые, впечатляющие образы. В двуплановости земного и мистического — секрет особого обаяния лучших образцов суфийской лирики. Влияние двупланового суфийского канона в арабской лирике было столь велико, что одухотворяющее воздействие образной системы и фразеологии суфийской поэзии чувствуется и в традиционной любовной и застольной поэзии того времени.

Крупнейшим арабским суфийским поэтом был Омар Ибн аль-Фарид (1181—1234), родившийся в Каире в религиозной семье и получивший богословское образование. Он вел уединенный, аскетический образ жизни в окрестностях Каира, и даже многолетнее паломничество в Мекку не изменило его характера, и после возвращения он продолжал вести отшельнический образ жизни. Айюбидские правители, стремившиеся в условиях войны с крестоносцами укреплять религиозное рвение, поощряли суфиев и выказывали поэту знаки уважения. Один из султанов даже приглашал Ибн аль-Фарида ко двору, обещая сделать его главным судьей Египта, но поэт отказался от этой чести. Постясь по многу дней, в состоянии экстатического вдохновения создавал Ибн аль-Фарид свои стихи. Многие в мироощущении Ибн аль-Фарида сближают его с пантеизмом персидских суфиев, и не случайно персидский поэт Джами составил комментарии к его стихотворениям. В небольшом диване Ибн аль-Фарид столь смело уподобляет любовь к богу обычной земной человеческой любви, что позднейшие комментаторы потратили немало труда, чтобы эротика автора была понята в желательном для суфиев смысле.

Мне ты нужна! И я живу, любя
Тебя одну, во всем — одну тебя!
Кумирам чужд, от суеты далек,
С души своей одежды я совлек
И в первозданной ясности встаю,
Тебе открывши наготу мою.

(Здесь и далее перевод З. Миркиной)

Особенно знамениты «Винная касыда» («аль-Хамрия») Ибн аль-Фарида, в которой в образах



Титульный лист
первого издания Ибн аль-Араби

Каир, 1855 г.

застольной лирики рисуется экстатическое состояние божественного озарения, и «Большая тайня», названная так по рифме на букву «т» — огромная поэма, содержащая страстный рассказ о мистическом опыте поэта. Обе поэмы справедливо считаются шедеврами арабской суфийской лирики.

О создатель всех форм, что, как ветер сквозной,
Сквозь все формы течет, не застыв ни в одной,—
Ты, с кем мой от любви обезумевший дух
Жаждет слиться! Да будет один вместо двух!

Путь души праведника к богу труден и мучителен, но в конце восхождения поэт сознает себя носителем божественной истины.

О, нелегко далось единство мне!
 Душа металась и жила в огне...
 Я только сын Адама, я не бог,
 Но я достичь своей вершины смог
 И сквозь земные вещи заглянуть
 В нетленный блеск, божественную суть.

Божественная субстанция раскрывается поэту в ее земном воплощении — красоте природы и человека, а божественное начало существует в монистическом единстве с природой. «Все мирозданье — говорящий дух, и книга жизни льется миру в слух».

Язык и стиль Ибн аль-Фарида отражают состояние религиозного экстаза. Его взволнованная речь насыщена клятвами, риторическими вопросами, восклицаниями. Предполагают, что его поэмы распевались под аккомпанемент на суфийских собраниях.

В богатой суфийской литературе значительное место занимает младший современник Ибн аль-Фарида — Ибн аль-Араби. Славу принесло ему многомотное сочинение «Мекканские откровения» («Аль-Футухат аль-Маккия»), в котором изложены основы его мистической философии, а также его суфийские стихотворения, где он описывает свои духовные переживания.

Жестокая возлюбленная, к которой обращены его страстные молебны,— высшая духовная сущность, а момент ее постижения представляется поэту внезапным озарением. Однако в его изящных газелях так живо звучит язык «мучительных страстей», что мистический подтекст их порой едва уловим.

Как молнией тучи прошиты в ненастье.
 Расшиты узором любимой запястья.
 Но ветер в ней вызвал внезапные слезы,
 И вспыхнули щеки пунцовые розы.
 Цветут эти розы под дождиком дивным.
 Нарцис ее глаз проливается ливнем...
 Она улыбнулась, и — солнце в подарок!
 О боже, как жемчуг зубов этих жарок!

Арабская суфийская поэзия играла большую роль в духовной жизни арабских стран вплоть до XIX в. В средневековых исторических сочинениях и антологиях упоминается огромное число суфийских поэтов и авторов прозаических суфийских сочинений. Так, широкой популярностью пользовались труды египетского суфия аш-Шаарани (ум. 1565). Впитав поэтические достижения предшествующих веков, суфийская лирика в качестве главного направления позднесредневековой поэзии сохранила в условиях культурного упадка арабскую классическую

поэтическую традицию и донесла ее до Нового времени, сыграв тем самым существенную роль в литературном возрождении в конце XVIII — начале XIX в.

2. ПРОЗА. «ТЫСЯЧА И ОДНА НОЧЬ»

Арабская литература XIII—XVI вв. богата разнообразными произведениями деловой и научной прозы. Дальнейшее развитие получают эпистолярный жанр, дидактика, послания делового, научного и личного характера, исторические хроники. Стиль этих произведений страдал напыщенностью и излишней замысловатостью. По традиции прозаики тяготели к утомительной, не подходившей к предмету изложения рифмованной прозе и, подобно их современникам-поэтам, стремились украсить свои сочинения риторическими фигурами, малоупотребительной лексикой, игрой слов, щеголяли цитатами. Широкое распространение получают литературные антологии, справочники и энциклопедии. Появляется большое количество исторических сочинений. Среди историков особое место принадлежит уроженцу Туниса Ибн Хальдуну (1332—1382), который в своих трудах попытался осмыслить исторические факты и сформулировать законы исторического развития с такой глубиной и прозорливостью, что его идеи не утратили своего научного значения и поныне.

Большой популярностью среди городского простонародья пользовался кукольно-теневой театр (хаяль аз-зилл). Его возникновение традиция связывает с именем египетского врача, драматурга и режиссера Ибн Данияля (1248—1310), хотя первые упоминания о такого рода зрелищах на Арабском Востоке относятся еще к X—XII вв. Техническая сторона представления была несложной. На городской площади или близ дворца знатного эмира на небольших подмостках сооружался экран в виде натянутого куска белой материи, позади которого ставились мощные светильники. Между экраном и источником света двигались куклы, а зритель наблюдал на экране движение их теней.

Драматургия кукольно-теневых представлений также была элементарна, насколько мы можем судить о ней на основании дошедших до нас трех небольших пьес Ибн Данияля. В пьесе «Тень воображения» («Тайф аль-хайаль») введен знатный молодой распутник и пьяница-эмир Висаль, которого ловко обманывает каирская сводня, показавшая ему красивую невесту, а в последний момент подсунувшая ему другую, чудовищно уродливую девицу. Таким образом, пьеса носит назидательный характер (порок наказан), а вместе с тем имеет опреде-

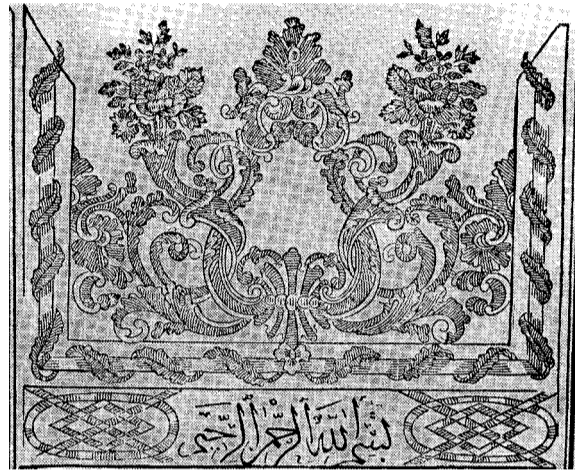
ленную социальную направленность, обличая моральную испорченность привилегированных сословий.

Но если «Тень воображения» — более или менее единое в композиционном и фабульном отношении произведение, то в другой пьесе Ибн Данияля, названной по имени ее героев «Аджиб и Гариб», такого единства нет. Подобно героям арабских плутовских новелл (макам), Аджиб и Гариб — ловкие и образованные мошенники, в своих монологах жалующиеся на превратности судьбы и прославляющие жизнь хитрых и предприимчивых нищих. Все действующие лица пьесы — традиционные персонажи средневекового города, которые на протяжении многих столетий составляли постоянный предмет шуток в так называемой «сасанидской» поэзии, воспевавшей проделки мошенников и нищих: и торгующий амулетами прорицатель, и астролог, и заклинатель змей, и акробат, и дрессировщик животных, и рыночный хирург. Продемонстрировав свое мастерство, каждый из участников парада рыночных ловкачей обращается к присутствующим с просьбой о вознаграждении. Таким образом, представление скорее напоминает своеобразное ярмарочное зрелище, чем пьесу с единой фабулой.

С традицией арабской плутовской новеллы связана и третья пьеса Ибн Данияля, также названная по имени героя «Аль-Мутайям» (имя со значением «раб любви»). Аль-Мутайям состязается со своим соперником на поприще азартных игр. По окончании состязания начинается пиршество, в котором принимают участие всевозможные обитатели «городского дна» и которое сопровождается непристойными эротическими сценами. Неожиданно появляется ангел смерти, объявляющий, что время жизни аль-Мутайяма истекло, и перепуганный герой начинает каяться в своих грехах и недостойном поведении.

Таким образом, если первая пьеса напоминает скорее средневековый фарс, то две другие — комедии нравов. В отличие от «высокой» поэзии и ученой прозы с их нормативными темами в пьесах кукольно-теневого театра предметом изображения становятся такие аспекты городской жизни, которые в традиционной литературе считаются недостойными художественного изображения. Пьесы полны веселых парадоксов, гротескных гипербол, абсурдных ситуаций и базарной эксцентрики. Комический эффект достигается в них за счет клоунады, грубых шуток, неожиданных трюков, смешных, а порой и непристойных диалогов.

Вместе с тем в этих пьесах осмеиваются такие пороки, как глупость, жадность, сластолюбие. Хитрость и находчивость рыночного люда, нао-



^' jUiL.j:5bj'jej^Wj-ji,'j.:>u,iL_j<^ j;>Ldij)i,ii.'i^_ji_J-
O^~^ *ij iii j J-1* *R idj^e \jwoa<3-fl JHEJJeV^li' 1'j^'.

ε-'U • •• •j-• »• (H-l ^i., J-JJ

Титульный лист
из первого печатного издания
«Тысячи и одной ночи»

Каир, 1836 г.

борот, не только не осуждаются автором, но и вызывают в нем сочувствие и восхищение. Дань традиционной мусульманской морали отдается в заключительных сценах или репликах. Так, обманутый распутник Висаль в конце пьесы раскаивается и отправляется в паломничество в Мекку, аль-Мутайям осуждает свое поведение, оказавшись перед лицом ангела смерти, а в пьесе «Аджиб и Гариб» герои в конце произносят монологи, из которых можно заключить, что при всех их недостатках они все же остаются благочестивыми мусульманами.

По свидетельству исторических источников, у Ибн Данияля были и предшественники, и последователи, произведения которых до наших дней не сохранились. Так или иначе кукольно-теневого театр сыграл немалую роль в культурной жизни средневекового арабского города, и

проникший в арабские страны после османского завоевания турецкий кукольный театр Карагёз встретил здесь уже подготовленного зрителя.

На протяжении всего Позднего Средневековья у жителей городов Египта, Сирии, Ирана и других арабских областей большой популярностью пользуются многочисленные произведения народной новеллистики. Именно в рассматриваемый период начинает принимать свой окончательный вид знаменитый свод сказок и новелл, известный во всем мире под названием «Тысяча и одна ночь» («Альф лайла ва лайла»). «Тысяча и одна ночь» не была творением какого-либо одного автора. Части этого удивительного памятника собирались, перерабатывались и редактировались в течение многих столетий, и лишь к XVI—XVII вв. свод окончательно сложился в том виде, в каком он известен современному читателю.

В результате тщательного изучения текста произведения, лексики, терминологии и стиля исследователи пришли к выводу, что в собрании следует различать три основные группы сказок и рассказов, создававшихся и включенных в сборник в разных местах и в разное время: индо-иранскую, багдадскую и египетскую. Сказки и рассказы каждого из этапов формирования свода имеют свои особенности — результат влияния местных социальных и культурных условий и местных традиций словесного искусства.

Основу книги и ее древнейшую часть составил арабский перевод с персидского индо-иранских сказок, входивших в иранский сборник «Хезар эфсане» («Тысяча сказок»), о существовании которого сообщают арабские историки и географы X в. Этот сборник был переведен на арабский язык еще в VIII в., когда иранские традиции особенно интенсивно впитывались арабо-мусульманской культурой. Арабская версия до нас не дошла, и ее состав нам точно не известен, но есть все основания предполагать, что некоторые сказки были заимствованы в «Тысяче и одной ночи» именно из этого сборника.

К древнейшему индо-иранскому слою «Тысячи и одной ночи» относятся волшебные сказки, отличающиеся поэтичностью, изяществом композиции и занимательностью. Это прежде всего само обрамление произведения, содержащее рассказ о Шахразаде и царе Шахрияре. В нем повествуется о том, как царь Шахрияр, рассердившись на вероломную жену, решил каждую ночь брать себе в жены новую девушку, а наутро ее казнить. Чтобы положить конец жестокости царя, Шахразада, дочь царского министра, решает стать очередной царской женой и во время брачной ночи начинает рассказывать царю занимательную историю. Утро прерывает

ее рассказ на самом интересном месте, и царь откладывает казнь на один день, дабы услышать конец истории. Шахразада рассказывает свои сказки тысячу ночей подряд, пока наконец полюбивший ее царь не отменяет своего жестокого решения. Композиция с обрамляющей новеллой, традиционная в индийском фольклоре и древнеиндийской литературе, в литературах других народов тогда не встречалась. Индийского же происхождения зачины некоторых рассказов, в которых рассказчик-моралист говорит: «Ты не должен делать то-то и то-то, иначе с тобой случится то, что случилось с тем-то и тем-то». — «А как это было?» — спрашивает собеседник, после чего начинается новый рассказ-притча.

Кроме обрамления, к индийскому слою «Тысячи и одной ночи» относятся рассказы о благочестивых и святых людях, сказки о животных, цикл рассказов о премудром Синдбаде и женском коварстве, сказка о Джалиаде и Шимасе. Примером иранских сказок любовного и волшебного содержания могут служить — иногда полностью, иногда частично — «Повесть о Камар аз-Замане», «Сказка о принце Бадр-Басиме и принцессе Джаухар», «Повесть об Ардешире и Хайат ан-Нуфус» и др. Сюжеты индийских и иранских сказок имеют параллели в индийском и иранском фольклоре, хотя связать эти сказки с какой-либо конкретной исторической эпохой или географической средой трудно, ибо за долгие века странствий они утратили географическую, этнографическую и социальную специфику.

Датский ученый И. Эструп обратил внимание на функциональную роль волшебных сил в сказках «Тысячи и одной ночи», относящихся к разным пластам собрания. Оказывается, в сказках индо-иранского происхождения волшебные силы действуют независимо и по собственной инициативе, помогая полюбившимся им героями защищая их от враждебных волшебных сил. Эти сверхъестественные существа, добрые и злые духи, сознательно и по собственной воле вершат судьбы героев, являются вместе с тем главными действующими фигурами в развитии сюжета, в то время как живым существам — людям отводится в повествовании лишь пассивная роль. Такая черта индо-иранских сказок восходит, надо полагать, к особенностям индийской мифологии. Однако мифологическая фантастика, мир волшебных сил, талисманов и чудес в них «арабизованы» (сверхъестественные существа в них уподобляются древнеарабским джиннам и ифритами). Утратив священный характер, эта фантастика воспринимается как поэтический вымысел и приобретает метафорическое значение. Превосходным образцом об-

рамленной волшебной сказки индийского происхождения можно считать «Сказку о рыбаке».

Иной характер носят рассказы второго этапа формирования, возникшие уже на арабской почве и влившиеся в собрание в Багдаде. Составленный в Багдаде в IX—X вв. сборник под названием «Тысяча ночей» содержал и индо-иранские, и арабские материалы, ранее существовавшие самостоятельно. Персидское название «Тысяча сказок» заменилось на «Тысяча ночей», когда в емкую рамку рассказа о Шахразаде и царе Шахрияре багдадские сочинители, рассказчики и переписчики начали вставлять все новые новеллы.

В рассказах багдадского слоя «Тысячи и одной ночи» действие обычно происходит в одном из городов Ирака, чаще всего в Багдаде и в Басре, в торгово-ремесленной части города или в халифском дворце, а в качестве действующих лиц в них фигурируют кушцы и ремесленники, халиф и его приближенные, добрые и злые везири, справедливые и корыстные судьи, стражники, рабыни-певицы, стражи гаремов — евнухи и другие участники пестрой городской жизни.

В рассказах, родившихся на иракской почве, сверхъестественные силы не играют существенной роли. У горожан, жителей Багдада, с их трезвым умом, нет особого вкуса к чудесам, их больше увлекают удивительные события, происходящие в реальной жизни. Функциональную роль «движущей силы» сюжета в них вместо добрых и злых духов очень часто выполняет одно из действующих лиц — халиф Харун ар-Рашид, выступающий в роли защитника или даже спасителя героя, разрешающий все сложные коллизии, наказующий порок и вознаграждающий добродетель. В нем как бы материализуется вечная мечта средневекового горожанина о добром и могущественном властителе, который охранял бы его от произвола жестокой и корыстной средневековой администрации. Хорошим примером багдадской новеллы «харуновского цикла» можно считать «Сказку о рыбаке Халифе», которая дошла до нас, по-видимому, уже в позднейшей египетской переработке.

Подобно создателям средневековых европейских фавлю, багдадские рассказчики восхищаются ловкими проделками и умелыми плутнями выходцев из городских низов, приходят в восторг от находчивых, остроумных ответов, у них есть пристрастие к комическому. В багдадских рассказах часто встречаются описания человеческого великодушия, благородной и самоотверженной любви, но есть и такие, в которых эротический элемент занимает центральное место, а описания любовных сцен носят наивно-грубоватый, а порой и вовсе непристойный ха-

рактер. В отличие от индо-иранских сказок интерес багдадских рассказов не столько в стройной и замысловатой фабуле с обрамлением и многоступенчатым расположением вставных новелл, сколько в самом событии, о котором идет речь, в яркости и выразительности отдельных деталей. Хорошими примерами багдадских новелл любовного содержания могут служить «Рассказ о двух везирях и Анис аль-Дягалис», «Повесть об Али ибн Баккаре и Шамс ан-Нахар» и «Рассказ о Ганиме ибн Айюбе».

По-видимому, уже в багдадский период свод «Тысяча и одна ночь» пополнился большим числом разнообразных исторических и бытовых анекдотов, которые частично были позаимствованы рассказчиками из антологий и трудов историков, а частично — из многочисленных рассказов фольклорного характера, которые имели широкое хождение в городах Ирака. В качестве героев в них фигурируют персидские цари из династии Сасанидов, Александр Македонский, мамлюкские султаны, арабский поэт Абу Нувас, знаменитые арабские певцы и музыканты отец и сын Ибрахим и Исхак аль-Маусили и другие знаменитые люди. Обычно это короткий рассказ о смешном или необыкновенном происшествии. Иногда в нем содержится подробность частной жизни, иногда это короткая юмореска с забавной ситуацией, остроумным диалогом или просто находчивым ответом какого-либо персонажа (обычно из народа). Значительное место здесь занимает жизнь ночного города с описанием различных пороков, адюльтера, ловких воровских проделок, ночных приключений халифа и т. д.

Начиная с XII в. собрание рассказов стало обогащаться новыми материалами, главным образом египетского происхождения, и к этому времени, вероятно, относится изменение названия сборника на «Тысяча и одна ночь». Немецкий ученый Энно Литтман связывает превращение наименования сборника из «Тысячи ночей» в «Тысячу и одну ночь» с влиянием тюркского идиома бин бир (тысяча один), обозначающего неопределенное множество. Позднее это число, понимаемое первоначально как «множество», стало восприниматься в его точном значении, и переписчики начали дополнять в соответствии с названием число ночей до 1001-й, в результате чего в сборник были включены новые материалы, ранее существовавшие самостоятельно. Египетский этап оформления сборника продолжался до XVI—XVII вв., причем уже на этой стадии в сборник влились героические эпопеи, связанные с воспоминаниями о войнах против крестоносцев и Византии типа «Повести об Омаре ибн ан-Нумане», рассказы дальневосточного происхождения, проникшие в Иран и Ирак

ЛИТЕРАТУРЫ БЛИЖНЕГО И СРЕДНЕГО ВОСТОКА И СРЕДНЕЙ АЗИИ

в период монгольского нашествия в XIII в., «Повесть о Синдбаде-мореходе», основанная, по-видимому, на книге «Чудеса Индии» персидского капитана Бузурга ибн Шахрияра, жившего в середине X в. и собравшего рассказы о путешествиях в Индию, Восточную Африку и на острова Тихого океана и другие материалы. К числу лучших частей книги, несомненно, должна быть отнесена сложившаяся на египетской почве городская новелла.

В египетских новеллах «Тысячи и одной ночи» явственнее, чем в более ранних рассказах Шах-разады, звучат мотивы социальные. Их герой — обычно купец или бедный ремесленник — не слишком образован, но наделен здравым смыслом и находчивостью, благодаря которым он добивается в конце концов высокого положения и богатства. Изобретательность героя египетских новелл носит более изощренный характер, чем проделки его багдадских предшественников, и многим напоминает ловкость героев европейских плутовских новелл. Его приключения составляют фабулу длинных занимательных повествований, иногда содержащих целое «жизнеописание». Хотя в отдельных египетских новеллах отражены старинные фольклорные /мотивы, все эти произведения датируются эпохой мамлюкских султанов и временем турецкого господства в Египте. Общий тон египетских новелл, сдержанно-иронический по отношению к глуповатому правителю, откровенно враждебный к его везиру, символизирующему верхушку египетского общества, и сочувственный по отношению к торгово-ремесленному сословию, отражает неприязнь городских низов к своим притеснителям и явственно говорит о среде, в которой эти новеллы создавались. Лучшим образцом новеллы египетского происхождения может служить «Рассказ о Маруфе-башмачнике».

В рассказах египетского цикла вновь появляются волшебные силы, но это уже не независимые духи индо-иранского фольклора, а «служебные» духи, своеобразные волшебные чиновники-функционеры, не добрые и не злые, слепо подчиняющиеся талисману — символу власти — жмеханически исполняющие волю своих повелителей. Требования, которые герои рассказов предъявляют послушным «слугам талисманов», хотя и грандиозны по масштабам, банальны и выдержаны в духе идеалов горожан. От духов требуют золота и драгоценностей, еды и «транспортных услуг», т. е. всего того, что может оказать нужным купцу-горожанину. Разумеется, духи должны также оградить личную безопасность хозяина от произвола феодальных властей. Они оказываются хотя и умелыми, но полностью подвластными человеку слугами, и

перед ними, как перед естественными явлениями жизни, у горожанина нет благоговейного страха. Выполняя все приказы, они не делают различия между законными владельцами талисмана (существующей властью) и похитителями талисмана (узурпаторами власти). Подобная мифология, естественно, выросла на почве позднесредневекового Египта с его деспотическим режимом, борьбой мамлюкских клик за власть, частой сменой правителей и бюрократической структурой аппарата управления и стала своеобразной художественной метафорой общественной жизни.

В сказках и рассказах «Тысячи и одной ночи» выведена галерея разнообразных персонажей, представляющих все слои средневекового арабско-мусульманского общества. Однако какая-либо индивидуализация в характеристиках действующих лиц почти полностью отсутствует. Условны и клишированы описания поведения героев, их чувств и переживаний, равно как и их речевые характеристики. В одних и тех же выражениях повествуют авторы о том, как герои влюбляются друг в друга («с первого взгляда»), как ведут себя влюбленные в минуту радости или при разлуке, как они пируют, какие мучения испытывают в темнице, как разоряются или чудом обретают неслыханные богатства. В рассказах действуют не столько личности, сколько условные типы (царь, везирь, ремесленник, судья, избалованный знатный юноша, нищий-аскет, рабыня-певица и т. д.). При этом те или иные качества героев, соответствующие их амплуа, не всегда выявляются в действиях, о них сообщают читателю, как сообщают имя героя и другие сведения о нем. Исключения составляют исторические личности, конкретный облик которых с той или иной степенью достоверности сложился в народной традиции. Таков, например, острый на язык поэт и веселый распутник Абу Нувас, или Харун ар-Рашид со своей ревнивой женой Зубайдой и послушным исполнителем его воли — везирем Джафаром, хотя и мало похожий на подлинного аббасидского халифа и сильно идеализированный последующими поколениями, но представляющий перед нами как живая, ярко обозначенная индивидуальность.

В рассказы «Тысячи и одной ночи» в разное время было включено множество поэтических отрывков — небольших поэм и стихотворений, которые можно предположительно датировать XII—XIV вв., т. е. египетским периодом истории свода, и которые в соответствии с литературной модой того времени были вставлены в уже готовый прозаический текст.

В истории изящной словесности, вероятно, найдется не так уж много памятников, которые

могли бы соперничать с рассказами и сказками «Тысячи и одной ночи» по степени популярности в самых различных слоях общества. Они живут в подробно комментированных академических переводах, в бесчисленных публикациях избранных частей, в обработках для сцены и кино, во множестве переложений для детей. Начиная с Боккаччо, сюжетами и мотивами «Тысячи и одной ночи» постоянно и всегда с неизменным успехом пользовались европейские писатели самых разных направлений и толков. Особенно широкую популярность у европейского читателя это произведение начало завоевывать уже в XVIII в., когда появился первый французский перевод свода в 12 томах, выполненный А. Галланом между 1703 и 1713 гг. С тех пор началось триумфальное шествие «арабских сказок» по Европе. От Гете и Пушкина, Э. Т. А. Гофмана и Диккенса до Пруста и Хаксли в XX в. и — этот список можно

было бы продолжить бесконечно — находили в своих произведениях место, чтобы сказать о сказках «Тысячи и одной ночи» хоть несколько слов, упомянуть их героев — Шахразаду или Харун ар-Рашида, использовать их образы для всяческих сравнений. «Никакие описания путешественников,— писал Белинский,— не дадут вам такого верного, такого живого изображения нравов и условий общественной и семейной жизни мусульманского Востока, как «Тысяча и одна ночь»». Трудно найти в истории мировой литературы сколько-нибудь значительного прозаика и поэта, который бы прямо или косвенно не откликнулся на это уникальное собрание или не выразил своего восхищения им. Сказки и рассказы «Тысячи и одной ночи» оказали влияние на зарождение новеллы в западноевропейской литературе XIII—XIV вв., и в этом их историческая роль.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

ПЕРСИДСКО-ТАДЖИКСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Поэзия XIV—XVI вв. продолжала лучшие традиции поэтов предшествующей эпохи от Фирдоуси и Рудаки до Омара Хайяма и Саади.

Творчество Саади (ок. 1203—1291), несмотря на относительное временное отстояние, типологически прямо соприкасается с литературой рассматриваемой эпохи (о поэте подробнее см. т. II наст. изд.). С великим Саади, оказавшим влияние на всю поэзию Ближнего Востока и Средней Азии, в первую очередь, связано творчество младшего великого поэта Ширази — Хафиза. Оба поэта были глубоко народны, гуманны и бесстрашны. Саади был более склонен к философскому поучению, Хафиз — к более осязаемо чувственной образности. Оба мыслили себя поэтами — пророками своего народа. Хафиз и его современники с новой силой утверждали в сложившихся условиях феодального мусульманского мира человеческое достоинство и стремились к лирическому воссозданию освобождающейся от пут ортодоксальной религии личности.

В XIV—XVI вв. обретают новую жизнь не только касыды, газели, но и назире. Жанр назире появился еще в XII—XIII вв. в серии подражательных «дописываний» «Шах-наме». Заслуга утверждения и развития этого жанра в дидактическом и романическом эпосе принадлежит прежде всего Амиру Хосрову (Хусро) Дехлеви (Делийский).

По-прежнему поэты обращались к суфийским мотивам. Но со временем суфийская поэтиче-

ская образность становится в первую очередь художественным приемом. Появился своеобразный литературный стиль, ставший, по выражению А. Н. Болдырева, лишь «суфийствующим», т. е. суфийским по форме и многообразным по содержанию.

Литература на фарси достигает своего наивысшего развития в XIV в. в творчестве Ибн Ямина, Убайда Закани, Хафиза, Камали Худжанди.

В 1370-е годы, когда против тирании Тимура возникло народное движение сарбадаров в Хорасане, Средней Азии, Гиляне, Мазендеране и Кирмане, в литературе появилось новое направление — хуруфизм, близкий к суфизму и шиизму. Хуруфитская ересь выдвинула своих поэтов, азербайджанцев по происхождению, — Насими (казнен в 1417 г.), Касим аль-Анвар (ум. 1434) и др.

При преемниках Тимура в Самарканде, затем в Герате писали поэты-панегристы. Кульминационной точки в своем развитии литература достигла в Герате во второй половине XV в. в творчестве персидско-таджикского поэта Джами (1414—1492) и основоположника узбекской литературы Алишера Навои (1441—1501). Тогда же усиливается так называемая «ремесленная» поэзия (Сайфи и др.) и художественная проза («Сияние Конопа» Хусейна Ваиз Кашефи; ум. 1505).

Литература Западного Ирана была тесно связана в XV в. с Гератом, но уступала ему по

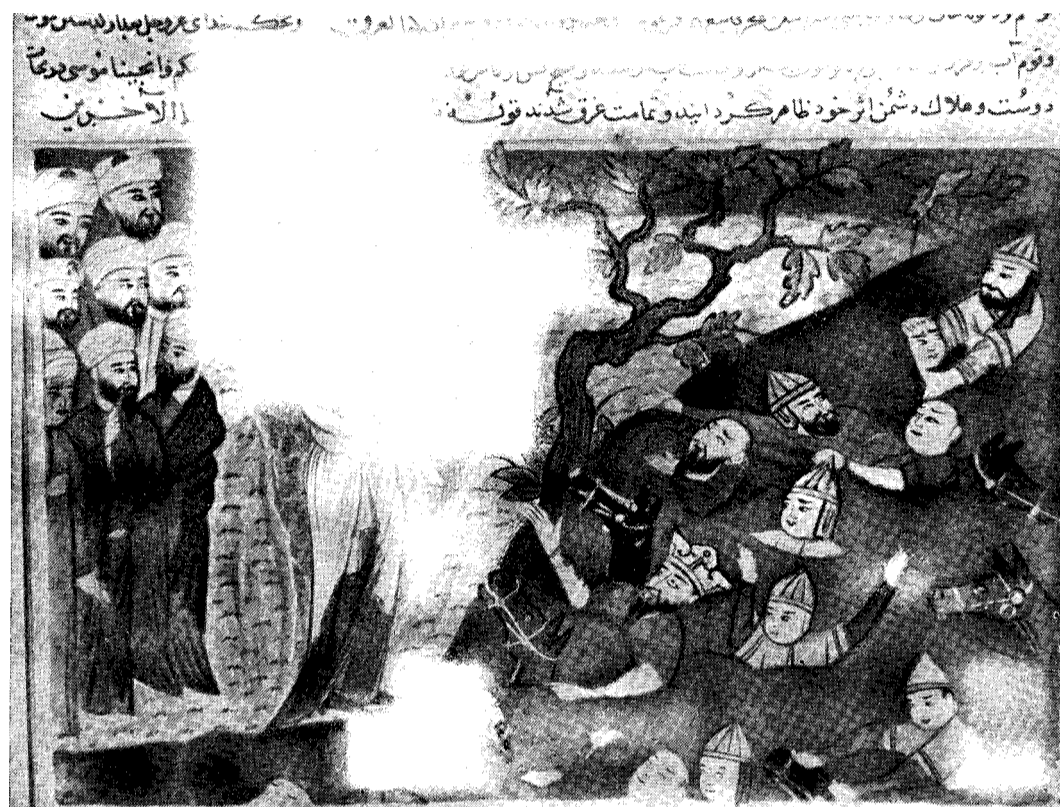


Иллюстрация к рукописи «История».
Моисей и войско фараона в Красном море

Гератская школа, 1425 г.

значению. Среди поэтов XV в. выделялись Баба Фигани (ум. 1519), а также поэт-ремесленник Дарвиш Дихаки (ум. 1531).

1. ЛИТЕРАТУРА XIV В. ХАФИЗ

В литературе этого времени передана стихия народного возмущения против угнетателей. Мотивы протеста звучат в лирике (газель, кыта) и в сатире. Наиболее яркими представителями поэзии, выразившей настроение народа, были Ибн Ямин, Хафиз, Камаль Худжанди и сатирический поэт Закани.

Ибн Ямин (1287—1368) унаследовал от отца должность сановника и поэта при правителях Хорасана. Когда под ударами сарбадаров рушилась власть иноземцев и их местных прислужников, Ибн Ямин, человек образованный, тонкий поэт, стал певцом сарбадаровских вожаков. Он примкнул к плебейскому крылу повстанцев, руководимому одним из радикальных суфийских братств. Новое содержание его стихов продиктовало поэту выбор формы — кыта (отрывка). В них в лаконичной и выразительной

форме Ибн Ямин воспеваает свободу, борцов против несправедливости. Некоторые из стихов поэта звучат как боевые прокламации повстанцев. В одних он призывает к сплоченности, в других говорит о ненависти к врагам. Порой его стихи насмешливы, ироничны:

Если станешь ходить за коровой хоть три месяца,
Благополучие твое возрастет с каждой неделей.
Ну, а если семьдесят раз в неделю восхвалишь царя,
Толк будет невелик: тому милее шут.
Что ж, погляди и убедись:
Уход за одной коровой лучше служения сотне шахов.

Показная бесшабашность лирического героя Ибн Ямина — ринда (гуляки) была протестом против аскетизма, ханжества религии, призывом к чистой совести, свободе духа. Человек для Ибн Ямина выше ангела, человек — высшая ценность, совесть — его жизненный наставник, смелое дерзание — путь к счастью.

Убайд Закани родился в конце XIII в. в Южном Азербайджане, а умер в 1368 г. Он учился в Ширазе, где, видимо, рано столкнулся с социальной несправедливостью. В прозаиче

ских посланиях (рисале) он высмеивает безнравственность феодалов. Послание «Этика благородных» состоит из семи глав, в каждой из которых говорится о мудрости, смелости, скромности и т. д. Главы разделены на две части: «отмененное учение» и «утвержденное (действующее) учение»; в первой части, ссылаясь якобы на авторитет древних, автор излагает свои социально-этические взгляды, а во второй — разоблачает нравы власть имущих, для которых «чаша огненного вина дороже крови ста братьев». Закани также высмеивает трусость: «Я не подставляю себя под удары стрел, топоров и пик; страсти, вино и скоморохи мне гораздо больше по душе». Многим газелям Закани свойственна острая сатирическая направленность.

Всемирно признанным поэтом был Шамсиддин Мухаммад (1325—1390), известный под псевдонимом Хафиз. Поэт родился в Ширазе, где провел всю свою жизнь. Жизнь и творчество поэта обросли бесчисленными легендами. Одни из них красивы, другие печальны, третьи поучительны, но все они противоречивы и недоверены.

Ясно одно, что произведения Хафиза стали известны за пределами его родины еще при жизни поэта. Считается, что поэтическое наследие Хафиза состоит из более пятисот газелей, некоторого числа рубай и двух небольших поэм. Трактовка его творчества была и остается самой различной — от мистического плана до земного, реального. В ряде произведений он действительно развивает суфийские мотивы, но большая часть его газелей имеет ярко выраженное «земное» звучание. Устремленность к богу у него — это поиски некоего абстрактного идеала «знания правды» и «совершенства красоты», возвышающего человека и утверждающего его право на счастье.

Особенно резко выступает поэт против тех, кто учит благочестию, а сам погрязает в пороках. Обличения нередко носят у него явно сатирическую окраску. Он высмеивает религиозных проповедников, которые, «как только службу с важностью в мечети сотворят, в кабачках совсем иное, тайно, чтоб не быть в ответе, совершат». Не менее резки его высказывания о мире, который «ласкает подлецов, надменных владык». Лирический герой, предпочитающий поклонение любимой служению царю, чувствует себя богаче «нищих духом» вельмож. Известна его газель, начинающаяся бейтом:

Дам тюрчанке из Шираза Самарканд, а если надо
Бухару! В ответ индийской жажду родинки и взгляда.
(Перевод К. Липскерова)

С этой газелью связано такое предание. Тимур, завоевавший Шираз, услышал эти стихи

и вызвал к себе певца. И когда поэта, одетого в жалкое рубище, доставили к нему, Тимур грозно спросил: «Это ты сулил отдать какой-то тюркской девчонке мой города — Бухару и Самарканд. Да как ты смел?» — «Увы, повелитель, именно так я и дошел до такого состояния», — отвечал поэт, показывая на свои лохмотья. Остроумный ответ спас поэту жизнь.

Воспевание человеческой любви противоречило ортодоксальной проповеди безропотного подчинения «царю небесному». По мнению поэта, служение милой влекло за собой раскрепощение от рабства у царей «земных и небесных»:

Пленник шелковых кос — не томится Хафиз,—
В том спасенье его: не слуга он ничей.

(Перевод Е. Дунаевского)

Мусульманская ортодоксия да и «благочестивые» формы суфизма звали к примирению с действительностью, покорности, а газели Хафиза — к свободе.

Проповедники блистают благочестьем в божьем храме,
А тайком совсем другими занимаются делами.

У мудрейшего спросил я: «Отчего святоши эти,
Призывая к покаянью, каются так редко сами?»

Неужели словоблуды, угрожая страшной карой,
Сами в судный день не верят и лукавят
с небесами?»

(Перевод Г. Плисецкого)

С темой любви переплетается и тема вина. Это не мистическое опьянение, а радостное упоение жизнью, озорной бунт против запретов шариата, против лицемера-надсмотрщика, а также философское приятие вечного бытия: «О вечность, хмельная чаша, Хафиз этой чашей пьян!»

Герой Хафиза — буйный ринд: «привольный, как орел», «верный друг», «человек, богатый сердцем и умом», «сильный духом», «воспламеняющий сердце», ниспровергатель освященных исламом авторитетов.

Будь нищим, как Хафиз, презри тщету мирскую.
Велик не взявший все — а все другим отдавший.

(Перевод Г. Плисецкого)

Хафиз довел жанр газели до совершенства. Степень его мастерства такова, что каждый бейт (двустипшие) газели может существовать отдельно или переставляется местами в одной газели, не разрушая смысла стихотворения. Например:

Приди же, милая моя: мы небо рассечем
И создадим для всей земли невиданный уклад,

Да, я считаю, что пора людей переродить,
Мир надо заново создать — иначе это ад.

(Перевод И. Сельвинского)

Вольнолюбивая мысль Хафиза не связана ни с какой определенной системой. Он свободно брал и сочетал, часто противоречиво, то, что соответствовало его поэтическому восприятию мира и жизни.

Еще начиная с арабской любовной газели, в этой жанровой форме воспевались любовь-наслаждение и любовь-страдание. Каждому из этих двух основных мотивов была свойственна целая система тонов, полутонов, оттенков, образов. В хафизовской газели выражены оба мотива, что придает ей особое обаяние.

Ресницы любимой моей — мечи, покорившие мир:
Навалены трупы вокруг, была беспощадной резня!

(Перевод Г. Плисецкого)

Идея любви поднята поэтом на философскую высоту. Земные, плотские образы толковались как аллюзии на религиозно-мистические понятия, но скорее у Хафиза именно коранические образы воспринимаются как земные. Так, газель «Не тужи» звучит гимном твердости и духовному мужеству. Библейский и коранический образ Иосифа Прекрасного (Юсуфа) придает стихотворению возвышенность, а не религиозную потусторонность. У Хафиза религиозные и человеческие ценности как бы меняются местами. Поэт писал:

Свершая утром намаз, я вспомнил своды бровей —
И вопль восторга потряс михраб мечети моей.

(Перевод А. Кочеткова)

Стихи Хафиза предельно музыкальны. Он точно выбирает образы, краски, полутона, его язык метафоричен. Поэт продолжал традиции многих великих фарсиязычных поэтов: психологизм Низами, рационализм Хайяма, возвышенный стиль Руми, мастерство Саади — и, добавим, вдохнул в этот поэтический сплав дух остроты, свободолюбия и бунтарства, что всегда настораживало ортодоксально настроенные круги. Характерен в этой связи конфликт, возникший у Хафиза с правившим тогда в Ширазе шахом Худжой, о чем, как о реальном факте, рассказывают источники. То ли раздраженное славой Хафиза, то ли желая «обезвредить» его воздействие, духовенство пыталось внедрить представление о поэте как о богобоязненном, правоверном мистике. Извращался сам облик Хафиза. Нападки врагов не прекращались и после смерти поэта.

Некоторые исследователи называют Хафиза мистиком. Но мистицизм поэта — это поэтическое созерцание и прозрение, которые обожествляют и любовь, и красоту, и дух человеческий, это культ человека. Такой подход был враждебен ортодоксии по самой своей сути.

В течение более чем шести веков живут произведения поэта. Музыкальность словесного оформления, усиленная мелодическим исполнением, сделала газель доступной и близкой всем.

В течение столетий любовь к газелям Хафиза передавалась из поколения в поколение. В Иране и Таджикистане имя Хафиза стало нарицательным, это истинно народный певец. С начала XIX в. Хафиз по-новому входит в мировую поэзию. О нем восторженно писали Гете и Пушкин. В духе традиции Хафиза написан известный сборник Гете «Западно-восточный диван».

2. КАМАЛЬ ХУДЖАНДИ

Близок к Хафизу по своей поэтической настроенности поэт XIV в. Камаль Худжанди (Камалиддин Мас'уд). Он родился в начале века в таджикском городе Ходженде. Его земляки и теперь с гордостью показывают место, где, по преданию, стоял дом поэта.

Возвращаясь из Мекки, Камаль проезжал через Табриз и остался там. Отсюда золотоордынский хан Тохтамыш, напавший в 1385 г. на Табриз и разгромивший его, в числе захваченной добычи вывез в свою столицу и плененного поэта.

Камаль длительное время находился в заточении. Об этом он писал:

Когда удастся из этой темницы мне выбраться?
Дело чести — из этого позора мне выбраться.
Но скажи, разве из камня выйдет
Приказ о том, чтобы из камня мне выбраться?

Спустя четыре года поэт вернулся в Табриз, где и прожил до конца своих дней. Он умер в 1400 г. Рассказывают, что, кроме цинков и камня, который он подкладывал под голову, у него ничего не было. Были еще стихи.

Как и у Хафиза, стихи Камала — острое, часто сатирическое обличение ханжей-святош, аскетов, мухтасибов. Поэт не посвящал своих стихов шахам. Лирический герой Камала — это любящий человек:

Сердце мое стремится к любимой, и все тут,
Такое лишь сердце мне нужно, и все тут.
У меня в жизни лишь тоска по любимой, и все тут,
А в голове мечта лишь об облике милом,
и все тут...

В газелях — и восторг обожания, и радость ответной любви, и тоска, и ревность, и тихая боль, и неистовство отверженного, и надежда, и самозабвение, и шепот, и мольбы любовного признания.

Классическая газель Камала «Друг сказал», посвященная Хафизу, вызвала у того слезы восторга. Образцом ясности, искренности поэзии народного склада может служить газель:

В моих глазах все — мираж, лишь ты одна — мое
виденье!
Все забыто мною, лишь ты одна мое воспоминанье!
И хотя, кроме страдания и горя, я ничего
не видел от тебя,
Я рад уже тому, что радуешься ты, огорчая меня,
страдальца.
Из сердца моего не уйдет, хотя б покинула меня
Душа,
Сладость того поцелуя, что ты мне обещала и...
не дала.

Камаль был лаконичен (его газель состоит из 5—7 двустиший). Большинство его газелей по мелодике восходит к народным поэтическим размерам. Уже в XV в. Джами отмечал богатство его рифмы. Поэт любил игру слов, ассонансы, прием «двусмыслицы». Поэт отбирает и шлифует те элементы народного стиха, которые придают образам выразительность и задушевность. Он вводит в свой стих популярные пословицы, иногда несколько переделывая их, простонародные выражения, прозаизмы. Риторическим вопросом, восклицанием, диалогом Камаль придает стихам разговорную интонацию. Часто он заканчивает стихотворение неожиданным ответом.

Газели Камала Худжанди стали народной песней, в которую певцы вносили свои вариации. Можно предполагать, что таджикские народные «чужбинные» четверостишия в какой-то мере также вдохновлены газелью Камала «О чужбина!»:

Эта шумная улица кажется мне пустынной,
К самому себе я прикован здесь беспричинно.
Все брожу и мечтаю о милой своей отчизне.
О страна моя, родина! Вспомни заблудшего
сына...
Я чужой. Я брожу и мечтаю о родине милой,
О чужбина, чужбина, чужбина, чужбина, чужбина!
(Перевод И. Сеньвинского)

Камаль был суфием, но в его стихах, посвященных любви, суфизм присутствует едва и в подтексте. Поэт, раскрывая чувства человека, забывал о миссии суфийского проповедника.

3. ЛИТЕРАТУРА XV В. ДЖАМИ

В XV в. наступил период относительного спокойствия. Продолжалось развитие феодализма, восстанавливалась экономика страны.

Наиболее яркой фигурой в фарсиязычной литературе был Нуриддин Абдурахман Джами



Миниатюра из рукописи «Хаджу Керман»

XV в. Британский музей

(1414—1492). Поэт родился в Харджирде, области Джам (Хорасан). В детстве он переехал с родителями в Герат, где и прожил всю жизнь. Учился он сначала в гератской медресе, а затем в самаркандской, поражая окружающих блестящими способностями. Джами не захотел продолжать деятельность деда и отца — знатоков юриспруденции шариата, а примкнул к суфийскому братству накшбандийе. Он стал последователем (мюридом) главы братства Хаджа Ахрара, а потом и сам — суфийским шейхом. Джами получал приглашения ко двору влиятельных правителей, но сам жил как дервиш.

Джами принадлежит около ста трудов. Основные произведения Джами: трактат «Дуновение тесной дружбы из чертогов святости» посвящен житиям пятисот с лишним суфийских деятелей, в том числе многих поэтов; сборник «Бахаристан» («Весенний сад»), написанный как

учебник для сына, содержит семь разделов, включающих назидательные новеллы, созданные по типу «Гулистана» Саади; поэмы «Семерицы» — это «Златая цепь», «Саламан и Абсал», «Подарки благородным», «Четки праведников», «Юсуф и Зулейха», «Лейли и Меджнун», «Книга мудрости Искандара» («Александрия»). Все поэмы в той или иной мере окрашены в философско-мистические и дидактические тона. Поэмы первая, третья и четвертая — это собрание правоучительных новелл и притч, они приближаются по форме к поэме Низами «Сокровищница тайн»; поэмы вторая, пятая и шестая — любовные, типа поэмы Низами «Лейли и Меджнун», но более аллегоричны. Наконец, последняя, «Александрия», по-своему трактует образ Александра Македонского. Джами принадлежат три дивана стихов, преимущественно газелей, расположенных по трем периодам жизни: «Предсловие юности», «Средина ожерелья», «Заключение жизни». Множество трактатов написал Джами и по другим отраслям науки (богословию, поэтике, риторике). Его почитателем, учеником и влиятельнейшим покровителем был Алишер Навои. В своей антологии «Собрания уточненных» он восторженно писал о Джами.

Вершина творчества Абдуррахмана Джами — «Книга мудрости Искандара». В поэме воплощена социальная утопия автора. Следы древнейшей утопии уже есть в шумерской поэме «Гильгамеш». Даже в Авесте говорится об утопической стране, где нет ни мороза, ни жары, где нет смерти и где нет «зависти, порожденной дэвами». Эта утопия была хорошо известна иранским народам. Многие авторы X — начала XIII в. обращались к ней. Ярко воплощена она в поэме Низами «Искандар-наме». У Джами мы снова встречаемся с нею. Искандар «достиг людей, чистых нравом».

То город был особенных людей.
Там не было ни шаха, ни князей,
Ни богачей, ни бедных. Все равны,
Как братья, были люди той страны.
Был труд их легок, но всего у них
В достатке было от плодов земных.
Их нравы были чисты. И страна
Не ведала, что в мире есть война.
У каждой их семьи был сад и дом,
Не заперт ни затвором, ни замком...
Шах молвил:
«Как можно жить без власти? Не пойму». —
И граждане ответили ему:
«Нет беззаконий средь людей страны!
Нам ни тиран, ни деспот не нужны».

(Перевод В. Державина)

Джами в своих произведениях возвеличивал и обожествлял человеческую личность, проповедовал человеколюбие. Поэзию Джами можно рассматривать, как попытку «в свой жестокий век» пробуждать добрые чувства. Тогда же, когда автор поэтизирует суфийские категории любви как единение с божеством, он, идя по пути Руми, придает им общефилософский, гуманистический характер проповеди любви к человеку.

Призывая к веротерпимости, Джами, однако, в некоторых стихах проявлял непримиримую неприязнь к шиитам. Он поддерживал прогрессивную деятельность Алишера Навои, но в то же время обрушивался на Ибн Сину и преклонялся перед Хаджи Ахраром — одним из мрачных и ханжеских мюридов Средней Азии того времени.

В условиях, когда поэзия стала вырождаться в формалистское трюкачество и происходило, по выражению Е. Э. Бертельса, «паразитическое разрастание техники в ущерб содержанию», Джами продолжал развивать ясный, классический стиль.

4. ЛИТЕРАТУРА XVI в.

После смерти Джами заканчивается период расцвета персидской литературы. Наступают «три века молчания», как их называют иранские литературоведы. Это определение, конечно, условно: поэтов, писавших на фарси, вряд ли стало меньше, но признанных поэтов, вошедших в мировую литературу, эти века, действительно, дали немного.

В XVI в. Средняя Азия была захвачена Шейбанидами — вождями узбекских племен, Иран — Сефевидами.

Новое государство, образовавшееся в Иране, со столицей Хорасан, почти не знало покоя, бесконечные войны расшатывали основы централизованного государства. Но именно в это время создаются величайшие памятники архитектуры как в Иране (Исфахан), так и в Средней Азии (Самарканд).

В литературной среде того времени можно выделить авторов, получивших известность еще в XV в. и продолжавших традиции гератских поэтов. Таков Хилали (казнен в 1532—1533 г.), сохранявший творческие принципы периода расцвета иранской литературы, ее гуманистический подход к личности. Многие поэты эмигрировали в Индию, ко двору правителей Северо-Запада страны (Вахши — ум. 1583, Хатефи — ум. 1521, историк Хандемир и др.). Были и литераторы-эпигоны. Круг тем суживался, идеи мельчали, теряли общественное звучание. Лите-

ратура приобретала черты камерности, «личностная» касыда занимала в ней большое место.

Сефевиды поддерживали шиитскую религиозную литературу. Восхваления Али и его дома, приторное оплакивание членов его семьи — Хасана и Хусейна (например, в творчестве Лисани Маджлиси) вытесняли светскую касыду. Тем же духом проникались историография, богословие, житийная литература. Воскрешался (и не в лучшем виде) средневековый герой.

Однако Сефевиды не всегда пренебрегали известными еще до них панегиристами — Али Ахди Ширази (ум. 1536), Вахши, Зулали (ум. 1616). Али Ширази и Зулали писали также поэмы. Первый создал вычурные стихи, читаемые двумя метрами, второй предпринял попытку воссоздания «Семерицы».

Появление на троне тюркских правителей узаконило литературное двуязычие (на персидском и тюркском), начиная с основателя династии Сефевидов — поэта Шах Исмаила Хатаи (1485-1524).

С традициями тюркских племен связан, очевидно, и интерес к фольклору. По приказу шаха Аббаса I был составлен сборник тюркских, несколько позже и иранских пословиц и поговорок. Возможно, что частичная демократизация языка, отмечаемая в некоторых произведениях, также была связана с влиянием нового тюркизовавшегося воинского сословия, которое к XVII в. «признало» и простонародные дастаны, анекдоты, побасенки. К этому времени и следует, видимо, отнести восприятие фольклора как

особого вида словесного творчества. В придворную среду стала проникать и низкая литература. Одним из ее жанров был «сочиненный», т. е. письменный, дастан — прозаическая обработка сказочных, народных, литературных сюжетов.

В городской среде можно видеть и корни литературной пародии. Известен, например, «Диван одежд» Махмуда Кари, в котором, подобно Бухаку (XIV в.), автор высмеивает приверженность современных поэтов к набившим оскомину «высоким» литературным канонам.

В литературе разрабатываются новые образы героев. Если во времена Саади образ современника носил в поэзии абстрактный характер, его не называли по имени, то героями нового жанра являются реально существовавшие лица, чаще всего времени правления Тимуридов, которых при Шейбанидах можно было описывать относительно беспристрастно и безопасно. Например, в мемуарах Васифи (1485 — первая половина XVI в.) воссоздаются картины быта и нравов окружающей автора среды, включая и литературную. Сатирическое или юмористическое изображение придавало хронологическим воспоминаниям Васифи историческую и художественную ценность.

Авторы поэм все реже обращаются к традиционным героям (мифологическим, легендарным, историческим) и к переработке традиционных сюжетов.

Так постепенно в иранской литературе XVI в. подготавливается почва для перехода к повествовательным формам Нового времени.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

ТУРЕЦКАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. ЛИТЕРАТУРА XIII—НАЧАЛА XIV в.

Зарождение турецкой литературы восходит ко времени вторжения в Малую Азию предков современных турок — тюркских племен огузской ветви, к первым этапам складывания турецкой народности и государственности (XI—XIII вв.). Формирование и развитие турецкой литературы протекают в условиях тесного взаимодействия нескольких культур, и прежде всего культур других тюркских народов. Восходящие к древности генетические связи тюркских племен отражены в тюркском фольклоре и памятниках древнетюркской письменности. Культурное общение турок с тюркскими народами Средней Азии и Закавказья продолжается на всем протяжении Средних веков. Другим важным фактором развития турецкой литературы становится интенсивное усвоение персидских и араб-

ских письменных традиций, на базе которых в Средние века формируется обширный культурный регион. Контакты, сложившиеся внутри этого региона, облегчала единая система письма (арабская графика), а для тех тюркских литератур, которые входили в его состав, — и близость литературного языка.

Тюркские племена, наводнявшие Малую Азию на протяжении XI—XIII вв. и захватывавшие земли Византийской империи, где складывались малоазиатские тюркские государства (государство Данышмендидов, Сельджукский султанат), находились на ранней стадии развития феодальных отношений. У них преобладал кочевой уклад жизни. И хотя ко времени своего появления в Малой Азии тюрки-огузы уже исповедовали ислам, у них продолжали сохраняться многие языческие воззрения и обычаи. На новую родину огузские племена принесли свои бога-

тые устно-поэтические традиции, послужившие основным источником зарождения турецкой литературы.

Мифологические, легендарные и исторические сказания, а также произведения народной дидактики распространялись у огузов под общим названием огуз-наме. Под огуз-наме понималось все духовное наследие предков, воспринятое, согласно преданиям, от мифического прародителя и эпонима огузских племен — Огуз-кагана (Огуз-хана). Отдельные предания огуз-наме, сохранявшие в эпоху Сельджукского султаната законодательную силу, зафиксированы в ряде памятников, в частности в исторических хрониках, составленных в разное время (XIV—XVII вв.) и на разных языках в арабских странах, Турции, Иране, Средней Азии. В одних версиях древние пласты огузского эпоса сохранились более полно (например, легенда об Огузе в уйгурской рукописи «Огуз-наме», предположительно датируемой XV в.), в других — языческая старина уже в значительной степени вытеснена канонизированными исламом представлениями (легенда об Огузе в хивинской хронике XVII в. «Родословное древо тюрков» Абу-ль-Гази Бахадур-хана).

Следы древних космогонических мифов и теомистических представлений запечатлены в легенде о небесном происхождении Огуза (букв, бык). Космические имена носят его сыновья: старшие, рожденные небесной женщиной, — Солнце, Луна, Звезда; и младшие, произошедшие от земной женщины, — Небо, Гора, Море. К этим шести сыновьям Огуза восходили, согласно генеалогическим преданиям, 24 огузских племени. С этнонимическими и топонимическими легендами увязывались мифы о культурных героях-изобретателях. Мифологические мотивы впоследствии переплелись с историческими преданиями, древние пласты которых отразили родоплеменные отношения кочевников-тюрков, более поздние — период распада этих отношений, межплеменные и внутриплеменные распри. Героями эпических сказаний выступали огузские богатыри. Занесенные тюрками с земель их прежних кочевий древние образы, мотивы и сюжеты контаминировались с новыми, возникавшими на малоазиатской почве и в Закавказье. Хранителями и исполнителями огузского эпоса были племенные певцы — озаны, сопровождавшие свой сказ аккомпанементом на кобузе — инструменте, которым пользуются и поныне сказители Средней Азии и Казахстана. Героические сказания, циклизовавшиеся вокруг имени старца Коркута — вещего прорицателя, старейшины племени, первого озана, были письменно зафиксированы в XV—XVI вв. и составили «Китаб-и дэдэм Коркут» («Книгу моего

деда Коркута») — памятник, общий для народов, в этногенезе которых участвовали огузские племена, прежде всего азербайджанцев, туркмен и турок. В «Книгу моего деда Коркута» включены также ранние образцы малых дидактических жанров (заговоры, пословицы) и песенного творчества (например, фрагменты похоронных плачей, песен величальных и т. д.).

Важным источником для зарождения письменных традиций турецкой литературы явилась миссионерская суфийская проповедь. Оппозиционные ортодоксальной религии (ислам в его суннитской форме) течения, среди которых были и мистические, и открытая ересь, часто служившая идеологической формой народных выступлений, находили в этнически пестрой Малой Азии особенно широкое распространение. Основной формой турецкой суфийской литературы XIII—XIV вв. были уетные проповеди-беседы и духовные стихи, исполнявшиеся на суфийских собраниях. Очевидно, самый ранний из дошедших до нас образцов этой литературы — «Чарх-наме» («Поэма о роке») суфийского проповедника Ахмеда Факиха (XIII в.). Поэма создавалась в годы монгольского нашествия, она проникнута мрачными предчувствиями близкого конца света. Тема смерти, проходящая через всю поэму-проповедь, неразрывна связана с утверждением стихийного равенства людей: «Смерть — врата, через них всем пройти надлежит, бывают там вместе султан и пастух; все создания пробуют смерти шерbet — великий и малый при этом равны».

Миссионерским целям служат и стихи на турецком языке знаменитого поэта Джалал ад-Дина (тур. Джелалэддин) Руми (1207—1279), жившего в столице Сельджукского султаната — городе Кони и оказавшего огромное воздействие на распространение в Малой Азии суфийской идеологии. Турецкие стихи Руми — это отмеченные печатью большого эмоционального накала призывы к иноверческой и новообращенной аудитории: «Будь ты перс, или грек, или тюрк, научись языку бессловесных».

Страстным сторонником учения Руми стал старший сын поэта Султан Белед (1226—1312), впоследствии возглавивший основанный отцом орден мевлеви, получивший в европейской литературе известность как орден «вертящихся дервишей». Проповеди Султана Веледа, произносившиеся в своей основной части на персидском языке, составили уже к 1301 г. поэтическую трилогию — «Интиба-наме» («Поэма Начала»), «Ребаб-наме» («Поэма Лютни») и «Интиха-наме» («Поэма Конца»), куда вошли отдельные фрагменты на турецком языке, а также на греческом, что было продиктовано естественным желанием поэта-проповедника донести свои идеи

и до греческого христианского населения. Были у Веледа и опыты создания турецких газелей с характерными для суфийской лирики культом божественной любви и духовной эротикой. К XIII в. относится появление и первой турецкой романтической поэмы «Юсуф и Зелиха» Шейада Хамзы, в основу которой положена библейско-кораническая история Иосифа Прекрасного. В поэме, восходящей к фарсиязычным (прежде всего к одноименной поэме, принадлежащей или приписываемой Фирдоуси), а также к первой тюркоязычной («Кысса-и Юсуф» — «Сказания о Юсуфе» Кул Али) обработкам коранической версии, богато представлены образы и мотивы народного творчества.

Крупнейшим поэтом эпохи был Юнус Эмре (прибл. 1250—1320). Личность его окутана легендами. Наследие поэта дошло лишь в позднейших записях, послуживших основой для составления его дивана (XV—XVI вв.). Подлинность ряда стихов, вошедших в этот диван, можно оспаривать. По преданию, родился поэт в деревне Сарыкей, недалеко от Эскишехира, долгие годы был учеником (мюридом) у известного суфийского шейха Таптука (Таптыка) Эмре, потом много странствовал, проповедуя свое учение. Традиционная в суфийской поэзии тема божественной любви и обретения блаженства через страдание раскрывается в стихах Юнуса Эмре с огромной эмоциональной силой. Его сердце то «полыхает, как пламя», то «бушует, как водопад», он — «вечный скиталец», «самый несчастный на этой земле человек», «сплошная открытая рана». Поэт неподдельно искренен в своих чувствах и тогда, когда славит безбрежность своей любви и силу веры, и когда страшится одолевающих его сомнений (например, в стихах с кладбищенской тематикой) и истязает себя в самобичевании («погряз я в скверне, многогрешен»), и, наконец, когда в духовном экстазе прямо отождествляет себя с богом: «Начало — я, и я — конец, и я душа всего живого... Небес и земли я основа... Я мироздание творю»; «Я — бог, бог — я». Поэт осуждает официальную религиозную обрядность, клеймит фарисейство духовенства («О называющий меня не совершающим намаза, я только свой намаз творю... Никто не знает, кроме бога, кто мусульманин, кто гяур»), показную набожность («Дервишество — не в рубище, а в сердце»).

При всей мистической окрашенности «религия любви», исповедуемая поэтом, обращена к человеку: «Я бога нашел в человеке...». Обожествляя человека, прославляя неограниченность его возможностей («стоянка душ суфиев выше небесного трона»), Юнус Эмре понимает путь к богу как путь к добру, добрые дела на земле («свой месяц на земле я увидал, чего же мне желать от

неба? Я нужен на земле, и благодать вся нисходит на меня с земли»). Он полон любви к людям, чувства ответственности за их судьбу («О каждом существе, живущем в мире, страдает, полыхая, мое сердце»), утверждает равенство всех народов и вероисповеданий.

Поэзия Юнуса Эмре, представленная прежде всего духовными стихами (иляхи), опирается на традиции народного песенного творчества, использует народный язык, песенные формы, народную поэтическую символику. Благодарная народная память, окружившая славою имени поэта, пронесла через века оставленное им великое наследие — песни Юнуса Эмре поют в Турции по сей день.

Наряду с духовными стихами Юнусу Эмре принадлежит поэма «Рисалет ан-нүсхия» («Назидательное послание», 1307), которая включает в себя серию аллегорических поэм-проповедей, где действуют персонифицированные пороки и добродетели. Арена их борьбы — внутренний мир человека, уподобленный большому городу, где правит падишах — Разум.

«Назидательному посланию» Юнуса Эмре близка написанная в ответ на аллегорическую «Беседу птиц» («Мантык ат-тайр») персидского поэта Аттара одноименная поэма Гюльшехри (1317), в которой автор, член городского ремесленного братства ахи, выступает с проповедью идей и устава этого братства. Этой же цели служит и его небольшая поэма «Карамат-и Ахи Эврен» («Чудеса Ахи Эврена») — ранний образец турецкой агиографической литературы.

Прямую преемственность от суфийской проповеднической традиции сохраняет творчество поэта Ашыка-паши (1272—1332). Его «Гариб-наме» («Поэма скитальца») — цепь обильно иллюстрируемых притчами философских и морально-этических бесед, где путем схоластических аналогий и хитросплетений «сакральной арифметики» поэт стремится согласовать суфийские воззрения и этические нормы с догматикой ислама. Среди других поэм Ашыка-паши примечательна «Факр-наме» («Поэма о птице Факре») — аллегорическое повествование о странствиях души на пути к познанию Истины.

Светская литература создавалась в Сельджукском султанате на персидском языке. Но в конце XIII в. появляется светская лирика и на турецком языке, зарождение которой связано с именем уроженца Хорасана — поэта Деххани.

2. ЛИТЕРАТУРА XIV — ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XV в.

После распада Сельджукского султаната на отдельные княжества (бейлики) зарождающаяся письменная культура стала сосредоточиваться

при дворах местных феодалов, где переводились с арабского и фарси книги религиозного и светского (например, «Калила и Димна», «Марзбаи-наме») содержания. Однако письменных центров было немного. Не только фольклор, но и творчество индивидуальных поэтов распространяется преимущественно устно. Продолжается процесс циклизации огузских сказаний вокруг легендарного сказителя — деда Коркута.

Большое место в репертуаре сказителей (меддахов, пришедших на смену певцам озанам), занимает воинская повесть, например «Батталнаме» («Сказание о Баттале»), «Данышменднаме» («Сказание о Данышменде») и др. Исторической основой первой являются отголоски событий, связанных с арабо-византийскими войнами (IX—X вв.), а вторая посвящена основанию малоазиатского тюркского государства Данышмендидов (XI в.). Богатырский в своей основе образ героя воинской повести вбирает в себя новые черты — частью от средневекового рыцаря, частью от мусульманского святого; в героические сюжеты и мотивы вплетаются любовно-романические, богатые сказочной фантастикой. Культовую литературу в репертуаре меддаха представляют мусульманские легенды, восходящие к арабским источникам (апокрифические сказания о жизни и чудесах пророка Мухаммада, о подвигах халифа Али и его «священных походах» — газаватах и т. д.), а также жития суфийских подвижников. В образе героя житийной литературы (Хаджи Бекташ, Байрам Вели, Сары Салтык, Ахи Эврен и др.), использующей как местные предания, так и идущие из иранской и среднеазиатской суфийской агрографии традиции жизнеописания суфиев, совмещаются или выделяются черты пророка, борца за веру, отшельника-аскета, подвижника в быту.

Со второй половины XIV в. в турецкой литературе прочно утверждается любовно-романическая поэма, по своим тематическим (возвышенная любовь, рыцарские подвиги) и жанровым признакам близкая европейскому рыцарскому роману. Ее сюжетика носит в основном традиционный характер, составлена из «набора» определенных мотивов, не выходящих, как правило, за рамки общей схемы: заочная влюбленность, в зарождении которой участвуют вещие сновидение, любовный напиток, рассказ очевидца и т. п., последующая поездка за невестой (действие обычно развертывается в далеких экзотических странах — Индии, Китае, Египте, Магрибе, Йемене), преодоление на пути к ней всевозможных препятствий (кораблекрушение, похищения, пленение врагами, появление неожиданных соперников) и т. д. Таковы восходящие

в своей значительной части к персидским источникам поэмы «Сухейль и Невбахар» (1350) Месуда ибн Ахмеда, поэма Фахри «Хюсрев и Ширин» (1367) — назире на одноименную поэму Низами, «Барака и Гюльпах» (1368) Юсуфи, «Хуршид и Ферахшад» (1387) Шейхоглу, «Ишкнаме» («Поэма любви», 1398) Мехмеда и др. При всей условности сказочно-экзотической обстановки, характерной для этих поэм, в них проникли и реальные приметы современной авторам действительности в ее конкретной национально-исторической, бытовой и религиозной специфике, а изображение внешнего действия дополнялось показом чувств и переживаний героев, получало внутреннюю мотивировку.

Меддахи, исполнившие произведения любовно-романического эпоса, а иногда являвшиеся их авторами, не ограничивались изображением придворных кругов, вводили в свое повествование представителей простого народа. В поэмах звучат мотивы социального и имущественного неравенства, осуждается деспотическая власть родителей. Существование в репертуаре меддаха произведений различных жанров — героического и любовного эпоса, сказочной и житийной литературы, а позднее городской прозы — обусловило многое в специфике этих жанров, формы их взаимодействия и трансформации.

Наряду с романическим эпосом в XIV — начале XV в. получает свое дальнейшее распространение философско-дидактическая литература, в которой особенно ярко отражена идейная борьба эпохи, проявлявшаяся, в частности, в религиозной полемике. Таковы арабоязычные суфийские трактаты Бедреддина Симави, вождя крестьянского восстания начала XV в., поэма «Мевлид» («Рождение пророка») Сулеймана Челеби (1409) и др. Большой популярностью, особенно в хуруфитских кругах, пользовалась лирика азербайджанского поэта Имадедина Насими.

В условиях образования Османского государства, его централизации (XIV—XV вв.) и консолидации турецкой народности местные литературы, создававшиеся на анатолийско-тюркских диалектах, складываются в единую турецкую литературу, оформляется единый письменный язык. В литературе усиливаются светские тенденции, их развитие идет как в русле придворной поэзии, так и внутри религиозной, прежде всего суфийской, литературы, которая начинает постепенно «обмирщаться». Вырастая внутри религиозного, светское начало исподволь разрушает религиозную символику, возвращает образам их реальное содержание, а словам — их первоначальный смысл.

Значительными достижениями отмечены лирика и эпическое творчество Ахмеди (ум. 1412),

автора поэм «Искандар-наме» (назире на поэму Низами) и «Джемшид и Хуршид», и Шейхи (ум. 1428), создавшего «Хюсрев и Ширин». — одно из лучших турецких назире на поэму Низами «Хосров и Ширин». В поэзии Ахмеди и Шейхи намечается новое, жизнеутверждающее ощущение бытия. Шейхи принадлежит также небольшая сатирическая поэма «Хар-наме» («Поэма об осле»), восходящая к распространенной басне и содержащая много колоритных деталей и острых, злободневных намеков.

3. ЛИТЕРАТУРА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XV — XVI в.

Со второй половины XV в. литература вступает в эпоху интенсивного подъема, достигшего своей вершины к середине XVI в. Это период наибольшего могущества Османской империи, которая после взятия Константинополя (1453) и многочисленных завоеваний, приведших к колоссальному расширению территории государства (Малая Азия, страны Балканского полуострова, Северная Африка, Ближний Восток), становится одной из крупнейших мировых держав. Развитие экономики, рост городов, торговли и международных контактов обуславливают общий подъем науки и культуры. В Турции создается новая светская жизнеутверждающая литература, поставившая в центр внимания человека и борющаяся за его освобождение из оков средневекового мироощущения.

Новые тенденции обращения к реальной жизни и конкретному человеку ранее всего появляются в лирике. Полнокровным ощущением бытия, земных страстей пронизана поэзия Ахмед-паши (ум. 1497). Суфийские образы в его лирике десимволизируются и наполняются реальным содержанием. Следуя за своими любимыми поэтами — Хафизом и Алишером Навои, на газели которых Ахмед-паши создает назире, он провозглашает культ свободной личности. Тонкий и остроумный полемист, мастер экспромта, поэт обогащает свое творчество идеями и образами городской поэзии: «Пойду-ка по городу я поброжу, красавиц моих о тебе расспрошу: здорова ли, пери моя, бодр ли?» Некоторые стихи он создает в форме мурабба — своего рода городского романа, ставшего в эту эпоху особенно популярным. Прославился Ахмед-паша и своими касыдами, например касыдой, посвященной новому стамбульскому дворцу, известному в Европе под названием Сералия.

Радостям жизни и любви с ее драматическими коллизиями посвящена лирика Исы Неджати (ум. 1508). В его стихах много свежих наблюдений, конкретности в передаче чувств и мыслей лирического героя.

О своем праве на духовную свободу заявляют поэтессы Зейнеб (ум. 1474) и Михри-хатун (ум. 1512). Лирика Михри — это гимн всепобеждающей силе земной любви. Поэтесса славит взаимную любовь, неодолимость страсти, сметающей все преграды, радость любовных свиданий. Многие стихи Михри носят автобиографический характер. И своими стихами, и независимым образом жизни (Михри оставалась незамужней и сама выбирала своих поклонников) поэтесса бросала вызов нормам феодальной морали. В своих вольнодумных стихах Михри высказывает сомнения в божественной справедливости. Выступая против узаконенного религией представления о женской «неполноценности», она гордо заявляет, что «одна с светлым разумом женщина лучше тысяч мужчин неразумных».

Новые тенденции появляются прежде всего в городской среде, противостоящей официальным установлениям и феодальной косности. Такой средой была, в частности, своеобразная городская богема. Веселый кабачок переманил из султанских хором поэта Мелихи. Радость винопития и чувственных наслаждений славил в своих стихах, популярных у стамбульских горожан, Иса Месихи (ум. 1512). Его поэма «Шехренгиз» («Городские смутьяны»), вызвавшая многочисленные подражания и давшая начало новой разновидности городской поэмы, посвящена адрианопольским юношам из ремесленной и торговой среды (сын кузнеца, аптекарь, шелковод, сын банщика, портной, чесальщик хлопка и др.), которых Месихи «кощунственно» сравнивает с ангелами и библейскими пророками. Рассказывая в поэме о своих похождениях, Месихи шутливо раскаивается в грехах, столь многочисленных, что от них «весы сломаются в день Страшного суда». Поэт Джафер Челеби — султанский фаворит, кончивший жизнь на плахе (1514), в поэме «Хевес-наме» («Поэма страсти») также повествует о своих любовных похождениях. Герой совершает путешествия не в сказочно-экзотическую страну, а из одного квартала Стамбула в другой, он восторгается красотами города и наблюдает его кипучую жизнь. В описаниях своих походов он откровенно пародирует рыцарские поэмы. Вызовом господствующей морали и религиозным предписаниям была полная авантюра жизнь и поэзия Ильяса Ревани (ум. 1524). Его «Ишрет-наме» («Поэма винопития») — смелая пародия на религиозно-нравоучительные поэмы. Поэт воссоздает здесь яркую картину городской жизни, утверждает радость бытия; многие сцены написаны с натуры, содержат автобиографические подробности. Новые тенденции «возрождения» языческого жизнелюбия, реабилитации духа и плоти, характерные для того периода, отметил еще в 30-х

годах прошлого столетия востоковед Хаммер-Пургшталь, назвав Михри-хатун «османскую Сапфо», а Ревани — «турецким Анакреонтом».

Значительное воздействие на развитие традиционных форм турецкого романического эпоса, формировавшегося в XIV — начале XV в. под влиянием идейно-художественных достижений Фирдоуси и Низами, начинают со второй половины XV—XVI в. оказывать эпические традиции Джамии и Алишера Навои, что проявляется уже в одной из ранних турецких «Хамсе» («Пятерица») у поэта Хамдуллаха Челеби (1448—1509), особенно в его «Лейли и Меджун», «Юсуфе и Зелихе», «Тухфет уш-ушшак» («Даре влюбленных»), а также в поэмах Лямии (1471—1509) «Вамик и Азра», «Вис и Рамин», «Эбсаль и Селаман» и др. В этих поэмах, задуманных как суфийские иносказания, реальный план, изображенный с большой художественной достоверностью, зачастую побеждает аллегорический. Герои и их чувства, подчас бессознательно для автора, воспринимаются как утверждение бытия, реальных земных страстей. Полную победу светского начала в турецком любовном эпосе ознаменовала собой поэма «Шем и Перване» («Свеча и Мотылек») поэта из ремесленных кругов Иваза Зати (1471—1546), где переосмысливается суфийская аллегория о бабочке, сгорающей в огне свечи. От мистических иносказаний демонстративно отказался в своей «Пятерице», выросшей на традициях городской литературы, Ташлыджалы Яхья или Яхья-бей (ум. 1582). Албанец по происхождению, служивший в янычарах, он рассказывает в поэме «Шах у Гыда» («Шах и Нищий») историю любовных походов Нищего — ученого дервиша и Шаха — рекрута из янычар. Действие разворачивается в Стамбуле, многие эпизоды носят автобиографический характер. В поэме «Юсуф и Зелиха» библейско-кораническая история Иосифа Прекрасного выливается у поэта в гимн торжествующего чувства, восставшего против аскетических запретов. Гуманистическим пафосом проникнуты и дидактические поэмы Яхья-бея, где поэт смело выступает в защиту личности, критикует власть и силу имущих.

В XVI в. культурная жизнь в Османской империи достигает наибольшего подъема. Это касается также развития наук, в том числе естественных и точных дисциплин — географии (Пири Рейс, Сиди Али Рейс, Али Акбар и др.), астрономии и математики (ученик У лугбека Али Кушчи, Лютфи Токатлы, Ибн Кемаль и др.), медицины. Делают успехи историография и филология. Турецкий язык, вытесняя арабский и фарси, постепенно утверждается во всех областях государственной и общественной жизни, в науке и культуре.

Прогрессивные тенденции эпохи ярко проявляются в искусстве. Особенного расцвета достигает зодчество, ассимилировавшее архитектурные традиции, сложившиеся как на Ближнем и Среднем Востоке, так и в бывшей Византии, прежде всего архитектуру Константинополя. На XVI в. приходится творчество известного архитектора Синапа (1490—1588), прославленного сотнями созданных им сооружений, И среди них — стамбульская мечеть Сулейманийе и знаменитая мечеть Селима в Эдирне (Адрианополе), один из шедевров восточной архитектуры. Обогащается новой тематикой турецкая миниатюра, в ней осваивается новый подход к изображению человека. Стремление к конкретизации, портретному сходству, раскрытию внутреннего мира характерно для искусства Нигяри. Жанровая миниатюра XVI в. представлена прежде всего творчеством крупнейшего мастера жанровой живописи — Османа.

Меценатство государственной власти, хотя и продолжало стимулировать развитие литературы, в то же время значительно сковывало личную и творческую независимость поэта. Однако, несмотря на это, основной тенденцией литературы была ее гуманистическая направленность, противостоящая феодально-клерикальной идеологии. Лирическим героем в поэзии эпохи становится хафизовский ринд, обретший в Турции свою новую родину, личность всесторонне яркая, «богатая сердцем и умом», смело попирающая феодальные установления. Среди эпических жанров получают широкое распространение поэмы, восходящие к «Шехренгиз» Месихи. Действие, в котором почти неизменно присутствует элемент любовной авантюры, разворачивается и на стамбульских площадях, и в пригородах Эдирне, на улицах Бурсы, базарах Манисы и Енишехира. Авторы словно стараются переосмыслить друг друга в хвастовстве, преподносящемся в форме шутовой исповеди, своими «греховными» похождениями и в то же время славословиями в честь своих героев — подлинных хозяев города — ремесленного и трудового люда (поэмы Нихали, Факири и др.). Особое место занимает тема моря и морских странствий (морские касыды и др.).

Значительными успехами отмечено развитие турецкой прозы. Наряду с переводной — «Хикайят-и кирк везир» («Рассказы сорока везиров»), «Фарадж бад аш-шида» («Радость после горя») и т. д. — развивается и оригинальная проза. К «высокой» прозе предъявляются повышенные стилистические требования, язык ее усложняется — «Муназере-и султан-и Бахар ве шехриар-и Шита» («Прения султана Весна и государя Зима») Лямии (1471—1531), «Хумаюн-наме» («Августейшая книга») Али Веси (ум.

1543), «Ахляк-и алаш» («Возвышенные нравы») Кыналы-заде (1511—1572) и др. В условиях подъема городской культуры и укрепления гуманистических тенденций появляются авторские сборники анекдотов-латифе и городских рассказов, носящих по сравнению с собраниями средневековой литературы качественно новый характер. Это свидетельствует о возросшей популярности латифе с их демократическим содержанием и широко представленными бродячими анекдотическими сюжетами (например, в турецких латифе можно встретить прямые параллели западноевропейским фацетиям и шванкам). В них утверждается победа городского вольнодумия с его карнавальной «вседозволенностью», пафосом разоблачения господствующей идеологии и морали. Создавались эти сборники, как и типологически родственные им на Западе, людьми гуманистического склада, большой и разносторонней образованности (Лямии, Мухаммед Челеби, Газа ли, Дженнани и др.) и, как и на Западе, долго оставались в силу своей «скабрёзности» за пределами литературы. К XV—XVI вв. можно, очевидно, отнести и начало циклизации анекдотов вокруг имени Хаджи Насреддина.

Важным событием в литературной жизни эпохи, свидетельствующим о возросшем интересе к поэту, к его личности и творчеству, о признании за наукой и искусством права высшей ценности, стало появление тезкире — специальных собраний типа антологий, включающих характеристики творчества поэтов и фрагменты их сочинений. Таковы создававшиеся не без воздействия «Маджалис ан-нафаис» («Собрания уточненных») Навои турецкие тезкире «Хешт бешишт» («Восемь раев») Сехи, 1538), тезкире Ляtifи Кастамонулу (1582), Ашыка Челеби, Кыналызаде Хасана Челеби (1586), «Жизнеописание художников» Мустафы Дефтери (1587) и др.

Развитие драматического искусства эпохи идет в русле народной зрелищной культуры, тесно связанной с городской литературой. Празднества сопровождаются представлениями, которые устраивались на городских площадях и длились непрерывно в течение суток (ночью — при факелах и свечах), иногда — несколько недель. Излюбленными зрелищами были карнавальные шествия (маски, ряженые), театрализованные военные игры с декорациями, костюмами и т. д. Анекдот, городская повестушка разыгрываются в серии бытовых жанровых сценок комического характера. Буффонада нередко перерастает в политический фарс. Повышается сценическое искусство меддахов и потешников (таклидчи), представления которых по репертуару, типажам и приемам игры смыкались с теневым цветным кукольным театром Ка-

рагёз (букв, черный глаз). Народное предание относит появление театра Карагёз к XIV в., а первое письменное упоминание о нем датируется 1490 г. В образах основных персонажей этого театра — Карагёза-«простачка» и Хадживата-«гра готей», а также других постоянных типов (мот Челеби, неверная жена и др.) ярко отразились вкусы и настроения широких демократических кругов. Любимое народное зрелище — театр Карагёз, где смело обличались общественные устои, навлекая на себя гонения светских и духовных властей.

Народные чаяния и устремления того времени отражала также бунтарская поэзия певцов-ашыков, участников многочисленных народных восстаний, которыми отмечен в Османской империи «золотой» XVI век. Ярким поэтическим выразителем антифеодальной борьбы был ашык Пир Султан Абдал. Его поэзия поднимала боевой дух восставших, вселяла веру в торжество справедливости. Разделявший шиитские воззрения Пир Султан Абдал верил в скорый приход мессии, который призван покарать творящих беззаконие и возвысить униженных. Выходец из крестьян, Пир Султан Абдал представлял утопическое царство справедливости как цветение возделанной и орошенной земли. Наступление этого царства связывалось им с торжеством шиитов над ортодоксальными суннитами. В песнях Пир Султана Абдала содержатся призывы к единению и борьбе: «Кто делает зло нам, пусть будет наказан, пусть трон падишаха в прах разлетится!» Поэзия Пир Султана Абдала — это взволнованная летопись народного движения, повествующая о его надеждах, победах, поражениях и жестоких расправах над побежденными, но непокоренными мятежниками. О жизни поэта и его мученической смерти (Пир Султан Абдал был повешен) в народе слагались легенды и песни-плачи.

4. ЛИТЕРАТУРА КОНЦА XVI в.

Если для литературы второй половины XV — середины XVI в. характерны интенсивный подъем, утверждение гуманистических идей, во многом типологически родственных ренессансным, то со второй половины XVI в., наряду с дальнейшим распространением этих идей, намечаются некоторые признаки их перерождения. Впрочем, этот рубеж отнюдь не является четким и определенным не только для различных сфер турецкой культуры (например, расцвет турецкого искусства приходится как раз на вторую половину XVI в.), но и для самих внутрিলитературных процессов, где сосуществовали типологически разнородные явления.

В лирике, ставшей во второй половине XV в.

провозвестницей новых, гуманистических идеалов, начинают постепенно сказываться кризисные черты: в светскую поэзию вторгаются религиозные настроения, упадочнические мотивы. Возврат к суфийским исканиям, которыми в первой половине века была отмечена лирика Хаяли (ум. 1556), находит свое продолжение у Неви (1533—1598) и др. В то же время появляется немало поэтов-эпигонов, распространяется увлечение манерностью, вычурностью, изощренностью формы. Усложнение языка и словесное витийство наблюдаются и в прозе, например в «Тадж ат-таварих» («Венец летописей») Саддедина (ум. 1599) и др. Во второй половине XVI в. начинает доминировать вычурная поэзия. Ее влияние испытали на себе многие поэты, из которых самым крупным был Махмуд Абдул Баки (1526—1600).

Сын бедного муэззина, отданный на обучение к седельнику, Баки с отроческих лет увлекается поэзией. Будучи впоследствии приближен ко двору, он был признан «султаном турецких поэтов». Творчество Баки — один из художественных итогов, с которым пришла турецкая поэзия к концу бурного столетия, и, как итог, оно отразило и ее завоевания, и потери.

Баки — лирический поэт, прославившийся во всех формах лирической поэзии. Большую известность принесли ему его касьды и мерсие (элегии). Но полнее всего талант Баки раскрылся в газелях. В них поэт прославлял земную любовь и винопитие как высшие радости бытия. Его идеал возлюбленной — гармоничная, высокоодаренная личность — «владычица моря совершенства, корабль знаний, пристань поэзии». Характерный мотив его стихов — призыв наслаждаться благами быстротечной жизни, «сменить весной мечеть и медресе на розовый цветник и кабачок»; лирический герой поэта — ринд называет себя «наставником святым в святыне кабачка», он высмеивает ханжество аскетов, наперекор церковникам выражает сомнения в посулах райского блаженства. То, что такого рода стихи выходили из-под пера Баки,

человека верноподданнических взглядов, занимавшего высокие должности, свидетельствует о прочности гуманистических завоеваний. Вместе с тем лирика Баки лишена той наступательной силы, которую несла в себе подрывавшая средневековые догмы лирика второй половины XV в. Главный эстетический критерий, провозглашенный Баки, — «изящество и грациозность». Блестящий мастер стиха, он довел до совершенства искусство построения газели, применяя различные типы ее композиции, звуковой инструментровки, метрического рисунка. Однако при всем своем мастерстве Баки не смог вернуть газели ее утраченную свежесть. В своем творчестве он шел уже не от непосредственного восприятия, а от канонизированного идеала, которыми стали рожденные веком ранее идеи и образы.

Со второй половины XVI в. в литературе заметно усиливаются сатирические тенденции. Сатирические мотивы, связанные с настроениями разочарования и трагического бессилия против всемогущества зла, с большой силой выражены в творчестве Рухи Вагдади (ум. 1605). Жалобы на жестокую судьбу поэт переплетает с осуждением «несправедливостей этого мира». Обличая общественные пороки, падение нравов, он обрушивает гневные проклятия на свой жестокий, погрязший во зле век, грозит наступающим «концом света». Традиции Рухи были продолжены в литературе начала XVII в., вошедшего в историю турецкой литературы как «век сатиры», и прежде всего у поэтов Вейси (ум. 1628) и Омера Нефи, блестящего сатирика, платившегося в 1634 г. жизнью за свои сатирические инвективы.

В конце XVI в. начинается новый подъем бунтарской ашыкской поэзии, связанной с народными антифеодальными движениями. Герико-эпические песни народных повстанцев легли в основу оформившейся к середине XVII в. турецкой версии героического дестана о народном мстителе и поборнике справедливости — Кероглу.

ГЛАВА ПЯТАЯ

УЗБЕКСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. ЛИТЕРАТУРА XIII — XV ВВ.

В начале XIII в. народы Средней Азии подверглись опустошительному нашествию Чингисидов. В 1219 г. войска Чингисхана заняли Семиречье, а затем Хорезм. Наступила страшная полоса реакции, массовых истреблений. Культурные ценности беспощадно уничтожались. Многие

ученые и поэты были вынуждены эмигрировать в Индию и другие страны. Так, например, в Индию переехал ташкентский поэт Бадриддин Чачий. Свои стихи он создавал на фарси, который по-прежнему был основным литературным языком. До нас дошло лишь одно сочинение поэта — «Толкование касьд» (1314—1344), однако источники свидетельствуют, что Бадрид-

дин Чачий был автором и большого дивана, и поэмы «Шах-наме».

На фарси писал и известный своими четверостишиями хорезмец Пахлаван Махмуд (1248—1326). Бунтарский дух, проповедь любви к жизни, протест против хашкества и лицемерия роднят его четверостишия со стихами Омара Хайяма.

Наиболее значительное явление в литературной жизни начала XIV в. — «Повесть Рабгузи» («Кисса-и Рабгузи»), написанная в 1311 г. на староузбекском языке и позднее озаглавленная «Повесть о пророках» («Кисас-улаибие»).

Рабгузи родился в Хорезме в местности Рабата Огуз (отсюда его псевдоним — Рабгузи). «Повесть Рабгузи» составлена из небольших рассказов, преимущественно на библейско-коранические сюжеты. Некоторые рассказы заимствованы из исторических хроник, в частности из «Истории Табари». Рассказы носят дидактический характер, в них проповедуется добродетель и осуждаются пороки. В некоторые из них включены стихи, в которых раскрылось поэтическое дарование Рабгузи. Например, пейзажные и любовные стихи в рассказе о Юсуфе и Зулейхе.

Рассказы Рабгузи занимательны, здесь много историко-бытовых реалий, живых примет времени. Язык Рабгузи близок к народному, но в то же время содержит в себе элементы, свидетельствующие о его преемственных связях с литературным языком XI — XII вв.

К середине XIV в. в Мавераннахре возникает новое государственное образование во главе с Тимуром, которое после смерти Железного Хромца фактически распадается на два государства: Мавераннахр со столицей Самарканд и Хорасан со столицей Герат. Вокруг этих центров и концентрируется литературная жизнь, оживившаяся с середины XIV в. после стабилизации в экономике и политической жизни страны.

Одним из известных поэтов этого времени был автор поэмы «Мухаббат-наме» («Любовные послания»), писавший под псевдонимом Хорезми (жил, вероятно, в конце XIII и начале XIV в.). Как явствует из «Мухаббат-наме», Хорезми много путешествовал, бывал в Турции, Сирии и других странах. Над своей поэмой он работал в Мавераннахре по заказу одного из правителей. «Мухаббат-наме» состоит из одиннадцати посланий, из которых восемь написаны на староузбекском, а три — на фарси. Автор воспекает высокую любовь, описывает чувства и переживания человека, радости жизни. Своей поэмой Хорезми внес значительный вклад в развитие светской литературы. Помимо того, он заложил в узбекской литературе основы жанра наме

(послания), который оказал влияние на дальнейшее развитие тюркоязычной поэзии. Так, вслед за Хорезми в XIV в. поэт Худжанди написал «Латофат-наме» («Послания изящества»), а в XV в. эту традицию продолжил поэт Юсуф Амири в поэме «Дах-наме» («Десять посланий») и автор «Таашшук-наме» («Послания влюбленных») Сайд Ахмад.

Наряду с жанровой формой любовных посланий в узбекской литературе XIV — начале XV в. развивались поэмы-споры. Первые образцы этого жанра можно обнаружить еще в XI в. в «Словаре тюркских языков» Махмуда Кашгари (спор Лета и Зимы). В XIV в. в этом жанре была создана поэма Юсуфа Амири (автора «Десяти посланий») «Спор Банга и Вина». В роли Банга (банг — дурманящее средство типа опиума) здесь изображен отшельник, проповедующий отказ от мирских дел, в роли Вина — молодой человек, жаждущий наслаждений. Аналогично построена поэма Ахмади «Спор музыкальных инструментов» и «Лук и стрела» Якини.

Продолжали создаваться и произведения на традиционные темы, широко известные в странах Средне- и Ближневосточного ареала. Так, в основу философско-дидактической «Сокровищницы тайн» Хайдара Хорезми (конец XIV — начало XV в.) положен знаменитый философский трактат, первая книга «Хамсы» («Пятица») Низами Ганджеви. Хайдар Хорезми проповедует в своей поэме идеи человеколюбия, добра, справедливости. Он учит:

Богат не тот, кто имеет деньги,
Богат бедный, если он щедр.

Другая поэма Низами — «Хосров и Ширин» — послужила основой для создания одноименной поэмы Кутба (XIV в.). Сохранив сюжетную основу поэмы Низами, Кутб ввел много примет своего времени и своей среды. Поэма была написана в Белой Орде в период правления Тунибека (убит в 1341 или 1342 г.); в ней подробно описаны жизнь и быт ханского двора, пиры, охоты и т. п.

Появление произведений Низами в узбекском переложении свидетельствует о творческом освоении наследия Низами узбекскими поэтами, о тесных связях между узбекской, азербайджанской и персидско-таджикской литературами. Творчество таких мастеров слова, как Низами, Саади, Хафиз, Джами, в течение веков оказывало благотворное влияние на многие поколения узбекских поэтов.

Из крупных эпических поэм начала XV в. следует прежде всего назвать «Юсуфа и Зулейху» Дурбека. В основе поэмы лежит известная легенда о любви жены египетского сановника Зулейхи к своему рабу Юсуфу. Эта любовь

претерпевает немало трудностей, но в конце концов побеждает. Кроме торжества искренней любви, в поэме воспета народная мечта о справедливом правителе. Образ идеального монарха воплощает египетский фараон Райяна, спасающий благодаря мудрым советам Юсуфа свой народ и страну от нависшей угрозы засухи и голода. Вслед за поэмой «Хосров и Ширин» Кутба поэма Дурбека «Юсуф и Зулейха» открывает новый этап в развитии узбекской эпической поэзии.

Постепенно светская литература, противостоящая религиозно-мистическим и клерикальным сочинениям, начинает занимать все более прочные позиции. Поэзия обращается к реальной жизни, человеку. Она воспеваает радости и страдания земной любви, горести разлуки, счастье свидания, красоту возлюбленной, ревность, чувственное восприятие жизни. Все чаще появляется социальная тематика, в ней звучат мотивы обличения деспотизма, насилия, мракобесия и ханжества, утверждаются идеи человеколюбия.

Сведения о литературной жизни Мавераннахра, Хорасана, Ирана мы встречаем в многочисленных тазкире, своего рода литературных антологиях, среди которых особенно ценны тазкире Самарканди и «Собрания утонченных» Алишера Навои.

Наиболее известным представителем лирической поэзии первой половины XV в. в узбекской литературе был Атаи (жил в городе Балхе). В своих стихах он воспеваает земную любовь, красоту человека и природы. Поэт резко выступает против учения об отказе от мирских дел, высмеивает ханжество святош. Счастье свидания с возлюбленной он ставит выше райского блаженства.

Лирическое и социальное содержание стихов Атаи во многом близко поэзии другого заметного поэта первой половины XV в. — Саккаки (жил в Самарканде). Саккаки и Атаи обогатили поэтическую форму газели в узбекской литературе. Саккаки известен также как автор великолепных касыд, посвященных Мирзе Улугбеку — правителю и ученому-астроному: «Много было в мире султанов, но был ли хоть один, подобный тебе?..» Раньше в узбекской литературе касыда входила как компонент в крупные эпические поэмы (начиная со «Знания, приносящего счастье» Юсуфа Хас Хаджиба до «Мухаббат-наме» Хорезми), касыды же Саккаки — это уже самостоятельное поэтическое произведение. В дальнейшем касыда становится в узбекской литературе распространенной поэтической формой.

Яркой фигурой был поэт Лютфи, автор многочисленных газелей, составивших два дивана,

и поэмы «Гюль и Навруз» (1411). Лютфи родился в 1366 г. вблизи Герата и прожил 99 лет. Еще при жизни он получил высокий титул «царя слова». Алишер Навои говорил, что в сочинении стихов «ни в тюркском, ни в фарси никто не мог сравниться» с Лютфи.

Светская по своему характеру любовная лирика Лютфи высокохудожественна, близка к народному творчеству. В своих стихах он говорит о нравах своего века и положении поэта в обществе.

Ирка Лютфи жив, он будет стонать от гнета;
Кто же даст справедливость, коль угнетает
сам правитель.

В поэме «Гюль и Навруз» Лютфи воспеваает торжество любви над враждой и злом. Любовь Гюль и Навруза, которая, преодолев все преграды, соединила влюбленных, в то же время утверждает мир между двумя враждующими государствами, дружбу и единство. Созданная почти одновременно с поэмой Дурбека «Юсуф и Зулейха», «Гюль и Навруз» Лютфи свидетельствует о совершенствовании жанра любовной поэмы в узбекской литературе.

Творчество Лютфи как бы подводило итог развития узбекской поэзии двух столетий. Оно сыграло большую роль в ее последующем росте, способствуя выдвижению такого выдающегося таланта, как Алишер Навои, творчество которого стало целой эпохой в узбекской литературе и вершиной художественной мысли на всем историческом пути ее развития.

2. АЛИШЕР НАВОИ

В 1441 г., 9 февраля, в столице Хорасанского государства Герате в семье сановника падишаха Гиясиддина Кичкина родился мальчик, которого назвали Алишер (свой поэтический псевдоним «Навои», что значит «мелодичный», он взял позже). Герат издавна славился своими культурными традициями; при потомках Тимура, в XV столетии, культура города достигла высокого расцвета. Особой славой пользовались строители города и его замечательная библиотека. Семья Навои, близкая ко двору, была одной из самых культурных в Герате. Дядя будущего поэта, Абу Сайд, писал неплохие стихи, а другой дядя, Мухаммад Али, славился как незаурядный музыкант и каллиграф. С юных лет Алишер воспитывался вместе с детьми тимуридских семей; он особенно дружил с султаном Хусейном, впоследствии главой Хорасанского государства, тоже поэтом, покровителем искусств.

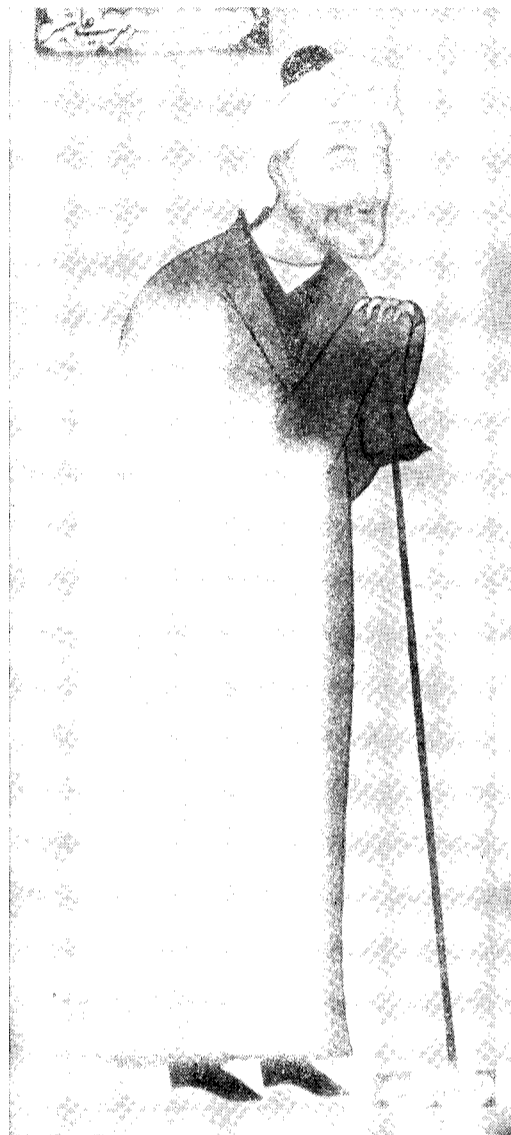
Алишер учился в Герате, Мешхеде и Самарканде. Среди его учителей был сам Джами,

замечательный персидско-таджикский поэт. В 1469 г. Навои вернулся из Самарканда в Герат, в день, когда его друг Султан Хусейн занял престол своих предков. Вскоре он был назначен на высокую государственную должность хранителя печати, затем везиря и получил титул эмира. В 1476 г. поэт подал в отставку, тем не менее оставаясь «приближенным его величества». Навои не мог совсем отойти от государственных дел. Он возглавлял власть то в городе Астрабаде (что было почти ссылкой), то в самом Герате. Умер поэт в 1501 г.

Исторические источники сообщают, что Алишер Навои был щедрым покровителем наук и искусств. При его поддержке творили такие выдающиеся историки, как Мирхонд, Хондамир, Васифи, Давлятшах Самарканди, художник Бехзад, архитектор Каваш-эдин, многие поэты, музыканты, каллиграфы. Но и сам Алишер был не только поэтом и государственным деятелем, но и музыкантом, художником, архитектором, историком и философом. «Навои, подобно своим западным современникам типа Леонардо да Винчи, выступает перед нами как всемерно развитая и цельная личность, объединяющая в своем универсализме науку и искусство, философскую теорию и общественную практику» (В. М. Жирмунский).

Алишер Навои был воспитан на арабской и особенно фарсиязычной поэзии того блистательного периода ее развития, который дал миру Низами, Амира Хусро, Фирдоуси, Унсурри, Саади, наконец, его учителя Джами. Навои начал как персоязычный поэт, быстро овладев техникой и образным строем классической персидской поэзии. Но он жил в пору распада старых культурных зон и складывания новых национальных культур. Как писал Н. И. Конрад, «этот великий поэт, поэт-мыслитель, как его справедливо называют, принадлежащий огромному, этнически столь разнородному миру, стал классиком узбекской поэзии, основоположником узбекской литературы. Его вывели из широчайшей сферы и ввели в узкую. Поэт, у которого герои — кто угодно: Фархад — китаец, Шапур — перс, Ширин — армянка, Кайс — араб, Искандар — грек, этот поэт оказался поэтом узбекского народа». Такова была тенденция культурного развития, и Навои уловил эту тенденцию и откликнулся на нее. Он прекрасно понимал великое значение своей литературной реформы и сам говорил об этом. Сначала в стихах:

Я — не Хосров, не мудрый Низами,
Не шейх поэтов нынешних — Джами.
Но так в своем смиреннии скажу:
По их стезям прославленным хожу.



Портрет Алишера Навои

Миниатюра Мухаммада Музаххиба (XV в.)

Пусть Низами победоносный ум
Завоевал Берда, Ганджу и Рум;
Пусть был такой язык Хосрову дан,
Что он завоевал весь Индустан;
Пускай на весь Иран поет Джами,—
В Аравии в литавры бьет Джами,—
Но тюрки всех племен, любой страны,
Все тюрки мной одним покорены...
Где бы ни был тюрк, под знамя тюркских
слов
Он добровольно стать всегда готов.
И эту повесть горя и разлук,

Страстей духовных и высоких мук,
 Всем собственным невгодам вопреки,
 Я изложил на языке тюрки.

(Перевод Л. Пеньковского)

Ту же мысль он высказал на склоне дней в прозе, в своем замечательном трактате «Спор двух языков» (1499): «Богатство тюркского языка доказано множеством фактов. Выходящие из народной среды талантливые поэты не должны выявлять свои способности на персидском языке. Если они могут творить на обоих языках, то все же очень желательно, чтобы они на своем языке писали стихов побольше». И далее: «Мне кажется, что я утвердил великую истину перед достойными людьми тюркского народа, и они, познав подлинную силу своей речи и ее выражений, прекрасные качества своего языка и его слов, избавились от пренебрежительных нападок на их язык и речь со стороны слагающих стихи по-персидски». Вся поэтическая деятельность Алишера Навои была направлена на защиту и прославление родного языка и литературы.

Гуманистический универсализм Навои сказался в обширности и многообразии его творческого наследия. Его лирические стихи — газели — собраны в большой сводный диван «Сокровищница мысли», распадающийся на четыре цикла: «Чудеса детства», «Редкость юности», «Диковины среднего возраста» и «Последние советы старости»; сюда же примыкают стихотворения более сложных форм, созданные на основе газели, — мухаммасы, мусаддасы, местезады, а также кыты, рубай и восходящие к тюркскому народному творчеству туюги. Навои написал свою «Пятерицу» — «Хамса», куда входят «Смятение праведных», «Фархад и Ширин», «Лейли и Меджнун», «Семь планет», «Стена Искандара». Им также написана философская поэма «Язык птиц» в подражание книге знаменитого поэта Аттара. Перу Алишера Навои, кроме того, принадлежат литературоведческий труд «Собрания утонченных», труд по поэтике «Вес размеров», упоминавшийся труд по лингвистике «Спор двух языков», исторические сочинения «История царей Аджамы», «История пророков и ученых», а также философские трактаты, биографии ряда его современников и многое другое.

Как лирический поэт Навои был учеником персидских классиков. Он не пытался видоизменить или уничтожить условные формы газели. Наоборот, он показал неисчерпаемые поэтические возможности, заключенные в этой емкой лирической форме с ее обязательной тематикой — любовной (прославление необычайной красоты возлюбленной, сетования на ее холод-

ность, страдания в разлуке с нею) и, можно сказать, «вакхической» (прославление радостей винопития, дружеской беседы за чашей вина, славословие виночерпию) и с не менее обязательным условным языком, исключительно богатым тропами.

Лирические стихи Навои не поддаются датировке, и в них едва улавливаются отклики на известные нам события жизни поэта. Его газелям вообще не свойственна событийность. Сводный диван «Сокровищница мысли» развивается как лирическая исповедь поэта, чутко фиксирующего богатую гамму своих переживаний, спиритуализированных, как это было у Данте и Петрарки, но на особый, характерный для передовой поэзии Среднего Востока, суфийский манер. Поэзия Навои метафорична. Вся она — непрерывное нагнетание метафор, а которых поэт был необыкновенно смел, изобретателен и точен. Щедрая метафоричность открыла читателю все краски, звуки, запахи, формы мира, все радостные в своей основе проявления бытия. Одни метафоры и сравнения Навои не выходят за грань установившейся поэтической традиции, другие свежи и оригинальны. Тонко чувствующий природу человек, Навои наполнил ее образами свою поэзию. Здесь и свежая зелень лугов, и манящая прохлада леса, и знойная синевя неба, и холодная белизна горных снегов, здесь птицы, звери, всевозможные цветы и травы и одновременно мерцание звезд на черной, опрокинутой чаше ночного неба.

Чувство любви трактуется поэтом как высокое, одухотворяющее, облагораживающее, но одновременно подчиняющее человека себе, сжигающее его дотла.

Эта одержимость любовью свойственна Навои, и мысли о неизбежности земного конца не рождают в поэте пессимистического отношения к миру: «Так прими же неизбежность мир покинуть, Навои, // Выведи любовь и нежность из мирского тупика». Он трактует любовь как всепоглощающее чувство, наполняющее жизнь человека большим содержанием и смыслом. Оптимистический, миропримемлющий пафос лирики Навои выражен и в стихах к виночерпию.

Лирика Навои, при всей ее артистической виртуозности, обращена к народу. У поэта есть стихи, осуждающие неправых правителей и отмеченные неподдельной любовью к простым людям. Впрочем, и сама жизнь Навои, аристократа, человека утонченной, рафинированной культуры, но живо прислушивающегося к нуждам народа, говорит о народных корнях его гуманизма. Сам Навои признавался на склоне лет: «Из средств своих я брал себе на жизнь лишь то, что необходимо простому человеку,—

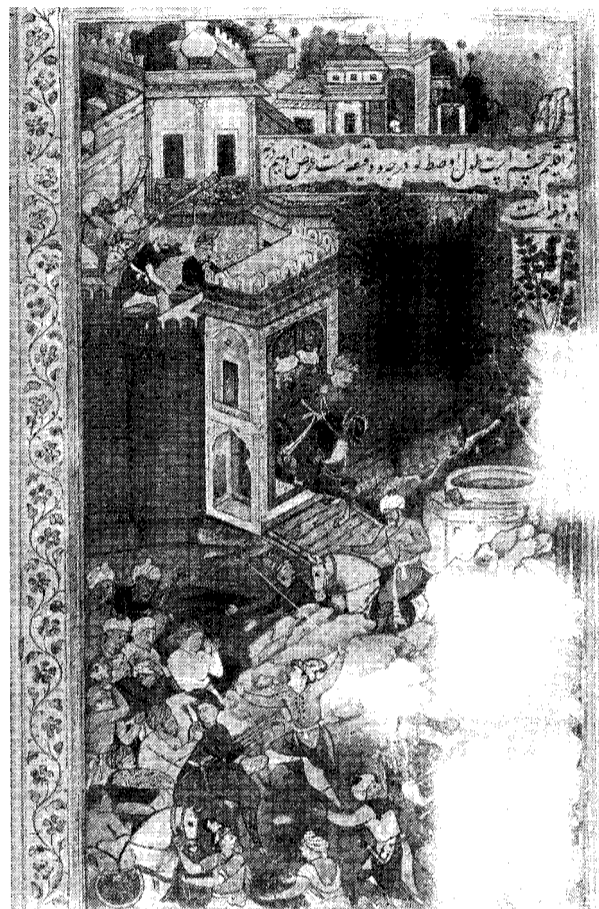
довольствовался халатом, который защищал меня в жару и в холод, и неприязательной пищей. Остальные же я тратил на общение с народом, на питание служителей и домочадцев. А то, что оставалось сверх расходов на еду и на исполнение различных обязанностей, я представлял на благотворительные дела».

Всепоглощающей силой чувства, высокими стремлениями, глубокой мудростью отмечены положительные герои пяти великих поэм Навои. Развивая многовековые поэтические традиции «Пятериц» Низами, Амира Хусро и Джами, поэт создал глубоко оригинальный эпический цикл, наполнив традиционные сюжеты новым идейно-художественным содержанием.

В поэмах А. Навои поднимаются важные для его времени вопросы нравственности, любви и дружбы, философии, науки, искусства, государственного устройства.

«Смятение праведных» (1483) — поэма философско-дидактического характера. Большое место в ней занимают вопросы политики. Поэт резко критикует несправедливых и жестоких властителей. Его идеал — своеобразный вариант просвещенной монархии на восточный лад, глава которой окружает себя мудрыми, образованными и бескорыстными советниками. Коварству и корыстолюбию современных поэту сановников и правителей Навои противопоставляет высокие нравственные идеалы великодушия, щедрости, доброты, верности в дружбе и любви, скромности и честности. Поэма Навои — гимн «яркому небу знаний», противопоставленному «темноте ночи невежества». Навои, восхищаясь подвижниками науки, прославляет людей деятельных, энергичных, стремящихся к ясной общепольной цели, а не ученых затворников. Гуманистические тенденции видны в мыслях поэта о равенстве всех перед лицом судьбы. Поэт славит жизнь, весну, благословенную природу, в единении с которой залог счастья человека. Навои — деятель и мыслитель эпохи подъема культуры Средней Азии. Поэма «Смятение праведных» проникнута гуманной идеей справедливости, верой в торжество добра. Эти гуманные идеи созвучны с ренессансными идеями Запада.

Поэма «Лейли и Меджнун» (1484) — книга об одержимости любовью, недаром героя произведения — арабского юношу Кайса называют «Меджнуном», т. е. «одержимым джинами». Над ним смеются, его сажают на цепь, посылают в Мекку, он вынужден бежать и скрываться, но ничто не может умерить его любви к Лейли. Чистота и сила чувства противостоят здесь не только злу племенных распрей и неравенства, но и извечному злу, царящему в мире. Поборить это зло Лейли и Меджнуну суждено лишь



Встреча правителя самаркандцами

Миниатюра к Бабур-Наме
с подробным описанием Самарканда. XVI в.

ценой смерти. В конце концов возлюбленные умирают вместе, в смерти обретая желаемое единение:

Тогда влюбленный появился друг,
Пришел, как верный друг... Нет, вечный
ДРУГ!

Глаза — глаза желанные нашли:
Глаза одно желание прочли.
Возлюбленному руку подала,
Возлюбленному душу отдала...
Возлюбленный склонился, не дыша:
К возлюбленной ушла его душа.

Такое же прославление всепобеждающего чувства любви мы находим и в поэме Навои

«Фархад и Ширин» (1484). Но это произведение более сложно по построению, чем «Лейли и Меджнун». В поэме «Фархад и Ширин» поэт обращается к новым важным темам. И образный строй поэмы во многом иной. Рядом с полуфантастическими эпизодами можно найти правдивое и вдохновенное описание будничного труда землекопа и каменотеса. В поэме немало фольклорных мотивов (например, борьба с огнедышащим драконом, чудесные предсказания, магическое зеркало, гиперболизация силы героя и т. д.). Много в поэме Навои и аган торных эпизодов — скитаний, кораблекрушений, преследований и героико-романтических сцен — описаний мужественных поединков, осад, рукопашных схваток, в которых герой обращает в бегство целое войско. Таким образом, здесь одержимость любовью понуждает протагониста на смелые, самоотверженные поступки.

Поэма «Фархад и Ширин» наиболее ярко выражает индивидуальность Навои и сдвиги в художественном мышлении за триста лет со времен Низами. Навои сам выделяет из числа других поэтов Амира Хосрова Дехлеви, своего учителя Джами и себя как подлинных продолжателей Низами, достойных благословения «шейха поэтов».

Однако, начав писать на тюрки, на староузбекском языке, Навои тем самым обратился к новой, менее изысканной, более непосредственно народной аудитории. Он не мог рассчитывать на то, что каждый его читатель или слушатель хорошо знает персидско-таджикскую поэтическую традицию, что он осилит всю огромную новую «Пятерицу». Невольно Навои делал каждую поэму более синтетической, и, например, в поэму «Фархад и Ширин» включены идеи и темы не только «Хосрова и Ширин», но и отчасти «Лейли и Меджнуна» и «Искандар-наме» Низами. Все это преобразовано в новый синтез, который и сложнее, и проще поэмы Низами. Сложнее — из-за синтетичности, а проще потому, что изощренность Низами или Амира Хусро смягчена, а сказочные мотивы приближены к живому фольклору тюркских народов.

Средневековые моменты суфийского понимания любовной одержимости как силы, которая помогает герою преодолеть себя, возвыситься над земными интересами своего «я», иногда дают о себе знать и в поэме Навои, в образе Фархада, который порой напоминает Кайса — Меджнуна. У Низами эпизодически появляющийся Фархад был работником-богатырем, каменотесом и строителем, простым человеком. У Навои главный герой — Фархад. Он своим трудом каменотеса завоевывает свободное сердце Ширин и любовь ее народа. Мотив страстного интереса к искусству, к ремеслу, к труду куз-

неца, строителя и простого каменотеса проходит через всю поэму Навои, играет большую роль в формировании характера героя. Решающую роль в жизни и успехах Фархада играют не его героические поединки, не военные подвиги (которые отчасти обесцениваются его неспособностью противостоять обману), а труд: он прокладывает в горах сквозь твердые породы арыки, строит крепости, дворцы.

Навои развивает универалистские идеи Низами, сконцентрированные у великого поэта главным образом в «Искандар-наме». Существенным моментом в гуманистическом воспитании Фархада является мирный поход в Рум-Юнан (т. е. в страну ромеев — в Греко-римскую, или Византийскую, империю и в собственно Грецию) на обучение к Сократу. Мотив иноверия и связи Рума с далеким мусульманскому Востоку Западом и Севером Европы полностью снимается в поэме Низами. Греческие мудрецы выступают как «свое» достояние. Причем если в художественной ткани поэмы «Фархад и Ширин», уподобленной народным эпическим поэмам тюркских народов, Сократ скорее «мудрец», чем «философ» или «ученый», то в поэме того же Навои «Стена Искандара» большая группа греческих философов (Фалес, Сократ, Платон, Аристотель, Архимед, Порфирий Тирский и т. д.), синхронизированная по времени жизни с Александром Македонским (современником которого из них был только Аристотель), противопоставляет магии чародеев Кашмирского хана создание точно описанного крупного артиллерийского орудия, а Туркестанского или Чинского хакана поражает демонстрацией астролябии и подвижной моделью планетной системы с шарообразной Землей.

Единство народов у Навои не только выступает в мировом значении румской державы и румской науки. Земной рай Навои воплотил в Армянском (иновеческом для него) государстве, в образе которого в менее идеализированном, но в более реальном и простом виде представлено подобие той утопической страны в «Искандар-наме» Низами, где преодолены денежные отношения, власть золота и собственнические пороки. В поэме «Фархад и Ширин» дружба и любовь не зависят от национальной принадлежности и различия вер. В поэме «Стена Искандара» Навои объединяет вокруг идеального Искандара силы, традиционно противостоящие в его эпоху мусульманскому Востоку: Рум, Рус, Франгестан (страна франков, т. е. Западная Европа вообще) и Зинджей (восточноафриканские народы), в то время как Дарий III, первый противник Александра, согласно поэме, стоит во главе традиционно мусульман-

ских народов, а единение достигается в результате победы Рума!

Навои обличает не только деспотов далеких или удаленных по времени (что было тоже важно, так как вызывало аналогии) стран, но и почти современного шахиншаха Хосрова II Парвиза (590—628), которого Фирдоуси и Низами вывели в более привлекательном виде. У Навои это преступный деспот, закономерно погибающий от руки столь же преступного сына.

Восславив труд, Навои воспел и поэтическое искусство, и поэтов. Он дал самые лестные характеристики Низами, Амиру Хусро, Джами, общественной роли поэта вообще.

В поэме «Фархад и Ширин» Навои собирает воедино философские темы «Пятерицы» Низами, обогащает поэму фольклором тюркских народов, перед которыми гератский поэт чувствовал особую ответственность. Он создает жизненную, занимательную и серьезную приключенческую поэму с ярко индивидуализированными героями.

Поэма «Семь планет» (1484) состоит из семи самостоятельных стихотворных сказок (о царевиче Фаррухе, о ювелире Зайде, о приключениях индийского шаха Джуна и др.), навеянных фольклорными мотивами и обрамленных сказанием о любви Бахрама Гура к прекрасной китайке Диларам. Здесь Навои выступает блестящим рассказчиком, он мастерски обрабатывает народные предания и легенды. В его палитре много красок: от резких, гротескных при сатирическом обличении бесчеловечных правителей, коварных политиканов, пронырливых выскочек до мягких, пастельных при рассказе о чистой, благородной любви, самопожертвовании, дружбе. Продолжая отстаивать свои высокие гуманистические идеалы, Навои в этой поэме, более чем в других своих произведениях, непосредственно коснулся проблем современной ему действительности Хорасана.

«Стена Искандара», или «Вал Искандара» (1485),— это гуманистическое философское произведение легендарных жизнеописаний Александра Македонского, подвигам которого в Древности и в Средние века было посвящено много произведений. Поэма основывается на знаменитой философской и социально-утопической поэме Низами «Искандар-наме». Поэма Навои — это произведение о силе и пытливости разума человека, о смысле его жизни. Александр действует в соответствии с советами собрания румских мудрецов, совершает бесконечные походы, повсюду устанавливает справедливые порядки. Символична, как и в других восточных поэмах об Искандаре, его предсмертная воля: нести властелина в последний путь по



Портрет Бабур

Миниатюра из рукописи начала XVII в.

его империи в гробу, из которого бы высовывалась его рука с открытой ладонью:

Чтоб эти пальцы людям помогли,
Чтоб люди, глядя, пользу извлекли,
Чтоб поняли, что шах сема держав
В познании сфер семижды величав,
Уходит в область, где желаний нет,
И у него крупницы в длани нет...

(Перевод М. Гарловского)

Мир образов и чувств Алишера Навои одухотворил поэзию народов Среднего Востока, прежде всего узбекскую литературу, первым великим представителем которой он был. Темы и сюжеты его произведений, воспринятые из поэтической традиции и из народного творчества, скоро вновь получили хождение в народной среде и были затем, в свою очередь, не раз обработаны народными певцами и сказителями. Заслуга Навои не только в том, что он с блеском

доказал неограниченные возможности узбекского поэтического творчества и создал «на языке тюрки» гениальные произведения, но и в том, что он выразил передовые, гуманистические идеи своего времени во всей их сложности, противоречивости, во всем переплетении великих прозрений и заблуждений, безудержного прославления жизни во всех ее проявлениях и печального скепсиса, прекраснотушных мечтаний и трезвого взгляда на жизнь.

3. ЛИТЕРАТУРА КОНЦА XV И XVI в.

Крупнейшим узбекским поэтом и ученым, творившим на рубеже веков, был Захиреддин Мухаммед Бабур (1483—1530). Сын андижанского правителя Умаршейха, Бабур в 12 лет принял престол умершего отца. С 1494 по 1500 г. он то устанавливал свою власть над всем Мавераннахром, то скитался в изгнании. В 1501 г. побежденный Шейбани-ханом Бабур отступил в Афганистан. В 1526 г. он завоевал Северную Индию и заложил основы государства, известного в истории под названием Империя Великих Моголов.

Поэзия Бабура — его рубай и газели — полна глубокого лиризма. Основная тема его лирики — любовь к родине, тоска по ней, боль разлуки с родной землей. Газели, рубай, стихотворные послания Бабура полны нежного очарования, они раскрывают неподдельные, искренние человеческие чувства — и радость свидания, и тоску по возлюбленной, и уверенность в беспредельной верности в любви.

Бабур всю свою жизнь вел записи. Они составляют его классический труд «Бабур-наме» — ценнейший источник по истории, этнографии, литературе, языку народов Средней Азии, Ирана, Афганистана и Индии. Одновременно этот труд является как бы автобиографией поэта и государственного деятеля, замечательным памятником узбекской мемуарной прозы XV в.

Захиреддин Бабур писал на узбекском и фарси. Есть в его диване и несколько четверостиший на языке урду. Литературное творчество и государственная деятельность Бабура сыграли большую роль в сближении культур народов Средней Азии, Ирана, Афганистана, Индии.

Кочевники, возглавляемые Шейбани-ханом (1451—1510), были главной силой, которая вытеснила Бабура из Средней Азии. Шейбани-хан старался вырвать узды правления из рук тимуридов и немало добился в этом. Естественно, Шейбани-хан стремился увековечить свои

победы и имя в летописях и поэмах. Поэтому он принимал стихотворцев, которые прибывали к нему, оказывал им внимание и помощь. В свою очередь, эти поэты создавали произведения, восхваляющие своего покровителя. Так появились произведения «Книга побед хана» Бинои, «Книга гостей Бухары» Рузбехана и «Шейбанинаме» Мухаммеда Салиха.

Мухаммад Салих (1455—1535) был одним из крупных государственных чиновников Шейбанидского государства. В своей книге «Шейбанинаме» он описал в стихах исторические события 1485—1506 гг. «Шейбанинаме» занимает особое место в истории узбекской литературы. Летопись положила начало развитию придворной стихотворной хроники. Одновременно книга интересна как памятник литературного старозузбекского языка Мавераннахра.

Среди появившихся в узбекской литературе конца XV и первой половины XVI в. значительных произведений — поэма Мадж лиси «Сайфульмулюк», сборники рассказов Пашши Ходжи «Гюльзар» («Цветник») и «Мифтах аль-адль» («Ключ справедливости»). Сюжет поэмы Мадж лиси «Сайфульмулюк» заимствован из «Тысячи и одной ночи», но поэма написана под влиянием произведения Лютфи «Гюль и Навруз». В ней описываются приключения главного героя и его друга, которые, несмотря на ряд трагических ситуаций, в конечном итоге завершаются благополучно. Эта поэма свидетельствует о преемственности литературных традиций эпического жанра, продолженных в XV в. в творчестве Лютфи и Навои.

В двух дидактических сборниках Ходжи рассказы, как это было принято, частично заимствованы из древних источников (например, рассказы об Искандаре), частично, видимо, из источников фольклорных; после рассказов следуют стихотворные заключения.

Рано возникшие связи между азербайджанской и узбекской, а также между узбекской и персидско-таджикской литературой и впредь оставались одним из определяющих факторов развития узбекской литературы. Это выражалось в сходстве идейного содержания и художественной формы произведений, в двуязычии поэтов, в близости их общественно-философских воззрений.

Подъем узбекской литературы во второй половине XV в. был закономерным итогом развития литературного процесса, вершиной которого было творчество Алишера Навои, оказавшего благотворное влияние на все дальнейшее развитие узбекской литературы.

ГЛАВА ШЕСТАЯ

ЭПОСЫ СРЕДНЕЙ АЗИИ И КАВКАЗА

1. КИРГИЗСКИЙ ЭПОС О МАНАСЕ

Среднеазиатские тюркоязычные народности, переживавшие в послемонгольский период бурный процесс этнической и политической консолидации, создали, в отличие от большинства тюркских племен Сибири, обширные эпические циклы и даже своеобразные устные героические эпопеи с широким бытовым и «историческим» фоном. Самая монументальная из этих народных эпопей — киргизский «Манас». Первые записи «Манаса» опубликованы в XIX в. казахским этнографом Чоканом Валихановым и русским академиком В. В. Радловым.

В классической версии, записанной в советское время от сказителя Сыгмбая Орозбакова, «Манас» содержит 250 000 стихов. Продолжением «Манаса» является (в порядке генеалогической циклизации) эпос о его сыне Семетее и внуке Сейтеке, наиболее полно записанный от другого манасчи — Саякбая Каралаева.

Эпопея о Манасе и его потомках передается наиболее архаическим тюркским эпическим стихом (короткий силлабический стих, семи- или восьмисложный, с ударением на последнем слоге), и вместе с тем, в отличие от большинства тюркских эпосов, сплошь стихотворный. «Манас» — эпос исключительно киргизский, и особенности его содержания определяются историческими судьбами киргизского народа. Этнический состав киргизских племен стабилизировался в XV—XVI вв., когда большинство киргизов кочевало в пределах Моголистанского государства (современники за доблесть называли их «дикими львами Моголистана»). В начале II тыс. областью этногенеза среднеазиатских киргизов был Восточный Тянь-Шань, где они соприкасались с народами Алтая и Монголии, и возможно, что к числу их предков относятся и киргизы енисейские (хягасы китайских летописей), которые возглавляли в IX—X вв. военно-политический союз в Минусинской котловине. Из этого исходят М. Ауэзов и А. Н. Бернштам в своей теории происхождения эпоса о Манасе. По их мнению, эпос сложился еще в «енисейский» период, и разгром киргизами уйгур и их столицы Беш-Балык (Бейтин) в 840 г. является историческим субстратом сказания о «великом походе» Манаса в Китай и взятии им Бейджина.

В. М. Жирмунский, наоборот, указывает, что все достоверные гипотезы об исторических прототипах ведут к XV—XVIII вв., когда киргизы были тесно связаны с казахами и другими сред-

неазиатскими народами и вместе с ними участвовали в войнах против калмыков. Упоминаемые в эпосе враги Манаса могут быть сопоставлены с ойратскими вождями; причем, Конурбай (Хонгор) оказывается одновременно важнейшим персонажем как киргизского, так и калмыцкого (ойратского) эпоса, только с противоположной оценкой. Некоторые имена и эпизоды перекликаются в киргизском и казахском эпосе и относятся к так называемому ногайлинскому циклу, о котором речь будет ниже. Таковы богатыри Эр-Кекче, Кошой, Джамгырчи (Ямгурчи), Джанбай, Агыш, а также Канькей — главная жена Манаса (в истории — дочь Темира, ставшая пленницей Едигея). Наконец, и сам Манас часто рассматривается как ногайский богатырь (внук хана Ногоя, представитель племени сары-ногай и т. п.). В персидском источнике, так называемом «Сборнике летописей», восходящем к XVI в., он фигурирует в роли военачальника Тохтамыша, т. е. как персонаж ногайлинского цикла. Там нет Конурбая, а основной враг Манаса — Джолой, имя которого неизвестно за пределами эпопеи о Манасе. «Великий поход» в Китай в этом источнике также не упоминается, что дает В. М. Жирмунскому основание не считать данный сюжет ядром эпопеи. Не исключено, однако, что представление о китайцах и в киргизском эпосе перекрыло средневековых киданей (кытаев), которые в X в. разбили енисейских киргизов и, может быть, увлекли часть киргизов в Среднюю Азию. Не является ли эпический Джолой эпонимом упоминаемой в Гэсэриаде страны киданей Джало? Как бы ни были решены вопросы об исторических реалиях в «Манасе», чисто исторические предания — лишь один из источников эпопеи.

А. Н. Бернштам и В. М. Жирмунский допускают влияние на эпос о Манасе сказаний об Огуз-Кагане — тюркском легендарном первопредке и первом правителе, в том числе влияние позднейших версий, содержащих идеи мусульманского мессианизма. Эти идеи, связанные преимущественно с образом побратима Манаса — принявшего мусульманство катаяца Алмамбета, не отразившиеся и в персидском источнике XVI в. (где нет Алмамбета), неглубоко проникли в эпическую ткань, так как киргизы исламизировались поздно и поверхностно. М. Ауэзов считает, что в «Манасе» использованы поминальные плачи кошок и бытовые песни-завещания керез; он даже сопоставляет кошоки и керез в «Манасе» с древними орхоно-енисейскими эпитафиями. Источником «Манаса» явля-

ются и богатырские поэмы сказочного характера о борьбе с чудовищами, о добывании невест и т. п. Традиция архаической полусказочной эпики сказывается в песнях о рождении и героическом детстве Манаса и отчасти о его подвигах богатырского сватовства. Однако первый подвиг — уже не победа над фантастическим чудовищем, а убийство их врагов калмыков. В истории сватовства Манаса к дочери Темира — прекрасной Каныкей имеются только следы архаического единоборства с богатырской девой. Она проявляет не столько силу, сколько строптивость, желание противостоять необузданному жениху, который во время сватовства начинает разрушать ее город и убивать жителей. Каныкей — не далекая «суженая», а знатная красавица, за которую уплачивается немалый калым.

В отличие от алтайского эпоса в «Манасе», так же как и в «Джангаре», на первый план выступает воинская героика. Хотя среди врагов наряду с богатырями-воинами (батыры) и силачами (балбаны) фигурируют чудовища-великаны (доо) и колдуны (аяры), но бороться с этими существами должен побратим Манаса — Алмамбет. Сам же Манас и киргизские богатыри (в «Манасе» упоминается эпическое число его дружинников — 40 чоро) сражаются только как воины. Из числа противников Манаса наиболее архаический, гиперболически сказочный облик у Джолоя — великана и обжоры. Это не случайно, так как Джолой, по-видимому (судя, в частности, по его роли в персидском пересказе XVI в.), относится к древнему слою эпоса о Манасе.

Манас — не искоренитель «зол» на земле, как Гэсэр, а собиратель и объединитель киргизского народа. Под влиянием ногайлинского эпоса, популярного у других тюркских племен, Манас воспринимался как наследник ногайцев. У Сыгмбая Орозбакова он — внук Ногай-хана, вернувшийся после сибирского «изгнания» и временного подчинения калмыкам на среднеазиатскую родину, возродивший государство киргизов со столицей в Таласе. Как собиратель киргизских племен Манас борется с феодальным сепаратизмом своих родичей, а как завоеватель — с покоренными ханами. Окалмычившиеся дядья и двоюродные братья Манаса захватывают власть в Таласе, превратив Каныкей и ее детей в рабов (так называемый «заговор Кезкаманов»). Но Каныкей исцеляет раненого мужа, и Манас восстанавливает свою власть. Перед походом против Манаса встают ханы — главы племен, которых Манас, однако, побеждает.

Манас заслоняет других богатырей в эпопее. Слияние в одном лице эпического «князя» (хана)

и главного богатыря отличает «Манаса» от «Джангара» и в еще большей мере от европейского героического эпоса. В «Манасе», как в «Гэсэре» и «Джангаре», рисуются пиры, причем с большой обстоятельностью, со множеством этнографически достоверных подробностей. Специально нужно выделить свадьбы Манаса с Каныкей и всех его дружинников, женившихся на ее подругах, и поминки по Кокетею — одному из старших соратников Манаса. Эти «поминки» составляют как бы отдельную поэму, выросшую из песни типа керез (завет) путем эпического «разбухания». Исполняя завет Кокетея, его сын объезжает царства и приглашает друзей и врагов. Состязания перерастают в кровопролитный бой с Конурбаем и его людьми, а обрядовая песня приобретает характер эпического повествования о войне с калмыками и китайцами. Военные походы (казаты) составляют центральную часть эпопеи о Манасе. Они, в частности Великий поход, начинаются с описания мирной жизни Манаса, его жен, слуг, соратников (так же, как в «Джангаре»). Поводом к началу «священной войны» служит, например, заявление Конурбая, что он считает Манаса своим «вассалом». Описание сбора воинов в путь дается в виде монологов-наставлений. После прощания с родными войска начинают изнурительный путь через пустыни и горы, где приходится бороться со зверями, служащими врагу, а затем с колдунами и циклопами. На первом этапе главная роль принадлежит Алмамбету, богатырю-волшебнику. В поединках богатырей прежде всего проявляет себя сам Манас. После сражения за городскую крепость побежденные изъявляют покорность, выходят с дарами, принимают ислам, царских дочерей отдают в жены Манасу или одному из его соратников.

Истории сына Манаса Семетея (детство в изгнании, распри с ханами и дружинниками, поход против Конурбая и т. д.) и внука Сейтека (месть за отца) менее монументальны, чем эпос о Манасе, но обогащены поздними героико-романтическими мотивами, так же как другие эпические произведения, не связанные с Манасом (так называемый «Малый эпос»).

2. СРЕДНЕАЗИАТСКИЙ ЭПОС ОБ АЛПАМЫШЕ

В начале XV в. Белая (Синяя, по русским источникам) орда распалась на ряд улусов, важнейшими из которых был узбекский улус в мангытско-ногайский улус во главе с золотоордынским темником Эдигэ и его потомками. В среде кочевых узбеков шейбани сформировался знаменитый эпос об Алпамыше, а в обширном ареале ногайской орды — эпические сказания

об Эдигэ и ногайских богатырях. «Алпамыш» вырос, по-видимому, из сказочно-богатырской архаической эпикки, а ногайлинский цикл — в результате взаимодействия архаической эпикки и исторических преданий. Кочевые узбеки XV в., в частности кунграты, вождем которых эпос делает Алпамыша, приняли участие в формировании не только узбеков, но и казахов и каракалпаков, и потому устный эпос об Алпамыше бытует как у узбеков (в основу перевода Л. Пеньковского положен классический вариант, записанный от узбекского сказителя Фазиля Юлдаша), так и у каракалпаков и казахов. Сказание об Алпамыше знают также башкиры, казанские татары, алтайцы, таджики, среднеазиатские арабы, его следы мы находим и в огузском эпосе.

Поэмы ногайлинского цикла распространены у различных народов, исторически связанных с ногайской ордой и кипчаками: у казахов, каракалпаков, ногайцев Северного Кавказа, а также западносибирских и крымских татар, узбеков. Кроме того, каракалпаки имеют свой особый обширный эпос «Кырк-Кыз». В. М. Жирмунский полагает, что сказание об Алпамыше (чье имя созвучно Манасу) первоначально возникло в предгорьях Алтая еще в эпоху Тюркского каганата и что к древнейшей стадии ближе всего стоит алтайский Алып-Манаш. Сказание об Алпамыше было в IX—X вв. занесено из предгорий Алтая в низовья Сырдарьи огузами, у которых оно получило самостоятельное развитие и вошло впоследствии в эпический цикл Салор-Казана (рассказ о Бамси-Байреке в книге «Китаб-и дэдэм Коркут»). Другая версия этого сказания была занесена кипчакскими племенами в Казахстан, Башкирию и на Волгу. Ее отражают башкирская, казахская и татарская прозаические сказки.

В начале XVI в. кочевые узбеки принесли это сказание в современный Южный Узбекистан, где сложилась обширная эпическая поэма (стихи с прозаическими вставками). Впрочем, нельзя полностью исключить и точку зрения, согласно которой сюжет возник в Средней Азии и впоследствии распространился в Малую Азию, на Волгу и Алтай. Если не первоначальный сюжет, то героическая эпопея об Алпамыше сложилась именно в Средней Азии. В. М. Жирмунский, несомненно, прав в том, что ядром эпоса являются не исторические предания, а древняя богатырская сказка. Отсюда — черты неуязвимого ала у Алпамыша, мотив рождения героя у пожилых родителей, долго остававшихся бездетными, образ любящей сестры — помощницы Калдыргач (ср. бурятские улигеры и т. п.), некоторые черты богатырской девы у Барчин — невесты Алпамыша (реликтовые, как

и у Каныкей — жены Манаса), фигура деда Култая, восходящего к старому табунщику Ак-Сакалу из архаической тюркской эпикки, старуха-ведьма Сурхайиль — мать вражеских богатырей-великанов и т. п. И в дальнейшем семейно-родовые отношения составляют основной источник героического пафоса, но сюжет вставляется в историческую раму калмыцких войн.

«Алпамыш» состоит из двух частей. Первая часть начинается с рассказа о рождении богатыря Алпамыша и красавицы Барчин у двух братьев — вождей племени кунграт, Байбури и, Байсары. Алпамыш и Барчин обручены с детства, но из-за ссоры с братом Байсары откочевывает в страну калмыков, где руки Барчин добиваются сыновья ведьмы Сурхайиль. Один из них, Караджан, впрочем, потом оставляет свое жениховство и становится побратимом Алпамыша и даже помощником Алпамыша в брачных испытаниях. Караджан, заменяющий Алпамыша во время байги калмыцких богатырей (обрядовая борьба со скачками), отдаленно напоминает Зигфрида, заменяющего в свадебных испытаниях Гунтера в германском эпосе. Свадьбой с Барчин завершается первая часть поэмы.

Завязкой второго тура повествования большей частью является насилие калмыцкого хана над оставшимися на его земле родителями Барчин. Прибывшие для мести Алпамыш и его сорок наездников, однако, были одурманены вином и ласками калмыцких красавиц, а затем убиты, за исключением неуязвимого Алпамыша, которого заключают в подземелье. Его спасает влюбленная калмыцкая царевна и пастух Кайкубад, которого Алпамыш после расправы с калмыцкими богатырями женит на царевне и оставляет ханом в земле калмыков. Но за время отсутствия Алпамыша сын рабыни Ултан захватил власть в родном племени кунграт и намерен взять себе в жены Барчин, несмотря на ее сопротивление. Алпамыш, поменявшись одеждой со старым табунщиком Култаем, является на свадебный пир неузнанным, одерживает победу в состязании в стрельбе, натянув свой собственный богатырский лук. В конце концов он уничтожает сторонников Ултана, самого Ултана жестоко казнит и возглавляет воссоединенное племя кунграт.

Последние эпизоды эпоса, связанные темой «муж на свадьбе своей жены», близко напоминают сходные мотивы в азиатском фольклоре, например в Гэсэриаде, и в еще большей мере — гомеровскую «Одиссею» (В. М. Жирмунский допускает наличие общего восточного источника).

Алпамыш в отличие от Манаса не завоеватель, он только собирает и защищает свое племя. Героика «Алпамыша» чаще всего проявля-

ется в ритуальных состязаниях, которые для Манаса могут быть лишь преддверием к суровым войнам. Войны с калмыками в «Алпамыше» не выходят за рамки родовых стычек. Героический характер Алпамыша дает себя знать не столько в гневе, сколько в высоком чувстве собственного достоинства, в верности родовому и семейному долгу. Алпамыш архаичнее Манаса и в то же время «цивилизованнее» его. Борьба с Ултаном рисуется не как феодальная распря (ср. стычки Манаса с родичами и вассалами), а как восстановление «естественного» социального порядка, племенной гармонии. Как и в «Манасе», здесь много бытовых сцен и эпизодов, включающих в эпос наряду с героикой и комическую стихию. Гротеск и другие виды комизма допускаются при изображении врагов Алпамыша (неуклюжие великаны, косноязычная и чванливая старуха и т. п.). В целом соотношение «Алпамыша» и «Манаса», конечно с известной натяжкой, можно уподобить соотношению «Одиссеи» и «Илиады».

3. КИПЧАКСКИЙ ЭПОС О НОГАЙСКИХ БОГАТЫРЯХ

Ногайцы в фольклоре многих тюркских народов кипчакского происхождения предстают как своего рода эпическое племя наподобие нартов у осетин и абхазо-адыгских народов. При этом исторические воспоминания о ногайской орде оттесняются более поздними политическими отношениями эпохи калмыцких войн и даже борьбы против кызылбашей, т. е. персов (имеются в виду, в частности, захватнические походы Надир-шаха XVIII в.).

Ряд относительно небольших казахских и отчасти каракалпакских поэм в самой общей форме воспроизводит эту многослойную историческую «обстановку», а их основные мотивы, не говоря о стилистической структуре, в сущности традиционны и весьма архаичны: рождение богатыря у бездетных стариков по молитве святому, перипетии героического сватовства, выбор и выращивание коня, который затем оказывается главным помощником богатыря, совершение первого подвига в детском возрасте и т. п. Но по сравнению с архаической эпикой алтае-саянских народностей здесь представлен; более сложные и напряженные человеческие отношения героя с женой или влюбленной в него калмыцкой царевной, с побратимами и союзниками, иногда проявляющими зависть и тайное недоброжелательство. Герой и его конь наделены необычайной силой, но не меньшее значение имеет великодушие с друзьями и врагами, верность роду-племени и богатырской чести, что

иногда сопряжено со страданиями, требует исключительной выдержки.

Популярна у казахов и каракалпаков поэма о ногайском батыре из рода каракыпчаков — Кобланды (Коблане), женатом на мудрой Кортке, выпестовавшей для мужа сказочно-могучего коня Бурыла. В казахской поэме Кобланды собственноручно побеждает калмыцкого хана Казана-хана и захватывает его город и население, но сам (в состоянии сна и опьянения) попадает в плен к Кобикты-хану, откуда затем спасается благодаря помощи влюбившейся в него дочери Кобикты — царевны Карлыги. Затем Кобланды, пользуясь советами Кортки, побеждает хана Алчагира, захватившего за это время его семью и народ. Борьба с иноплемениками осложняется коварством недостойного богатыря, завистливого Карамана, втягивающего Кобланды в опасный поход и пытающегося одновременно погубить его, отнять Карлыгу и т. д.

С поэмой о Кобланды у казахов связана поэма о ребенке-богатыре Эр-Сайне, его совместном походе с Кобланды, о смерти и воскрешении. В каракалпакской версии отсутствует Казан-хан, а Кобикта имеет черты чудовища-дэва; Караман там брат Кортки и верный друг Кобланды, а роль тайного врага и гонителя передана Акша-хану, которого Кобланды в финале поэмы убивает в единоборстве.

В казахской былинке об Эр-Тархыне выведен ногайлинский богатырь, побеждающий в поединке калмыцкого хана Дамбаула и единолично, так же как Кобланды, истребляющий его семитысячное войско. Но главный интерес поэмы не в этом воинском подвиге, а в таких эпизодах, имеющих героико-романтическую окраску, как женитьба Тархына на Ак-Жюнис, дочери Акша-хана (старый богатырь Карт-Кожак уступает ему девушку, хотя победил его в поединке). Героико-романтические, сказочные элементы есть и в поэме о бедном богатыре Камбаре, доставляющем своей охотой пищу многочисленным родичам и потому вынужденном отвергнуть любовь красавицы Назым. Только после победы над калмыцким ханом Карамашем, творившим насилие над ногайлинцами и добивавшимся Назым, Камбар соединяется с возлюбленной.

О юном богатыре Шура-батыре (рожденном по молитве бездетного таминца, вынужденного покинуть Казан, где его срамили за бездетность и пытались отнять коня) рассказывается, как он успешно воевал на стороне ногайлинцев против айракдинцев, а затем и против калмыцкого хана и как наконец с триумфом вернулся в Казан. Возможно, что Шура имеет исторический прототип в лице упомянутого еще Н. М. Карамзиным некоего Шора из Крыма, который был

убит в Казанском ханстве в 1546 г., а его братья были убиты в 1552 г. при взятии Казани Иваном Грозным. Академик А. С. Орлов сближает со сказаниями о Шоре и повесть о Чюре Нарыковиче в «Казанском летописце» XVI в.

Наряду с поэмами о ногайских богатырях, историческая основа которых гипотетична, имеется цикл сказаний и поэм (в частности, казахский эпический свод «Сорок богатырей»), историческая основа которых, подмеченная еще Чоканом Валихановым (XIX в.) и подробно изученная В. М. Жирмунским, несомненна. Этот цикл посвящен ордынскому мурзе Идиге (Едигею русских летописей) и его ближайшим потомкам — князьям ногайской орды XV—XVI вв. (Нурадин, Муса-хан, Урак и Мамай, Исмаил, Жангбурши, т. е. Ямгурчи, Агис и др.). Известная из русских летописей внешнеполитическая деятельность Идиге, в том числе война с Витовтом в 1399 г. и поход на Москву (1408—1409), в эпосе не получила никакого отражения.

Историческое зерно сказаний об Идиге — его распри с золотоордынским ханом Тохтамышем. После ссоры Тохтамыша с могучим среднеазиатским властителем Тимуром и изгнания Тохтамыша (1395) Идиге был фактическим правителем Золотой Орды долгое время, вплоть до того как сыновья Тохтамыша вынудили его бежать в 1412 г. в свой ногайский улус, где он через восемь лет был убит во время сражения с одним из них.

Борьба Идиге и Тохтамыша трактуется в духе фольклорного мотива о несправедливом преследовании злым царем верного и благородного вассала (ср. отношения Сиды с Альфонсом VI в испанском эпосе и т. п.).

В казахской версии Тохтамыш стал преследовать Идиге после того, как жена предсказала ему, что предназначение Идиге выше его собственного, что Идиге разделит и взбунтует народ. Тохтамыш безуспешно пытается отравить героя, подсылает богатырей отрубить ему голову, но мудрая предусмотрительность Идиге и внушаемый им страх разрушают все козни.

Разумеется, вразрез с историей сам Идиге спасает дочь Сатемира (Тимура!), женится на ней и она-то и становится матерью Нуралина. Когда Идиге с сыном возвращаются в страну ногайцев, то Тохтамыш уступает власть и в элегической песне прощается со своим народом, его дочери достаются Идиге и Нуралину, причем Идиге хочет взять себе обеих пленниц. Пребывание одной из дочерей Тохтамыша в гареме Идиге подтверждается историческими данными, но ссора Идиге с сыном летописными источниками мотивируется иначе. Нуралин затем убивает Тохтамыша (подлинные обстоятельства смерти Тохтамыша неясны). Кадыберди-

хан мстит за отца Тохтамыша (в действительности им был убит Тохтамыш). Он так унижает Идиге и Нуралина, что те умирают от горя.

Таким образом, основная часть эпоса об Идиге оказывается историческим преданием, преобразованным фольклорно-поэтической фантазией (опасение от алыпа — великана — Кабацтина дочери Сатемира, для чего Идиге превращается в желтого пса; черная старуха с вороньими ногами, оберегающая Тохтамыша; сверхъестественная сила и мудрость Идиге, с помощью которых он избегает смерти, и т. д.). Чисто сказочной является вступительная часть о рождении и детстве Идиге: он потомок мусульманского святого Баба-Тукласа и лебединой девы (популярный сказочный сюжет о чудесной жене и ее потере из-за нарушения табу), детство провел в бедности, пастушонком, проявляя при этом мудрость в разрешении споров (ср. суды царя Соломона, Викрамы и т. п.). В поэме «Урак и Мамай» повествуется о раздорах среди потомков Идиге, потрясших ногайскую орду в XVI в. Сын Муса-хана Исмаил (исторический союзник Ивана Грозного) убивает своего брата Урака. По русским летописным данным, Исмаил убил брата Юсуфа из-за различия внешнеполитической ориентации. Урак же (исторический племянник Исмаила) был убит еще раньше при обстоятельствах, оставшихся неизвестными.

4. КАРАКАЛПАКСКИЙ ЭПОС «КЫРК-КЫЗ»

Особняком в эпосе тюркских народов кипчакского происхождения стоит эпос «Кырк-Кыз», записанный в 1939—1940 гг. от каракалпакского сказителя Курбанбая Тажибаева и неизвестный за пределами Каракалпакии. Поскольку в этой поэме в качестве эпических врагов фигурируют не только калмыки, но и Надиршах, завоевания которого происходили в XVIII в., то ясно, что поэма эта окончательно сложилась не ранее этого времени, возможно, как предполагает каракалпакский фольклорист И. Сагитов, при участии сказителя и поэта XVIII в. Жиена Тагай Улы. Позднее создание поэмы подтверждается также данными языка, романтическими мотивами, обилием юмористических эпизодов. Однако в поэме, несомненно, использованы старинные (вероятно, еще дотюркские) сказания о городе девушек, напоминающие легенды об амазонках. В поэме воспеваются подвиги богатырской девы Гулаим и сорока девушек, составляющих ее дружину и живущих в особом «женском» городе-крепости на острове Мевали; повествуется о борьбе Гулаим, ее дружины и богатыря Арслана против калмыцкого хана Сургайши, напавшего на город Саркоп, где правит Аллаяр — отец Гулаим,

а затем и о борьбе против Надир-шаха (по-видимому, косвенное отражение исторического восстания хивинцев против Надир-шаха в 1741 г.). Значительное место отведено возлюбленному Гулаим — хорезмскому богатырю Арслану и его сестре Алтыней, которая отвергает сватовство всесильного Надир-шаха. Яркой фигурой является плешивый пастух Журынгаз, пытающийся хитростью завладеть Гулаим. Так же как другой неудачливый ее «жених», безухий Сайек, он — носитель комической стихии в поэме.

5. ОГУЗСКИЙ ЭПОС «КИТАБ-И ДЭДЭМ КОРКУТ»

Тюркские племена огузов, соседствующие с Тюркским каганатом в VI—VIII вв., кочевавшие в IX—X вв. в низовьях Сырдарьи и Аральского моря, захватившие в XI в. под руководством сельджуков Иран, южную часть Закавказья и Малую Азию (одно время и Сирию, Ирак, Йемен), а в XIV—XV вв. во главе с родом Османов основавшие Оттоманскую империю, участвовали в этногенезе туркмен (так первоначально называли кочевых огузов, принявших мусульманство), азербайджанцев и тюрков.

Древнейший памятник героического эпоса огузов «Китаб-и дэдэм Коркут» известен в письменной форме по двум рукописям XVI в. (самое полное издание в переводе В. В. Бартольда, комментированное В. М. Жирмунским и А. Н. Кононовым в «Литературных памятниках» — М.: Л., 1962). Целый ряд книжных источников XIV—XVII вв., в первую очередь восходящая к историческим трудам Рашид ад-Дина (XIV в.) и к туркменскому фольклору «Родословная туркмен» (1660) хивинского хана Абулгази, содержит исторические сведения и пересказы устных преданий о героях, упоминаемых в «Китаб-и дэдэм Коркут», помогая восстановить историю этого эпоса. Отголоски некоторых сюжетов содержатся в современных турецких сказках, с именами Коркута и Казан-бека связаны многочисленные местные предания и легенды в Закавказье и Средней Азии. Все эти материалы, так же как поэтическая форма памятника, убедительно свидетельствуют о его исконной фольклорности и незначительности изменений, внесенных при литературной обработке. Обработку эту следует, по-видимому, датировать XV в. — временем возвышения османов, происходивших из племени кайы, поскольку введение содержит «предсказание» Коркута о возвращении власти представителям этого племени. Однако окончательное формирование огузского эпоса, его циклизация в устной форме относятся

к предшествующей стадии, когда гегемония принадлежала туркменскому племени баюндур (середина XIV—середина XV в.), так как в эпосе Баюндур-хан играет роль эпического главы огузов. Этому соответствует и исторический фон в песнях — борьба мусульман-огузов в Закавказье и восточной части Малой Азии с трапезундскими греками, грузинами и абхазцами (фигурирующими под общей кличкой гяуров, т. е. неверных). Трапезунд перешел к туркам в 1461 г., к этому же времени абхазцы приняли ислам, а Байбурт, упоминаемый как владение гяуров, был захвачен огузами еще раньше — в середине XIV в. Примерно к тому же моменту (1348) относится набег родоначальника династии Баюндуров Эмира Турали на Трапезунд и последующая (1351) женитьба его сына на сестре Алексея III Комнина — события, несомненно отложившиеся в песне о сватовстве Кан-Туралы к дочери трапезундского Тагавора.

Династические браки славившихся своей красотой трапезундских царевен с туркменскими вождами были не редкостью в XIV—XV вв.

Указанная песня представляет собой разработку традиционного сюжета героического сватовства, приуроченного к туркмено-трапезундским отношениям (победа Кан-Туралы над свирепыми быком, львом и верблюдом в порядке брачного состязания, а затем оборона невесты-богатырки во время сна героя против преследователей, реликт состязания — битвы жениха и невесты). Лишь в историческом соседстве с христианскими народами Малой Азии и Закавказья могла возникнуть «Песнь об удалом Домруле», дерзнувшем поднять меч на ангела Азраила как мечь за смерть «доброего джигита». Домрул наказан богом и для своего спасения должен выставить другого человека, который бы умер вместо него. Старые родители отказываются его спасти, и только молодая жена готова пожертвовать собой. Эта песнь близко напоминает некоторые новогреческие сказания о Дигенисе, армянскую легенду о Кагуан Арслане и более отдаленно — грузино-абхазские сказания о наказании богоборца-богатыря Амрани (Абрскила). П. А. Фалеви В. М. Жирмунский считают эпос о Дигенисе прямым источником огузского «Домрул». В «Рассказе об Амране, сыне Бекиля» чувствуется влияние грузинского фольклора. Правда, Амран здесь не побеждает дэвов и не выступает богоборцем, как в грузинской эпической традиции, он просто юный мститель за отца или брата — мотив, широко представленный и в огузском эпосе, и в нарских сказаниях на Кавказе (в очень близкой форме), и в эпосе среднеазиатских тюркских народов, и у многих других народов. Однако отец Амрана, живущий на

границе Грузии (!) Бекиль, раненный во время охоты, несомненно, восходит к герою грузинского охотничьего эпоса Беткилю, разбившемуся на охоте из-за нарушения табу, наложенного на него богиней охоты Дали (Дали и охотник — родители Амирани). Огузский Бекиль — верный вассал Баюндур-хана, несправедливо обиженный последним, как ногайский Идиге, как Рустам или Исфендиар у Фирдоуси, испанский Сид и т. п.

Сказочный сюжет об ослеплении циклопа Дегегеза юным огузским богатырем Бисатом имеет параллели в фольклоре и Кавказа, и Средней Азии, и в гомеровской «Одиссее» и в принципе принадлежит международному репертуару. «Песнь о Бамси-Байреке, сыне Кан-Буры» также перекликается по своей теме (муж на свадьбе своей жены) с «Одиссеей», но совпадение деталей, а частично и имен указывает на прямую связь со среднеазиатским «Алпамышем», что, по мнению В. М. Жирмунского, свидетельствует о бытовании песен о Бамси—Алпамыше у огузов еще до их продвижения из Средней Азии на Кавказ.

Вне всякого сомнения, среднеазиатские корни имеют эпические сказания о Салор-Казане, выступающем в «Китаб-и дэдэм Коркут» зятем и главным богатырем Баюндур-хана. В «Песне <о том, как был разграблен дом Салор-Казана» повествуется, как гяуры, в то время когда Казан-бек выехал на охоту, взяли в плен его мать, жену, сына, захватили его табуны и имущество. Жестокие гяуры отказывают в просьбе Казана вернуть хотя бы его старую мать. Они готовят зверскую мучительную казнь его сыну Урузу, хотят накормить огузских пленниц его мясом, обесчестить мать Бурла-хатун. Уруз предпочитает, чтобы мать поела его мяса, но не изменила отцу. Однако до совершения казни поспевают мстители — Казан и его джигиты. Гяуры жестоко наказаны. Очень интересна в этой песне фигура пастуха-богатыря. Он смело защищает имущество и честь Казана. Смущенный тем, что обязан спасением простолюдину, Казан даже пытается расправиться с пастухом, но затем раскаивается в своем неблагородном намерении (ср. попытку Кан-Турала убить свою богатырскую невесту, защитившую его от гяуров, так как он стыдится помощи женщины). В другой версии («Песнь о том, как сын Казан-бека Уруз-бек был взят в плен») Уруз попадает в руки гяуров, посланный отцом на первый подвиг, который носит характер посвящения в войны.

Известна и «Песнь о том, как Салор-Казан был взят в плен и как сын Уруз освободил его». Гяуры захватывают Казана во время магического богатырского сна; когда огузы приходят

его выручать, то Казан соглашается выехать навстречу и побеждает их в поединках (здесь и реликтовая форма боя отца с сыном), прежде чем расправиться с гяурами. Наконец, есть песнь о восстании внешних огузов против Казана, о мученической смерти Бейрека, не пожелавшего изменить вождю, и о мести Казана мятежникам (ср. борьбу Манаса с родичами и вассалами в киргизском эпосе). Абулгази рассказывает предание о вражде племени салоров с бечене (печенегами) и о Казан-Салоре, прозываемом также Казан-алпом. Абулгази сообщает также о разграблении печенежским царем Тоймадуком дома отца Казан-алпа, о похищении матери Казан-алпа. Ее возвращают за большой выкуп, но она рождает мальчика от печенега. Абулгази приводит и отрывок из хвалебной песни в честь победы Казана над печенегами.

Сходство рассказа Абулгази с песней о разорении дома Салор-Казана несомненно; это две версии одного сюжета, а сам этот сюжет отражает исторические войны между огузами и печенегами в районе Аральского моря в IX в., еще до ухода печенегов в причерноморские степи и частичного их вхождения в огузский племенной союз (X—начало XI в.). В туркменском фольклоре в конце XIX в. встречались воспоминания о Салор-Казане как родоначальнике и змеборце, обратившем огузов в ислам. Возможно, что образ Коркута еще древнее, во всяком случае гораздо архаичнее.

Коркут — мудрый патриарх, советник хана, обладающий пророческим даром, нарекающий имена героям и поющий им славу. Как мудрецу, ему приписываются многочисленные изречения (и в «Китаб-и дэдэм Коркут», и в отдельном турецком сборнике «Слово предков»), так же как богу мудрости Одину в древнескандинавской поэзии. Подобно финскому Вяйнямёйнену, Коркут выступает и как первый певец-сказитель (узан), все песни в «Китаб-и Коркут» передаются от его имени. Черты святого старца, стоящего на страже мусульманского благочестия, лишь слегка трансформировали в нем архаический тип племенного шамана. В отличие от Вяйнямёйнена он, однако, сам действует в эпосе редко (в качестве свата или посла) и представляет собой чрезвычайно архаическую, колоритную и своеобразную фигуру эпического фона. О Коркуте упоминается в среднеазиатских книжных источниках (Рашид ад-Дин и Абулгази), где он изображен везирем нескольких огузских ханов. В устных легендах туркмен, казахов, каракалпаков, узбеков о Коркуте говорится как о первом шамане и знахаре, изобретателе песни и игры на кобузе, «хозяине дождя», даже «имаме», о том, как он долго убегал от смерти. Имеются и следы своеобразного

культы Коркута (известно почитание его «моги-ль» близ Дербента).

По форме «Китаб-и дэдэм Коркут» близок другим тюркским эпическим памятникам. Стихами (в тирадах различной длины, с ярко выраженным синтаксическим параллелизмом и «естественной» рифмой в изоморфных словах) передается значительная часть речей героев, остальное — прозой. Эти речи представляют собой блестящую эпическую риторику, достигающую порой большой патетической силы. И в речах, и в описаниях господствуют эпические клише вроде описания пира Баюндур-хана в начале «песни» и благословения Коркута — в конце, перечня огузских беков перед боем, боевых сцен, победы и т. д. и т. п. Формулы почти не варьируются. Для стиля «Китаб-и Коркут» характерны повторы с пересказом событий и воспроизведением риторических формул «автором» и действующими лицами, в косвенной и прямой речи, в новых ситуациях. Несмотря на повторы целых фрагментов текста, объем отдельных песен невелик (следует учесть отсутствие пространных описаний широкого бытового фона) и ограничивается одним-двумя эпизодами, составляющими четко законченный сюжет.

Такие краткие «былины», в отличие от грандиозных среднеазиатских эпоев, вероятно, в принципе соответствуют более ранней стадии в истории тюркского эпоса. Однако в других отношениях «Китаб-и дэдэм Коркут» менее архаичен. В нем нет гротескной фантастики в образах врагов, изображения последних очень скупы, и речь идет большей частью о некой безликой массе «гяуров»; воображение сказителя более дисциплинированно, достигнуто четкое и целеустремленное композиционное строение.

6. ЭПИЧЕСКИЙ ЦИКЛ КЁР-ОГЛЫ (ГОРОГЛЫ)
У НАРОДОВ ЗАКАВКАЗЬЯ И СРЕДНЕЙ АЗИИ
И ПЕРЕХОД ОТ ГЕРОИЧЕСКОГО ЭПОСА
К РОМАНИЧЕСКОМУ

Огузским по происхождению является и сложившийся в XVII в. эпос о Кёр-оглы — удалом джигите из туркмен-текинцев, живущем в неприступной горной крепости Ченлибель, откуда он совершает набеги на земли турецких и персидских феодалов и караваны богатых купцов, раздавая затем добычу своим дружинникам и местным беднякам.

Эпос этот сохранился в формах живого бытования не только у азербайджанцев, туркмен и турок, но и у многих других народов — тюркоязычных (узбеки, казахи, каракалпаки, ногайцы и тобольские татары) и даже нетюркоязыч-

ных (армяне, грузины, курды, таджики, сред* неазиатские арабы).

Ядро сказаний о Кёр-оглы сложилось в Южном (т. е. иранском) Азербайджане, в среде (как считает исследователь этого эпоса Б. А. Карриев) азербайджанско-туркменской. Очень вероятно, что в этих сказаниях непосредственно отразились исторические воспоминания о так называемом восстании джелалиев и о других подобных движениях на рубеже XVI—XVII вв. при персидском шахе Аббасе I а турецком султани Мюраде (оба фигурируют в эпосе).

Армянский историк XVII в. Аракел Тебризский — почти современник указанных событий — называет Кёр-оглы в числе вожаков джелалиев. Некоторые другие имена, известные по песням, также встречаются в исторических хрониках (например, Хасан, Джигали, Мустафа и др.).

Наиболее ранние из дошедших до нас записи песен и преданий о Кёр-оглы (армянского купца Элиаса Мушегяна 1821, И. Шопена в 30-х годах XIX в., А. Ходзько — примерно того же времени, изданы в 1836 г. — по-русски и в 1842 г. по-английски) относятся к Южному Азербайджану. К ним близки и более поздние записи с территории нынешней Азербайджанской ССР. В азербайджанской версии эпос о Кёр-оглы представлен рядом прозаических преданий и приписываемых самому Кёр-оглы песен, в которых он славит свои подвиги. Кёр-оглы в этих преданиях и песнях выступает как тип «благородного разбойника», наподобие Робин Гуда, словацкого Яношика или героев китайских сказаний, послуживших источником романа Ши Най-аня «Речные заводы» (XIV в.).

Прозвищу Кёр-оглы (буквально «сын слепца», его настоящее имя — Равшан) в преданиях соответствует сюжет ослепления его отца ханом Хасаном или султаном Мюрадом, у которого тот служил конюшим. Он вызвал гнев хана тем, что выбрал в табуне для подарка одному паше неказистых на вид жеребят, происходящих от морского коня и обещающих стать могучими конями-тулпарами. Кёр-оглы и его отец из мести убивают хана и спасаются от погона на этих конях Кирате и Дюрате. Впоследствии на Кирате и при его помощи Кёр-оглы совершает большинство своих подвигов — защищает построенный им в горах Ченлибель от врагов, нападает на ханов или пашей, воюет со своим стойким противником Рейхан-арабом, собирает «дань» с караванов, добывает красавиц для себя и своих джигитов и т. п.

Кёр-оглы наделен чертами настоящего богатыря — бесстрашного воина, меткого стрелка и искусного наездника. Его губительный крик,

эпическое обжорство и богатырский сон, в который он иногда впадает после свершения подвигов, а также гигантский рост и аппетит его коня — черты архаические. Одновременно он составитель лирических и лиро-эпических песен, вдохновенный певец-ашуг совершенно иного типа, чем старый мудрец Коркут. Он часто под видом обыкновенного ашуга проникает в дворцы своих врагов. Так он поступает, чтоб похитить влюбившуюся в него дочь султана Мюрада или вернуть своего любимого коня, которого хитрый «паршивец» (традиционный сказочный персонаж) Хамза выкрал для Гасан-паши. Кёр-оглы отличается не только непримиримостью к врагам, но и рыцарским благородством и великодушием. Так, он из жалости к Були-паше, влюбленному в дочь Гасан-паши, добровольно отдает себя в его руки, чтоб тот мог за это получить руку красавицы. Однако Були-паша отвечает на этот рыцарский акт неблагодарностью, и Кёр-оглы удается спастись только благодаря его дочери. Помощь дочери врага — навязчивый мотив тюркского (ср. «Алпамыш» и др.) и международного эпоса. Слава Кёр-оглы и его доброта к обездоленным привлекают в Ченлибел все новых жителей. На Сосновом перевале возникает своеобразное селение, недоступное для насилия феодалов (точно так же как в «Речных заводях», китайском народном романе). Некоторые удалцы попадают в дружину Кёр-оглы, после того как они померились с ним силами (как и в балладах о Робин Гуде). Среди «сорока джигитов» Кёр-оглы — конюхи, невольники, мясники, кузнецы, пастухи. Из них Айваз, сын мясника, и Хасан, сын кузнеца, считаются приемными детьми бездетного Кёр-оглы. Айваз он хитростью похищает после того, как под видом пастуха продал мяснику за полцены стадо баранов. И Айваз, и Хасан, при различных обстоятельствах, обижаются на Кёр-оглы, уходят к врагам, но затем примиряются с приемным отцом. Один из подвигов Кёр-оглы — освобождение Айваза из турецкого плена. Айваз он оставляет своим наследником в Ченлибеле.

К южноазербайджанской основе восходит турецкая версия (зафиксированная в записях не только от анатолийских, но и от балканских турок Болгарии), в которой главным противником Кёр-оглы и его отца выступает феодал Балу-бей. События локализованы в самой Турции. Сюжеты "из цикла Кёр-оглы очень популярны у турок в сказочной форме. Несомненно, от азербайджанцев сказания о Кёр-оглы переняли армяне, курды и грузины. Песни у них большей частью бытуют на азербайджанском или турецком языках, а прозаические предания — на родном языке.

Указанным кавказско-малоазийским версиям присуще известное единство, и они во многом отличаются от среднеазиатских. Туркменская версия, непосредственно восходящая к южноазербайджанской, обладает некоторыми специфическими чертами, которые получили дальнейшее развитие в узбекской, таджикской в других версиях. В туркменской версии ярко отразились восстания (Б. А. Каррыев прямо включает мятеж Аба-сардара середины XVI в. в исторический субстрат преданий о Кёр-оглы), и войны туркмен против правителей Ирана, от Аббаса I до Надир-шаха. Поэтому в туркменской версии главные враги героя — иранские, а не турецкие феодалы, при этом облик «благородного разбойника» в известной мере отгеснен: представлением о племенном вожде, т. е. образом, который в принципе может считаться более традиционным для эпико-героического жанра. Для туркменской и других среднеазиатских версий специфично сказание о чудесном рождении богатыря в могиле после смерти его матери (отсюда предпочтение формы Гёр-оглы, что буквально означает не «Сын слепца», а «Сын могилы») и о воспитании его дедом — повелителем страны Чандыбиль. Последнего ослепляет Хункар, который в большинстве версий является иранским шахом. В эпизоде с похищением Гирата инициатива обычно принадлежит не «паршивцу» Хамзе, а старой ведьме Кэмпир. У туркмен разработан эпизод похищения Рейхан-арабом тетки героя Гюль-Эндам, заменявшей ему мать. Борьба с Рейханом занимает центральное место в туркменской версии. Желая отомстить Рейхану, Гёр-оглы похищает его дочь Бибиджан. Гёр-оглы здесь добывает себе в качестве жены не дочь турецкого султана, а сказочную перид Ага-Юнус, за обладание которой он борется с чудовищным драконом, охраняющим подступы к ее стране. В туркменской версии подробно разработана линия Овеза (т. е. Айваза), история его похищения у персидского шаха Юсупа, пленения и спасения приемным отцом от виселицы, добывания для Овеза невесты — дочери шаха Гурджистана (Грузии) и т. д. У туркмен очень популярны героические эпизоды обороны Чандыбиля от войск Хункара и неизвестные в Азербайджане героико-романические сюжеты о Гюльаим и Эр-Хасане, о поражении Гёр-оглы в соревнованиях по пению и в борьбе с девушкой-богатыркой Харман-дяли, о поединке Гёр-оглы с побратимом Бизиргеном, смерть которого он потом горячо оплакивает, и некоторые другие. И в азербайджанской версии рассказывается о смерти героя, ушедшего в старости из своей крепости и убитого в пути людьми шаха, впоследствии за это шахом и наказанными. Но тема смерти Кёр-оглы особен-

но изблюблена туркменскими бахши: Кёр-оглы удаляется в горную пещеру, где его убивают воины Хункара за отказ передать им свое военное искусство. Шах наказывает воинов. Ага-Юнус торжественно хоронит героя.

Специфические черты имеет узбекская национальная версия, представляющая собой следующий этап распространения эпоса о Кёр-оглы (узб. Гороглы), соответствующий хронологически концу XVII—началу XIX в.

Узбекский Гороглы — не «благородный разбойник», не певец и не воинственный племенной вождь, а мудрый и справедливый царь счастливой страны Чамбиль, заботящийся о ее благосостоянии, процветании и обороне от врагов. Узбекский Гороглы имеет черты, роднящие его с Джангаром, властвующим над сказочно-цветущей Бумбой, или даже с Александром Македонским (Искандаром) — идеальным монархом в персидско-тюркской книжной традиции. Выше уже отмечалось количественное возрастание эпоса, бытующего в форме многочисленных пространственных дастанов, включающих большие песенные партии. В порядке генеалогической циклизации Гороглы оказывается правнуком мервского хана Кавушти (Каушута), внуком конюшего Тулибая и сыном Равшана (у азербайджанцев и туркмен он сам — Равшан). От приемных сыновей Аваза и Хасана у Гороглы два внука, Нурали и Равшан, и правнук Джахангир. Цикл Аваза у узбеков разросся еще больше, чем у туркмен, имеются отдельные дастаны о Нурали, Равшане и Джахангире. В узбекской версии наряду с Юнус-пери фигурируют еще две жены Гороглы (вместе с соответствующими сюжетами) — Мискал-пери и Гюльнар-пери. Главные враги Гороглы — Шахдархан, ослепивший героя, и Темир-хан (Тимур?). Традиционные сюжеты эпоса разрабатываются по-новому (например, похитителем Гырата выступает Аваз; Гороглы сам собирается казнить Аваза по наущению дяди Ахмеда и т. д.), возникает множество эпизодов, которые носят по преимуществу героико-романический характер. В них торжествует безудержная сказочно-приключенческая фантастика: Гороглы сам наделен необычайными волшебными силами, он побеждает драконов и великанов, добывая прекрасных фей, живущих в далеких экзотических странах. Эти тенденции особенно сильны в дастанах о его «сыновьях» и внуках. К узбекской версии восходят прозаические сказки «Гургули» у живущих в Узбекистане арабов, дастаны и прозаические сказки о «Коругуды» у казахов и обширный, весьма оригинальный цикл поэм о Гороглы, или Гургули, у таджиков, подробно исследованный И. С. Брагинским. В «Гургули» главными героями являются Авазхон, заслу-

нивший своего приемного отца, и сын Авазхона — Нурали. Героико-романическое начало выступает на первый план, особенно в сказаниях о Нурали. Страна Гургули и его потомков — Чамбули Масто — рисуется как утопическая страна народного благоденствия.

Эпос о Кёр-оглы во всех его национальных версиях представляет собой преобразование классического героического эпоса. Об этом свидетельствуют само обращение к теме «благородного разбойника» и отчетливое изображение социальных конфликтов феодального общества. Классический героический эпос большей частью ориентирован на известное племенное или национальное единство перед лицом внешнего врага, «обиженные» вассалы продолжают до известной поры служить своим монархам ради этого единства, если только дело не идет о межродовой распре. Мотивы социального бунта взрывают изнутри «эпическую гармонию». С этой точки зрения среднеазиатская трактовка Кёр-оглы более традиционна; там горное укрытие «благородного разбойника» превращается в эпическую страну с мудрым правителем, который обороняет ее со своими дружинниками от внешних врагов. В среднеазиатских версиях эпос подтачивают романические тенденции. Этим тенденциям соответствуют особенности стиха, в частности развитие строфического принципа.

В XVII—XVIII вв. героический эпос у большинства тюркоязычных народов постепенно уступает место эпосу романическому, со сказочно-авантюжными, любовными, новеллистическими сюжетами в форме прозаического повествования, с вставными лирическими песнями (от имени героев). Сказочность преобладает в узбекском народном романе («Ширин и Шакар», «Рустам-хан»), новеллистичность — в туркменском, азербайджанском и турецком («Тахир и Зухра», «Аслы-Керем», «Ашик-Гариб» и др.). Народный роман развился на основе взаимодействия фольклорных и литературных истоков (средневековый книжный романический эпос Низами, Навои и др.). У казахов и отчасти киргизов эта стадия представлена оригинальными поэмами фольклорного происхождения с любовным сюжетом, развертывающимся на ярком местном бытовом фоне (казахские «Козы-Корпеш и Баян-слу», «Кыз-Жибек», киргизский «Оджибай и Кишимджан»).

Краткие обзоры героического эпоса народов Сибири, Центральной и Средней Азии и Кавказа исходят из состояния эпической традиции XIV—XVI вв. Проблема позднейших наслоений и в особенности вопрос о роли эпического наследия в развитии различных национальных литератур освещены в соответствующих разделах «Истории всемирной литературы».

ЛИТЕРАТУРЫ ЮЖНОЙ И ЮГО-ВОСТОЧНОЙ АЗИИ

ВВЕДЕНИЕ

В разделе, посвященном литературам Южной и Юго-Восточной Азии, идет речь о Словесности народов Индии, Непала, Шри Ланки (Цейлона), Бирмы, Кампучии (Камбоджи), Сиамы (Таиланда), Лаоса, Индонезии и Филиппин. Литературное наследие этих народов далеко не однородно по характеру, по уровню развития и, наконец, просто по числу дошедших до нас памятников. Так, индийская литература в XIII—XVI вв. насчитывала уже не менее двух тысячелетий истории, богатой классическими произведениями разнообразных жанров, а филиппинская — едва выходила из устной стадии. Яванская и бирманская литературы представлены именами поэтов и прозаиков, которых высоко ценили последующие поколения, в то время как малайская и лаосская литературы были анонимными, от кхмерской (кампучийской) остались лишь надписи, а скудные сведения о литературном процессе XIII—XVI вв. в Кампучии приходится извлекать из косвенных данных, опираясь на рукописи позднейшего времени. И тем не менее перечисленные литературы объединены не только по признаку географической близости. Их роднит множество типологически общих черт, тесные взаимосвязи друг с другом, прежде всего многосторонняя и плодотворная связь с древнеиндийской литературой и культурной традицией. Не следует, конечно, забывать о влиянии в этом регионе литератур мусульманских (в Индонезии, Малакке и самой Индии) и отчасти китайской. Однако, как правило, эти влияния или следовали за индийским, или значительно уступали ему по масштабу. Начиная с первых веков н. э. индийские мореплаватели, торговцы, миссионеры проникали в страны северо-восточного побережья Индийского океана, основывали там небольшие поселения, привозили санскритские и палийские манускрипты и изделия своего искусства, проповедовали учения индуизма и буддизма. Проникновение это, судя по всему, не сопровождалось ни насилием, ни войнами, и, может быть, во многом именно потому его последствия оказались такими значительными и длительными. Индуистские концепции наложили отпечаток на духовную и материальную культуру Кампучии и островов Малайского архипелага,

буддизм прочно утвердился в Шри Ланке, Непале, Бирме, Сиаме и Лаосе, памятниками индуистского и буддийского зодчества, скульптуры и живописи украшены дворцы и храмы древних городов Индокитая и Индонезии.

Ранняя стадия литературного развития стран этого региона характеризовалась, как правило, одновременным употреблением языков индийских (санскрита, пали) и местных, причем письменность на местных языках и в Бирме, и в Кампучии, и в Сиаме, и в Лаосе, и в Индонезии, и даже на Филиппинах возникла на базе индийского алфавита. На языки Юго-Восточной Азии переводились санскритские дидактические сочинения, правовые трактаты, тексты священного канона буддистов «Типитаки», среди которых наибольшей популярностью пользовались рассказы о былых рождениях Будды — джатаки. Вместе с так называемой ученой и духовной литературой новую родину обрели сборники индийской обрамленной повести («Панчатантра», «Рассказы веталь» и др.) и классический санскритский эпос. Повсеместно распространились версии «Рамаяны», известны, например, несколько яванских обработок «Рамаяны», малайский хикам «Сери Рама», кхмерская «Ризмке», тайская «Рамакиан», лаосские «Пха Лам садок» и «Пха Лак Пха Лам» и т. д.

Однако, каким бы сильным ни было индийское влияние, оно не заглушало местной традиции, сочетаясь с нею. Индийские литературные нормы и жанры всякий раз оказывались органично ассимилированными. Буддийские джатаки и рассказы обрамленной повести в новых редакциях насыщались народными представлениями и фольклорными образами, обогащались местными сюжетами и мотивами. В иноязычных версиях древнеиндийского эпоса, хотя они и сохраняли основную канву оригинального повествования, изложение приобретало местный колорит, существенно менялись идеологические концепции и стиль индийского оригинала, так что яванская версия «Махабхараты», кампучийская, тайская или лаосская версия «Рамаяны» содействовала в каждой из этих стран формированию собственного литературного канона. Одновременно стойкими хранителями народной традиции в

Юго-Восточной Азии выступали жанры, опирающиеся на устное творчество и древние исторические предания: циклы назидательных рассказов и волшебных сказок, лирические стихи и песни, хроники. Само по себе индийское влияние в редких случаях было прямым; как правило, литература той или иной страны воспринимала его через культуру страны-посредника, более близкую ей и в географическом, и в типологическом отношениях. Так, сказание о Раме сначала, по-видимому, проникло из Индии на острова Малайского архипелага (Яву, Суматру), отсюда пришло в Малакку, а из Малакки — в Кампучию, затем Сиам и, наконец, в Бирму. К концу рассматриваемого периода индийская и местные литературные традиции достигают подлинного синтеза, воплощением которого могут служить бирманские поэмы на буддийские сюжеты жанра пйюу, сингальские (цейлонские) поэмы-послания, тайская лирическая поэзия, лаосские романы в стихах и прозе, яванские и малайские повести о панджи и т. д. Дальнейшее развитие литератур Юго-Восточной Азии было отмечено усилением их внутренних связей и, хотя оно сопровождалось новыми влияниями извне (мусульманским, китайским), в целом происходило вполне независимо и самобытно.

Процесс становления литератур народов Юго-Восточной Азии в XIII—XVI вв. протекал благодаря историко-культурным условиям их существования и взаимным связям до известной степени в сходных формах. Это сходство обнаруживает себя и в повсеместном функционировании, как правило, двух центров письменно-литературного творчества: королевского двора и монастырской общины, — и в сюжетно-тематической близости памятников, и в определенном параллелизме жанрового развития (на раннем этапе господство эпиграфики, затем поэтических жанров панегирика, любовно-романтической и религиозно-дидактической поэмы, далее — народной драмы и значительно позднее — прозы). Вместе с тем этот процесс не представлял собою исключения в мировой литературе эпохи. В какой-то мере он перекликался с процессами, происходившими в современных литературах на европейских языках. Только место греко-римской античности заняла по отношению к сингальской, бирманской, тайской, кампучийской, яванской и другим литературам «античность» иного рода и качества — индийская древность.

В этой же связи показателен характер развития литератур собственно индийских. В Ин-

дии XIII—XVI вв., оттеснив на второй план санскритскую литературу и литературу на пали, выдвинулись литературы на языках новоиндийских и дравидских. Само собой разумеется, что древнеиндийское наследие играло в этих литературах первостепенную роль. Переводы и переложения санскритского эпоса, пуран, религиозных и дидактических трактатов, обрамленной повести составили необходимую основу их успешного роста. Многие жанры (например, героико-эпической поэмы) складывались в соответствии с принципами и требованиями санскритских поэтик. И в то же время, несмотря на такую ориентацию на древние образцы, в индийских литературах, как и в литературах Юго-Восточной Азии, сохраняли определяющее значение специфически местные традиции и условия. Все более явно ощущаются их собственные фольклорные истоки, все более полно властно вторгается конкретная проблематика окружающей действительности. Свидетельство этому — повсеместный расцвет лирической поэзии неортодоксальных религиозных сект — поэзии бхакти, своеобразной и народной в своей основе.

Конечно, при всем сходстве многих литературных явлений в Юго-Восточной Азии и Индии в XIII—XVI вв. есть между ними и принципиальное отличие. Литературы Юго-Восточной Азии в указанное время начинали, за немногими исключениями, эру своего существования, а индийские литературы открывали новый этап в многовековом цикле своего развития. Для первых древнеиндийская словесность была весьма важным, но все же внешним формообразующим стимулом, а для последних она исконный и естественный базис, и они выступали ее прямыми приемниками, а не приобщались к ней в качестве неофитов. Поэтому закономерно, что в стадильном отношении индийские литературы ушли вперед по сравнению со своими восточными соседями; их характеризует обилие сложившихся жанров и многообразие творческих индивидуальностей, среди которых были и классики индийской литературы Чондидаш, Видьяпати, Кабир, Сурдас, Мирабаи, Тулсидас и др.

Произведения этих поэтов, усвоивших все лучшее в древней индийской культуре и в то же время не замкнувшихся в ней, одухотворены нравственным поиском, протестом против обветшалых социальных и религиозных догм, верой в возможности человеческой личности. В этом их творчество оказывается близким по духу творчеству писателей-гуманистов других стран Азии и современной им Европы.

ГЛАВА ПЕРВАЯ

ИНДИЙСКИЕ ЛИТЕРАТУРЫ

Литературы народов Индийского субконтинента (Индостана), входящих ныне в состав республик Индии, Пакистана и Бангладеш, развивались в XIII—XVI вв. в условиях сложной политической и идейной борьбы

К началу XIII в. Северная Индия оказалась в руках тюркских феодалов. В 1206 г. было образовано феодальное мусульманское государство — Делийский султанат; при султанах Ала-уд-дине Хильджи (1296—1316) его границы на юге доходили до реки Кавери. Вскоре, однако, делийские султаны теряют одну область за другой и после опустошительного набега Тимура (1398) в их руках остались лишь земли, примыкавшие к столице Дели. Начало подчинения южных земель (Декана) мусульманскими завоевателями относится к концу XIII в. В дальнейшем борьба за завоевание Юга шла с переменным успехом. В середине XIV в. в Декане образовалось феодальное государство, независимое от Дели, во главе с династией Бахманидов, которое примерно через полтора столетия распалось на несколько самостоятельных княжеств (Биджапур, княжество Голконда и др.). Видную роль на Юге Индии играло княжество Виджаянагар, достигшее расцвета в начале XVI в. Воспользовавшись политической раздробленностью и феодальными усобицами в Индии, правитель Кабула, выходец из Средней Азии — Бабур разбил войско делийского султана и основал в 1526 г. государство Великих Моголов, подчинивших постепенно значительную часть страны. При падишахе Акбаре (1556—1605) государство Моголов превратилось в обширную империю. Правящую верхушку и в Делийском султанате, и в империи Великих Моголов составляли в большей своей части феодалы-завоеватели иноземного происхождения, мусульмане по религии. Одной из важнейших черт политической жизни Индии XIII—XVI вв. была временами стихавшая, а временами возобновлявшаяся с новой силой борьба между феодалами за власть. Но главным противоречием эпохи был антагонизм феодального класса и народа. В среде народа рождаются оппозиционные по отношению к господствующей идеологии настроения, которые, в частности, выражаются в неортодоксальных учениях индуистского и мусульманского толка. Некоторые из этих учений, как бхакти и суфизм, сыграли большую роль в развитии литературы. Следствием мусульманского завоевания явился своего рода индо-мусульманский культурный синтез, иначе го-

воря, освоение, с одной стороны, народами Индостана культурных традиций ближневосточных народов и возникновение новой для Индии литературной общности — персоязычной литературы, а с другой — усвоение пришельцами-завоевателями и их потомками собственно индийского культурного наследия.

В конце I — начале II тыс. параллельно с литературой на санскрите устанавливается литературная традиция на живых индийских языках. Из относительно синхронного процесса ее становления выпадают две: тамильская, история которой начинается в древности, и урду* прочная литературная традиция которой устанавливается на Юге Индии в XV в., а на Севере — только с начала XVIII в.

Каждая из индийских литератур — бенгальская, хинди, урду, пенджабская, маратхская; гуджератская, тамильская, телугу, малаяльская и др. — имеет свою историю развития, сложившиеся в течение веков особенности, отличается присущим ей своеобразием и может рассматриваться как явление самостоятельное. Однако индийские литературы обладают и общими чертами, и поэтому при всех оговорках мы вправе объединять их одним названием — «литература Индии». Правомерность такого подхода обусловлена тем, что литература любого народа Индии связана с литературами других народов субконтинента общими традициями, единым культурным прошлым — индийской «античностью». Древняя культура Индии, в которой в качестве литературного языка преобладал санскрит, была источником, животворно питавшим все литературы на живых языках.

Языковое родство народов Индии и общие предпосылки их культурного развития приводили к тому, что нередко один и тот же автор (Намдев, Видьяпати Тхакур, Мирабаи и др.) принадлежал сразу двум или даже трем литературам. Отчасти это объясняется тем, что за определенными сюжетами и темами, канонизированными в индуистской религии и различных ее культах, независимо от территориальных границ закреплялся какой-то определенный язык. В этой связи, например, брадж, первоначально локализованный в верхней части междуречья Ганга и Джамны, выйдя в XV—XVII вв. за пределы этого района, стал литературным языком многих поэтов от Махараштры до Бихара, и совокупность произведений на брадже может рассматриваться как особый литературный комплекс. Распростра-

ненным явлением было также двуязычие и даже многоязычие автора: в истории литературы телугу известен автор XII—XIII вв. Палькурики Соманатха (1160—1240), пользовавшийся санскритом и несколькими южноиндийскими языками; султан Голконды Мухаммад Кули Кутб-шах (1580—1611) — на фарси и на индийских языках — телугу и урду. Известны и произведения, составленные одновременно на нескольких языках (в XVI в. «Рамаяна» Тулсидаса и др.).

Если судить по сохранившимся памятникам, то литература на живых языках развивалась в XIII—XVI вв. в Индии преимущественно в стихотворной форме. При отсутствии до XVIII в. книгопечатания и дороговизне рукописных «изданий», стихотворная форма облегчала запоминание, а отсюда — и популярность стихотворных произведений. Кроме того, здесь сказалась идущая от древности традиция устной передачи текстов: даже в XV в. индийцы предпочитали обращаться не к рукописи, а к памяти.

*

Первоисточником развития литературы каждого народа Индии было народное творчество, хотя трудно точно определить фольклорные истоки поэзии отдельных авторов. Большинство дошедших до нас произведений устного творчества следует рассматривать, видимо, как общее наследие народов Северной или Южной Индии, а иногда и всего субконтинента в целом.

Ранние образцы народной лирики — трудовые, любовные, обрядовые песни, связанные с древними верованиями, — сохранились в сравнительно поздней передаче. Известные науке фольклорные произведения, например гуджаратские пхагу — песни о весне, гарби — хоропроводные песни, барамаси — песни о двенадцати месяцах (подобного рода жанры характерны и для фольклора других народов Индии), свидетельствуют и об их художественной значимости, и о тесной связи с трудовой жизнью масс. Они проникнуты народной мудростью, иногда содержат элементы социального протеста. Так, в Бенгалии народная поэзия дошла до нашего времени в виде сборников мудрых изречений — «Слово Дака» и «Слово Кхонь», записанных в XVII в., но относящихся к значительно более раннему времени. Содержание сборников преимущественно практически-моральное; в них закреплены знания, житейский и социальный опыт многих поколений. В сборниках говорится о порядке сельскохозяйственных работ, о способах постройки жилищ, об обязанностях мужа и жены, даются метеорологические, медицинские советы. В сбор-

никах много бытовых деталей, метких жизненных наблюдений, которые часто окрашены добродушным юмором, но иногда заключают в себе и едкую иронию. Так, одно из изречений из «Слова Кхонь» содержит знаменательную игру слов: «Брахманы, дожди и половодье — все уходят, получив докхина». «Докхина» в сочетании со словом «брахман» означает «плата за исполнение обряда», «вознаграждение», а в сочетании со словом «дождь», «половодье» — «южный ветер»; поэтому в целом изречение следует понимать так: брахман оставляет дом лишь после того, как получит вознаграждение, подобно тому как дождь и половодье уходят с приближением южного ветра.

Наряду с песенной и гномической поэзией, в бенгальском фольклоре были широко распространены рассказы о местных божествах, например о богинях Моноше, Чонди, Шитоле и др. Постепенно эти — главным образом женские — божества включались с учетом функциональных различий в достаточно аморфный индусский пантеон в качестве ипостасей богини Дурги или Кали, жены одного из верховных богов Шивы, воплощающей в себе его творческую активность. В отличие от обрядовых песен и заговоров, имевших магические функции, легенды о местных божествах обладали относительно подвижным текстом, поскольку словесная формула не играла в них определяющей роли. С этим связано отчасти и то, что подобные легенды открывали возможность перехода от фольклорного к собственно литературному повествованию. Многие поэты черпали из таких легенд темы, образы, а также этические идеалы. На основе тематики народных легенд о местных божествах и одновременно под влиянием санскритского искусственного эпоса махакавья возникает, например, бенгальский поэтический жанр монголкаббо (поэма восхваления). Одним из первых поэтов, положивших начало этому своеобразному легендарно-религиозному жанру, был бенгальский поэт XV в. Биджой Гупто.

*

В литературном процессе XIII—XVI вв., наряду с сочинениями на живых языках, немалую роль продолжали играть произведения на санскрите (мы имеем при этом в виду, конечно, не древние классические памятники, которые по-прежнему пользовались популярностью и влиянием, а литературу, создававшуюся именно в это время).

Поэзия на санскрите была в основном ориентирована на классические образцы и развивалась в рамках традиционных канонов. Это

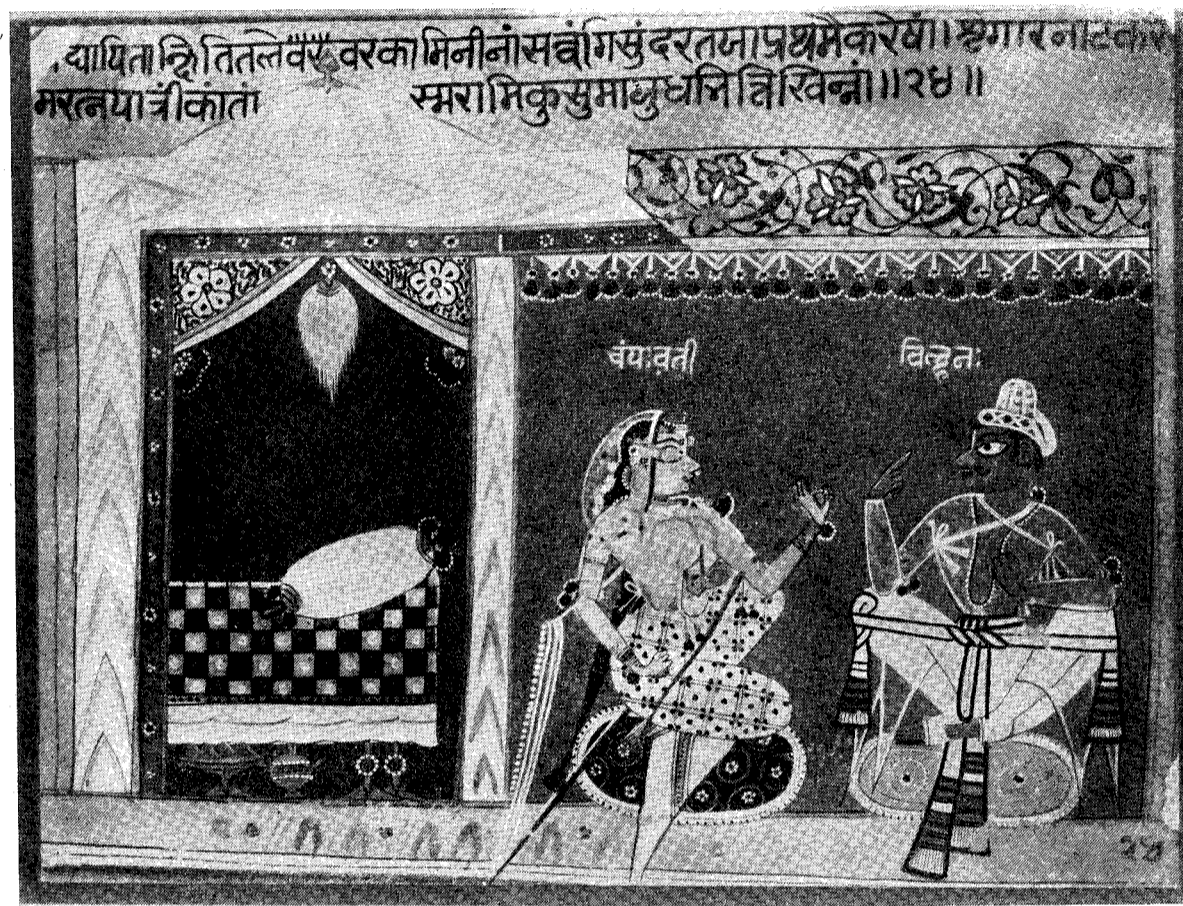


Иллюстрация к «Чаурапанчашика» Билханы

Нью-Дели, Национальный музей. XVI в.

вело к обилию подражательных, эпигонских сочинений. Вместе с тем окружающая действительность так или иначе накладывала отпечаток на творчество придворных санскритских поэтов, и их произведения, оставаясь в русле собственно санскритской традиции, в ряде отношений явственно перекликались с произведениями современных им поэтов, творивших на живых языках. Так, можно отметить широкое проникновение кришнаитской тематики в классический жанр махакавья, расцвет панегирической поэзии (например, поэт XII в. Сандхьякара Нандин написал поэму «Жизнь Рамы», в которой каждый стих содержит двойной смысл: один — имеющий в виду эпического Раму, а другой — патрона самого поэта, правителя Бенгалии Рамапала).

Значительным было и непосредственное воздействие средневековой санскритской литературы на формирование индийских литератур на живых языках. При этом речь идет и о много-

численных санскритских поэтиках XIII—XVI вв., чьи доктрины и принципы неизменно сохраняли актуальность, и о жанроформирующей роли санскритских эпических поэм типа махакавья и лирических поэм-посланий типа сандеша-кавья, и об определяющем влиянии отдельных сочинений, которое в течение многих веков сказывалось на тематике и эстетических установках отдельных индийских литератур.

К числу таких сочинений в первую очередь принадлежит знаменитая поэма Джаядевы (XII в.) «Гитаговинда» («Песнь Пастуху»). «Гитаговинда» пересказывает легенду о любви Кришны (земного воплощения бога Вишну) и пастушки Радхи. Основными вехами развития сюжета служат размолвка влюбленных, их разлука, затем примирение и, наконец, счастливое свидание. При этом содержание поэмы постоянно остается двуплановым: с одной стороны, в поэме реально ощутима атмосфера вполне земных страстей и чувств, с другой —

очевидна мистическая аллегория: влечение Радхи к Кришне символизирует экстатическое состояние человеческой души, стремящейся к слиянию с богом. И сам сюжет «Гитаговинды», и ее концепция мистической любви впоследствии многократно воспроизводились в индийской поэзии на разных языках, прежде всего поэзии, связанной с течением бхакти.

Интересны и некоторые формальные особенности «Гитаговинды». Она построена на чередовании элегических и страстных монологов действующих лиц, соединенных повествовательными строфами. Последние написаны метрами классической санскритской поэзии, в то время как лирические монологи по своей ритмике близки к стихам на живом (бенгальском) языке; и поскольку для каждого из них указана своя мелодия (рага), они были, по видимому, предназначены для пения. «Гитаговинда», таким образом, соединяет в себе черты классической поэмы и музыкальной народной драмы; ее можно рассматривать и как один из выдающихся памятников санскритской литературы, и как произведение, открывающее перспективы для развития литератур на живых языках, прежде всего литературы бенгальской.

*

Установление мусульманского господства привело к проникновению в Индию культурных традиций мусульманских народов, в частности к созданию в Индии персоязычной литературы. Ее крупнейшими представителями были Амир Хусро Дехлеви (Делийский), автор газелей и ряда прозаических сочинений Хасан Дехлеви (1253—1327) и Нехшаби (ум. 1350), создавший персидскую обработку санскритского сборника «Шукасапатаи» — «Тути-наме» («Семьдесят рассказов попугая» — «Книга попугая»). Под влиянием литературы на фарси постепенно начинает формироваться и литература урду.

Амир Хусро Делийский (1253—1325), о творчестве которого подробно говорилось в разделе об иранской литературе II тома нашего издания, оставил произведения, которые ценятся не только в Иране, но и в Индии. Сын тюрка из Средней Азии и индианки, Амир Хусро получил разностороннее образование. Он выступает как лирик и эпический поэт (Амир Хусро — автор «Пятерицы», пяти поэм, написанных в традиции Низами Ганджави), как выдающийся музыкант, как теоретик поэтического и музыкального искусства, как вдумчивый наблюдатель современной действительности, знаток фольклора и языков Индии. Амир

Хусро стал одним из основоположников индийского стиля в персидской поэзии. Многие сюжеты персоязычных произведений подсказаны ему индийской действительностью (Амир Хусро большую часть своей жизни провел при дворе делийского султана Ала-уд-дина Хильджи), и в их ткань вплетаются индийские образы, речевые обороты и присказки, подслушанные на многолюдных площадях Дели. В то же время Амир Хусро создавал произведения (по крайней мере, ему их приписывала позднейшая традиция) на разговорном языке, который сам Амир Хусро называл «дехлави», или «хиндави», их можно рассматривать как первые произведения литературы урду. Поэт разрабатывает так называемую «пеструю» газель, в которой строки на фарси чередуются со строками на хиндави. Стихи Амира Хусро на хиндави — загадки, шутки, рифмованные пословицы и поговорки — обычно представляли собой искусную поэтическую обработку фольклорных текстов.

Позднее, когда мусульманские правители Дели предприняли военные походы на юг страны, основными центрами развития письменной литературы урду в течение XV—XVII вв. становится не Север Индии, а Декан, где развивается придворная и суфийская поэзия. Наиболее известными ее представителями были Гейсудараз (1320—1422), суфийские трактаты которого содержали изложение на хиндави популярных в народе притч; Мулла Ваджахи (ум. ок. 1660), стяжавший себе славу прозаическим сочинением «Сабрас», перелагающим поэму «Хусн-о-Дил» персидского поэта Нишапури (ум. 1498) и, наконец, сам султан Голконды Мухаммад Кули Кутб-шах (1580—1611), при котором Голконда достигает наибольшего культурного подъема. Кули Кутб-шах с уважением относился к народным обычаям. В период его правления в Декане были возрождены индусские праздники холи и дивали. Многие стихи Кули Кутб-шаха воспевают радости этих празднеств. В газели, посвященной празднику весны (басант), поэт пишет:

Приди, любимая, отпразднуем басант,
Луною будешь ты, а я твоей звездой...

Поэт благословляет приход оживляющих приходу дождей:

Прозрачен воздуха янтарь, и голову кружит он,
как взор любимой,
И дождь идет, как будто бы хмельная страсть
из глаз ее струится...
И пусть желанья в сердцах звенят, как лепестки
тончайшего стекла.
(Перевод Н. Глебова)

Кули Кутб-шах писал на языках урду, персидском и телугу. Он хорошо владел жанрами персидского стиха и с искусством прививал эти жанры поэзии урду. Он является первым в литературе урду автором дивана — сборника стихов, которые расположены в алфавитном порядке рифм. Этот сборник включал в себя газели, касыды, рубай, маснави и марси.

Другие, кроме урду, индийские литературы на живых языках развивались в XIII—XVI вв. в основном либо в русле придворной поэзии, формировавшейся под санскритским влиянием, либо как литературы неортодоксальных религиозных движений, мало связанные с нормами санскритской поэтики и ориентировавшиеся по преимуществу на поэтику фольклора. Оба эти литературные явления часто перекрещивались, а иногда и смыкались друг с другом. Санскритская литература переводилась и перелагалась (прежде всего древнеиндийский эпос) на все языки средневековой Индии. Такие переложения нередко открывали собою развитие той или иной литературы, содействовали формированию ее стиля и особенностей. Продолжали свою жизнь и древние санскритские жанры. Под воздействием искусственного эпоса махакавы в тамильской, ассамской, бенгальской и гуджаратской литературах сложились жанры эпических поэм, сюжеты которых были заимствованы из древнеиндийского эпоса и пуран. Из иных, чем махакавы, санскритских жанров в литературах на живых языках XIII—XVI вв. сохранились чампу (смесь стихов и прозы), шатака (поэма из ста строк) и лирические поэмы-послания, строившиеся по образцу поэмы «Облако-вестник» Калидасы. Среди последних наиболее известны «Ветер-вестник» («Паванадутама») бенгальского поэта Дхои (XII в.) и анонимное «Уннунили сандешам» («Послание Уннунили») в малайяльской литературе (XIV в.).

Влияние санскритской литературы сказалось и на широко распространенном в средневековой индийской поэзии жанре поэмы-хроники, которая в литературах хинди, раджастанской и гуджаратской именуется расо, а в пенджабской — вар.

Одним из поэтов, выступавших в этом жанре в литературе хинди, был Чанд Бардаи (1126—1192), написавший поэму, прославляющую правителя Аджира и Дели князя Притхвираджа, — «Притхвирадж расо». Содержание поэмы составляет борьба Притхвираджа против вторгнувшегося в Индию Мухаммада Гури. Персонажи «Притхвирадж расо» — лица исторические, однако события рисуются в поэме через призму фантазии поэта-панегриста, и действие протекает не в реальном, а в идеализи-

рованном мире. Поэма изобилует всякого рода описаниями, придающими ей изысканность и помпезность. Сведения из различных наук и мифологии чередуются с рассказами об угодах князя и его дворе, с изображением сражений, охоты и т. п. Поскольку поэмы-хроники писались по определенному канону, Чанд Бардаи руководствуется традиционным эталоном поведения князя, связанным с феодально-рыцарскими представлениями о чести, долге, бесстрашии. Однако в поэме иногда проступают и подлинные черты Притхвираджа, а в описании героев ощущается влияние приемов и идеалов народно-поэтического творчества (противопоставление светлого начала темному — идеал мужественной красоты). Из произведений в жанре расо заслуживает упоминания поэма XII в. «Бисалдев расо» Нарapati Нальхи, которая своим содержанием (по преимуществу лирическим, а не героическим) отчасти напоминает европейскую балладу.

*

Литературе придворной, опиравшейся в основном на традиционные нормы, противостояла в XIII—XVII вв. литература различных религиозных течений, идеология которых была тесно переплетена с протестом против кастово-сословного неравенства. Поэты — выразители этого протеста создавали короткие стихотворения, поэмы, гимны и песни, в которых сознательно обращались к народному языку и образам народной поэзии. В Бенгалии такие произведения впервые встречаются в рукописи XII в., опубликованной Х. Шастри под названием «Буддийские стихи и песни». Сборник включает ритуальные и мистические стихи, изречения и произведения вопросно-ответной формы. Текст часто содержит имена авторов, некоторые из них известны и как поэты, писавшие на санскрите. Культ, нашедший отражение в «Буддийских стихах и песнях», был тайным, и поэты, как правило, прибегали к языку символа. Сокровенное значение стихов, как говорится в антологии, не может быть понято без помощи духовного наставника — гуру. Преднамеренная зашифровка содержания неминуемо вводила в мистические стихи систему аллегорических образов. Но их внутренний, скрытый смысл раскрывался через смысл внешний, обыденный, как правило обладавший независимой художественной ценностью. В стихах говорится не только о «Великом Освобождении», но и о лунном свете, отраженном в воде, о расцветающем лотосе и тамариндовом дереве, о радостях охоты, красоте брачной церемонии и т. д. Авторы стихов были близки к трудовой

жизни народа, в своем творчестве они широко использовали «готовую» фольклорную образность (например, о быстротечной жизни говорится в одном из стихов как о молоке, которое не может вернуться в сосцы коровы).

В Махараштре высоко ценились произведения поэтов, принадлежавших к течению маханубхавов, которое основал выходец из Гуджарата Чакрадхар (1198—1278). Последователи Чакрадхара не признавали превосходства «высших каст» и обращались в своих безыскусных произведениях к людям, которые были не искушены в санскритской учености.

На Юге Индии религиозное движение, направленное против догматов ортодоксального индуизма, приняло в XI—XIII вв. форму поклонения богу Шиве. Его последователи, выражая свои воззрения на живых языках, внесли значительный вклад в литературы каннада, телугу и тамильскую. В литературе телугу примечательна фигура упоминавшегося выше проповедника шиваитского учения, поэта и философа Палькурики Соманатха — автора «житийных поэм», в которых провозглашается торжество Шивы. Соманатхе принадлежат слова: «Удел брахманов — поклоняться многим богам; долг истинно любящего — неизменно служить лишь Первозданному Линге [т. е. Шиве]. Истинная любовь подобна честной жене; вера брахманов — все равно что продажная девка» (Перевод Н. Гурова).

В XV в. в индийские литературы вливается свежая демократическая струя, которая меняет облик этих литератур как в идейном, так и в формальном плане. Основные достижения литературы этого периода связаны с учениями бхакти и суфизма, направленными против ортодоксальной идеологии индуизма и ислама. «Сознание того, — писал Р. Тагор, — что бог принадлежит не только жрецам [. . .] что любой чандал (человек самой низкой касты). — Е. II.) своей простой преданностью может завоевать расположение бога, неожиданно, как просветление, избавило индийский народ от невыносимых унижений».

В общественном сознании Индии происходил качественный сдвиг, положивший начало духовному раскрепощению человека. Принципиально расходясь с традиционным индуизмом, догматы которого освящали феодально-сословный строй жизни, бхакты утверждали, что судьба отдельного человека самоценна и определяется она не обстоятельствами его рождения, но чистотой поведения и силой преданности богу. Хотя и в рамках религии, рождалось качественно новое миропонимание, признание значимости человека как такового, а не как представителя какой-либо профессиональной,

сословной или конфессиональной группы. Приверженцы учения бхакти как бы снимали с себя «характерные маски». Основой бхакти являлось утверждение, что душа человека есть частица божественной души (Мирового духа) и поэтому стремление к богу есть естественная и обязательная цель человеческой жизни. Лучшие представители движения бхакти переносили идею равенства перед богом в земную сферу, и это уже само по себе требовало борьбы за «царство справедливости». Свою проповедь вероучители-бхакты вели на живых языках, понятных и необразованным людям, причем часто облакали эту проповедь в поэтическую форму. Литературу бхакти различных народов Индии, независимо от ее языка и локализации, можно считать явлением общеиндийским.

XV—XVI века ознаменованы творчеством многих выдающихся поэтов-бхактов. Среди них — бенгальцы Чондидаш (XV в.), Криттибаш Оджа (XV в.), Мукундорам Чокроборти (XVI в.); Санкардев из Ассама (XV—XVI вв.); Видьяпати Тхакур из Митхилы (XIV—XV вв.); представители литературы хинди — Кабир (XV—XVI вв.), Сурдас (XV—XVI вв.), поэтесса Мирабаи (XVI в.), Тулсидас (1532—1624); сикхские гуру: Нанак (1469—1539) и др. — в Пенджабе; маратхи: Намдев (XIII—XIV) и Экнатх (XVI в.); гуджаратец Нарасингх Мехта (XV в.); поэты виджаянагарской школы в литературе телугу; Черушери (XV в.) и Эжуттаччана (XVI в.) в малайяльской литературе и др. Многие из этих поэтов были выходцами из низших каст либо «деклассированными» брахманами и подвергались преследованиям.

Эти поэты выступали носителями гуманистического идеала, который имеет определенные аналогии с идеалами гуманистов европейского Возрождения. «Идейный материал», на который опиралось творчество этих поэтов, был почерпнут как в индийской античности, так и в народной культуре Средневековья.

*

В одних литературах Индии гуманистические устремления проявились только в виде не вполне еще осознанных тенденций (например, телугу), в других (хинди, бенгальская) они обозначились с известной определенностью в творчестве ряда больших поэтов: Чондидаша, Видьяпати Тхакура, Кабира, Сурдаса, Тулсидаса и др.

Крупнейшими фигурами в поэзии телугу, или андхра, — одной из ведущих литератур Южной Индии — были в XV в. Шринатха (1380—1465) и Баммер Потана (1405—1480). Дошедшие до нас произведения Шринатхи

«Шрунгаранайшадхаму» («Повествование о любви нишадца»), «Кридабхирамаму» («Услады любви») и др., с их полными жизни и выразительности сценами, оптимистическим восприятием красоты мира, гедонистическими мотивами, почти свободны от дидактизма и религиозной проповеди. Патриотическая тема развивается в творчестве Шринатхи в поэме «Палнативира чаритраму» («Сказание о героях Палнаду»). Эта поэма интересна и тем, что она основана на местных преданиях.

Поэзия Баммера Потаны развивалась в другом направлении. Его творчество было связано со второй волной бхакти на Юге. Главное произведение Потаны — «Андхра-Махабхагаватаму» («Великое сказание о Господе»), в основе которого лежит санскритская «Бхагавата-пурана» и которое стало более популярно в Андхре, чем «Махабхарата» или «Рамаяна».

Глубокий интерес к человеческой личности отличает в литературе телугу поэтов виджаянагарской школы, оформление и расцвет которой относятся к XVI в. Для виджаянагарской школы, ставившей себе целью не «поучение», а, скорее, развлечение читателя, характерен жанр нарративной поэмы (прабандха). Одним из поэтов этой школы был правитель Кришнадева Райя (1487—1530), написавший поэму «Амуктамальяда» («Гирлянду цветов подарившая»). Знаменательны строки во введении к поэме. Бог Вишну предлагает поэту изложить на телугу историю бракосочетания Вишну с влюбленной в него девушкой: «Почему [нужно писать] на телугу? — спросишь ты. — Страна [моя] — страна телугу, и сам я — повелитель [народа] телугу... Среди языков народных телугу лучший» (Перевод Н. Гурова). Такие строки могли возникнуть у народа с развитым этническим самосознанием, которое можно назвать «преднациональным чувством».

Из поэтов виджаянагарской школы в Южной Индии выделяются Аласани Педдана (1475—1535), написавший поэму «Манучаритраму» («История Ману»), а также Тенали Рамакришна (1585—1614), чья поэма «Пандурангамахатмьяму» («Величие Пандуранги»), воспевающая храм бога Вишну, пользуется широкой известностью.

*

Одним из наиболее ярких выразителей в индийской поэзии гуманистических идеалов, в известной мере напоминающих предвозрожденческие устремления на Западе, был Кабир (1440? — 1518?). Письменных свидетельств о

его жизни не сохранилось, но их восполняет множество преданий. Одно утверждает, что он происходил из мусульманской семьи, другое называет его сыном индуски. Однако, если легенды разноречивы в вопросе о «конфессиональном происхождении» поэта, они сходятся в том, что он был ткачом, т. е. разделял участь многих бесправных людей Бенареса. Кабир искал истину. Он стал последователем пришедшего на север из Южной Индии известного бхакта Рамананда, проповедовавшего равенство людей перед богом («Рамананд озарил меня», — сказал в своих стихах Кабир). Бенаресский ткач оказался из породы бунтарей. Кабир не смирился и тогда, когда брахманы изгнали его из родного города. Не был угоден мятежный ткач-поэт и блюстителям закона ислама. Легенда рассказывает, что, обвиненный мусульманским духовенством в богоотступничестве, Кабир был брошен по приказу султана под ноги слону и едва не погиб.

Кабиру приписывается несколько тысяч стихов, изречений, песен. Свои стихи поэт-ткач, возможно не знавший грамоты, пел, по преданию, за работой. Стихи и песни Кабира дошли в различных собраниях. Наиболее достоверная часть поэтического наследия Кабира содержится в священном своде сикхов — «Адигрантх» («Изначальная книга»), составленном в 1604 г. в Пендьясабе и включающем, кроме сочинений сикхских наставников-гуру, произведения ряда поэтов-бхактов, принадлежащих к различным народностям Индии.

Проповедуя пантеизм, Кабир утверждал идею бога, который пронизывает собою всю природу: «Скажу я: «Мир во мне», — позор для мира. «Мир вне меня», — но это ложь!».

Исходя из пантеистической идеи, что бог во всем, Кабир отрицал святость храма и обрядность индуизма и ислама. Его учение не нуждалось в посреднике между богом и людьми, в духовенстве. Цель человеческого бытия Кабир под влиянием суфизма видел в слиянии с божеством. Отступничество Кабира от ортодоксии выразилось в том, что он провозгласил единственным путем спасения любовь к богу. Ни «высокое» рождение, ни заслуги прошлой жизни, ни теологические познания брахманов, ни обряды, ни аскетизм не могут, учил Кабир, помочь человеку обрести бога.

Религиозно-философские взгляды Кабира, отразившие рост индивидуального сознания городских слоев XV в., содержали враждебную средневековому строю жизни идею личного участия человека в определении своей судьбы. Из учения Кабира — «все живое священо» — вытекал принцип равенства. Мысли Кабира о равенстве, о том, что все люди сделаны из

одного и того же материала («Нас делает гончар; подобны мы сосуду»), равны по крови, были восприняты учением сикхов. В прямой связи с идеями Кабира находятся слова гимна, принадлежащего третьему сикхскому гуру — Амардасу (ум. 1574): «Все люди сделаны из одной и той же глины». Не признавая сословных и религиозных различий, Кабир выступал также против кастовой системы, звал к единению индусов и мусульман («Твой долг смотреть на всех людей, как на равных»). Поэт высмеивает фанатичных приверженцев индуизма и ислама, выступает против идолопоклонства первого и нетерпимости второго, зло издевается над священнослужителями: «Если совершенство достигается бритьем головы, то почему овца не достигает спасения?», «Мулла кричит Ему . . . зачем? Разве твой владыка глух?», «Обрить голову и надеть одежду отшельника не значит еще стать мудрым».

Стихи Кабира не укладываются в традиционный поэтический канон, они сильны убежденностью поэта в своей правоте, свежестью мысли, насыщенностью бытовыми реалиями и зарисовками, ироническими сравнениями: «Йогу душу не покрасишь... бородой трясет он длинной — ну, ни дать ни взять — козел». Стремясь сделать свои взгляды доступными, Кабир часто прибегал к разговорной интонации, он обращался к простым людям на их же языке, который знатоки-пандиты презрительно называли «мужицким». Кабир же, в свою очередь, высмеивал преклонение перед языком избранных — санскритом.

Кабир широко пользовался приемами, идущими от фольклора — обращения, восклицания, противопоставления и др. Меткие, острые, иногда грубоватые, его стихи всегда били прямо по цели, точно и вместе с тем образно-наглядно передавали ту глубину философской мысли, которая отличает его поэзию. Вместе с тем стихи Кабира дидактичны, и по преимуществу он моралист. Это вполне согласуется с проповедническим назначением его творчества (по всей вероятности, Кабир ощущал себя проповедником, призванным распространять обретенную им истину), в котором эмоциональность органически сочетается с наставлением.

Стихи и песни Кабира продолжают жить в памяти народа Северной Индии по настоящее время. Он создал школу, которая после его смерти разделилась на несколько «путей». Одним из наиболее талантливых последователей Кабира был трепальщик хлопка Даду (XVI в.), стихи которого были объединены его учениками в сборник «Вани» («Слово»).

*

Кабир и его школа представляют важную ветвь гуманистической по своему духу литературы Индии. Другой ее ветвью можно считать лирическую и лиро-эпическую поэзию полурелигиозно-полужеротического характера, в которой любовь к богу рисуется в образах земной любви. Эта поэзия, опирающаяся в основном на популярные еще в древности и художественно запечатленные в «Гитаговинде» Джаядевы легенды о Кришне, получила название кришнаитской. В кришнаитской литературе внимание поэтов в первую очередь было сосредоточено на изображении и воспроизведении любовного чувства во всех его оттенках, и здесь среди плеяды поэтов-кришнаитов выделяется бенгалец Чондидаш (XV в.).

Биография Чондидаша, как и биография Кабира, складывается из легенд. Они сходятся в том, что Чондидаш, принадлежавший по рождению к высшей индусской касте брахманов, полюбил простую женщину — прачку. Эта «незаконная» любовь была причиной отлучения поэта от касты, и с тех пор Чондидаш стал изгнанником-скитальцем. Чондидашу принадлежит поэма «Шрикришнокиртон» («Песнь в честь Кришны»). Содержание этой поэмы — история любви Кришны и пастушки Радхи — вырисовывается из песен-монологов трех действующих лиц (Кришны, Радхи и тетки Бодай, помогающей влюбленным).

Подобно другим поэтам-кришнаитам, Чондидаш искал путь к соединению с божеством в любви. Но в поэме изображение любви мифологических персонажей — история Радхи и Кришны — окрашено, по-видимому, земной страстью Чондидаша. Аллегория как бы смыкается с реальностью, и происходит «обмирщение» религиозно-мифологического сюжета. Из взаимозаменяемости человеческого и божественного рождается двуплановость поэмы, поэт выявляет «человеческое в человеке», и его стихи приобретают гуманистическое звучание: «Человек — это высшая правда, выше нет ничего».

Поэма Чондидаша, проследившего развитие чувства любви от неясного томления зарождающейся привязанности до безудержной самозабвенной страсти, содержит также определенный социальный смысл. Чондидаш показывает, что радостное по своей природе чувство становится несчастьем в жестоком мире. «Кто сказал, — говорит Радха, — что любовь — счастье? Я любила и, кажется, могла бы быть счастлива, но я рыдала всю свою жизнь». С большой силой и искренностью исповедуется Радха в своем чувстве:

О любимый, ты — моя жизнь.
Тело и душу, все отдала я тебе,
Семью, славу, касту, честь...
Тебя ради ожерелье поношений
На шею носить мне счастье.

(Перевод М. Тубянского)

Когда Чондидаш создавал свою поэму, его вдохновляла идея слияния человека с божеством на пути всепоглощающей любви к нему, своего рода «религия любви». Однако в своем художественном воплощении эта идея теряла мистические очертания и становилась страстной проповедью самозабвенной любви мужчины и женщины. «Тот, кто проникает собою мир, невидимый для всех,— восклицает Чондидаш,— лишь приближается к тому, кто знает тайну любви между мужчиной и женщиной». И далее: «Выше всего того, что говорят веды и каноны... есть религия любви». Именно в этой связи, касаясь значения творчества Чондидаша, Р. Тагор писал: «Пришел Чондидаш и начал петь о вечной, как мир, любви».

*

Современником Чондидаша был Видьяпати (Биддепати) Тхакур, имя которого стоит в ряду крупнейших поэтов-гуманистов Индии. Видьяпати Тхакур родился в середине XIV в. и прожил около ста лет (предположительно 1352—1448). Он пользовался покровительством правителей Митхилы (соврем. Северный Бихар), одного из важнейших в те времена культурных центров Индии. Видьяпати происходил из брахманского рода, его отец и дед были министрами, и место придворного поэта он занял по праву рождения. Однако творчество Видьяпати нельзя вместить в рамки придворной поэзии.

Видьяпати писал на санскрите, апабхрэнше и на родном майтхильском языке — языке живого общения. Майтхильский язык в XIV—XV вв. был близок к диалектам хинди, и к бенгальскому языку. Исторически сложилось так, что лирические стихи Видьяпати вошли в состав бенгальской литературы, кришнаитские поэты которой в XVI—XVII вв. пользовались языком браджбули (смесь бенгальского и майтхильского); они считали Видьяпати родоначальником своей школы.

В произведениях, написанных на санскрите и апабхрэнше, Видьяпати Тхакур воспевает подвиги митхильских раджей, скорее всего мнимые. Так, в поэме «Киртилата» («Лиана славы»), написанной в жанре расо, поэт повествует о возвращении княжества Митхилы от мусульманских владык ее законному прави-

телю — князю Киртисинху. Самое ценное, однако, в поэзии Видьяпати — его стихи-песни, написанные на майтхильском языке. Майтхильские стихи Видьяпати можно разделить по тематике на кришнаитские и на составленные в честь Шивы, его жены Парвати и других индусских богов.

В кришнаитских стихах Видьяпати, как и Чондидаш, воспел любовь бога-пастуха и Радхи. Цикл этих стихов условно делится на подциклы, названные согласно душевным состояниям Радхи: Радха ревнующая; Радха — в упоении страсти; Радха, страдающая в разлуке, и т. д.

Кришна у Видьяпати Тхакура рисуется в основном с помощью традиционного набора изобразительных средств и олицетворяет собою красоту юности, силу и очарование страсти, в изображении которой Видьяпати старается выделить мельчайшие оттенки, ее «приливы» и «отливы». Однако подлинная героиня стихов Видьяпати — Радха. Ее образ дается полнее и глубже образа Кришны. Монологи Радхи разнообразны по тону: от поэтичной нежности до иступленной страсти, от радости ожидания до подозрения, тревоги, страха, от веселия и наслаждения до тоски и отчаяния, и различные тона то контрастируют, то сливаются друг с другом в гармонию. Эта гармония тонов как бы соответствует гармоничности самого склада характера Радхи, в котором доминирует откровенность и целомудренная чувственность.

Искренне и свободно звучат ее признания:

Друг, что ты спрашиваешь о моем чувстве?
Могу ли я изъяснить пламя этой любви,
Каждое мгновение новой?

Сколько сладких ночей провела я в лобзаниях,
Но не знаю, что такое любовь.

(Перевод М. Тубянского)

Любовь пробудила в Радхе большую духовную силу. Она пренебрегла скрывающимися свобода ее чувства обычаями, любовь для нее — радость самовыражения. Когда же Кришна бросает Радху, она предается отчаянию. В ее сетования врываясь взволнованный голос автора («Как можешь ты проводить дни и ночи одна?»). Может быть, изображая горе покинутой Радхи, поэт, любивший — так гласит легенда — жену князя, рассказал и о собственных страданиях.

Стихи Видьяпати выразительны и эмоциональны. По словам Тагора, «это игра волн красоты, радости, счастья». Мелодичные, они исполнялись под музыкальный аккомпанемент, и многие из них до сего времени поются на родине Видьяпати.

Интерпретация стихов Видьяпати неотделима от культа Радхи— Кришны, согласно которому высшее наслаждение Кришны состоит в любви, а Радха представляется силой, творящей это наслаждение. Герои Видьяпати олицетворяют собой всепоглощающую страсть, но даже если эта страсть и символизирует слияние человеческой души с божеством, то и тогда поэзия Видьяпати с ее чувственной образностью далека от умозрительности и вполне «земная» по своим истокам. Видьяпати как бы переходит в своем творчестве от средневекового «эпического мирозерцания» (терминология В. М. Жирмунского) к гуманистическому, и его поэзия явилась важным этапом на пути движения литературы к показу внутреннего мира человека.

Особое и значительное место среди кришнаитских поэтов принадлежит талантливой поэтессе Мирабаи. Потеряв мужа и родственников, потрясенная несчастьями, выпавшими на ее долю, Мирабаи покинула родной Раджастан. Судьба свела ее с одним из последователей проповедника-бхакта Рамананда. Отрешившись от надежд на земное счастье, Мирабаи посвятила свою жизнь служению Кришне. Трагедия страдающей женщины нашла выход в самозабвенном поклонении Кришне. В стихах, исполненных большой лирической силы, Мирабаи как бы перевоплощается в Радху, оставленную любимым.

Еще одним виднейшим представителем кришнаитской поэзии в литературе хинди был Сурдас (1478/79—1582/83). По преданию, свои стихи «слепой бард из Агры» пел под аккомпанемент вины; перебирая ее струны, он бродил по дорогам Индии и звал людей чтить и любить Кришну. Сурдас посвятил Кришне поэму «Сурсагар» («Океан гимнов») и воплотил в его образе идею «живого бога». Живя среди людей, Кришна разделяет с ними их беды и радости. Он доступен простым людям и близок детям. Лирический талант Сурдаса наиболее полно проявился в изображении детских и юношеских лет Кришны. Кришна-ребенок показан им трогательным в своей детской непосредственности. Ярко, без велеречивого пафоса, а иногда даже с юмором рисует Сурдас веселые развлечения, проказы и чудеса, которые творит мальчик-бог. Человеческое начало в Кришне подчеркнуто характером его отношений с приемной матерью Яшодой: та полна любви и нежности к мальчику, и он, в свою очередь, то и дело ищет ее ласки. Рисуя в своей поэме «Сурсагар» любовные игры Кришны, Сурдас, как и другие поэты-кришнаиты, представляет отношения человека и бога как отношения возлюбленной и возлюбленного.

Идею слияния с божеством поэт передал в образах безудержной страсти и любовного вожделения. Кришна играет на свирели, его окружают пастушки, среди них и его избранница Радха. Они водят хоромы, танцуют. Свирель звучит все призывнее, танец переходит в неистовую пляску, и пастушки, доведенные до экстаза, бросаются в объятия Кришны. Но вот Кришна уходит. Теперь пастушки то-скают и плачут.

Изображая любовные отношения Кришны и Радхи, поэт тонко раскрывает перипетии страсти: пылкая надежда сменяется радостным наслаждением, наслаждение — жесточайшей мукой. Покинутая своим возлюбленным Радха

Высматривает целый день Кришну на дороге.
Страдает, как при луне чакор-птица,
Вспоминает-вспоминает и плачет.
Пишет письмо — не кончаются чернила,
Напишет — все смыто слезами.
Днем еда в рот не идет ей,
Ночью — ни на миг глаз не смыкает.
Одежды, что носила в присутствии Кришны,
В знак памяти теперь не стирает...

(Перевод Н. Сазановой)

«Сурсагар», содержание которого далеко выходит за пределы прославления Кришны, утверждает всевластие человеческих чувств.

Яркость и многокрасочность поэме Сурдаса придают лирические описания щедрой и богатой природы Индии.

Тема любви Кришны и пастушек нередко сливается у Сурдаса с темой природы (вместе с пастушками радуется или грустит все живое), и каждое из переживаний героев всякий раз находит отклик в природе.

«Сурсагар» стал образцом для поэтов, обращавшихся к теме любви Кришны и пастушек, а брадж, язык этого произведения, — литературным языком кришнаитской поэзии.

*

В русле тех же гуманистических тенденций, что и кришнаитская лирика, развивалась и рамаитская поэзия, в творчестве лучших представителей которой воплотилась мечта о всеобщем счастье. В памяти поколений герой этой поэзии Рама жил как защитник угнетенных, борец за правду, он олицетворял собою идею справедливости и равенства. Именно так трактовали этот образ и эпопею Древней Индии «Рамаяну» некоторые поэты-рамаиты.

Ранний пример переосмысления эпического сюжета представляет собой «Рамаяна» тамильского поэта Камбана (не раньше IX, не позднее XII в.). В бенгальской литературе первое

переложение «Рамаяны» на живой язык принадлежит Криттибашу Одже (XV в.). В «Рамаяне» Криттибаша Оджи содержится мысль, что бог принадлежит всем людям, а не только, как учили брахманы, высшим сословиям. Криттибаш высказал в своей поэме идею равенства людей перед богом, явившуюся откровением в атмосфере господства ортодоксальных религиозных установлений. Рама в поэме Криттибаша спасает униженных и грешных; как друга, обнимает человека «низкой» касты и не просто опекает, но и любит своих верных помощников — обезьян. Во всем этом обнаруживается существенное различие между героем «Рамаяны» древности и образом Рама в поэме Криттибаша. Для поэта не существует разделения на «высших» и «низших», и все живущие на земле имеют для него одинаковую ценность.

К образу Рама обращались некоторые поэты и как к символу единой индусской Индии, освобожденной от инаковерующих правителей, а также от учений, оппозиционных ортодоксальному индуизму. Среди них был один из самых видных поэтов Индии XVI—XVII вв., представитель литературы хинди Тулсидас (1532-1624).

Тулсидас родился в брахманской семье, изучал веды и пураны, уже в детстве, как сообщает легенда, выучил наизусть санскритскую «Рамаяну», а в зрелом возрасте стал знатоком религии и философии. Поэма «Рамачаритаманаса», или «Рамаяна» («Озеро деяний Рама»), — величайшее творение Тулсидаса — закончена в 1575 г. Она состоит из семи частей: «Детство», «Айодхья», «Лесная», «Кишкиндха», «Прекрасная», «Ланка», «Последняя», в которых поэт последовательно стремится рассказать о жизни и подвигах Рама, показать значение его миссии на земле и призвать людей почитать Рама и следовать его жизненному примеру. В начале поэмы, которое можно рассматривать как пролог, Тулсидас поясняет ее название. Семь ее частей — это семь ступеней к священному озеру Манас. «Манас» (третье слово в названии поэмы) имеет два значения: душа и расположенное в Гималаях величественное и красивое озеро. Тулсидас строит свой аллегорический образ Рама на сочетании этих двух значений: подвиги Рама так же неизмеримы, как воды озера и как жизнь божественной души.

В образах героев поэмы Тулсидас раскрывает свои взгляды на религию, социальные и семейные отношения. Система образов построена в «Рамаяне» на противопоставлении доброго и злого, истинного и ложного, прекрасного и безобразного. Свойственное народным веро-

ваниям представление о борьбе света и тьмы воплощено в поэме в героях-антиподах — положительном Рама и отрицательном Раване. Рама — «солнечного рода перл». Поэт восхваляет его красоту («как ясный месяц лик, предел он красоты», «прекрасный, всей вселенной очи восхищает он всецело»), воинскую доблесть и мужество. Рама показан почтительным сыном («отца и матери веление неизменно исполнял»), который не нарушил волю отца и после его смерти, мудрым и справедливым правителем (он «милосердия океан») и преданным, верным другом. Рама, его верная жена Сита, брат Лакшман и другие герои поэмы (в их числе и друзья-соратники Рама из мира животных — Хануман, Сугрива и др.) — носители определенной дидактической функции. Они должны служить примером для подражания. Для того чтобы жить в царстве Рама, нужно стремиться к идеалу, воплощенному в характерах положительных героев.

В образе Равана, олицетворяющем в поэме темное начало, воплощены злые силы. Об этом свидетельствует прежде всего его внешний вид («как целая гора из сажи, дышащая без труда!»), его поступки, поведение, а также эпитеты, в которых выражено авторское отношение к герою («наглый», «гордый», «бездушный»).

Стремясь сказать о своих героях как можно больше и изобразить их возможно полнее, Тулсидас не раз прибегает к развернутым сравнениям, которые становятся в поэме одним из основных художественных приемов создания образа. Так, о Раване в поэме говорится: «Как толстые деревья — руки; головы — вершины гор; на теле волосы — лианы, росшие с давних пор; огромный рот, и нос, и очи, а расселины ушей — как будто горные пещеры, глубию страшные своей» (перевод А. П. Баранникова). Многочисленные сравнения придают величественность и торжественность стилю поэмы Тулсидаса. В поэме заметно влияние как фольклора, так и древнеиндийской поэтики. Зная, что и основное сказание, и отдельные его части известны индийскому читателю или слушателю, поэт часто ограничивается лишь намеком, за которым кроется подчас широкий, ассоциативный образ. «Рамаяна» являет много примеров так называемого «дхвани» — скрытого смысла поэтической речи и всевозможных поэтических украшений, среди которых преобладают изобразительные приемы, основанные на многозначности слов. Излюбленный образ индийской поэзии — лотос, с которым сравниваются физические («прекрасен темный он, как лотос синий, словно красный лотос нежный, у него глаза») и духовные («пришли в смятение все чувства, всюду горести следы. Казалось,

лотосом в пруде тут вянут, гибнут без воды») качества человека,— представлен у Тулсидаса множеством синонимов, и это только один из примеров того, как многообразно и отчетливо проступает в поэме Тулсидаса характернейшая черта индийской поэзии — ее органическая связь с природой Индии.

Тулсидас трактовал Раму как высочайшую божественную субстанцию и пытался определить пути постижения божества. В их числе он предлагал и путь бхакти, т. е. выступал сторонником демократической концепции, но пытался совместить гуманистические воззрения с ортодоксальным индуизмом, в котором спасение предназначалось лишь для овладевших религиозной догмой брахманов («И знай, что брахман и всевышний равны высотой своей»).

Видя нищету, горе, беззаконие, царящие в мире, Тулсидас мечтал о всеобщем благе, о счастье людей, «царстве Рамы», которое он изобразил в седьмой книге поэмы как жизнь во блаженстве. Тулсидас скорбит по поводу торжества «скверный» наступившего «железного века». Но когда поэт определяет основу нарицательного им утопического царства, где «с кастой [. . .] согласно каждый свой закон [;•.] соблюдал», он не решается отвергнуть старые устои и порядки. Мысль Тулсидаса оказалась в своего рода заколдованном круге, но, несмотря на определенный консерватизм его воззрений, поэма Тулсидаса — произведение большой художественной силы, повлиявшее на развитие литературы хинди и других литератур Индии. Персонажи «Рамааны» Тулсидаса стали нарицательными, образы — общезвестными, стихи поэмы живут в народе, вошли в фольклор.

*

Особое место среди поэтов Индии XVI в. занимает бенгалец Мукундорам Чокроборти, автор поэмы «Чондимонголкаббо» («Песнь о благодарении Чонди»), написанной уже после покорения Бенгалии императором Акбаром. Мукундорам Чокроборти происходил из обедневшего брахманского рода, во время феодальной междоусобицы его семья потеряла свое небольшое земельное владение, и поэт с женой и ребенком ушел из родных мест. После долгих мытарств он нашел пристанище у одного князька, получив место наставника его сына. Здесь и была написана его знаменитая поэма. Согласно принятым нормам жанра монголкаббо, начинается она с рассказа о том, как Мукундораму явилась во сне богиня Чонди и повелела воспеть ее могущество. Затем поэт раскрывает два сказания, причем каждое из них может рассматриваться как самостоятель-

ное произведение. В первом — «Акхети упакхан» («Сказание об охотнике») — сначала излагается известный миф о богине Чонди, ставшей женой Шивы, а затем рассказывается о том, как богиня щедро одарила бедного лесного охотника Калокету за его преданность; второе — «Дхонопотиупакхан» («Сказание о Дхонопоти») — посвящено купцу, отправившемуся в морское плавание на Ланку.

В основе поэмы лежат народные легенды о Чонди — богине-покровительнице животных. Поскольку образы поэмы восходят к народным преданиям, реальное в ней соседствует с фантастикой и органически сливается с ней.

С редкой достоверностью показал Мукундорам Чокроборти современную ему Бенгалию: перед читателем проходят крестьяне, ремесленники, купцы, ростовщики, слуги, лекари, брахманы, землевладельцы, правители и др. — целая галерея персонажей, изображенных в конкретной, изобилующей бытовыми деталями обстановке.

Реалистические элементы поэмы «Чондимонголкаббо» сочетаются с приемами сказочно-басенной аллегории. В этом отношении примечательны жалобы льва, медведя, слонихи, обезьян и других обитателей лесов богине Чонди на свое бесправное положение, тяготы и притеснения. В основе этих жалоб лежит сатирическая фантастика народных сказок о животных, этими сказками воспользовался Мукундорам для иносказательного изображения жизни тогдашней бенгальской деревни. Из жалоб льва и других зверей возникает картина социальной несправедливости и политического бесправия, царящих на бенгальской земле. Мукундорам явно сочувствует трудовому люду, он скорбит о горькой участи обездоленных и бесправных, смеется над властью имущими.

Мукундорам Чокроборти обращается к сказочным, а также к мифологическим образам, но обращается к ним как к средствам отражения и выражения реальной действительности. Его фантастика носит условный характер, выполняет функцию творческого приема, который не укладывается в систему средневековых представлений и художественных норм, свидетельствует о том, что мы встречаемся в поэме Мукундорама Чокроборти с новым типом творчества. Стилистически разноречивое произведение воспринимается как некое единство, своей пестротой отражающее многообразие мира. Ценным завоеванием поэмы Мукундорама Чокроборти было не только изображение жизни самых различных слоев общества, но и показ живых характеров. В «Чондимонголкаббо» мы видим не только представителей разных социальных и кастовых прослоек, но и просто

разных людей. Поэт судит о них не по тому месту, какое они занимают на общественной лестнице, а по их конкретному поведению, по их делам и поступкам. Перефразируя слова Белинского из его рецензии на перевод Жуковского «Сказания о Нале» («В «Нале и Дама-янти» нет характеров; все ее действующие лица — образы без лиц»), скажем, что в «Чондимонголкаббо» «действующие лица — образы с лицами». И хотя на некоторых из них надеты традиционные маски, в каждом можно найти что-то по-человечески свое, выходящее за пределы стереотипа, завещанного традицией. Герои Мукундорама Чокроборти — это в определенной степени относятся и к богине Чонди с ее волшебством и чудесами — земные люди из плоти и крови. В них есть и хорошее и плохое, достоинства, недостатки и просто слабости. Мукундорам умеет проникнуть в человеческую природу, и условность обстоятельств начинает

сочетаться в поэме с определенной достоверностью характеров. Так, среди действующих лиц поэмы выделяется купец Дхонопоти. Мукундорам с присущей ему художественной пронизательностью раскрыл на фоне и в оболочке легенды новый общественный тип — тип предприимчивого жизнелюбца, свободного от предрассудков, азартного и активного, осмелившегося сопротивляться воле самой богине Чонди.

Творчество Мукундорама Чокроборти своим гуманизмом, свободой обращения с традиционными, в том числе религиозными, догмами имеет много общего с другими произведениями индийской литературы XV—XVI вв., и это свидетельствует, что в историко-литературном развитии Индии появились тенденции, которые при всей своей специфике перекликались с некоторыми особенностями литературного процесса в Европе того же времени.

ГЛАВА ВТОРАЯ

НЕПАЛЬСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Зарождение письменной литературной традиции в Непале относится к началу I тыс. н. э. Первыми дошедшими до нас памятниками были династийные надписи, высекавшиеся на стенах храмов или священных столбах. Языком надписей был принесенный выходцами из Индии санскрит. Содержание надписей различно, но любая завершается провозглашением достоинств того или иного правителя. Одна из таких надписей царя Алешувармана (VI в.) представляет собой перечень жертвований по случаю его коронации и украшена панегирическими строками о доброте и щедрости государя. Многие из непальских царских надписей составлены в стихах и обладают немалыми литературными достоинствами. Выдающейся в своем роде считается династийная надпись царя Манадевы, выполненная в VI в. н. э. Она открывает собой жанр литературы Непала, известный под названием ваншавали — «генеалогическое древо». С течением времени этот жанр надписей получил широкое распространение, ибо все правители Непала стремились сохранить для истории свои имена и имена своих предков. И в то же время, торжествуя победу или захватив власть, правители обычно стремились уничтожить даже всякую память о своем побежденном предшественнике. Об этом молчаливо свидетельствуют столбы и плиты с тщательно стертými текстами, повествующими, видимо, о чьей-то кратковременной славе.

С конца XIV в. в Непале начинается культурный подъем. Этому способствовала относительная экономическая и политическая стабилизация страны. В Непале образовалось три царства (в Патане, Бхатгаоне и Катманду), правители которых принадлежали к одной династии Маллов. Закончились бесконечные междоусобицы, члены царских фамилий теперь предпочитали соперничать в возведении храмов, дворцов, в покровительстве искусствам, всячески опекали поэтов, стремясь прославить свои имена стихами и драмами.

Стимулировало развитие литературы в Непале и усиление влияния культуры Индии. После того как соседнее индийское княжество Митхила было захвачено тюркскими войсками, его правитель, сопровождаемый индийскими учеными, поэтами и драматургами, переехал в Непал. Искусство Митхилы органически влилось в культуру народа, связанного с народами Индии изначальной этнической и культурной общностью, которая порождала и общность традиций. Одним и тем же для Непала и Индии было, в частности, эпическое наследие («Махабхарата» и «Рамаяна»), из которого в обилии черпали темы и сюжеты непальские поэты и писатели.

В числе жанров, которые пришельцы из Митхилы принесли в Непал, была санскритская драма. Под ее влиянием вскоре получает сценическое воплощение и оригинальная непальская драма. В XIV—XV вв. она создавалась в

соответствии с правилами классической санскритской поэтики, какими они были зафиксированы в «Натьяшастре» и в комментариях к ней. Основным языком непальской драмы оставался санскрит. Действие разворачивалось эпически медленно, без острых драматических коллизий. Даже пьесы об убийстве (например, драма одного из министров царя Стхити Маллы Джаят Вармы «Убийство Махарагхавы» — (1337) не имели трагедийного звучания. Величавым гимном потомкам эпического рода Панду звучала и повествующая о легендарной войне древности драма «Победа пандавов» (1478), автором которой считается царь Ран Малла.

Драмы писались на сюжеты, взятые из «Махабхараты», «Рамаяны» и различных индийских пуран. И в упомянутых выше драмах, и в пользовавшихся особенно большой популярностью пьесах Маника (вторая половина XIV в.) — «Драме о Раме, потомке Рагху» и «Драме о Бхайравананде» — рассказывалось о подвигах и возвышенной любви богов и героев эпических поэм и сказаний.

Драмы предназначались для царей, придворных и ученых-пандитов, знатоков санскритской классической драматургии. Ставились они не более одного раза, а постановку приурочивали обычно к какому-нибудь знаменательному событию из жизни членов царствующей фамилии. Поскольку сюжеты пьес оставались из века в век неизменными (стихотворные вставки о красотах родных мест, вроде описания в «Драме о Раме» города Патаны — родины автора, или брошенные там же неизвестной фразы о достоинствах представителей династии Маллов ничего фактически не меняли), авторам оставалось состязаться лишь в изяществе стиля. Неудивительно поэтому, что в эпоху первых Маллов расцветает чисто формальное мастерство — тенденция, сказавшаяся и на развитии поэзии.

Следуя традиции, начало которой положили ведические и буддийские песнопения, придворные непальские поэты сочиняли гимны в честь богов, царей и царских родственников. В этих гимнах восхвалялись боги различных пантеонов — следствие обычного для Непала религиозного синкретизма. К какой бы религиозной секте ни принадлежало восхваляемое божество, гимн в его честь строился по установленному канону. Воспевалось могущество и сила бога, и для контраста говорилось о слабости и ничтожестве того, кто его воспевает. Обычно в конце гимна автор называл свое имя.

Кроме драмы и поэзии, при дворах непальских правителей развивалась также и проза, представленная династическими хрониками ван-

шавали, продолжавшими традицию древних надписей. К концу XIV в. ваншавали перерастают рамки эпиграфики, появляются их первые рукописи на пальмовых листьях, и они все более и более расширяются за счет панегирических описаний.

Литературные возможности жанра ваншавали были ограничены. Панегиристы соперничали друг с другом преимущественно в пышности слога. Поэтическая образность подменялась банальными описаниями, при этом сила эмоционального воздействия, естественно, оказывалась невысокой. Между тем к авторам хроник предъявлялось требование изобразить царей — их современников несравненно выше и могущественней всех их предшественников. В текст ваншавали стали вводить поэтому все больше мифологических элементов. Как это ни парадоксально, чем позже, тем чаще в этих так называемых исторических хрониках действуют мифические герои, цари связываются родственными узами с богами, тексты пестрят вставными эпизодами о чудесном происхождении различных святынь. Тем самым ваншавали постепенно превращаются в ветвь пуранической литературы, представляя собой в основном собрания мифов о богах и царственных героях.

Как уже отмечалось, XIV—XVI века были временем консолидации государства Маллов. Одним из средств утверждения своей самостоятельности правители Маллов делают пропаганду родного неварского языка, стремясь поднять его до уровня языка официального и литературного. Поэтому среди старейших рукописей ваншавали, относящихся к XIV в., две написаны уже не на санскрите, а на невари.

С пуранами, помимо ваншавали, связан еще один жанр непальской литературы, так называемые махатмья. Написанные в стихах махатмья представляет собой своды подлинных и чудесных сведений о многочисленных непальских святынях. Махатмья, по существу, являлись своего рода «рекламной литературой», которую породила возрастающая конкуренция священных мест. Сочинения жанра махатмья анонимны. Наиболее известна среди них «Сваямбху-пурана», первый вариант которой, видимо, относится к X в. В основу этого исконно непальского буддийского сочинения легла народная легенда о герое, который, разрубив мечом скалы и спустив воду из озера Нагаваша, дал жизнь долине Катманду. Однако в процессе обработки сюжета в духе традиционных буддийских сочинений изменился облик героя, превратившегося в бодхисаттву Манджушри, который из чувства милосердия к людям воздерживается от того, чтобы стать буддой и окончательно отрешиться от всего

земного. Подвигу Манджушри были предпосланы также многочисленные рассказы о религиозных паломничествах будд — его предшественников. На примере «Сваямбху-пураны» хорошо прослеживаются способы обработки фольклорного материала и его подчинения определенным религиозным и социальным целям. Легенда о народном герое превращается в рассказ о буддах, обращающих благосклонный взор к непальской долине, святость которой должна привлекать паломников. Все действия Манджушри внушены ему свыше. Приведя в долину людей, он выделяет среди них раджу, без которого невозможно основать государство. Приходят вместе с Манджушри и представители четырех каст, предопределяя и освящая тем самым социальный строй страны.

Сочинения жанра махатмья были предназначены для широких читательских кругов. Однако наряду с махатмья в Непале существовала обширная, но адресованная только посвященным, эзотерическая, тайная литература, связанная с учением тантризма, начавшего особенно интенсивно развиваться в Непале и Северной Индии в IX—X вв. Так называемый буддийский тантризм, в основе которого ле-

жали первобытные верования в жизнотворную силу женщины, кроме общей культовой терминологии, имел мало общего с ортодоксальным буддизмом и весьма быстро стал сектантским учением, проповедуемым представителями низших каст. Тантризм утверждал право каждого приобщаться к учению, содержащемуся в тантрах, быть участником религиозных мистерий и обращаться в гимнах к божествам, в том числе и наиболее почитаемому среди них — бодхисаттве Авалокитешваре, чья «мысль обща для всех просящих», кто «поток милосердия несравненного» и «кто родной всем в нужде».

Демократизм тантристской поэзии заключался не только в том, что она позволяла всем, даже стоящим на самой низкой ступени общественной лестницы, осознать себя людьми, но и в том, что она обратилась к народному языку. Несмотря на мистическое обличив обращений к богам (отсюда — нарочитое введение грамматических искажений, выдуманных слов — символов-понятий, связанных с тайнами обрядов), в целом язык гимнов был обыденным и доступным. Гимны веками пользовались в Непале широкой известностью, и теперь еще их распевают в дни празднеств.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

СИНГАЛЬСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Во многом сходно с новоиндийскими литературами проходило развитие литературы острова Шри Ланки (Цейлон), создававшейся на сингальском языке, принадлежавшем к индоарийской языковой семье. Однако, поскольку на Цейлоне в конце I тыс. до н. э. восторжествовал буддизм, буддийская, а не индуистская литературная традиция оказала большое влияние на местную литературу. После сингальской буддийская литература на языке пали занимала на средневековом Цейлоне второе по значению место. Одновременно существовали памятники на санскрите, а также на тамильском языке.

Возникновение сингальской литературы датируется исследователями VII—VIII вв. Но от этого раннего периода до нас дошли только отдельные поэтические фрагменты (стихотворные надписи, выгравированные на скальных галереях дворца-крепости Сигири) и переводы на сингальский язык санскритских и палийских книг. Первые целостные и самостоятельные произведения сингальской литературы появляются на Цейлоне в конце XII—XIII в. Это либо поэмы, излагающие сюжеты палийских джатак — историй о предыдущих рождениях Будды, либо прозаические сочинения дидакти-

ческого характера, тоже буддийского содержания.

Среди поэмы известны «Мувадевдавата» («История о Макхадеве»), «Садавата» («История о зайце»), созданные в XII в., и «Кавсилумина» («Жемчужина поэзии»), приписываемая царю Паракрамабаху II (1236—1270) и являющаяся, по общему мнению, наивысшим достижением древней сингальской поэзии. Поэмы написаны в духе требований санскритской поэтики, изобилуют описаниями и отступлениями от основного сюжета и, хотя обладают немалыми художественными достоинствами, почти лишены местной специфики. Из прозаических произведений того же времени выделяются «Амавата» («Море амброзии») Гурулугоми (XIII в.) и «Бутсарана» («Под защитой Будды») монаха Видьячакраварти (XIII в.).

Тематика ранней средневековой сингальской поэзии и прозы была ограничена рамками истории жизни Будды. Авторы лишь в исключительных случаях позволяли себе что-либо изменить в традиционном сюжете, поскольку буддийское духовенство опасалось, что отход от традиции может стать в будущем источником опасных ересей.

узкому кругу придворных льстецов, а широким кругам народа». До наших дней дошла его поэма «Гуттила-кавья» («Песнь Гуттиль»). Герой поэмы — бедный музыкант, потерпевший поражение в состязании с прославленным соперником, которому покровительствовали царь и сам бог Шакра. Бедного музыканта изгоняют из города, и он уходит в лес, отверженный, но не сломленный, убежденный в том, что его искусство нужно людям. Содержание произведения многозначительно: автор не побоялся переставить акценты в сюжете оригинальной джатаки, где, в отличие от его поэмы, все симпатии были на стороне придворного музыканта-победителя и благосклонного к нему царя. По-видимому, Вэттэве-тхеро попытался воплотить в поэме свои собственные «крамольные» мысли о «подлинной истине» буддийской религии, о необходимости служения простым людям, а не царю. В рамках традиционной религиозной тематики автору удалось создать произведение большого художественного значения. Поэма написана в лучших традициях сингальского народного творчества; четкий, лаконичный стиль, простота языка сделали ее образцовой для многих поколений сингальских поэтов вплоть до нашего времени.

К произведению Вэттэве-тхеро примыкает по духу поэма его современника Видагамы «Будугуна-аланкара» («Украшение из добродетелей Будды»), которая пронизана острой неприязнью к брахманизму и его обрядам.

Видагама смотрит на мир глазами простолюдина, его ничуть не привлекают милости монарха; он осуждает своих собратьев — буддийских монахов, которые «за щедрыми монаршими милостями забыли о высоком долге перед людьми и необходимости самопожертвования»; выражает недовольство алчностью царского двора, выступает в защиту обездоленных, что по тем временам было неслыханной смелостью.

Творчество Вэттэве-тхеро и Видагамы завершает период расцвета средневековой сингальской литературы. Оба поэта предприняли попытку вырваться из плена окостеневшей традиции, как-то приукрасить, «очеловечить» религию буддизма, сделать ее приемлемой для простого человека. Критический дух, свойственный творчеству этих поэтов, отражал зреющее недовольство наиболее дальновидных представителей цейлонского общества. Главная их заслуга состояла в том, что от* перекинули мост от классической литературы к народной, наметили новые пути ее развития и сделали первые шаги в раскрепощении литературы от религиозных догм.

В начале XVI в. естественное развитие цейлонской культуры и литературы было прервано. В 1505 г. на остров высадился первый отряд португальцев, и начался четырехвековой период господства колонизаторов (португальцев, а начиная с середины XVII в. — голландцев). Творческая активность сингальских поэтов и писателей стала ослабевать.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

БИРМАНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Зарождение бирманской литературы связано с государством Паган, основанным в XI в. бирманскими племенами, которые пришли на территорию современной Бирмы в IX в. Бирманцы сравнительно легко утвердились на новых землях, так как старожилы этих мест, племена монов и пью, не смогли оказать им серьезного сопротивления из-за внутренних распрей и ослабления государственных объединений в результате непрерывных войн с могущественными соседями. Общение с покоренными народами оказало большое влияние на формирование национальной бирманской культуры: на базе монской письменности был создан бирманский алфавит, строительная техника пью легла в основу бирманской архитектуры, через монов и пью бирманцы впервые приобщились ко многим культурным достижениям Индии и Китая.

При короле Анорате (1044—1077) государственной религией бирманцев провозглашается буддизм (в форме тхеравады — южной ветви буддизма), который впитал в себя отдельные черты других религий и верований, процветавших на территории Бирмы с незапамятных времен. Вместе с ним укрепляется положение официального языка южного буддизма — пали, и первым произведением, которое читали грамотные бирманцы, была «Типитака» — систематизированный свод (канон) учения Будды на этом языке.

Самым ранним памятником бирманской письменности, дошедшим до нас, является надпись на камне, датированная 1058 г. В настоящее время найдено значительное число надписей, созданных в Паганском государстве. Многие из них представляют большой исторический интерес, как, например, стела «Мья зеди»

(1113), выбитая по приказу Раджакумара, сына короля Пагана Чанзита (1084—1113), на четырех языках: бирманском, пали, монском и пью. В надписи, в частности, говорится:

«Тысяча шестьсот двадцать восемь лет прошло с тех пор, как великий Будда достиг нирваны, а город этот назвали Аримадданапур [Паган]...»

Король правил двадцать восемь лет. Когда он смертельно заболел, принц Раджакумар, благодарный королю за бесчисленные милости, приказал изваять фигуру Будды и преподнес ее королю:

— Этого Будду из чистого золота я сделал в честь моего господина и низжайше преподношу ему. Те же три деревни рабов, что даровал мне мой господин, будут прислуживать этому свястному изображению из золота.

И тогда король пришел в восхищение и воскликнул:

— Прекрасно! Прекрасно!..»

С течением времени содержание надписей углубляется, богаче и выразительнее становится язык, искуснее стилистические приемы. Это особенно заметно в заключительных формулах надписей, содержащих угрозу тем, кто посягнет на пожертвованное.

«Если же какой-то человек повредит или украдет что-либо из того, что я пожертвовала,— говорит королева По Со в надписи из храма Минваин (1271),— пусть не позже семи дней, а коль скроется он на семь дней,— не позже семи месяцев, а коль скроется он на семь месяцев,— не позже семи лет нападут на него все болезни, обрушатся страшные беды, сократятся дни его жизни. Пусть навлечет он на себя гнев короля, пусть не пощадит его потоп и пожар, пусть топор молнии разрубит его дом!»

Надписи, выбитые чаще всего с определенными религиозными целями, по своей структуре достаточно однообразны: перечисление пожертвованного, обращение к Будде с объяснением мотивов приношения, просьба-закливание и т. п. Тем не менее, будучи почти единственными достоверными свидетелями эпохи, надписи помогают лучше понять процессы, которые происходили в древнем бирманском обществе и в бирманской литературе на ранних ступенях ее развития. В этой связи особо привлекают те разделы надписей, где говорится о причинах постройки той или иной пагоды, о жизни людей Пагана, их нравах и настроениях.

«О, как мечтаю я избавиться от своего тела,— пишет дочь короля Тейнгату в надписи из храма Амана (1266),— страдающего от несчастий рождения, старости и смерти, несчастья разлу-

ки с теми, кого мы любим, и жизни бок о бок с теми, кого мы ненавидим, несчастья наших желаний и невозможности их осуществления. Я страстно желаю достичь блаженства нирваны. Ради этого я отказалась от золота, серебра и других драгоценностей, принадлежащих мне, и построила монастырь. Я пожертвовала все мои без исключения земли, сады и рабов во имя счастья монахов — учеников Всеведущего...»

Надписи Пагана демонстрируют образцы развития прозы. Однако мы не располагаем каким-либо поэтическим произведением, время создания которого в эпоху XI—XIII вв. подтвердилось бы документально. Это не свидетельствует о более позднем зарождении национальной поэзии. Исключительное положение прозы вполне могло быть данью требованиям, предъявляемым к надписям: стихи казались слишком «мирской» формой. Не сохранилось древней письменности на пальмовых листьях, с VIII в. служивших в Бирме основным писчим материалом (древнейший из найденных памятников на пальмовых листьях — стихотворение «Принцесса Аракана» — датируется 1455 г.). Время, влажный климат, а также бесконечные войны, сопровождавшиеся разрушениями и пожарами, нанесли непоправимый ущерб памятникам Пагана. Если стихи записывались именно на пальмовых листьях, понятно, почему они не дошли до нас.

Единственное поэтическое произведение, которое относят к эпохе Пагана,— «Дамматади» («Закон природы»). Впервые опубликованное в «Маха язавинджи» («Великой хронике», 1733) писателя и историка У Калы, это стихотворение одно из самых известных в бирманской поэзии. Единого мнения о времени его создания нет: некоторые полагают, что оно было написано не в XII в., как утверждает традиция, а позднее — в XIV в.

Предполагаемый автор «Закона природы» Анандатурия (ум. 1173) закончил свое произведение, как сообщают бирманские хроники, в ночь перед казнью и попросил передать его королю. Однако с просьбой поэта не посчитались. Лишь на следующий день, уже после того как Анандатурию казнили, его стихотворение попало к королю. Потрясенный силой выраженных в нем чувств, король повелел освободить поэта, но было поздно. Вот отрывок из этого стихотворения:

Есть истина: когда стремишься к счастью,
Несешь несчастье и беду другим!
Увы, закон природы беспощаден.

В чем счастье ищешь? Вот идет король,
Пред ним, застыв, склонились вельможи,

Министров сонм, весь раболепный двор,
Одетый в раззолоченные ткани.
Идет король в сияющий дворец,
Где наслаждение, нега и прохлада,
Где рай блаженства и покой небес.
Но знай — то лишь обман! То грозный,
Взметнувшийся и сникший вал морской!

И если он не даст казнить меня,
И если он, разжалобясь, прикажет
Освободить, сменив на милость гнев,
Мне никуда от рока не уйти:
У каждого — предначертанье свыше,
И как бы ни был человек могуч,
В руках судьбы он жалкая игрушка...

(Перевод А. Мамонова)

«Закон природы» представляется изолированным явлением литературы Паганского государства и не дает возможности определить характер развития поэзии. Бирманская литература этого периода — лишь пролог к классическому этапу ее истории, начавшемуся в XIV в.

В 1287 г. монголо-татарские орды Хубилайхана захватили Паган, разграбили и сожгли его. Страна оказалась разделенной на несколько государств, а в самом Пагане власть захватили в 1298 г. шанские князья. Однако слабость новых правителей обусловила относительно свободную духовную атмосферу, не препятствовавшую развитию литературы. К XIV в. относятся наиболее ранние из дошедших образцов бирманской поэзии, написанные в жанре яду, популярные в Бирме до конца XIX в. Стихи яду, как правило, состоят из одной-трех строф, обычно любовного содержания, хотя не возбранялось и обращение к другим темам. Многие яду сочинялись в расчете на музыкальное сопровождение и посвящались какому-либо знатному лицу. В числе их первых создателей был Сатуринга Бала Амаджи, написавший в 1338 г. яду в форме обращения к настоятелю монастыря (саядо).

К середине XIV в. среди государств, образовавшихся на территории Бирмы, наибольшее значение приобретает королевство Ава, с подъемом которого связано становление классической поэзии и стабилизация ее формальных основ.

Своеобразие бирманского стихосложения вытекает из особенностей языка — его моносиллабичности и тональности (значение слога или слова зависит от того, как они произносятся — с повышением или понижением голоса). В стихе главную роль играют количество слогов в строке и рифма, под которой понимается не только созвучие определенных слогов, но и соответствие топов. Каждая строка стихотво-

рения обычно состоит из четырех слогов и, как правило, не представляет собой законченной синтаксической единицы. Последний слог первой строки рифмуется с третьим слогом второй строки и со вторым либо с первым слогом третьей строки (система 4—3—2 или 4—3—1). Четвертым слогом третьей строки вводится новая рифма. Распространенными в Аве жанрами поэзии были яду, пьюу (поэма на сюжет джатаки), а также эйчжин и могун, которые по содержанию близки соответственно исторической балладе и хвалебной оде.

Поэт Адуминьюу (ок. 1413—1463) в 1455 г. представил на суд двора эйчжин «Якхаин Минтами» («Принцесса Аракана»). Другим поэтом, писавшим в этом жанре, был Шин Туйе (1438—1488). В 1476 г. он создал эйчжин «Такин Тхвей» («Принцесса Тхвей») в честь рождения королевской дочери. Рассказав о жизни двора, Шин Туйе уделил главное внимание описанию военных подвигов королевских предков.

Небольшие по размеру произведения, восхваляя того или иного монарха либо полководца, рассказывали о событиях прошлого, воспевали героев, которые сражались за родину. Действительность в эйчжинах, как правило, идеализирована, но они основываются на реальных фактах и потому представляют также историко-познавательный интерес.

Создателем жанра могун был Шин Тхвей Ньюу, выступивший в 1472 г. с могуном «Пью соун» («Поход в Проме»), материалом для которого послужила военная кампания короля Тихатуры VI (1468—1482). Бирманские историки ссылаются на это произведение, написанное живо и лаконично, как на достоверный исторический источник. «Поход в Проме» подробно описывает события день за днем. Как и подобает хвалебной оде, «Поход в Проме» начинается с превозношения короля: «Всевластный правитель рода человеческого... все короли из восьми углов мира явились к нему на поклон. Такое могущество было заслужено Тихатурой великим множеством славных деяний, совершенных им в предыдущей жизни».

Появление пьюу — поэм, состоявших из строф по три строки в каждой, — связано с именем одного из выдающихся поэтов и ученых средневековой Бирмы — Шин Маха Тилавунты (1453—1518). В 1492 г. при дворе короля Авы он прочел свое первое пьюу «Парамидокхан» («Достижение совершенства»), посвященное кардинальной проблеме буддийской философии — переходу к «просветлению», т. е. состоянию будды. Религиозная основа пьюу, его этико-философское содержание требовали, как полагал Шин Маха Тилавунта, необычного, сложного языка. Все пьюу Шин Маха Тила-

вунты трудны для восприятия, а пью «Таундвинла» («В память о Таундвинджи»), насыщенное малоупотребительной лексикой и философскими отступлениями, остается во многом непонятным. Тем не менее произведение, богатое сведениями о духовной жизни Авы, привлекает исследователей.

Мастерство Шин Маха Тилавунты достигает зрелости в созданных им в последние годы эйчжинах и могунах, в которых поэт в значительной мере освобождается от устаревшей лексики, его стиль становится проще.

Шин Маха Тилавунта известен также сочинениями в прозе: «Парайна вутху» («Путь к нирване», 1501) и «Язавинджо» («Знаменитая хроника», 1502). Последнее произведение, древнейшая из дошедших до нас бирманских хроник, делится на три части: первая — посвящена царям Индии и Шри Ланки (Цейлона), вторая — завоеванию Шри Ланки и лишь третья — собственно истории Бирмы. Хотя Шин Маха Тилавунта не всегда следует исторической правде, он создает яркое художественное повествование.

Название произведения, если оно вносило нечто новое в литературную традицию, иногда становилось у бирманцев наименованием стихотворного жанра. Именно так случилось с поэмой Шин Уттамачжо (1453—1542) «Тола» («Лесная песнь», 1483) — его единственным дошедшим до нас художественным произведением, в котором повествуется о путешествии Будды в Капилавасту. Религиозный сюжет используется поэтом главным образом для прославления красоты родной земли. Шин Уттамачжо восторгается горами, лесами и реками

Бирмы. Поэма состоит из девяти частей, каждая из которых посвящена месяцу или времени года. Она послужила образцом для многих поэм (в жанре тола), которые строились по тому же принципу.

Еще одним видным поэтом Авы был Шин Маха Ратхатара (1468—1530), написавший в возрасте 16 лет свое первое произведение «Бурида» (1484). Шин Маха Ратхатара известен и любовной лирикой, однако, будучи монахом, основное внимание он уделял религиозной тематике. Независимо от жанра поэт чутко присматривался к окружающей его жизни. Так, поэма «Бурида», перелагающая буддийскую джатаку и повествующая о жизни короля драконов, полна достоверных примет времени, и читатели легко угадывали в мифических героях характерные черты соотечественников. Из наследия Шин Маха Ратхатары следует выделить также пью «Хаттипала» («Принц Хаттипала», 1523) на сюжет другой известной буддийской джатаки. Автор рассказывает в нем о судьбе четырех братьев, которые предпочли королевским хоромам жизнь отшельников в лесу, так как боялись, что власть и богатство погубят их. «Принц Хаттипала» считается лучшим произведением поэта.

В середине XVI в. королевство Ава, где жили Шин Маха Тилавунта, Шин Маха Ратхатара, Шин Уттамачжо, Шин Тейзотара (ок. 1488—1548), Шин Агатамади (ок. 1479—1547) и другие выдающиеся поэты, было разгромлено шанскими князьями. Культурными центрами Бирмы стали иные города (в первую очередь Таунгу), и начался новый период в истории бирманской литературы.

ГЛАВА ПЯТАЯ

КХМЕРСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Кхмеры, населявшие территорию современной Кампучии уже в первые века н. э., с древних времен обладали письменными памятниками и развитой культурой. Первые кхмерские государства — Фунань (I в. н. э. — середина VI в.) и Чэнла (середина VI в. — 802 г.) испытывали многостороннее влияние индийской цивилизации, влияние, которое органично сочеталось с собственно кхмерскими традициями. От эпохи Ангкора (802—1432) остались величественные произведения скульптуры и зодчества, с которыми едва ли могут сравниться другие памятники Средневековья Юго-Восточной Азии. Когда с середины XIV в. в Кампучию начали вторгаться тайские племена (в середине XV в. под ударами сиамской армии пала Ангкорская

империя), завоеватели столкнулись с культурой, воздействие которой, в свою очередь, долго ощущалось в тайской литературе и искусстве.

Тем не менее почти все литературное наследство Кампучии до XVII в. утрачено, и приходится реконструировать картину литературного развития, исходя из косвенных данных и случайных источников. Этому помогают надписи, особенно ангорского периода, сделанные на санскрите и на кхмерском, использовавшем один из южноиндийских алфавитов. Санскритские надписи — это главным образом гимны богам, панегирики царям и героям. Составлены они, как правило, в стихах, в риторическом стиле кавья, некоторые настолько

велики — например, одна надпись в Ангкоре Вате (XIV в.) содержит 163 строфы, — что их можно рассматривать как небольшие поэмы. Кхмерские надписи более лапидарны, написаны прозой и в основном содержат псевдоисторические и исторические сведения о том или ином государе и его правлении. По надписям видно, насколько сильным было индийское влияние. Так, одна из самых ранних кхмероязычных надписей (ок. 609 г.) сообщает о брахмане, подарившем кхмерскому храму рукописи «Махабхараты» и «Рамаяны» и учредившем их ежедневные чтения. О популярности индийского эпоса говорят и барельефы эпохи Ангкора, воспроизводящие мотивы санскритских поэм. Сохранились также фрагменты начальных глав сказания о Раме, высеченные на каменных стелах Ангкора. Видимо, в это время уже возникла первая кхмерская версия «Рамаяны» — «Ризмке» («Слава Рамы»), которая впоследствии рассматривалась в Кампучии как кхмерский национальный эпос. Сказание о подвигах Рамы, земного воплощения бога Вишну, победившего в поисках похищенной супруги полчища демонов во главе с Равапой, в кампучийской редакции включало многие местные легенды, а ее персонажам были приданы черты народных кхмерских героев. Чтение текстов из «Ризмке» до сих пор сопровождает в Кампучии представления балета и теневого театра, а отдельные эпизоды сказания лежат в основе популярных театральных пьес. Существует предположение, что сатры — манускрипты на пальмовых листьях с текстом «Ризмке» — были утрачены при разгроме Ангкора сиамцами, однако в начале XIX в. сказание вернулось от сиамцев к кхмерам в расширенном и дополненном виде.

Вместе с индийским эпосом в Кампучию пришли санскритские сочинения по различным отраслям знаний, в том числе юридические тексты. Как явствует из надписей, законодательство Ангкора в общем следовало индийским «Законам Ману». Во всяком случае, много общего с ними имеет кхмерский юридический трактат «Пхра тхомосат» («Свод королевских законов»), дошедший в редакции XVII в., но, несомненно, более древнего происхождения.

Более независим космологический трактат «Трайпхет» («Три мира»), известный также в его тайской версии («Трайпхумкатха»), восходящей к кхмерскому первоисточнику. Хотя и здесь развиваются индийские представления о периодическом уничтожении мира, о горе Меру в центре Вселенной и т. п., в него вкраплены многие кхмерские мифы и легенды. Один из мифов рассказывает о трех братьях, к ко-

торым каждый день приходил подвижник, а они подавали ему милостыню: первый — на золотом блюде, второй — на серебряном и третий — на глиняном. Подвижник своими мольбами превратил их в небесные тела: Солнце, Луну и темную планету Раху, вызывающую затмения.

Архаические сказания содержатся также в кхмерских хрониках, которые, как полагают, начали составлять в Кампучии в XIV в., но окончательно были отредактированы в XIX в. В своей легендарной части эти хроники опираются на устную традицию и древние тексты. Согласно хроникам, государство кхмеров было якобы создано неким индийским царевичем, который был изгнан отцом и, прибыв в Кампучию, женился на дочери владыки этой страны — царя змей-нагов.

В XIV в. в Кампучии получил распространение буддизм ветви хинаяна (до этого кхмерам был известен буддизм преимущественно махаянистского толка), постепенно сменивший брахманизм в качестве официальной религии. Санскритские надписи исчезают, и их место занимают надписи на пали, в религиозный обиход входят палийские тексты и их кхмерские переводы. Рукописи кампучийских пагод содержат отрывки из всех трех частей буддийской «Типитаки», а также сборники джатак (рассказов о былых рождениях Будды). Среди джатак в Кампучии и во всей Юго-Восточной Азии была особенно популярна «Вессантара-джатака» — история о том, как Будда, рожденный царевичем Вессантарой, из милосердия уступает просителю сначала божественного слона, от которого зависело благополучие государства, затем детей и, наконец, любимую жену. На основе джатак в кхмерской литературе возникают оригинальные произведения. В их числе — поэма Во Банья (вероятно, XVI в.) о бодхисаттве Ризл Коле, который сошел с неба на землю в облике коня. В приключениях принца Ризл Кола, разлученного из-за дворцовых интриг с женой и сражающегося за нее с демонами, слышатся отголоски сюжета «Ризмке».

Время сохранило еще два имени поэтов XVI в. — Чей Нона и пандита Неак Панга, хотя наследие их весьма скудно. Согласно традиции Чей Нону принадлежит первое стихотворное произведение на кхмерском языке — это надпись, высеченная на одной из айгкорских стел (1502); содержание ее выдержано в строго буддийском духе. Поэма Неак Панга «Лобнак Ангко» («Легенда об Ангкоре», 1598) записана на пальмовых листьях. Описывая нерукотворные дворцы, выстроенные на земле по указанию Индры, поэт, стремясь вызвать

патриотические чувства, вспоминает былое величие Ангкора.

Говоря о литературе Кампучии XIII—XVI вв., необходимо также коснуться той роли, которую играл в ней фольклор. Немало кхмерских сказок, басен, легенд вошло в состав пришедших из Индии сборников обрамленной повести: «Панчатантры», «Рассказов веталы», «Океана сказаний». Еще большее количество народных рассказов существовало независимо от них или было объединено при записи в тематически однородные циклы. Среди них — истории о жадных монахах, пристрастных судьях и хитрых крестьянах, легенды о духах и пре-

вращениях людей в животных, комическая повесть о «четырех плешивых», странствующий в поисках невесты и ... волос на лысину; сказание о Ниенг Какей, похищенной птицей-великаном, и сатирическая книга о зайце-судье, близкая по жанру к европейскому «Роману о Лисе». Особое место в кхмерском фольклоре занимали народные стихи и песни, постоянными темами которых были любовь и природа. Часто эти песни обнаруживают признаки тщательной литературной обработки и тем самым оказываются как бы в прологе развития кхмерской лирической поэзии и стихотворной повести последующих веков.

ГЛАВА ШЕСТАЯ

ТАЙСКАЯ (СИАМСКАЯ) ЛИТЕРАТУРА

В XII и XIII вв. тайские племена, населявшие ранее южные провинции современного Китая, обосновались на землях Индокитая. В настоящее время тайская группа представляет собой множество родственных в языковом отношении народов. Наиболее многочисленными из них — это тай-сиамцы, проживающие в Таиланде (до 1939 г. Таиланд назывался Сиам — по имени государства, основанного в середине XIV в. на его территории), шаны — в Бирме, лао — в Лаосе и Северном Таиланде, чжуаны — в Южном Китае. На территории Таиланда первое суверенное государство тай — Сукотай — было основано в конце XIII в.

В своем движении к югу тай заимствовали элементы различных культур. Особое значение имели для них контакты с племенами монов (от которых они, как предполагают, восприняли буддизм) и с кхмерской империей. На культуру Таиланда, как и всей Юго-Восточной Азии, плодотворное влияние оказала индийская цивилизация. Однако основа достижений тайской литературы самобытна, что обнаруживает тайский фольклор, который в тех случаях, когда он свободен от буддийских наслоений, отличается подлинным своеобразием.

Роль фольклора в общественной жизни средневековых тай и влияние его на художественную литературу велики. Таиландские литературоведы признают, что их классическая литература построена на «основе народных сказок, которые передавались устно от поколения к поколению». Большую роль в фольклоре тай играет поэзия. Морфологическая структура тайского языка позволяет легко рифмовать слова, и, вероятно, это было одной из причин развития у тай всевозможных поэтических игр,

импровизаций и стихотворных соревнований. Нередко и теперь настоятель местного монастыря читает в стихах традиционную религиозную проповедь или сочиняет на месте элегию о покойном. Всякого рода песни, начиная от экспромтов на бытовые темы и кончая эпическими поэмами классического репертуара, исполняемыми под аккомпанемент, популярны до сих пор.

В древние времена жизнь тай была тесно переплетена со всевозможными поверьями и обрядами. Сохранилось множество заговорных формул, или мантр, которые применялись при лечении, для внушения любви, при обработке земли, при строительстве. Активный жизненный опыт тай выражали в форме кратких устных афоризмов — пословиц и поговорок. Пословицы и поговорки тайского народа содержат житейские наблюдения («Если слепой ведет слепого, ссоры не миновать»; «В стране кривых старайся быть кривым»; «Слушай торговца, будешь жить десять тысяч лет, разговаривая с монахом, будешь умирать тысячу раз на день»), охотничий опыт («Близ пещеры тигра позаботься об огне»), трудовые заповеди («Любые товары не стоят участка земли»), отмечены обычно живым и метким народным юмором: «Хитрец переносит пучки соломки, а простак — бревна», «Торопится хозяин — торопится и конюх и надевает удила на хвост лошади», «Отнять мясо у мыши, чтобы накормить слона», «Бегущего слона за хвост не остановить», «Выращивать рис на чужой спине» и т. п.

Разнообразен репертуар сказочного творчества тай. В тайских сказках встречаются сюжеты и художественные приемы, заимствованные из фольклора Индии, а также у кхмеров,

монов, ханьцев, индонезийцев и других народов, но в то же время их отличает ряд характерных особенностей. Волшебная сказка в Таиланде мало распространена, зато популярностью пользуется бытовая сказка, в особенности сказки, обличающие пороки, и сказки о монахах. Сказки первой группы, как правило, строятся на житейски неправдоподобных ситуациях: например, могильщик принимает живого за мертвеца и хочет положить его на костер; девушка постоянно обманывает семерых юношей, продает их в рабство и в конце концов убивает; дурак пытается построить башню из своих детей или спуститься с дерева вниз головой. Неправдоподобие призвано ярче показать пагубность невежества, жадности, сластолюбия. В сказках о буддийском духовенстве корыстолюбивым, самодовольным и беспутным монахам противопоставлены люди из народа — крестьянин или послушник, которым удается обмануть монаха и посмеяться над ним. Интересен цикл рассказов о проделках бывшего монаха Си Тханон Чая (Сианг Мианг — в Лаосе, Тхмэн Чай — в Кампучии). Герой бесцеремонно вышучивает окружающих, но при этом нередко выступает на защиту обездоленных и несправедливо обиженных; он никого не боится, и даже король становится жертвой его проделок. Образ Си Тханон Чая имеет очевидные параллели в мировой литературе (например, знаменитый Ходжа Насреддин, Алдар-Косе, Кемине и др.).

Существенное место в тайском фольклоре занимают сказки о животных. Наиболее популярным персонажем является заяц. Он хитер — то заставляет самого тигра ударить лапой по осиному рою, то заманит его в колючие заросли, то вынуждает носить тяжелые грузы. Тигру никогда не удается отомстить зайцу. В то же время в состязаниях с более слабыми противниками заяц обычно терпит поражение.

Сказки еще в Средние века в значительном количестве вошли в сборники тайской обрамленной повести: «Писатпакаранам» («Книга демонов»), «Веталапакаранам» («Книга веталы»), «Нанг Тантрай» («Госпожа Тантрай»), «Мандукапакаранам» («Книга лягушек»), «Панньяса чадок» («Пятьдесят джатак») и др. — жанр, созданный по образцу индийских «Панчатантры» и «Хитопадешы». Влияние фольклора пронизывало и остальные жанры тайской письменной литературы.

Первые письменные памятники таи относятся к XIII—XV вв. — это были надписи на стелах из песчаника, вырубленные по приказу вождей тайских племен. Одна из надписей, составленная в 1292 г. Рамой Камхэнгом (1277—1317), правителем Сукотаи, гласит: «Прежде не

существовало тайской письменности. В 1205 г. эры Сакка (т. е. в 1283 г.), в год козы, король Рама Камхэнг со всем усердием и душой создал тайскую письменность, и эти буквы существуют лишь потому, что король их создал». В надписи рассказывается о воинских подвигах Рамы Камхэнга, о торговле, правопорядках и религии Сукотаи. Надпись отличается кратким, выразительным слогом, составлена в прозе, но изобилует внутренними рифмами, характерными для тайской поэзии.

Древнейшей рукописной книгой на тайском языке считается трактат «Трай Пхум Катха» («Сказание о трех мирах»), приписываемый королю Пхая Литхаю (1347—1370) и сохранившийся лишь в рукописи конца XVIII в. Трактат рассказывает о буддийском рае, чистилище и аде, описывает наказания грешников после смерти, излагает принципы космогонии. Автор ссылается при этом на десятки санскритских и палийских текстов, излагает содержание индийских легенд и мифов. Заканчивается «Трай Пхум Катха» словами: «И все существа, живущие в этих трех мирах, невзирая на их звания и богатства, государи и короли, повелитель трех миров Иидра и сам Брахма — все они не смогут владеть своим достоинством, обладание которым длится мгновением, ибо также познают разрушение, познают смерть, познают разлуку со своими богатствами».

Дальнейшее развитие тайской литературы происходит в период могущества государства Сиам со столицей Аютией, основанной в середине XIV в. королем Раматхибоди I. Теперь господствующее положение при дворе занимали брахманы, которые оказывали существенное влияние на литературу. В так называемый «период Ранней Аютии» (вторая половина XV в. — начало XVII в.) тайская литература в основном оставалась духовной, причем в ее состав включались тексты на санскритском, палийском и кхмерском языках; значительную часть этой литературы составляла религиозно-ритуальная поэзия: молитвы, заклинания, хвалебные оды, гимны.

Первым памятником вполне светского характера можно считать поэму «Юан пхай» («Поражение юанов»), написанную в середине XV в. в честь победы короля Бором Трайлоканата (годы правления — 1448—1488) над армией из страны Чиангмай. Поэма написана в классическом жанре лилит (строфы из четырех семисложных строк, перемежающиеся рифмованной прозой) и трудна для понимания из-за большого количества «мертвых», но «благозвучных» слов, не имеющих определенной смысловой нагрузки и вставленных ради рифмы.

К числу памятников тайской литературы,

создание которых предположительно датируется XV—XVI вв., относят и такие произведения, как «Панньяса-чадок» («Пятьдесят джатак»), «Махачат» («Великая жизнь»), «Рамакиан» (тайский вариант «Рамаяны»), поэма «Пхра Ло», но ни их оригиналы, погибшие при пожаре Аютти в 1767 г., ни имена их создателей не сохранились. «Панньяса чадок» представляла собой компиляцию сказок, легенд, джатак, авадан, бытующих у народов Индокитая, которые переняли индо-буддийскую культуру. В буддийской канонической литературе как на пали, так и на санскрите оригинала «Панньяса чадок» не обнаружено. Однако различные варианты этого сборника есть в Таиланде, Бирме, Лаосе, Кампучии. Композиция некоторых историй сборника повторяет классическое построение канонических джатак и авадан; среди этих историй такие, как «Судхана и Манохара», «Пхра Роттисен», «Санг Тонг», «Сья Кхо», «Самуттхакхот», наиболее часто разрабатывались в различных жанрах устно-поэтического творчества тай, а также в письменной литературе, особенно в драматургии.

«Махачат» излагает в стихах историю последнего рождения Будды перед тем, как он достиг нирваны; это одна из версий «Вессантара-джатаки», широко известной в буддийском мире. Подлинник «Махачат», приписываемый королю Трайлоканату, не сохранился, имеется лишь его версия, относящаяся к XVIII в. Она содержит семь глав-песен из общего числа тринадцати. Главы написаны традиционными сиамскими стихотворными размерами кхлонг, чан, рай и кап. Наиболее эмоциональные сцены передаются кхлоигом. С XV в. чтение «Махачат» становится обрядовым, поскольку это единственное художественное произведение на тайском языке, рассказывающее о жизни Будды. За один вечер исполняли обычно одну или несколько глав. Чаще всего зачитывались седьмая глава, в которой отшельник Ачут указывает дорогу брахману Чучоку к принцу Ветсандону — будущему Будде; восьмая глава, в которой принц Ветсандон отдает своих детей в рабство брахману Чучоку, и двенадцатая глава, рассказывающая о встрече Ветсандона с родителями. В настоящее время «Махачат» — в его кратком изложении — изучается по школьной программе, ежегодно в стране проводится фестиваль чтения «Махачат»; многие мотивы легли в основу произведений живописи. В течение веков тайские придворные поэты посвящали стихи и песни

эпизодам из «Махачат». Впоследствии отрывки были собраны в единую композицию, современный вариант которой представляет собой поэму, где проза сочетается с благозвучными стихами. Поэма рассказывает о борьбе между любовью и долгом, о жадности, ревности, жестокости людей. Каждая часть-песня имеет свою мелодию, которая может быть патетической, торжественной, тревожной или веселой в зависимости от содержания.

Поэма «Пхра Ло» («Великий Ло») — романтический рассказ об одноименном правителе государства на севере Таиланда. Слава о красоте Пхра Ло, воспетой поэтами, достигла уха двух прекрасных принцесс соседней страны, и они влюбились в Пхра Ло, хотя никогда его не видели. Они обратились за помощью к духу леса, который магическими заклинаниями перенес его в сад к принцессам. Когда Пхра Ло и принцессы упивались тайной любовью, их заметила королева и узнала в госте сына убийцы ее мужа. Она послала слуг расправиться с Пхра Ло, и в последовавшем сражении погибли все главные герои поэмы. Поэма заканчивается описанием погребальных церемоний и заключением мира между враждовавшими государствами. Таиландские литературоведы до сих пор спорят о том, кого считать автором «Пхра Ло». Одни полагают, что им был король Бором Трайлоканат, другие — король Пхра Нарая (1657—1688). В пользу первого предположения говорит то, что поэма написана размером лилит, наиболее популярным во времена Трайлоканата, а также обилие в ее тексте архаизмов и грубоватых, простонародных слов, тогда как в эпоху Нарая язык придворной поэзии стал более изысканным и рафинированным.

«Рамакиан» — переложение сказания о Рама — оставляет неизменными содержание и основных героев индийского оригинала, но последовательность событий здесь несколько иная. Неизвестный автор или компиляторы придали эпопее национальный тайский колорит. Предполагается, что тайский вариант «Рамаяны» был заимствован из кхмерских (или, может быть, малайских) версий эпоса в XIV—XV вв., но дошедшие до нас тексты опираются на рукописи в лучшем случае конца XVIII — начала XIX в. Содержание «Рамакиан» перелагалось и пересказывалось в поэмах и драмах, в пантомимах масок и классическом сиамском балете. Однако такой расцвет жанрового разнообразия литературы начался в XVII в., именуемом «золотым веком» тайской поэзии.

ГЛАВА СЕДЬМАЯ

ЛАОССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Лаосский язык принадлежит к тайской лингвистической семье, в которую входят языки ряда народов Таиланда, Бирмы, Вьетнама, Китая. Первые надписи на этом языке относятся ко второй половине XIII в., когда вытесненные монголами с Юга Китая тайские племена начали селиться в Индокитае, в долинах рек Менам и Меконг. Вскоре, в середине XIV в., на территории современного Лаоса образовалось королевство Лансанг («Королевство миллиона слонов») со столицей в Луанг-Прабанге. Надписи этого периода отражают процесс складывания лаосской государственности. Их данные в общем совпадают с позднейшими местными хрониками и с рассказами китайских путешественников. Когда в середине XIV в. в Лаосе утвердился буддизм, простой и лаконичный язык надписей стал изобиловать палийскими заимствованиями, а сообщения об исторических событиях начали перемежаться с легендами и гимнами, описаниями ритуальных празднеств, рассказами о сооружении храмов и статуй. Надписи свидетельствуют и об усиливающемся в стране влиянии индийской культуры. Если учитывать последствия этого влияния, то произведения лаосской литературы XIII—XVI вв. условно можно разделить на две группы. С одной стороны, песни, легенды, рассказы и сказки, всецело опирающиеся на устное творчество и исконное культурное наследие лаосцев, с другой — литература религиозная и дидактическая, повести и поэмы, обнаруживающие воздействие санскритской и палийской письменности, а также кхмерской культуры ангорского периода.

До проникновения буддизма и брахманизма среди населения Лаоса был распространен культ духов. Анимистические представления сохранились в песнях и заклинаниях, дошедших от той далекой эпохи, хотя нередко они переплетены с более поздними верованиями, упоминают богов индуистского и буддийского пантеона.

Лаосские народные рассказы и сказки в большинстве своем оригинальны и своеобразны. Значительную часть их составляют сказки волшебные, наиболее популярный герой которых — сирота (кампах), побеждающий могущественных и жестоких врагов, а также?е сказки бытовые, имеющие, как правило, юмористический или даже сатирический характер. К числу последних относятся рассказы о Сиенг Миенге, ловком пройдохе, обманывающем и вероломного монаха, и простодушного крестья-

нина, и тупого царедворца, и алчного торговца; анекдот о «плешивце, отравившемся грибами»; сказка о «брате Семикувшиннике, съедавшем по семь кувшинов рису ежедневно». Гротескные и необычные похождения героя этой легенды, своего рода лаосского Гаргантюа, изложены частично архаическими стихами.

К древнейшему слою лаосского поэтического фольклора принадлежат также лирические народные песни (жанр конлам) и мудрые речения (яч'анр кхам пхана), каждое из которых состоит из двух или четырех стихотворных строчек и представляет собой поговорку, благожелание либо чаще всего афоризм, отражающий трудовой или социальный опыт народа. Наряду с дидактическими стихами интересны и дидактические сочинения в прозе, среди которых особенно примечательна повесть «Мулла Тантай» — о лаосском царе, который, наподобие библейского Соломона, успешно решал всевозможные загадки.

В состав фольклорного наследия Лаоса вошли и сборники индийской обрамленной повести, которые подверглись, однако, изменениям и расширились за счет рассказов местного происхождения. Известна лаосская версия «Панчатантры», в которой сказки и притчи охвачены рамкой, напоминающей рамку «Тысячи и одной ночи»: их рассказывает некая лаосская царица, чтобы скоротать бессонные ночи.

Буддийская литература Лаоса XIV—XVI вв., помимо палийских текстов, представлена переводами из «Типитаки» и прежде всего джатаками (рассказами о различных рождениях Будды). Среди джатак, как РІ ВО всей Юго-Восточной Азии, была особенно распространена «Вессантара-джатака» («Пхаветсандон»), переведенная в конце XV в. на лаосский язык ученым монахом Прамаха Тхеплуангом. Вне канонической литературы были в ходу легенды о святых местах и буддийских святых, в число которых нередко включались брахманические божества, и среди них Индра, трактованный в ряде книг как покровитель людей и мира, провозвестник будущего.

В Лаосе была развита и юридическая литература, имелись трактаты по медицине, грамматике, метрике, созданные по образцу индийских шастр. Для изучения прошлого страны ценен правовой кодекс «Котмай лао» («Законы Лаоса»), который содержит предписания, касающиеся брака, развода, порядка наследования, наказаний, обращения с рабами и т. п.

В лаосских хрониках историческая правда переплетена с легендой и вымыслом. Ранние хроники лаосских царств погибли, но на их основе позднее возникли тексты, включившие древний материал, как правило, без значительных изменений. Интересна хроника под названием «Нитхан Кхун Буром» («Сказание о Кхун Буроме»). Она заканчивается описанием событий XVI в., а начинается с легенды о том, как королевство Лансанг (Лаос) было основано Кхун Буромом, сыном бога Индры.

К памятникам художественной литературы Лаоса XIV—XVI вв. принадлежат версия «Рамаяны» и произведения типа сказаний или повестей, которые можно отнести к восточной разновидности рыцарского романа. От лаосской «Рамаяны» сохранились три версии: два коротких рассказа в составе местной «Панчатантры», «Джатака о Раме» («Пха Лам садок») и поэма «Пха Лак Пха Лам» («Лакшмана и Рама»). Последняя версия опубликована полностью сравнительно недавно, ранее она была известна лишь во фрагментах. Но стихи из нее — изысканного стиля, избыточные ассонансами и внутренними рифмами — имеются в текстах к представлениям классического театра (род балета-пантомимы) — искусства, которое особенно любимо в Лаосе и в котором танцы и музыка сопровождают чтение стихов; а барельефы и фрески на сюжеты «Рамаяны» как бы заменяют иллюстрации к ее текстам в погибших рукописях. В то же время содержание «Рамаяны», важнейшие ее мотивы и эпизоды оказались так или иначе включенными во многие произведения лаосской средневековой литературы. Так, персонажи упомянутых выше лаосских повестей: благородный принц, его верная жена, демон-чудовище, в борьбе с принцем принимающий различные

облики, благочестивый отшельник и покровительствующий принцу Индра — в той или иной мере напоминают героев «Рамаяны», а основная тема — любовь в разлуке — перекликается с темой индийской эпopeи. Вместе с тем эти повести глубоко национальны, они вдохновенно воспевают родную страну, ее природу и жителей.

Лаосские повести писались прозой и стихами. Из прозаических повестей популярна, например, «Тхао Пхуттхасен» («Принц Пхуттхасен»), созданная по мотивам одной из джатак. Ее герой, Пхуттхасен (палийск. Буддхасена), вскоре после женитьбы должен покинуть столицу, чтобы прийти на помощь матери. По возвращении он узнает, что его жена, Нанг Канри, умерла от горя. Принц умирает вслед за ней, и боги преображают их в две горы, которые возвышаются подле Луанг-Прабанга и носят их имена.

Повести в стихах особенно многочисленны. Такие сказания-поэмы, как «Тхао Хунг» («Принц Хунг»), «Тхао Пхэ» («Принц-козел»), «Лингхонг» («Золотой язык»), «Синсай» (имя главного героя, которое буквально значит «Побеждающий добродетелью»), до сих пор распеваются в Лаосе на празднествах и в пагодах. В тексте «Синсая» указано имя его автора (или переписчика) — некоего Панг Кхама. Остальные повести имен авторов не упоминают, и к тому же они не имеют точной даты создания.

Принято считать, что большинство повестей окончательно сложилось лишь в XVII в. Однако есть основания полагать, что по крайней мере начальные их редакции возникли ранее, в XV—XVI вв., — в пору завершения формирования лаосской литературы и первых ее значительных достижений.

ГЛАВА ВОСЬМАЯ

ЛИТЕРАТУРА ИНДОНЕЗИИ И МАЛАККСКОГО ПОЛУОСТРОВА

Обширную территорию Индонезийского архипелага и Малаккского полуострова заселяли родственные по языку и культуре народности: яванцы, сунданцы, малайцы, мадурцы, бугийцы, батаки и др. Их культурное и социальное развитие было неравномерным. Наиболее высокого уровня в XIII—XVI вв. достигли яванцы, уже обладавшие достаточно богатой письменной традицией, а также малайцы и сунданцы. Их литературы, опираясь на устное творчество, развивались в тесном взаимодей-

ствии друг с другом. В этот период было создано много высокохудожественных произведений разных жанров.

Период развития яванской литературы, охватывающий XIII—XVI вв., почти совпадает с эпохой централизованного государства на Центральной Яве — Маджапахит (1293—1520). Именно в это время усилилось влияние Явы на соседние острова. Литература Маджапахита продолжает разрабатывать традиционные сюжеты, в основном пришедшие из Индии, но

деяния индийских богов и мифических героев теперь чаще дополняются широким описанием яванской действительности. Если раньше индуизм и буддизм были питательной средой яванской литературы, то в новых условиях они, скорее, орнаментовка, дань традиции. Происхождение Явы и яванцев, появление древних государств и деятельность их правителей — содержание средневековых яванских произведений как историографических, эпических, так и религиозно-философских.

Яванская литература XIII—XVI вв. оставалась еще по преимуществу придворной, хотя такие анонимные поэмы, как «Партха яджня» («Жертвоприношение Партхи») и «Кунджаракарна», в которых нет характерных для придворной литературы упоминаний покровителя автора, говорят о том, что поэзия в некоторой степени вышла за пределы дворцовых покоев. В начале этого периода яванские авторы продолжали пользоваться древнеяванским языком (кави).

На кави, в частности, писали два наиболее видных поэта эпохи Маджапахита: мпу Тантулар и Прапанча. Мпу Тантулару принадлежат поэмы (какавины — жанр, сформировавшийся еще в древнеяванской литературе) «Арджунавиджая» («Торжество Арджуны») и «Сутасома». «Арджунавиджая» датируется XIV в. Поэма, написанная во славу Вишну, звучала как панегирик царствующему монарху Хаяму Вуруку (1350—1389). В созданной позже и особенно популярной поэме «Сутасома», отличающейся прекрасными описаниями природы, авантурный сюжет использован для воплощения темы религиозных исканий.

Прапанча в монументальной поэме «Нагаракертагама» («Страна, управляемая священной традицией», 1365), посвященной ритуальному путешествию государя Хаяма Вурука и его придворных на восточную окраину Явы, воспевае мощь и величие Маджапахита, рассказывает о его обычаях, вере и культуре. Наряду с традиционными мифологическими мотивами и одическими отступлениями, Прапанча впервые в яванской литературе описывает также фактические события, свидетелем которых был он сам. Поэма искусно написана, изобилует ассонансами, аллитерациями и иными видами звуковой инструментовки стиха.

Ко второй половине XV в. относится творчество Танакунга. Он автор нескольких какавинов, среди которых интересен, например, «Вреттасанчайя» («Сокровищница стиха»), представляющий собой пособие по санскритской поэтике. По ходу изложения сюжета в какавине поэт последовательно использует около ста санскритских размеров. Приписываемый

Танакунгу сборник лирических поэм отличается большим мастерством и эмоциональной непосредственностью.

К более позднему периоду (XV—начало XVI в.) относится так называемый малый какавин «Дева Ручи», в котором изображается приобщение легендарного героя Бхимы к сокровенному знанию. Это произведение оказало огромное влияние на балийскую и новояванскую литературу.

К XV—началу XVI в. относятся и анонимные прозаические произведения — «Коравашрама» («Обитель коравов») и «Танту пангеларан» («Неуклонное распространение»). Первое примыкает к «Махабхарате», но имеет своеобразный финал: по утверждению богов, герои эпоса Пандавы и уравненные с ними в числе противники оказываются одинаково необходимыми для существования мира. Видимо, такой финал объясняется закономерностями яванского традиционного мировоззрения, в основе которого лежат дуальные племенные мифы.

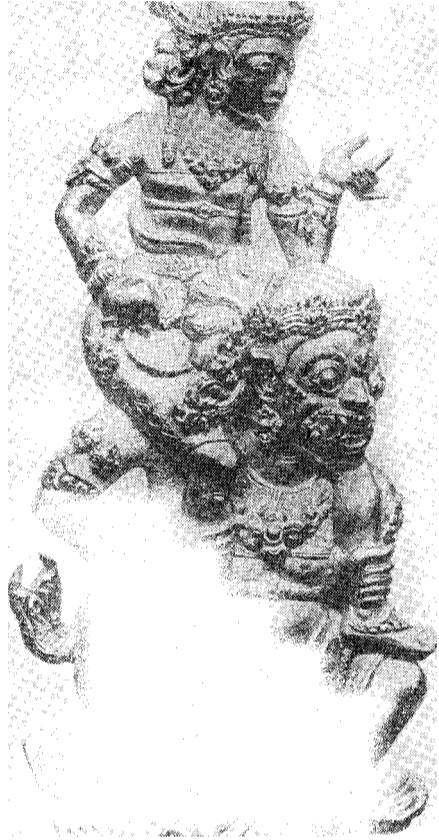
Произведение другого автора — возможно, простого монаха — «Танту пангеларан» более близко яванскому фольклору. Книга делится на две части. В первой излагаются космогонические и антропогонические мифы о создании Явы и первых яванцев. Вторая часть носит агиографический характер, и в ней заметен дух оппозиции по отношению к царскому двору и верхушке духовенства.

Тесно связана с фольклором и хроника «Параратон» («Цари»). Первые две трети книги занимает история Кен Ангрока, одного из родоначальников царской династии, начавшего объединение яванских земель. Хотя легендарный образ его в достаточной степени противоречив, трактовка образа имеет большое значение для понимания яванской концепции царской власти. Положительные и отрицательные стороны Кен Ангрока представляют собой согласно хронике единство противоположностей, свойственное царю как центру Вселенной.

Эволюция литературного процесса в этот период в первую очередь отразилась на литературном языке: с XIV в. в яванскую прозу начинает проникать разговорная лексика. В поэзии возникает национальное стихосложение, позднее названное тембанг мачапат, в основе которого лежал яванский народный стих.

Обновление литературной формы шло одновременно со все более интенсивным проникновением в письменную словесность фольклорной традиции. В частности, миф о первопредках яванцев получил яркое выражение в так называемых повестях и поэмах о панджи. Предполагают, что первые произведения подобного





Бодхисаттва Сутасома, несомый демоном

рода появились в конце XIV — начале XV в. Существует множество вариантов этих повестей в прозаической и поэтической форме, и все их объединяет общий сюжет, в основе которого лежит история о рождении, юности, возмужании и женитьбе божественных первопредков яванцев. Главные герои повестей о панджи — корипанский царевич и царевна соседнего княжества Кед при — на протяжении повествования меняют не только имена, но иногда и обличье, проходят разные испытания, пока наконец не соединяются друг с другом. В целом эти произведения прославляют верность долгу, дружбе и любви, воспевают благородство, находчивость и отвагу. Наиболее ранней поэмой о панджи считается «Китаб панджи Ангрени», которую отличают стройность сюжета и четкость изложения.

Панджи становится наиболее популярным героем яванской словесности, о котором создается немало фольклорных произведений — ска-

заний и сказок, а также сценариев для народного теневого театра кукол (ваянг гедок). Эти повести о панджи были популярны не только в Индонезии, но и в Юго-Восточной Азии — в Кампучии, Таиланде, Бирме.

В XVI в., с падением государства Маджапахита, усиливается распространение ислама на Яве. Началось же оно еще в XIV—XV вв. с прибрежных княжеств, которые являлись своеобразным центром Прибрежной культуры, впитавшей в себя мусульманскую философию и религию. Эта культура стала как бы своеобразным посредником между новыми и традиционными философско-религиозными системами, оставшимися действенными еще во многих удаленных районах Индонезии. Первые яванские произведения о мусульманских пророках создавались прозой. Но затем появились поэмы, написанные размером тембанг мачапат. Особенно большой популярностью пользовалась «Серат Юсуп» — поэма о пророке Юсуфе. В ней религиозная дидактика была затуманена, и на первый план выдвигалась история романтической любви Юсуфа и Джалеки (Зулейхи), напоминавшая яванцам любовные приключения панджи.

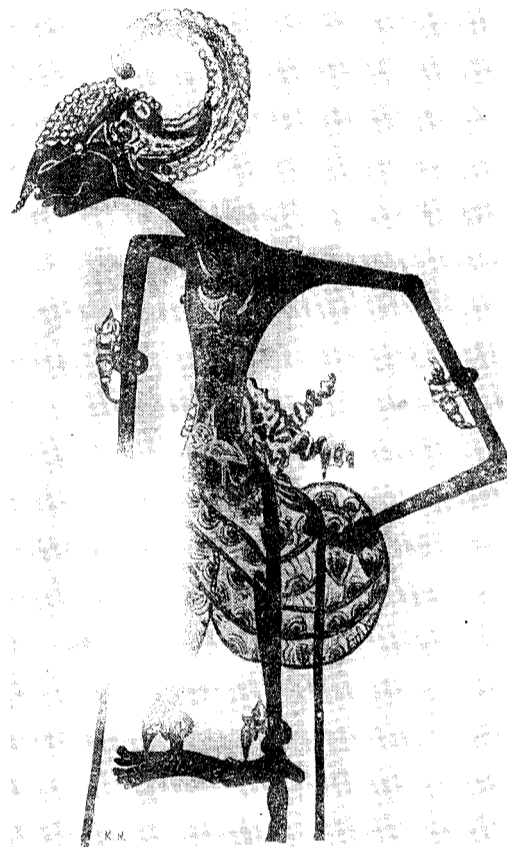
В период расцвета Прибрежной культуры (середина XVI в.) на Яве широкое распространение приобретает новый поэтический жанр — сулук, который представляет собой короткую поэму, состоящую из диалогов и написанную тем же размером тембанг мачапат. Сулуки непосредственно связаны с религиозной суфийской литературой. Например, «Сулук кадран» («Сулук для рецитации») Ибраисмары (вероятно, псевдоним) с помощью развернутой метафоры передает основную идею умеренного суфизма: подлинное бытие принадлежит одному творцу, а не созданной им Вселенной. Особенность сулуков состоит в том, что для проповеди суфизма они используют сюжеты яванской животной сказки, традиционной драмы, лирической песни.

В первой половине XVI в. было создано несколько законоуложений, пытающихся примирить мусульманское и древнеяванское право, такие, как кодекс «Сурья нгалам» («Свет вселенной») и собрание юридических казусов «Джугул муда» («Молодой местоблюститель»), которые впоследствии, в соответствии с яванской традицией, были переложены на стихи. Беллетристика XVI — начала XVII в. в основном состоит из яванских переработок ближневосточных повестей, попавших на Яву в малайских пересказах. К таким переработкам относится, например, «Серат Джохар Маникам» — поэма об отважной багдадской принцессе, которая совершает различные подвиги и в конце концов

выходит замуж за сирийского султана. Особую популярность получает поэма «Менак Амир Хамза» — о дяде пророка Мухаммеда, чье жизнеописание в яванском изложении опять-таки перекликается с приключениями панджи. Впоследствии появляется много других эпических поэм с различными эпизодами из жизни не только самого Амира Хамзы, но и его сына, внуков и т. д. Самая интересная из этих поэм — «Серат Ренганис». Из историографических произведений этого периода наибольшей известностью пользовалась «Серат канда» («Книга рассказов»). По существу, это — мифологизированная хроника яванских царей, предками которых выступают индуистские боги и герои.

Сунданцы, живущие на Западной Яве, долгое время не имели самостоятельных государственных образований. Только около XIV в. появились первые государства Галух и Паджаджаран, и к тому же времени относятся первые надписи на местном, древнесунданском языке. Одно из наиболее ранних произведений сунданской литературы — «Чарита Пурва Виджайя», которое написано тем же размером тембанг мачапат, что и яванские поэмы этого периода. Памятник представляет собой местный вариант яванской «Кунджаракарнь». Сохранилось псевдоисториографическое произведение «Чарита паракьяган», рассказывающее о божественных первопредках сунданцев. Не менее интересна поэма «Буджапгга Маник», посвященная странствию одного из царей Паджаджарана в поисках религиозных знаний; в награду за свое усердие царь возносится в высшие сферы рая. После падения Паджаджарана на сунданской земле яванцы основали султанат Бантам. Однако яванскоязычная литература султаната сохраняла в значительной мере локальные черты. Некоторые произведения были распространены только в этом районе Явы. Таковы, например, «Джака Салевах» — история юноши, который отправился в странствия, чтобы познать бога, или поэма «Силиванги», основанная на устном народном предании и повествующая о мифическом родоначальнике сунданских царей.

Малайская литература XIII—XVI вв. оставалась наследницей индуизированной культуры Сривиджайи (VII—XIII), и в то же время установление дружеских отношений между малайскими княжествами, возникшими после падения Сривиджайи, и Мадрасахитом привело к тесному малайско-яванскому культур-



Санг Арджуна — персонаж малайского кукольного театра «Вайанг джава»

Воспроизведение по рисунку современного малайского художника

ному обмену. Наиболее ранние памятники этого периода — малайские вариации на темы «Махабхараты» и «Рамаяны». Причем на этих переработках лежит отпечаток сценариев теневого театра. Так, известно, что «Хикаят Пандава лима» («Повесть о пяти пандавах») и «Хикаят санг Бома» («Повесть о санг Боме») основаны на лаконах (сценариях) театра ваянг пурва, а «Хикаят пранг Пандава джайя» («Повесть о войне победоносных пандавов») представляет собой прозаическую переработку древнеяванской поэмы «Бхаратаюддха» («Война Бхаратов»). Так же широко были распространены «Хикаят сри Рама» («Сказание о сри Рама») и «Хикаят Махараджа Равана» («Повесть о махарадже Раване»). Странствия Рама и его брата Лаксаманы, их подвиги во имя освобождения стран от чудовищ — все это было легко воспринято малайцами, воспи-

тайными на мифе о близнецах в его различных вариантах. Не менее популярны были и повести о панджи, восходящие к представлениям яванского ваянга, например, «Хикаят панджи Семиранг» («Сказание о пайджи Семиранге»), «Хикаят Андакен Пенурат» («Повесть об Андакене Пенурате») и др. С течением времени интерес к ним у читателей все увеличивается, и они составляют значительную часть произведений малайской классической литературы. Эти повести, рассказывающие о возмужании героя и поисках им своей суженой, очень походили на местный мифологический эпос.

С XIII в. начинается проникновение ислама в малайский мир. С этого же времени в качестве политических, экономических и культурных центров последовательно выдвигаются такие княжества, как Пасей (северо-восточная Суматра, XIII—XIV вв.), Малакка (XV в.), Аче (северо-западная Суматра, XVI—XVII вв.). Малайская литература, развивавшаяся при дворах правителей этих княжеств, включала в себя такие разновидности, как исторические хроники, правовые, теологические, агиографические сочинения, а также беллетристику с героико-романтической и дидактической направленностью. Однако в целом она была синкретична, имела функциональное назначение и представляла собой типичное явление средневековой словесности.

Раньше всего ислам укрепился в северо-восточной Суматре. Именно здесь и появились первые произведения мусульманской литературы. Среди них большой популярностью пользовался малайский перевод «Романа об Александре» Псевдо-Каллисфена — «Хикаят Искандер Зулкарнайн» («Повесть об Искандаре Двурогом»). В этом памятнике династийный миф (малайские султаны ведут свою родословную от Искандара) сочетается с проповедью основ мусульманского вероучения, согласно которому возможности человека могут быть реализованы через духовное совершенство. «Хикаят Амир Хамза» («Повесть об Амуре Хамзе») проник в малайские султанаты через северную Индию не позднее XV в. и был здесь с добавлениями переложен на малайский язык. Амир Хамза — дядя пророка Мухаммада — действительно существовавшая личность. Он так же, как Искандар, в своих странствиях совершает ратные подвиги, а героико-эпическая обрисовка его характера в хикайте напоминала славных героев повестей о панджи и сказаний о санг Боме и сри Рамае. Более последовательным мусульманином в своих убеждениях и поступках рисуется в «Хикайте Мухаммад Ханафия» («Повесть о Мухаммеде Ханафии»), его герой — Мухаммад Ханафия, который так-

же являлся исторической личностью — сыном халифа Али от рабыни. Повесть, как и ее персидский прототип, состояла из двух частей. Первая часть — по существу, конгломерат рассказов, повествующих об истории раннего ислама; вторая — жизнеописание самого Мухаммада Ханафии — отличается композиционной стройностью. Деление персонажей повести на два лагеря — божественный во главе с Мухаммадом и демонический, руководимый Язидом, — характерно для пьес ваянга. Это, а также повсеместный культ Мухаммада Ханафии как подлинного мусульманского героя и святого, обеспечило повести стойкую популярность. Все три выше названных хикаята, герои которых в мусульманском мире были причислены к #ику святых, можно отнести к агиографической литературе.

Из историографических произведений малайской литературы самым ранним был «Хикаят раджа-раджа Пасей» («Повесть о раджах Пасея», конец XIV в.). В тексте хикаята ощущается влияние устного народного творчества и пьес ваянга. Памятник делится на две части. В первой — повествуется о происхождении правящих государей Пасея, представленных как потомки волшебных предков. Вторая часть посвящена правлению последнего султана — Ахмада, чья жестокость и несправедливость неотвратимо привели к возмездию. — падению Пасея. Повесть предлагает своего рода иллюстрацию этико-государственного учения малайского средневекового общества: государь должен быть носителем справедливости и воплощением Аллаха на земле, подданные — верными и преданными вассалами. Поскольку султан Ахмад не может противостоять низменным желаниям, он губит себя, детей и страну. Но Браим Бапа, его сын, олицетворяет долг и преданность вассала: оклеветанный, он беспрекословно принимает смерть от руки отца. Мученическая смерть возводит Браима Бапу в ранг мусульманских подвижников, достигших полного самоотречения.

К самым значительным памятникам малайской историографии относится «Седжарах Мелау» («Малайские родословия»), которые, как и другие произведения подобного рода («Параратон», «Хикаят раджа-раджа Пасей»), представляют собой разновидность средневекового исторического эпоса. Существует две редакции этого сочинения: более ранняя 1536 г. и поздняя 1612 г., которая была обновлена джохорским бендахарой (визирем) туном Сри Ланангом. Автор хроники прекрасно владел как фольклорным материалом (прибегая к династийному мифу малаккских султанов, этиологическим

преданиям, народным песням и т. д.), на котором основана первая часть книги, так и фактическим, которым он пользуется во второй части для описания постепенного возвышения и стремительного падения Малакки. Государственно-этическая концепция остается той же, что и в «Хикаят раджа-раджа Пасей», но подана с большей четкостью: государи должны обращаться с подданными в соответствии с установлениями шариата и не бесчестить их, а подданные — быть верны династии, несмотря на жестокость со стороны отдельных ее представителей. Гибель Малакки также объясняется преступлениями, которые совершил последний ее султан — Махмуд-шах: его неумеренным женолюбием и незаслуженным смертным приговором бендахаре туну Мутахиру. Таким образом, главная идея хроники состоит в том, что справедливость обеспечивает стране процветание, а самовластие ведет к гибели.

К малаккскому периоду относятся «Унданг-унданг Мелака» («Малаккское уложение») и «Унданг-унданг лаут» («Морское право»). Это памятники правовой литературы, но, в отличие от яванских, они, как и вся ранняя средневековая малайская литература, написаны прозой. В уложении помимо статей обычного права иногда есть отсылки и к шариату.

Беллетристика в малайской литературе, помимо сочинений на сюжеты «Махабхараты» и «Рамаяны» и повестей о панджи, была представлена еще рядом произведений романического эпоса. Одним из наиболее популярных памятников такого рода, относящихся к XVI в., является «Хикаят Индрапутра» («Повесть об Индрапутре»). Волшебнo-авантюрный сюжет подвергается здесь суфийской интерпретации и становится аллегорией духовного совершенствования героя. И наряду с чисто эстетическим назначением хикаят приобретает функцию романа-поучения. Такую же установку имеет и «Хикаят баян будиман» («Повесть о мудром поцугае»), созданный в середине XVI в. Этот хикаят — переложение персидской «Тути-наме», наиболее ранний образец обрамленной по-

вести в малайской литературе — состоит из обрамления и 25 (иногда 24) вставных новелл.

В XV—XVI вв. в малайской литературе появляются стихотворные поэмы — шаиры, использующие четырехстрочную строфу со сплошной рифмой. К наиболее ранним поэмам относится «Шаир Кен Тамбухан» («Поэма о Кен Тамбухан»), повествующий о кознях жестокой свекрови. Фабула шаириров была чаще всего известна читателю, так как многие из них представляли собой стихотворные пересказы хикаятов. Основная ценность шаириров состояла в пространных лирических описаниях и красивых пейзажных зарисовках.

Литературы родственных народностей — яванцев, сунданцев и малайцев — имели много общего как по форме, так и по содержанию. Это было следствием не только их генетической близости, но и сходства тех общественных условий, в которых эти литературы развивались. Будучи литературами типично средневековыми, они опирались на традиционные сюжеты и приемы, исходили из представления о незыблемости литературного канона. Большинство произведений (особенно у сунданцев и малайцев) было анонимными. Светские и религиозные памятники не вполне различались, жанры имели в первую очередь функциональное, а не собственно литературное назначение. Но постепенно на фоне первоначального синкретизма выделяются как самостоятельные жанры героико-эпические произведения, исторические хроники, правовые и клерикальные сочинения, к каковым принадлежали агиографические и философско-религиозные памятники.

В яванской и сунданской литературах преобладала поэзия, а проза — возможно, из-за своей близости к фольклору — лишь постепенно входила в круг «высокой» словесности. В малайской же литературе, во многом опиравшейся на достижения яванской, напротив, господствовали прозаические повествовательные произведения. В целом, однако, литературы Индонезии в XIII—XVI вв. развивались параллельно и в постоянном взаимодействии друг с другом.

ГЛАВА ДЕВЯТАЯ

ФИЛИППИНСКАЯ (ОСТРОВОВ МАЙ-И) ЛИТЕРАТУРА

Научной периодизации классической филиппинской литературы пока нет. Традиционно она, как и история страны, подразделяется на «домагеллановский», или «доиспанский» (до 1521 г., когда Филиппины были открыты европейцами, или до 1565 г., когда архипелаг был захвачен испанцами), «испанский», т. е. период господства Испании, продолжавшийся до 1898 г., и, наконец, «новый» (XX в.) периоды.

Само понятие «филиппинская литература» в известной мере условно: на Филиппинских островах нет единого языка и единой литературы (насчитывается свыше 100 филиппинских языков и диалектов, среди которых основные сформировались к началу и середине, а письменность на них — к концу I тыс. н. э.). Словесность «доиспанского» периода — это устное и письменное творчество преимущественно на тагальском, себуанском, илоканском, бикольском, пампанганском и пангасинанском языках, каждый из которых локализован на одном или нескольких из островов Май-и (древнее название Филиппин). Эти языки использовали различные разновидности филиппинского слогового письма, ведущего происхождения, скорее всего, от индийского брахми через дравидийское (древнеюжноиндийское) письмо. И хотя филиппинская словесность этого периода (анимистические заклинания, магические формулы, мифы и легенды, сказки, поговорки, песни, героический эпос) была в основном устной, нельзя отрицать наличия на Май-и письменной литературы на основании того, что образцы этой литературы извлечены из поздних (XVII—XIX вв.) публикаций испанских монахов. В процессе обращения населения в католичество (конец XVI — начало XVIII в.), параллельно с которым шла латинизация филиппинских письменностей, уничтожались памятники старофилиппинского письма, третиравшиеся колониально-церковной администрацией как «измышление дьявола». Даты создания многих литературных произведений приблизительны, и уточнить их пока не представляется возможным. Недостаточны и сомнительны сведения о средневековых филиппинских авторах, имена которых в ряде случаев не дошли до нашего времени. Кроме того, филиппинцы часто брали или получали испанские имена, и поэтому далеко не всегда их можно отличить от авторов-испанцев, создававших на Филиппинах литературные произведения, особенно религиозного содержания.

Ранняя филиппинская литература на тагальском и других региональных языках обладает синкретическим характером: она пронизана элементами мифологии, нередко содержит исторический материал, этнографические сведения, нравоучения, что, однако, не исключает ее эстетической ценности. Произведения этой литературы могли послужить основой для самобытной литературы Май-и, если бы последующие события не нарушили естественной эволюции Филиппин и филиппинской культуры.

В мифических преданиях, легендах (аламат) и сказках (кувентонг-баян) филиппинцев отражены представления о противостоянии добра и зла в окружающем мире и стремление объяснить этот мир. Силы добра представлены Идионале — богшей труда, которой молились об обильном урожае, Анитоном Табо — духом ветра и дождя у самбалов, Ано Лаки — пангасинанским богом победоносной войны, Аннгало — илоканским «филиппинским Адамом», прародителем филиппинцев, духами — покровителями рыбаков, охотников и т. п. Силы зла — это Патианак, гном с огромной головой, скрывающий от людей сокровища земли; асуванг (оборотень-вампир), тагальский ики — существо в образе летучей мыши, высасывающее кровь из пяток беременных женщин, и т. д.

Наряду с легендами о богах и духах, широко распространены в филиппинском фольклоре, а частично зафиксированы и в ранних литературных памятниках легенды и сказки этиологического (объяснительного) характера, среди которых большое место занимают мифы о происхождении земли и островов Май-и, божеств и людей («Как появился первый вулкан на Филиппинах», «Почему вода в море соленая», «Как появились люди на Филиппинах»), о происхождении растительного и животного мира (легенды о появлении бамбука, кокоса, ананаса, популярного у филиппинцев жасмина — сампагиты, сказки о ящерице, бабочке, «о самой маленькой в мире рыбке» и др.). Оригинально объяснение цвета кожи филиппинцев в одной из легенд: «Бог пек лепешки (в другом варианте обжигал на огне глиняные фигурки); первую недодержал на огне — появилась белая раса, вторую передержал — появилась черная раса, а третью испек отлично — появилась раса коричневокожих (каюманги)». «Нес великан землю да и уронил в море; разбилась она на семь тысяч кусков», — так излагает иронический вариант легенды о происхождении филиппинцев.

хождение 7107 островов Филиппинского архипелага другая легенда. Сказки и легенды и в настоящее время интересуют филиппинского читателя, постоянно переиздается сборник «Легенды коричневокожих».

В филиппинских сказках легко обнаруживаются аналогии и параллели с малайскими, в них ощущается и индийское влияние. В разнообразных сказках — животных, волшебных, героических, бытовых, авантюрных — наблюдается постепенная демифологизация, усиление социальных мотивов.

В доиспанский период созданы и многие из филиппинских народных песен (авитинг-баян): трудовые (диона — песня посева; тулиндао — времени уборки урожая; талиндао — рыбаков и др.), победные (тагумпай), уличные (индоланин, долайн), любовные (кундиман, куминтанг), песни обрядовые, шуточные, детские и др. К песням тесно примыкают пословицы и поговорки (салавикаин, касабихан), в которых нашли свое отражение жизнь, быт и нравы народа, рифмованные загадки (бугтонг): «Они носят тебя, а ты носишь их» (туфли). «Девка родила — украшение сбросила» (цветок банана). «Сеют вечером, а убирают утром» (звезды).

За исключением некоторых легенд и сказок доиспанская литература была стихотворной, что дало основание миссионеру Педро де Сан-Лукару (XVIII в.) думать, что «почти все тагалы наделены поэтическим даром». Образцами поэтического исторического сказания являются «Царица Сима», «Принцесса Урдуха» (первые две скорее псевдоисторические), бисайская повесть о правосудии «Раджа Бендахара Калантаня», а также тагальская «Принцесса Макандула» — подобие рыцарского романа в стихах, который почти не сохранился.

Среди около тридцати произведений эпической поэзии есть поэмы бисайцев, ифугао, илоканцев, бикольцев и некоторых других народностей. В центре внимания одной из них — бисайской поэтической хроники «Марагас» (начало XIV в.?) — поход десяти малайских раджей (дату) во главе с брунейским раджей Пути на остров Панай и другие южные острова Филиппинского архипелага в XIII в. В историческую канву хроники вплетается история любви вероломной девушки Капинанган и война Гурунгурунга — первая в филиппинской литературе стихотворная повесть о неверной жене. К концу XVI в. относятся три другие бисайские поэмы. Дидактическая поэма «Харая» («Поучение», XVI в.) содержит рассказы, наставляющие в правильном поведении детей, юношей и девушек, поучающие мужей, жен и т. п. Подобного же рода сборником стихот-

ворных наставлений, но для служилых людей и правителей явилась поэма «Лагда» («Прямая линия», или «Правильный путь»). Менее известна поэма «Царь в поле» об одном из раджей Негроса.

У народности ифугао в период XIII—XVI вв. не было письменности, однако устная традиция донесла до нашего времени эпические поэмы «Худхуд» и «Алим». В первой рассказывается об истории племени и его легендарном герое Алигуюне из Гонхандана. Вторая содержит легенды о жизни и приключениях богов ифугао и обнаруживает, хотя и опосредованное, влияние «Рамаяны». Весь мир в представлении древних ифугао вмещался между двумя горами: Амуяо на востоке и Калавитан на западе, а первые люди — полубоги, счастливые и бессмертные, жили в долине, ловили в реке рыбу, в лесу промышляли оленей и кабанов, в то время как рис произрастал сам собой. Но во время страшного потопа, следовавшего за жестокой засухой, погибли все люди, кроме Вигана и Буган, брата и сестры, забравшихся на вершины гор. Бог Маканунган сделал их прародителями ифугао.

Только в конце XIX и начале XX в. были найдены и опубликованы древние эпические поэмы бикольцев («Ибалон») и илоканцев «Биагни Лам-анг» («Жизнь Лам-анга»), а у тагалов сохранились лишь фрагменты героической поэмы «Кумитанг», повествующей о войнах между местными раджами. Боевые песни из нее распевают нередко и поныне в тагальских деревнях.

На Юге Филиппин сложился специфический героический эпос — даранган — на языке народности маранао в Минданао, лучшим образцом которого по праву считается «Бантуган» — стихотворная повесть о Бантугане и принцессе Датимбанг. Эту повесть иногда называют местной «Илиадой» и «Одиссеей». Даранганы пелись при стечении большого количества народа и в особо торжественных случаях; так, исполнение «Бантугана» рассчитано на три ночи. Другим образцом дарангана является поэма «Индарапатра и Сулайман» — о храбром и мудром царе Мантапули-Индарапатре, «самом великом среди царей Запада».

Для эпических памятников филиппинцев типична многослойность, многоплановость действия. Фольклорные мотивы и народная в основе дидактика подвергались в них идеологической трансформации. Они служат наглядной иллюстрацией того, как формировалась литература на основе устной словесности в период создания государственности и в связи с развитием и филиацией различных форм письменного творчества.

В филиппинской литературе «доиспанского» периода можно обнаружить также зачатки народного театра. Были популярны танцевально-драматические представления и музыкально-танцевальные пьесы, которые исполнялись в сопровождении струнных инструментов, а также поэтические фарсы, в которых широко использовались загадки и прибаутки, пословицы. Таким образом, драматическое и театральное искусство некоторых из народностей островов Май-и зародилось до прихода испанцев. Оно выросло, возможно, из бугтанганов — разновидности «покойнических» игр у тагалов, бикольцев, игоротов и других племен, — которые представляли собой импровизированные действия, связанные с культом предков.

Драма как особый род литературы сложилась на Филиппинских островах уже в испанский период.

К 1593 г. относится начало книгопечатания на Филиппинах, когда ксилографическим изданием с параллельными текстами на испанском и тагальском языках вышла «Христианская доктрина», сочинение, приписываемое монаху-августинцу Хуану Пласенси, которое открывает список из 57 филиппинских зафиксированных первоизданий вплоть до 1640 г. После окончательного покорения архипелага испанцами в последней четверти XVI в. даже фольклор стал развиваться при заметном воздействии европейских, преимущественно испанских, фольклорных мотивов. Аналогичное влияние испытала и филиппинская письменная литература. Вместе с тем именно в этот период начинается собирание образцов филиппинской литературы доиспанского периода и знакомство филиппинцев, осваивавших испанский язык, с произведениями европейской литературы.

ЛИТЕРАТУРЫ ВОСТОЧНОЙ И ЮГО-ВОСТОЧНОЙ АЗИИ

ВВЕДЕНИЕ

В XIII—XVI вв. литературы Китая, Японии, Кореи и Вьетнама, которые были связаны в то время общей письменной иероглифической традицией, входят в единый культурный регион. Литературы этих стран развивались под заметным влиянием пришедшего из Индии буддизма, который дополнял распространившееся в этих странах Азии конфуцианское учение (в меньшей степени получил известность за пределами Китая философский и религиозный даосизм). Объединял их и литературный язык *вэньянь* (букв. письменный язык), как он именовался в Китае (ханмун, камбун, ханван, т. е. китайский язык, как называли его соответственно в Корее, Японии, во Вьетнаме). Это был язык официального обихода, канонических книг, высокой изящной словесности. Человек, знающий *вэньянь*, мог читать произведения, написанные на нем в любой из этих стран, но практически свободно расходился и даже перепечатывались в других странах Восточной Азии переводы индийских буддийских текстов и сочинения китайских авторов, а сочинения авторов — корейцев, японцев, вьетнамцев получали известность вне своей родины в редких случаях. Должно говорить не о единой «*вэньяневской*» литературе Восточной Азии, а о литературе на *вэньяне* как части литератур каждого из указанных народов.

При этом важно учитывать и местные фольклорные тенденции, достаточно влиятельные во всех литературах региона, помня и о том, что изначальная этническая и языковая основа и соответственно древние фольклорные традиции японцев, корейцев, вьетнамцев и китайцев были весьма различны.

В XIV—XVI вв. в данном культурном регионе начинает появляться и литература на живых языках, близких к разговорной речи. В Китае все больше набирает силу зародившаяся в недалеком прошлом литература на *байхуа* (городская повесть, частично народные книги и эпосы, драма), в Корее и Вьетнаме этот процесс начинается с поэзии, находившейся под влиянием народной песни. С XVI в. новый литературный язык складывается и в Японии. Своеобразна была также трансформация системы жанров. Литературы этого культурного региона восприняли главным обра-

зом один из двух китайских поэтических жанров: жанр *ши* — регулярный стих с одинаковым количеством слогов (иероглифов) в строке (5 или 7). Стихи *цзы*, более сложные по форме и писавшиеся на заранее заданные мелодии, распространения за пределами Китая почти не получили. Далекое не все жанры изящной бессюжетной прозы *вэнь* были популярны в соседних с Китаем странах. Вьетнамская литература больше использовала наиболее ранние из них; например, *гао* (вьет, као) — обращение государя к народу, *си* (вьет, хить) — воззвание к войскам, *фу* — описательные поэмы, рассчитанные на произнесение вслух, *цзи* (вьет, ки) — записки. Особое положение Вьетнама в XIII—XIV вв. как буддийского государства проявилось в том, что, кроме жанров обрядовых и ораторских, использовались жанровые формы, подходящие для изображения созерцательного состояния и настроения автора (*фу*, *цзи*), а любимые конфуцианцами жанры (такие, как *лунь* — рассуждение, *шо* — слово, и — разъяснение смысла канона) использовались в это время больше в Корее. Изменялись и сами жанры. Так, вьетнамские *фу*, например, имеют несколько иную структуру, чем китайские. Вьетнамские авторы нередко заключали свои *фу* песнями, вводимыми особой трафаретной фразой: «... затем сложил для приветствия руки, склонил голову и исполнил такую песнь...». С учетом опыта китайской эссеистической прозы в Корее развивались совершенно особые повествовательные произведения на ханмуне, соответствующие по форме повести. Таковы, в частности, три повести Лим Чжэ: «Мышь под судом», «История цветов», «Юдоль», не имеющие жанровых аналогов в других литературах региона.

В XIV—XVI вв. ведущими в регионе по-прежнему следует считать китайскую и японскую литературы, которые развиваются в известной мере параллельно, хотя японская литература родилась на много веков позже китайской и так же, как корейская и вьетнамская литература, не имела фактически своей развитой «античности». Именно в эти века в обеих странах происходит формирование героической эпосы: «Троецарствие», «Речные заводи» — в Китае; «Повесть о годах Хогэн», «Повесть о

Тайра» — в Японии. На формирование эпосов в обеих странах большое влияние оказали две весьма разнородные традиции — исторические летописи, с одной стороны, и устный профессиональный сказ — с другой. Вслед за развитием этого сказа в Китае бурно развивается драма, то же в общем происходит и в Японии, где во второй половине XIV столетия окончательно оформляется знаменитый театр Но. Пожалуй, не будет преувеличением сказать, что в литературе Китая и Японии XIV—XVI вв. на первое место выдвигаются именно повествовательная проза и драма как явления во многом новые и имеющие большое будущее в истории литературы. При этом если влияние буддийских идей в Китае в этот период в основном ограничивается народным сказом и близкими к нему народными книгами и драмой, то в Японии эпосы и пьесы театра Но наполнены буддийскими идеями и образами.

В эти же столетия наблюдается определенный параллелизм в развитии двух других литератур данного культурного региона. И в Корее, и во Вьетнаме ведущим жанром оказывается поэзия, почти одновременно происходит постепенное формирование повествовательной прозы новеллистического типа. В обоих случаях она возникает на основе устных преданий и исторических анекдотов и получает первое письменное оформление в неофициальных исторических произведениях. Ранние сборники содержат короткие рассказы, из которых постепенно развивается литературная новелла на письменном языке. В обеих странах этот процесс, происходивший, конечно, не без влияния общей литературной традиции, заканчивается к концу XV в. в Корее (творчество Ким Сисыпа) и в XVI в. во Вьетнаме (в творчестве Нгуен Зы). Характерно, что Нгуен Зы впервые вводит в литературу Вьетнама и соответствующий термин «чуенки», употреблявшийся в Китае для обозначения аналогичного явления — развитой новеллы танской эпохи (чуаньци). И Ким Сисып, и Нгуен Зы ориентируются уже во многом и на более поздние образцы китайской новеллы, творчески воспринимая опыт китайского прозаика Цюй Ю (конец XIV в.), сочинения которого у себя на родине в те времена подлежали изъятию и сожжению как безнравственные с конфуцианской точки зрения и смущающие умы.

Географическое положение Вьетнама как части Юго-Восточной Азии накладывало особый отпечаток и на его культуру, находившуюся в тесном взаимодействии не только с культурами Китая и Индии, но и соседней Тямпы. Преломление этих связей обнаруживается и в литературной новелле. Сравнение творчества

Ким Сисыпа и Нгуен Зы, во многом продолжавших линию Цюй Ю, показывает гораздо большее национальное своеобразие новелл вьетнамского писателя, чем его корейского собрата. В новеллах Нгуен Зы чувствуется дыхание южных земель с их своеобразным укладом жизни и оригинальным фольклором, во многом отличающимся от устного творчества других народов тогдашнего восточноазиатского культурного круга.

В XV—XVI вв. определенный, хотя и гораздо меньший интерес к китайской литературной новелле проявляется и в Японии, где в это время создается интересная обработка новеллы Во Син-цзяня (IX в.) «Жизнеописание красавицы Ли», представляющая собой типичную национальную адаптацию иноземного сюжета с переносом действия в родную читательскую среду.

Вообще же литература Японии, Кореи, Вьетнама в это время больше ориентировалась на поэзию и прозу эпохи Тан (VII—X вв.), чем на современную писателям литературу Китая. В несколько большей степени, чем другие, воспринимали опыт современной им китайской литературы лишь корейцы. В корейском учебнике китайского языка, составленном в XIV—XV вв., современные ученые обнаружили фрагменты из раннего (не сохранившегося в самом Китае) варианта фантастической эпосы «Путешествие на Запад».

В XIV—XVI вв. в литературах стран восточноазиатского культурного региона закрепляется специфический круг образов и тем, сближающих поэзию народов этого региона, для которой характерен обобщенный принцип восприятия и изображения окружающей природы, наблюдаемой обычно как бы в состоянии безмятежности и покоя. Такие стихи, как правило, картинны и напоминают пейзажные свитки дальневосточных художников. Эта созерцательность заметна в стихах поэтов, увлекавшихся буддийскими (чань или в яп. чтении дзэн) и даосскими идеями о единении человека и природы. Те же поэтические образы проникают в это время иногда и в монгольскую литературу. Известно, что многие монголы во времена их владычества в Китае занимались переводами китайской исторической, конфуцианской, а также религиозной буддийской литературы. В создании литературы Китая в XIII—XIV вв. принимали участие и образованные монголы, и турки. Тюрк Садула стал даже известным китайским поэтом.

Для поэзии восточноазиатского культурного региона, как и в предшествующие века, характерна гражданская тема. Эта традиция опирается на знаменитые стихи Ду Фу и Во Цзюй-и

о богачах, у которых гниет в закромах всякая снедь, и о бедняках, которым негде укрыться от зимней стужи. Тема социальной несправедливости, выраженная в образах и противопоставлениях, близких тайской поэзии, звучит и у вьетнамского поэта Нгуен Фи Кхана (XIV в.), и у корейца Ким Сисыпа, который пишет о чиновниках-лихоимцах, обирающих бедного рыбака («Рыбак»). Авторы стихов, полных критики власть предержащих, вдохновлялись некоторыми демократическими идеями раннего конфуцианства, которое утверждало необходимость заботы о подданных и разрешало порицать дурных правителей. Такие гражданственные стихи во Вьетнаме появляются с возвышением сторонников конфуцианской идеологии, победивших придворные буддийские круги.

Постепенно в XVI в. происходит усложнение литературного развития. В Китае появляется первый бытовой роман «Цзинь, Пин, Мэй», в Корее — развитая повесть, полная иронии и сатиры; все больше набирают силу литературы на живых языках: корейском, вьетнамском, японском, разговорном китайском. Новый язык, проникший в письменное творчество, нес с собой и новые образы, новые стихотворные размеры, новые темы. Одновременно изменился и круг читателей. Все больше приобщались к письменной литературе простые горожане, не всегда искусные в сложных реминисценциях древнего литературного языка и стиля.

Изменение литературной ориентации приводит к определенным сдвигами и в самой системе литературы и ее теории. В XVI в. китайский философ-вольнодумец Ли Чжи делает попытку ввести роман-эпопею в круг общепризнанной высокой литературы.

Одновременно со становлением литературы на живых языках литература на вэньяне все более канонизируется и продолжает развитие в пределах традиционных жанровых форм. Порою определенный застой в изящной прозе приводил к очередной (после танской эпохи) волне движения за возврат к древности в Китае в XV—XVI вв. Сторонники этого движения выступали за стилевые нормы III в. до н. э.— III в. н. э. в прозе и танской поэзии в стихотворном творчестве. Эта ориентация на нормы танского стиха повлияла и на формирование классической поэзии в других странах региона.

В целом в рассматриваемый период развиваются, как показано в конкретных главах, в рамках средневекового творчества некоторые новые тенденции, свидетельствующие о зарождении качественно принципиально новых идей и форм, характерных для периода, предшествующего переходу от Средневековья к Новому времени. Переходу этому, однако, в силу исторических причин не суждено было завершиться ни в XVII, ни даже в XVIII в. Литература данного культурного региона надолго как бы остается на пороге Нового времени.

ГЛАВА ПЕРВАЯ

КИТАЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. ДРАМА

XIII век был для китайского театра едва ли не такой же золотой порой, какую пережило в разное время театральное искусство Греции и Индии. В драме разносторонне отразилась жизнь бурной эпохи, на которую приходится установление владычества монгольской династии Юань сначала над Северным (1234), а затем и над всем (1280) Китаем, освобождение от него (1368), возвышение и начинающийся упадок национальной династии Мин.

Появлению драмы предшествовало длительное развитие различных литературных и песенно-музыкальных форм, а также народных, ритуальных и придворных представлений. Еще от эпохи Чжоу (XII—III вв. до н. э.) сохранились упоминания о танцах, пантомимах и о небезобидных выступлениях придворных шутов, а к концу этого периода появляются цирковые

представления байси (сто игр), отдельные части которых могли иметь и поэтический текст, а также потешные сценки с диалогом двух исполнителей. В VII—IX вв. встречаются простейшие формы собственно театра, не имевшего, однако, фиксированной драматургии, например фарсы «игра о цаньцзюне», разыгрывавшиеся двумя участниками, один из которых — именуемый цаньцзюнем — неизменно попадал в глупое положение и терпел побои. Распространение получают стихотворно-музыкальные жанры. В X—XII вв. «игра о цаньцзюне» перерастает в цзацзюй (смешанные представления) и соответствовавшие им на Севере пьесы юаньбэнь. В них участвовало до пяти персонажей, и представления состояли из двух или трех частей, не обязательно связанных между собой. Появляются записи текстов, и, хотя они не сохранились, известны названия более чем тысячи цзацзюй и юаньбэней.

Наиболее законченным жанром доюаньского театра были наньси (южные пьесы), возникшие на рубеже XI—XII вв. в юго-восточных районах страны. Наньси объединяли элементы фарсов цзацзюй и песенно-танцевальных жанров. Результатом явилась театральная форма с диалогом, пением и танцами, допускавшая импровизацию, прямое обращение к зрителям. В наньси складывается дифференциация действующих лиц по амплуа, характерная для традиционного театра Китая. Разыскано три из ранних наньси (как литературный жанр называвшихся сивэнь — текст пьесы). «Чжань Се, победитель на экзаменах» относится к первой половине XIII в., две другие созданы на сто лет позже. Литературно не очень отделанные, местами напоминающие либретто, пьесы примечательны разнообразием типажей, живостью речи. Их авторы неизменно на стороне обиженных. С симпатией изображены безвинно погибший Сунь (пьеса «Сунь-мясник») или увлекшийся певичкой и навлекший на себя гнев «благородных» родителей молодой человек (пьеса «Ошибка знатного юноши»).

Раннюю южную драму оттеснили на второй план северокитайские драмы цзацзюй, которые не следует смешивать с одноименным фарсом. Падение престижа китайского чиновничества при монголах и временная отмена системы экзаменов привели к определенному упадку «высоких» жанров, которые вытеснялись литературой «низов», прежде всего драматической и повествовательной. Горожане — торговцы и ремесленники — были основными потребителями протонародной литературы. Число читателей (чаще следует говорить о слушателях и зрителях) было велико; помимо столярного Ханбалыка (Пекина) ряд городов в ту эпоху насчитывали сотни тысяч обитателей. В театре предшественником — и современником — драмы цзацзюй был фарс юаньбэнь. На становление драмы цзацзюй повлияли различные виды прозо-поэтических сказов, в частности чжугундяо (букв, тонические мелодии). Как свидетельствует единственный полностью сохранившийся образец — «Западный флигель» Дун-цзеюаня (XII—XIII вв.), — чжугундяо были крупными произведениями, в которых прозаические повествовательные части чередовались с музыкально-поэтическими ариями.

Жанру цзацзюй свойственна устойчивость структурных признаков: четыре-пять актов, пьеса может состоять также из двух и более частей по четыре акта; каждому акту соответствует цикл арий одной тональности; поет лишь один персонаж, мужской или женский; остальные ведут прозаический диалог или декламируют стихи (шут-чоу иногда исполняет комиче-

ские песенки); арии в пределах цикла пишутся на одну и ту же рифму. Между актами или в начале пьесы может вставляться одна или две сецзы (букв, клин) — интермедии с усеченным циклом арий. В цзацзюй не было единства времени, места и действия.

Юаньские пьесы известны, как правило, по позднейшим спискам (XV—XVII вв.). Лишь 30 примерно из 160 дошли в издании начала XIV в., в котором, однако, диалоги почти отсутствуют. По сохранившимся материалам все же можно сделать вывод, что язык диалогов, хотя и включал некоторые книжные обороты, в целом был близок к разговорной речи (в отличие от более поздних жанров драмы — кунцзюй и пекинской).

Сведения о драматургах юаньской эпохи скудны — почти никто из них не занимал должности, дававшей право на официальную биографию. В большинстве они были профессионалами, входившими в «книжные общества» — объединения, сходные с цеховыми организациями. Можно лишь приблизительно разделить драматургов на «ранних» (к ним относится большинство крупных имен) и «поздних», считая рубежом начало XIV в., когда центр театральной жизни переместился из Пекина в Ханчжоу, бывшую столицу южных Сунов.

Театр цзацзюй был отражением трагического времени. Суровые законы новых правителей, грозившие казнью за «клеветнические» сочинения, не позволяли прямо говорить правду о жизни страны. Традиция подсказывала обращение к историческим и фантастическим сюжетам, перенесение современных событий в прошлое. Отсутствие примет эпохи в пьесах юаньских драматургов не лишает актуальности их проблематику. Положение народных масс при Юанях, беспробудно мучительное сразу после завоевания, несколько улучшилось в период относительной стабильности в конце XIII — начале XIV в. и вновь деградировало в пору войн, предшествовавших изгнанию монголов. Нищета, бесправие, произвол чиновников, засилье ростовщичества — вся эта реальность представлена в театре цзацзюй, однако прямое обличение иноплеменных правителей сведено к минимуму. Это могло быть обусловлено разными причинами: боязнью запрета подобных произведений, расправы за их постановку, а также тем, что народ в своей повседневной жизни чаще сталкивался не с собственно монголами-завоевателями, а с чиновниками-китайцами, служившими династии.

Социальная проблематика широко представлена в творчестве Гуань Хань-цина, возможно явившегося одним из творцов жанра. В знаменитой «Обиде Доу Э» с трагической силой раз-

вертывается судьба дочери бедного ученого, отданной за долги в жены сыну ростовщицы. Рано овдовев, она едва не становится добычей негодяя Чжана, вместе со своим отцом позарившегося на достаток семьи. По ошибке отравив отца, Чжан обвиняет в убийстве свекровь Доу Э. Чтобы спасти ее от пыток, молодая женщина берет «вину» на себя и идет на казнь. Даже небо дрогнуло от самопожертвования и послало знамения, которые помогли отцу Доу Э, ставшему судебным ревизором, покарать истинных преступников.

Драматург не ограничивается осуждением отравителя и клеветника Чжана, взяточника-судьи, подлека-аптекаря. Он отвергает тот порядок, при котором «кто честен и правдив — в несчастье прозябает... Преступник же в богатстве утопает». В одном из вариантов текста пьесы содержится даже упрек Небу (аналог верховного божества в конфуцианстве), которое «боится сильных, но к слабым жестоко». Правда, упрек смягчен финалом драмы, где справедливость торжествует.

Трагедия в классической китайской драме не существовала в столь чистом виде, как у греков. Здесь нужно учесть и влияние буддизма с его верой в грядущие перевоплощения, и мироощущение сословия горожан, и древние традиции отношения к литературе как к этическому кодексу, где нельзя оставить добро вознагражденным. Часто в роли рыцаря правды выступает сановник Бао Чжэн, живший при Сунах и позднее идеализированный народом. Он наделен императором чрезвычайными полномочиями, но и их недостаточно, чтобы справиться с высокопоставленными злодеями. Тогда остается прибегнуть к хитрости или к волшебству. В драме «Лу Чжай-лан» (возможно, также принадлежащей Гуань Хань-цину) Бао Чжэн легко устанавливает, что местный сатрап — насильник и клеветник. Но добиться осуждения его при дворе удается лишь с помощью подлога, записав в донесении его имя другими, похожими по начертанию иероглифами. Бао Чжэн в анонимной драме «Шэнь-нуэр» по ночам вызывает души умерших, выясняя у них правду о разбираемом днем деле. Но в драме «Продажа риса в Чэньчжоу» он изображен вполне земным, сомневающимся, страдающим и радующимся успеху. Он хитроумно избавляет население от обижающих его негодяев и карает грабителей. И хотя Бао творит справедливость от имени императора, последний предстает в малопривлекательном виде, поскольку именно его близорукая доверчивость ввергла Чэньчжоу в беду. Сила обличения, полнокровность образов и естественность разработки сюжета делают «Продажу риса...» одной из наиболее художественно зрелых юаньских

пьес. К этой пьесе в смятенном отношении при-мыкают также «Золотой ларец» У Хань-чэна, «Сон о бабочке» Гуань Хань-цина.

Порой в роли избавителя выступает случай. В остросюжетной пьесе Чжан Го-биня «Разорванная рубашка», автор которой был одним из популярных актеров, все удается вероломному негодяю Чэнь Ху. Обобрав благодетельствовавшего его хозяина, Чэнь сбрасывает в воду хозяйского сына, завладевает его женой, готов убить пасынка просто потому, что «видеть его не может». Злодей без проблеска нравственного чувства, он долго живет припеваючи, как бы символизируя безнаказанность преступления. В конце пьесы негодяй наказан, но общее мрачное впечатление от пьесы остается.

И все же юаньскую драматургию нельзя упрекнуть в сосредоточенности на одних мрачных сторонах жизни: во многих ее образах — оптимистическое мировосприятие поднимавшегося сословия. Играла свою роль и характерная «циклическая» концепция хода исторического развития, согласно которой за периодом упадка неизбежно должен последовать подъем, после хаоса и смут должно прийти время порядка и единения. В большинстве пьес, которые можно отнести (с понятными оговорками) к разряду социально-бытовых, включая и «судебные», авторы будто хотят сказать: самое страшное — войны, грабежи, плен — позади, жизнь постепенно налаживается, пользуйтесь радостями и надейтесь на лучшее. Зло либо отступает, побежденное добродетелью или смекалкой, либо даже не рискует появиться на сцене, отдавая ее во власть любви и веселья.

Жизнеутверждающие произведения многочисленны и встречаются почти у каждого драматурга юаньского времени. Рядом ярких образов представлены они у Гуань Хань-цина. В «Спасении обманутой» певичка Сунь Инь-чяган, мечтающая поскорее выйти замуж и избавиться от опостылевшей «веселой» жизни, попадает в руки бессердечного повесы. Благодаря уму и самоотверженности своей старшей подруги незадачливой героине удается спастись. Пьеса утверждает человеческое достоинство женщины самого незавидного общественного положения. Смелость и ум женщины воспевают драматург также в «Беседке над рекой», но на этот раз героиней является супруга чиновника (кстати, вопреки обычаю вышедшая за него после смерти первого мужа). Тань Ци-эр не только ловко защищает себя от поползновений придворного сластолюбца, но и обращает против него самого интригу, задуманную им с целью погубить ее мужа. Нельзя не отметить ту легкость, с какой негодяю удалось оклеветать перед императором честного чиновника, для которого

невозможно отстоять правду «нормальным» путем. Внешне комические ситуации с переодеванием и обманом не скрывают печальной правды жизни.

Любовь и ревность служанки Янь-янь — вот тема лирической комедии «Гармония ветра и луны» («Хитрая служанка»). Безраздельно отдавшись любви к знатному юноше, Янь-янь посмела вступить в соперничество со своей молодой хозяйкой и достигла — с точки зрения тогдашних нравов — успеха, став второй, после хозяйки, женой возлюбленного. В таком разрешении конфликта видны новые, гуманистические тенденции (равноправие людей в области чувства), хотя в основном законы «домостроя» сохраняли свою силу. Это не единственный пример сюжета о любви людей, стоящих на разных ступенях сословной лестницы. В «Павильоне Багряного облака» Ши Цзюнь-бао, как и в упоминавшейся «южной пьесе» «Ошибка знатного юноши», отпрыск благородной фамилии «опускается» не только до увлечения актрисой из бродячей труппы, но и до занятия этой «низменной» в глазах общества профессией. Авторы одобряют, может быть из цеховой солидарности, его поступок и заставляют примириться с ним чопорных родителей юноши. Так на сцене происходила «реабилитация» актерского ремесла, в действительности осуществившаяся в Китае лишь в XX в.

Чаще в роли влюбленных выступают «равные». Много пьес («На скакуне возле ограды» Бо Пу, «Цюйцзянский пруд» Ши Цзюнь-бао, «Заброшенная гончарня» Ван Ши-фу) построено по одной схеме: благородный, но бедный студент влюбляется в знатную девушку или процветающую певицу (быть певицкой, тем более высокого класса, в те времена не считалось зазорным) и добивается взаимности. На пути к счастью встают преграды, но юноша преодолевает их, блестяще сдав государственный экзамен. Иногда счастьем молодых мешает мнимая суровость родителей, однако в финале выясняется, что она преследовала цель побудить юношу скорее сдать экзамен. Наиболее значительным из данной группы пьес и в юаньской драматургии в целом было произведение Ван Ши-фу «Западный флигель», выделяющееся крупными размерами (5 частей по 4 акта в каждой), углубленной разработкой образов и поэтическим совершенством. Литературным источником «Западного флигеля» был упоминавшийся одноименный сказ «чжугундяо» Дун-цзеюаня, восходящий в свою очередь к новелле поэта Юань Чжэня (779—831) «Повесть об Ин-ин». В процессе переработки рассказ претерпел изменения и из повествования о недолгой любовной связи, сопровождавшегося морализированием домост-

роевского склада, превратился в гимн любви, торжествующей над запретами и имущественным неравенством. Наибольшая роль в этой трансформации принадлежит Дуну. У Ван Ши-фу, который придал сюжету окончательный вид, любовь студента Чжана к Ин-ин, дочери первого министра, побеждает сопротивление матери девушки, и не столько благодаря находчивости юноши, выручившего мать и дочь из беды, сколько вследствие смелости и любви самой Ин-ин и настойчивости ее бойкой служанки. Отход от некоторых феодальных этических норм — повиновения старшим, девичьего затворничества, брака по сговору — знаменует проявление жизнеутверждающей морали, призывающей «всех влюбленных Поднебесной» по примеру героев добиваться счастья. Утверждение примата чувства и воспевание радостей любви сделали «Западный флигель» в глазах догматиков разных веков синонимом порока, хотя на самом деле пьеса изящно-целомудренна даже в самых откровенных сценах.

Вместе с тем остроту этического конфликта не следует преувеличивать: бунт Ин-ин оправдан вероломством матери, нарушившей обещание выдать дочь за Чжана. Герои обрисованы традиционными для изображения влюбленных красками, однако гораздо подробнее, нежели обычно в юаньской драме. Ван Ши-фу с тонкими нюансами передает их настроения, переходы от надежды к отчаянию. Новаторские черты еще резче выражены в фигурах служанки Хун-нян (сестры позднейших субреток из западной комедии) и неортодоксального монаха Гуэй-мина — поборника справедливости, удалца, чревоугодника и противника обрядов. Ван Ши-фу считают мастером «изукрашенной» школы, которая была, наряду с «натуральной», одним из главных течений в юаньской драме. Для «изукрашенного» стиля характерно обилие изысканных эпитетов, частое использование литературных цитат и намеков, отделка стиля. Последователи «натуральной» школы, первым среди которых стоит Гуань Хань-цин, чаще использовали живую народную речь, вульгаризмы, добивались экспрессии. Следует заметить, что встречавшееся у китайских исследователей отождествление «изукрашенной» школы с тенденцией романтической и аристократической, а «натуральной» — с реалистической и народной является упрощением. Этому противоречат, с одной стороны, «Западный флигель», а с другой — многие анонимные пьесы, полные феодальных предрассудков, но написанные в «натуральной» манере.

В финале лирических комедий герою полагалось «реабилитировать» себя сдачей экзаменов, что знаменовало вступление на предуказанный

официальной идеологией путь служения стране и государю. Сфера свободы чувств была еще ограничена, хотя ее появление, конечно, нельзя недооценивать как свидетельство начинавшегося, но так и не завершеного до XX в. формирования новых эстетических норм, связанных с мироощущением различных слоев городского населения.

Иные аспекты новой этики намечены в бытовых пьесах, в которых объединены нравоописательный и нравоучительный элементы. Сюда относятся «Старец из Восточного зала» Цинь Цзянь-фу, «Поздно рожденный сын» У Хань-чэня. В них воспеваются умеренность, бережливость, осуждаются моты и гуляки. Эта направленность роднит их с европейскими моралитэ; однако в них нет аллегоричности, герои остаются живыми людьми, ситуации — вполне реальными, и в этом смысле можно бы было поставить эти пьесы в ряд с более поздней мещанской драмой. Но есть пьесы — «Раб чужих денег» Чжэн Тин-юя или анонимная «Долг на грядущую жизнь», где проповедуется отказ от накопительства, скромная и совестливая жизнь (во второй пьесе — по законам буддизма). При этом, по видимому, имела значение и ориентация на пестрый состав зрителей драмы, завоевавшей и дворцы вельмож, и рыночную толпу.

Среди количественно преобладающих цзачзюй на фантастические и исторические сюжеты, часть которых выглядит иллюстрациями к хроникам, можно выделить лирическую трагедию, основанную на исторических фактах или преданиях. Сюда относятся два из числа наиболее совершенных творений юаньского театра — «Осень в Ханьском дворе» Ма Чжи-юаня и «Дождь в платанах» Бо Пу. Герои обеих пьес — императоры и их любимые наложницы, которых они не могут спасти от гибели. Пьесы заканчиваются щемящими душу сценами воспоминаний героев об утраченном счастье. Роднит трагедии и почти не завуалированное осуждение недалеконвидных правителей, тогда, при Ханях и Та-нах, как и сейчас, не сумевших отстоять достоинство страны. Высоки поэтические качества пьес — их авторы относятся к видным стихотворцам юаньского времени, но творение Ма Чжи-юаня представляется более цельным и интересно своим творческим подходом к фактам истории, тогда как пьесе Бо Пу отличает ярко выраженный критический дух.

Историческая трагедия «Сирота из рода Чжао» Цзи Цзюнь-сяна — это возвышенно-мрачная, переполненная самоубийствами и убийствами история о том, как верные друзья и слуги спасли от мстительного тирана сына загубленного им благородного сановника. Это драма чести и Стойкого мужества, пусть облаченных в одея-



Иллюстрация к пьесе Ван Ши-фу
«Западный флигель»

Нанкинское ксилографическое издание 1573—1619 гг.

ния феодальной морали, противопоставленных жестокости и подлости и побеждающих, хотя и дорогой ценой. Эта драма в переработке Вольтера — «Китайский сирота» — была первой китайской пьесой, с которой познакомился европейский зритель.

Два эпизода из народных сказаний об эпохе Троецарствия переложил Гуань Хань-цин на язык драмы — «Один с мечом на пиру» и «Путешествие в Западное Шу». Обе пьесы славят полководца Гуань Юя. В первой — герой выступает в расцвете сил, мужественно явившись на пир к недругам и вырвавшись из засады. Во второй драме действие происходит после гибели Гуань Юя, появляющегося в облике духа и вспоминающего о былых сражениях. Пьеса звучит реквиемом по прославленному в народе военачальнику.



Южная пьеса «Белый заяц»

Нанкинское ксилографическое издание 1573—1619 гг.

Важна группа полусторических пьес, основанных на преданиях,— драмы о храбрцах-повстанцах из Ляншаньбо. Они предшествуют героической эпопее «Речные заводи», так же как произведения Гуань Хань-цина — «Троецарствию» Ло Гуань-чжуна. Хотя прямые сюжетные соответствия с романом подчас не прослеживаются, в пьесах царит тот же дух вольницы, любование удалью Ли Куя и чувством справедливости присущим Сун Цзяну. Из пьес этого цикла выделяются «Ли Куй несет повинную» Кан Цзинь-чжи и «Двойной подвиг Черного Вихря» Гао Вэнь-сю. Неверно было бы характеризовать их как прямое отображение идеологии крестьянских Восстаний, тем более что среди героев почти нет крестьян; да и конфуцианство — в его ранней версии — оправдывало бунт против недостойных правителей и их недостойных слуг. Вскоре после того, как на подмостках появились удалцы из Ляншаньбо, в разных

уголках страны стали братья за оружие такие же «добрые молодцы» из обиженных мелких военачальников, незнатных чиновников, бывших монахов... А вскоре юаньский Китай погрузился в смуту, конечным результатом которой было утверждение национальной династии Мин. Очевидно, в пьесах «повстанческого цикла» были угаданы назревавшие перемены и изображение повстанцев не было случайным.

Вначале пьес на сказочные и религиозные темы было сравнительно немного — лишь Ма Чжи-юань отдал дань даосским житиям святых. Больше таких драм появляется в период заката Юаньского государства, когда распространились вызванные общим кризисом неуверенность и желание уйти от тревожащей жизни. В мире поэтического вымысла бедный юноша одерживает верх над царем драконов («Студент Чжан кипит море» Ли Хао-гу). Душа девушки, зазноемой от разлуки с любимым, устремляется за возлюбленным («Душа красавицы покидает тело» Чжэн Гуан-цзу). Небожитель сходит на землю, чтобы возвещать истину Дао. Деревья и цветы за свои добрые дела превращаются в людей, а люди за свои грехи в следующем перерождении становятся волами или мулами... На сцене толпятся божеества даосского пантеона в причудливых масках и одеяниях, разыгрываются сражения между небесной ратью и полчищами демонов.

Законы, царившие в ином мире, могут открыться в озарении веры, доступном отмеченным благодатью, и то с помощью божественных наставников. Так возникает сюжетная схема большинства пьес даосского цикла: «Бешеный Жэнь» и «Юэянская башня» Ма Чжи-юаня, «Лань Цай-хэ» анонимного автора. В центре каждой из них — приобщение человека к бессмертию в лоне Дао (истины Пути). Сложность ситуации состоит в том, что обращаемый, не зная о своей избранности, не хочет отказаться от мирских соблазнов. Поэтому даосскому святому приходится убеждать с помощью чудес, подчас вынуждать к жестоким поступкам — к убийству детей, например, ради того, чтобы отрезать пути возвращения к мирскому существованию. Здесь нередко достижение освященного верой идеала ставится выше морали обычных людей. Эта сугубо средневековая черта проявляется именно в даосских пьесах, поскольку этика даосизма проповедовала индивидуальное «спасение».

Основываясь на достижениях предшествующих «высоких» и демократических жанров, широко используя легенды, сюжеты новелл, сказов и исторических сочинений, юаньские драматурги выработали специфическую литературную форму, расширили сферу изображения действительности и отразили некоторые новые эле-

менты в мироощущении человека своей эпохи. Их творчество оказало глубокое влияние на всю последующую драматургию и способствовало расцвету повествовательной прозы в Китае. В истории мировой драматургии юаньские цзацзюй в типологическом плане могут претендовать на особое место. Черты, присущие средневековой драматургии, переплетаются в них с отдельными явлениями, типологически близкими ренессансному искусству. Но несомненно, что по глубине и интенсивности философского осмысления действительности юаньская драматургия все же уступает западноевропейскому ренессансному театру.

За исключением немногих шедевров еще менее, чем юаньские цзацзюй, изучена драматургия с середины XIV по XVII в. В ее развитии представляется возможным наметить четыре этапа. На рубеже Юаней и Минов наряду с упадком северных цзацзюй происходит кратковременное оживление «южной драмы», о которой говорилось вначале. Во второй половине XV в. цзацзюй вновь выступает на первый план, хотя в несколько измененном виде. В XVI в. произошло вытеснение цзацзюй «южной драмой», принявшей наименование «чуаньци» — «повествование о необычном» (в эпоху Тан так называлась новелла на книжном языке — *вэньянь*). Расцвет этого жанра продолжается с рубежа XVI—XVII вв. вплоть до начала XVIII в.

В XIV в. центр культурной жизни перемещается на юго-восток, в Ханчжоу. Туда переезжают из Ханбалыка (Пекина) многие театральные труппы и драматурги. Южные мелодии распространяются по всему Китаю, «южная драма» (поначалу региональный жанр юго-восточной области Вэньчжоу), искусство «южан» — наиболее бесправной из четырех групп населения юаньского Китая — становятся популярными во всей стране. Видимо, форма цзацзюй стала стеснительной; «южная драма», стоявшая ближе к фольклору и не ограниченная ни количеством актов, ни числом певцов, теперь представлялась более естественной.

К наиболее известным «южным драмам» XIV в. относится любовно-приключенческая «Беседка поклонения луне» (переработка цзацзюй Гуань Хань-цина), бытовая нравоучительная комедия «Убитая собака» (также основана на цзацзюй), романтизированная история молодого воина, ставшего императором, и его преданной супруги («Белый заяц»). Есть и морализующее повествование о молодом человеке, достигшем вершин почета, но не забывшем о своей незнатной жене («Терновая шпилька»). Авторы названных пьес неизвестны. Самая прославленная «южная драма» — «Лютня» Гао Мина (ок. 1300—1359) — основана на популярной в народе и ис-

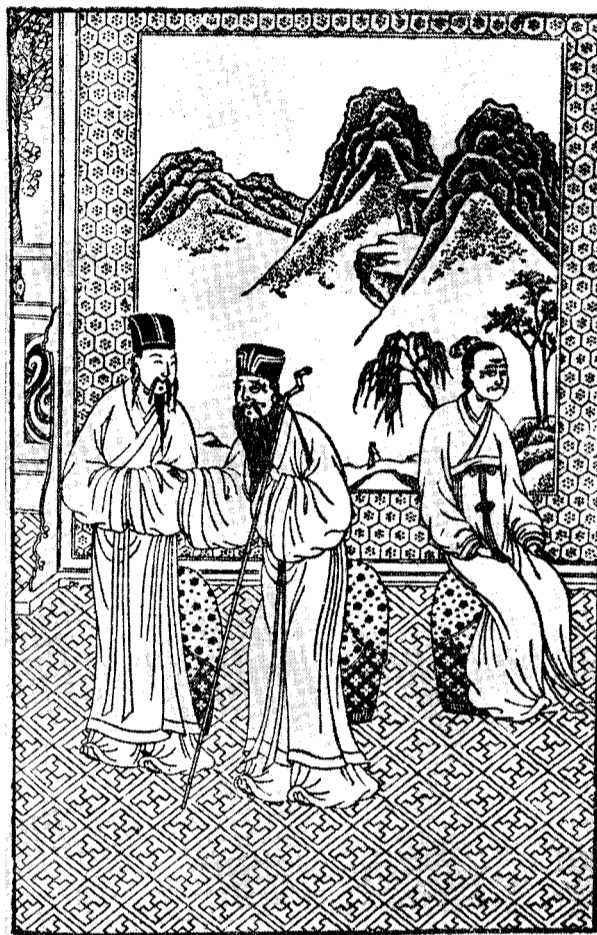


Иллюстрация к пьесе Гао Мина «Лютня»

Издание 1597 г. Провинция Аньхой

пользованной в ранней «южной драме» («Чжан Се, победитель на экзамене») истории о бедном юноше, оставившем жену и родителей и уехавшем в столицу, где он блестяще выдерживает экзамены и женится на дочери министра. Первоначально сюжет завершался осуждением героя, а в одном варианте его даже поразило громом.

Гао Мин, стоявший на ортодоксальных позициях и писавший преимущественно в «высоких жанрах», изменил концовку. После того как первая жена героя, Чжао У-нян, похоронив умерших от голода родителей мужа, добирается до столицы, зарабатывая игрой на лютне, устыженный муж принимает ее как супругу, а дочь министра добровольно уступает ей первенство в доме. Все симпатии тем не менее привлекает трогательная в своей верности и стойкости в несчастье Чжао У-нян. Гао Мин тонко изображает переживания героев, хотя речи и



Иллюстрация к пьесе
«Путешествие на Запад»,
приписываемой У Чан-лину
Издание 1614 г.

ари их нередко насыщены рассуждениями в духе конфуцианской морали. Сопоставление «Лютни» с «Чжан Се...» показывает, что профессионалы-литераторы усовершенствовали технику «южной драмы», более концентрированным стало действие, стилистически отточенными — арии и диалоги, но при этом они потеряли грубоватую непосредственность и подкупающую жизненность анонимной пьесы.

После воцарения Минов (1368) в течение столетия «южные драмы» вновь уступают авансцену цзацзюй, которые, однако, стали отличаться от чуаньци главным образом меньшими размерами. Минские властители, пойдя на экономические послабления и привлекая на службу образованных людей, одновременно преследовали малейшее свободомыслие. Был издан закон, запрещавший изображать в пьесах государей, достойных сановников, святых и мудрецов. В результате XV век в истории китайской литературы оказался одним из наиболее бедных.

В драме заслуживают упоминания разве что Чжу Ю-дунь (1379—1439) и Чжу Цюань (ум. 1448), оба принцы крови. Среди созданных первым 31 цзацзюй большинство составляют драматизированные славословия «царящему в Поднебесной процветанию», истории даосских святых и восхваления «добродетельных женщин» с позиций официальной конфуцианской морали. Лишь в некоторых рассказах об участии певичек («Лю Бань-чунь блюдет верность») прорывается правда жизни. Определенный интерес представляют и две его пьесы об удалцах из стана Ляншаньбо, хотя авторское отношение к повстанцам далеко не столь сочувственное, как в «Речных заводях» или юаньских пьесах. Тем не менее один из повстанцев произносит такую «бунтарскую» тираду: «Бейте этого чинушу, развратника и хапугу, что мучает и грабит простой народ!»

От Чжу Цюаня сохранились две пьесы и труд «Правильные звуки Великой Гармонии», который содержит перечни пьес и отрывки из них, а также оценки драм.

У драматургов XVI в. — Кан Хая (1475—1540), Ван Цзю-сы (1469—1541), Сюй Вэя (1521—1539) цзацзюй претерпевает новые изменения: размер их варьируется от 1 до 10 актов, арии поют различные персонажи, используются южные мелодии — появляется термин «южные цзацзюй». В произведениях явственны мотивы протеста против неоконфуцианских догм, недовольства окружающим (особенно у Сюй Вэя). Настроения эти выражены в исторических сюжетах («Ду Фу гуляет весной» Ван Цзю-сы, «Девушка-воин Му-лань» и «Девушка-победительница на экзамене» Сюй Вэя), в притчах или легендах и одноименных пьесах Кан Хая и Ван Цзю-сы («Волк со Средней горы», «История неистового барабана» Сюй Вэя). Однако для большей части цзацзюй этого периода характерна «нейтральная» тематика: в них расписывались (нередко в ущерб драматической напряженности) занятые случаи, происшедшие с известными литераторами, сентиментальные любовные истории. Социальный пафос юаньских цзацзюй был утрачен.

Начиная со второй половины XV в. вновь активизируются драматурги, работавшие в «южном» жанре чуаньци, в свою очередь подвергшемся, хотя и на непродолжительное время, влиянию цзацзюй в области композиции и мелодики.

Чуаньци в языковом отношении не были столь близки к разговорной речи, как ранние цзацзюй и «южные драмы», что связано прежде всего с меньшим охватом жизненных явлений, с ориентацией на более узкую аудиторию. Возникает немало велеречивых опусов, прослав-

лявших официально одобренные добродетели, вроде «Торжества пяти устоев» Цю Цзиня или «Мешочка с благовониями» Шао Цаня.

Прославление героев прошлых эпох, рассказы о приключениях любящих пар составляют главные темы чуаньцзы. В начале XVI в. первую тему развивают «Золотая печать» Су Фу-чжи, анонимная «Средоточие верности», «Тысяча слитков золота» Шэнь Цая. Эти пьесы грешат растянутостью и дробностью композиции, но кульминационные сцены написаны концентрированно и часто трогательно. Впоследствии такие сцены обычно исполнялись отдельно, тем более что постановка целой пьесы требовала много времени, а спектакли, длящиеся несколько вечеров подряд, вовсе не частое явление в китайском театре.

Появление пьесы «Меч» Ли Кай-сяня (1501—1568) ознаменовало начало расцвета жанра чуаньцзы. Это сюжет из «Речных заводей», однако история Линь Чуна в пьесе разнится от версии Ши Най-аня. Причиной преследования героя со стороны власти имущих здесь является не защита Линь Чуном жены от знатного сластолюбца, а обличение героем камарильи, «грабящей страну и топчущей народ». Общественное звучание «Меча» усиливалось тем, что появление пьесы совпало с упадком Минов, одним из проявлений чего было засилье временщиков. Негодование Линь Чуна, будто бы адресованное сунским правителям, приобрело злободневную окраску. Следующий шаг в развитии жанра был сделан в «Поющем фениксе» — драме, написанной или отредактированной Ван Ши-чжэнем (1526—1590), одним из видных литераторов эпохи, главой группы «Поздние семь мужей». Впервые была отброшена завеса «историчности» драмы и на сцене воссозданы современные политические события. Речь шла о борьбе нескольких честных сановников против окопавшейся у трона клики во главе с Янь Суном и его сыном, действия которой привели к неудачам, в частности, в сражениях с японскими пиратами.

Третья известная пьеса этого периода, «Красавица моет шелк» Лян Чжэнь-юя (ок. 1520—1595), также является откликом на переживавшиеся страной трудности. Драматург использовал предание о том, как правитель царства Юэ, побежденный государем царства У, терпеливо копил силы для отмщения и как красавица Си Ши, жертвуя своей любовью, согласилась стать наложницей царя страны У, чтобы «затмить ему разум» и содействовать победе соплеменников. Пьеса, насыщенная острыми коллизиями и прочувствованными ариями-монологами, славилась стойкостью в беде, заботу о стране, верность долгу — качества, которых

так не доставало минским царедворцам. Значение пьесы Лян Чжэнь-юя состоит также в том, что в ее основу положены «куньшаньские мелодии» — напевы района устья Янцзы. Обработанные Вэй Лян-фу, они приобрели небывалую выразительность и с конца XVI в. доминировали в профессиональном театре до тех пор, пока на рубеже XVIII—XIX вв. их не потеснили «пихуан» — мелодии «столичной», или пекинской, музыкальной драмы, открывшей новую эпоху в истории китайского театра.

2. ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНАЯ ПРОЗА

Если VII—XII вв. в развитии прозы были временем становления новеллы на вэньяне, а затем народной, городской повести, то XIV—XVI вв. можно определить как время создания крупных жанровых форм: героической эпопеи и романа. В Китае почти все первые романы выросли из народных книг, в которых сюжет уже был представлен в определенной последовательности эпизодов. Сами народные книги сложились на базе популярного в X—XII вв. устного сказа, но не были прямой записью устного повествования. Они нередко иллюстрировались гравюрами, занимавшими верхнюю треть каждой страницы. Такое соотношение текста и изображения, возможно, восходит к буддийским сказам, которые нередко велись по картинам, нарисованным на стенах пещерных храмов (в Тибете рассказчики еще недавно носили за плечами свернутые в рулон картины для того, чтобы вести по ним повествование). Издание сразу пяти народных книг в виде единой серии в начале 1320-х годов на языке, местами далеком от литературного, а также форма написания ряда иероглифов свидетельствуют, что книги предназначались для простонародного читателя. Не все сохранившиеся народные книги идентичны по художественной манере, но имеют нечто общее в своей структуре.

Китайская повествовательная литература к XIII—XIV вв. создала и значительное количество произведений малых форм. Если не считать летописи «Цзочжуань» Цзою Мина (IV в. до н. э.), то большой формы связанного повествования не знала и китайская историческая проза вплоть до конца XI в., когда появилось «Зерцало всеобщее, в управлении помогающее» («Цзы чжи тун цзянь») Сыма Гуана — летопись истории Китая с древнейших времен до X в. н. э.

Летописная манера изложения отразилась и на народной книге, и на самом сказе (источники сообщают нам о рассказчиках, использовавших «Зерцало...» как основу для повествования). Названия народных книг также гово-



Иллюстрация к пьесе
«Путешествие на Запад»,
приписываемой У Чан-лину
Издание 1614 г.

арии их нередко насыщены рассуждениями в духе конфуцианской морали. Сопоставление «Лютни» с «Чжан Се...» показывает, что профессионалы-литераторы усовершенствовали технику «южной драмы», более концентрированным стало действие, стилистически отточенными — арии и диалоги, но при этом они потеряли грубоватую непосредственность и подкупающую жизненность анонимной пьесы.

После воцарения Минов (1368) в течение столетия «южные драмы» вновь уступают авансцену цзацзюй, которые, однако, стали отличаться от чуаньци главным образом меньшими размерами. Минские властители, пойдя на экономические послабления и привлекая на службу образованных людей, одновременно преследовали малейшее свободомыслие. Был издан закон, запрещающий изображать в пьесах государей, достойных сановников, святых и мудрецов. В результате XV век в истории китайской литературы оказался одним из наиболее бедных.

В драме заслуживают упоминания разве что Чжу Ю-дунь (1379—1439) и Чжу Цюань (ум. 1448), оба принцы крови. Среди созданных первым 31 цзацзюй большинство составляют драматизированные славословия «царящему в Поднебесной процветанию», истории даосских святых и восхваления «добродетельных женщин» с позиций официальной конфуцианской морали. Лишь в некоторых рассказах об участии певичек («Лю Бань-чунь блюдет верность») прорывается правда жизни. Определенный интерес представляют и две его пьесы об удальцах из стана Ляншаньбо, хотя авторское отношение к повстанцам далеко не столь сочувственное, как в «Речных заводах» или юаньских пьесах. Тем не менее один из повстанцев произносит такую «бунтарскую» тираду: «Бейте этого чинушу, развратника и ханугу, что мучает и грабит простой народ!»

От Чжу Цюаня сохранились две пьесы и труд «Правильные звуки Великой Гармонии», который содержит перечни пьес и отрывки из них, а также оценки драм.

У драматургов XVI в. — Кан Хая (1475—1540), Ван Цзю-сы (1469—1541), Сюй Вэя (1521—1539) цзацзюй претерпевает новые изменения: размер их варьируется от 1 до 10 актов, арии поют различные персонажи, используются южные мелодии — появляется термин «южные цзацзюй». В произведениях явственны мотивы протеста против неоконфуцианских догм, недовольства окружающим (особенно у Сюй Вэя). Настроения эти выражены в исторических сюжетах («Ду Фу гуляет весной» Ван Цзю-сы, «Девушка-воин Му-лань» и «Девушка-победительница на экзамене» Сюй Вэя), в притчах или легендах и одноименных пьесах Кан Хая и Ван Цзю-сы («Волк со Средней горы», «История неистового барабана» Сюй Вэя). Однако для большей части цзацзюй этого периода характерна «нейтральная» тематика: в них расписывались (нередко в ущерб драматической напряженности и занятные случаи, происшедшие с известными литераторами, сентиментальные любовные истории. Социальный пафос юаньских цзацзюй был утрачен.

Начиная со второй половины XV в. вновь активизируются драматурги, работавшие в «южном» жанре чуаньци, в свою очередь подвергшемся, хотя и на непродолжительное время, влиянию цзацзюй в области композиции и мелодики.

Чуаньци в языковом отношении не были столь близки к разговорной речи, как ранние цзацзюй и «южные драмы», что связано прежде всего с меньшим охватом жизненных явлений, с ориентацией на более узкую аудиторию. Возникает немало велеречивых опусов, прослав-

лявших официально одобренные добродетели, вроде «Торжества пяти устоев» Цю Цзиня или «Мешочка с благовониями» Шао Цаня.

Прославление героев прошлых эпох, рассказы о приключениях любящих пар составляют главные темы чуаньцы. В начале XVI в. первую тему развивают «Золотая печать» Су Фу-чжи, анонимная «Средоточие верности», «Тысяча слитков золота» Шэнь Цая. Эти пьесы грешат растянутостью и дробностью композиции, но кульминационные сцены написаны концентрированно и часто трогательно. Впоследствии такие сцены обычно исполнялись отдельно, что более чем постановка целой пьесы требовала много времени, а спектакли, длящиеся несколько вечеров подряд, вовсе не частое явление в китайском театре.

Появление пьесы «Меч» Ли Кай-сяня (1501—1568) ознаменовало начало расцвета жанра чуаньци. Это сюжет из «Речных заводей», однако история Линь Чуна в пьесе разнится от версии Ши Най-аня. Причиной преследования героя со стороны власть имущих здесь является не защита Линь Чуном жены от знатного сластолюбца, а обличение героем камарильи, «грабящей страну и топчущей народ». Общественное звучание «Меча» усиливалось тем, что появление пьесы совпало с упадком Минов, одним из проявлений чего было засилье временщиков. Негодование Линь Чуна, будто бы адресованное сунским правителям, приобрело злободневную окраску. Следующий шаг в развитии жанра был сделан в «Поющем фениксе» — драме, написанной или отредактированной Ван Ши-чжэнем (1526—1590), одним из видных литераторов эпохи, главой группы «Поздние семь мужей». Впервые была отброшена завеса «историчности» драмы и на сцене воссозданы современные политические события. Речь шла о борьбе нескольких честных сановников против окопавшейся у трона клики во главе с Янь Суном и его сыном, действия которой привели к неудачам, в частности, в сражениях с японскими пиратами.

Третья известная пьеса этого периода, «Красавица моет шелк» Ляп Чжэнь-юя (ок. 1520—1595), также является откликом на переживавшиеся страной трудности. Драматург использовал предание о том, как правитель царства Юэ, побежденный государем царства У, терпеливо копил силы для отмщения и как красавица Си Ши, жертвуя своей любовью, согласилась стать наложницей царя страны У, чтобы «затмить ему разум» и содействовать победе соплеменников. Пьеса, насыщенная острыми коллизиями и прочувствованными ариями-монологами, славилась стойкостью в беде, заботу о стране, верность долгу — качества, которых

так недоставало минским царедворцам. Значение пьесы Ляп Чжэнь-юя состоит также в том, что в ее основу положены «кунынаньские мелодии» — напевы района устья Янцзы. Обработанные Вэй Лян-фу, они приобрели небывалую выразительность и с конца XVI в. доминировали в профессиональном театре до тех пор, пока на рубеже XVIII—XIX вв. их не потеснили «пихуан» — мелодии «столичной», или пекинской, музыкальной драмы, открывшей новую эпоху в истории китайского театра.

2. ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНАЯ ПРОЗА

Если VII—XII вв. в развитии прозы были временем становления новеллы на вэньяне, а затем народной, городской повести, то XIV—XVI вв. можно определить как время создания крупных жанровых форм: героической эпопеи и романа. В Китае почти все первые романы выросли из народных книг, в которых сюжет уже был представлен в определенной последовательности эпизодов. Сами народные книги сложились на базе популярного в X—XII вв. устного сказа, но не были прямой записью устного повествования. Они нередко иллюстрировались гравюрами, занимавшими верхнюю треть каждой страницы. Такое соотношение текста и изображения, возможно, восходит к буддийским сказам, которые нередко велись по картинам, нарисованным на стенах пещерных храмов (в Тибете рассказчики еще недавно носили за плечами свернутые в рулон картины для того, чтобы вести по ним повествование). Издание сразу пяти народных книг в виде единой серии в начале 1320-х годов на языке, местами далеком от литературного, а также форма написания ряда иероглифов свидетельствуют, что книги предназначались для простонародного читателя. Не все сохранившиеся народные книги идентичны по художественной манере, но имеют нечто общее в своей структуре.

Китайская повествовательная литература к XIII—XIV вв. создала и значительное количество произведений малых форм. Если не считать летописи «Цзочжуань» Цзою Мина (IV в. до н. э.), то большой формы связанного повествования не знала и китайская историческая проза вплоть до конца XI в., когда появилось «Зерцало всеобщее, в управлении помогающее» («Цзы чжи тун цзянь») Сыма Гуана — летопись истории Китая с древнейших времен до X в. н. э.

Летописная манера изложения отразилась и на народной книге, и на самом сказе (источники сообщают нам о рассказчиках, использовавших «Зерцало...» как основу для повествования). Названия народных книг также гово-

рят о связи с историографической традицией: «Сказ-пинхуа по «Истории Трех царств»» (««Саньго чжи» пинхуа») и т. д. Строятся народные книги не по принципу династийных историй, а по принципу летописи. Автор еще не умеет органически соединять сюжет в художественную конструкцию, и повествование состоит из эпизодов (как во многих случаях, например, и в немецкой народной книге), скрепленных последовательным обозначением дат и наличием единого героя. Чем меньше интервал между временными отметками, тем обычно скупее запись, вот пример из «Забытых деяний годов Сюань-хэ» («Сюань-хэ и ши»): «В пятом месяце прибыл посол от чжурчжэней, ответили в соответствии с прежним решением. В шестом месяце вдруг появилось какое-то существо, похожее не то на человека, не то на собаку, цветом черное, бровей и глаз у него не различишь... Во втором месяце [следующего года] Тун Гуань стал наставником государя, а Тань Чжэн был пожалован в генерал-губернаторы...». Если рамка раздвигается, интервал между временными отметками становится больше и заполняется более развернутым повествованием с «ожившими» героями, взятыми из другой художественной стихии — из фольклора. Так произошло в тексте данной народной книги, например, с той историей разбойничьей вольницы, которая легла впоследствии в основу эпопеи Ши Най-аня «Речные заводи». После записи о передвижении войск чжурчжэней происходит временной сдвиг, действие переносится назад, и читатель узнает историю лихого ограбления каравана с подарками, посланными в столицу могущественному придворному Цай Цзиню. Этот эпизод, разработанный впоследствии в «Речных заводах», изложен в народной книге в манере устного рассказа. Повествование расцвечено описательными деталями, в нем встречаются риторические вопросы, как бы обращенные сказителем к слушателям. С окончанием вставного рассказа народная книга вновь возвращается к хронологическому изложению, и перед читателем проходят краткие записи об удивительных или просто значительных делах.

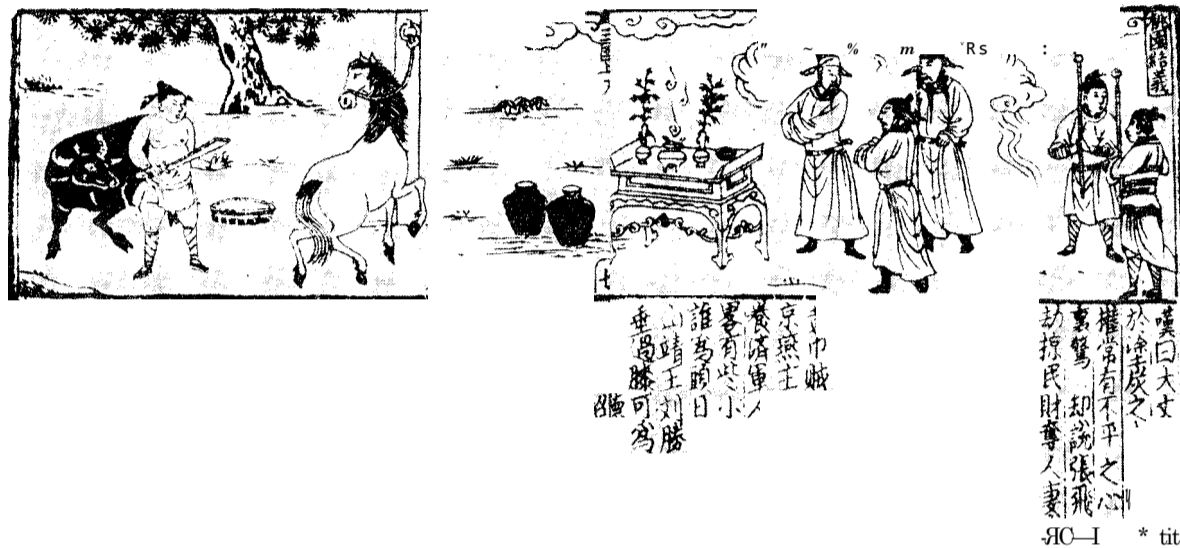
По такому же принципу, имитирующему летопись, построены и некоторые другие народные книги, например «Вновь составленный сказ-пинхуа по «Истории Пяти династий»» («Синьбянь «Удай ши» пинхуа»), «Сказ-пинхуа по «Истории Трех царств»» и т. п.

Кроме элементарного способа связи событий путем хронологической последовательности дат, народная книга использует еще один, столь же простой путь соединения эпизодов — перемещение героев в пространстве. Так построена народная книга «Сказ со стихами о том, как во

времена Великой династии Тан монах по прозвищу Трипитака принес буддийские книги» («Да Тан Сань-цзан цюй цзин шихуа»), отпечатанная в Ханчжоу в XIII в. Повествование развивается с передвижением героев, а временную рамку заменяет отметка о прибытии в новое место. При этом описание строится не на основе реальных записей путешествия монаха Сюань-цзана (596—664), которые были широко известны, а в обобщенной форме, напоминающей, скорее, описание в поэзии: «Путешественники шли еще три дня и увидели городские ворота, наверху было написано: «Индия». Вошли и увидели: на улицах несколько башен, повсюду повсюду благостный дух; толпы людей, лошадей, паланкинов, туда и обратно снующих; видно только, как дым ароматный стелется-стелется, как плоды и бутоны тяжелы-тяжелы, а все вещи и твари там необычны». Иногда рамка сужается и событие передается в одной фразе. Характерен прием передачи образа через зрительное восприятие персонажей, восходящий к буддийским повествованиям эпохи Тан. Однообразие вводов соответствует стилистическое однообразие описаний, следующих за глаголом «видеть».

Профессиональное сказительское искусство в Китае развивалось из буддийской проповеди для мирян, поэтому буддийские идеи отразились и в народных книгах. В «Сказе-пинхуа по «Истории Трех царств»», например, все основные герои являются новым воплощением персонажей, живших за несколько веков до них. Все предопределено небом и бесконечной цепью перерождений, говорится в зачине народной книги.

Постепенно от народной книги литература переходит к развитому роману-эпопее. Об авторе первой исторической эпопеи — «Троецарствия» — Ло Гуань-чжуну известно мало. Он жил в конце монгольского владычества и начале правления отечественной династии Мин, т. е. между 1330 и 1400 гг. Как большинство литераторов XIV в., Ло Гуань-чжун был патриотом и обращался к событиям истории, чтобы напомнить о былой славе. Он написал пьесу об основателе сунской династии Чжао Куан-ине (X в.), создал эпопею: «Популярное повествование по «Истории Трех царств»» (««Саньго чжи» тунсу яньи»), сокращенно — «Троецарствие»; «Повествование по «Истории падения Тан и Пяти династий»» («Цан Тан У дай ши яньи») и др. Известность принесла ему эпопея «Троецарствие». В ней показана междоусобная борьба в Китае 184—280 гг., когда страну раздирала борьба за власть трех царств — царства Шу во главе с Лю Бэем, царства У во главе с Сунь Цюанем и царства Вэй во главе с Цао Цао.



· 0 й I

Китайская народная книга

20-е годы XIV в. «Сказ-линхуа по «Истории трех царств»
(сцена «Братание в персиковом саду»)

Основное отличие эпосов от летописи и от народной книги заключалось в сюжетной связи эпизодов. Ло Гуань-чжун меньше всего думал о том, чтобы изобрести новый сюжет. Он соединяет летописно-историческую канву с народной (сказовой и драматической). Историческая литература давала автору многочисленные факты, и автор «Троецарствия» стремился соединить их в повествовательный сюжет, придумывая мотивировки действий и ставя эпизоды в причинно-следственную связь, стремясь приписать деяние тому лицу, которое по своему типу больше подходит для этого. В исторических сочинениях, например, рассказывалось, как князь царства У — Сунь Цюань подплыл на корабле к противнику. Когда вражеские стрелы утыкали борт, он повернул корабль другим бортом, а после того как тот тоже был утыкан стрелами, корабль, восстановив равновесие, повернул обратно.

В народной книге XIV в. эти действия приписаны уже не Сунь Цюаню, а его полководцу Чжоу Юю, который попытался добыть стрелы. Ло Гуань-чжун основывается на версии народной книги, но приписывает действие не Чжоу Юю, а советнику Лю Вэю, хитроумному Чжугэ Ляну, которому необходимо добыть стрелы для своих воинов. Причем эпизод этот разворачивается с помощью введения дополнительной коллизии: неприязнь Чжоу Юя к Чжугэ Ляну, желание вынудить его дать невыполнимое обещание — за несколько дней добыть сто тысяч стрел.

В эпосе Ло Гуань-чжуна заметно влияние нескольких художественных компонентов. Например, побратимство Лю Вэя с Чжан Фэем и Гуань Юем, с которыми он находился в патриархальных отношениях; идеальный образ самого Лю Вэя, столь же пассивного, как и князь

Владимир в русских былинах; образ мудрою советника Чжугэ Ляна, владеющего волшебными приемами, несколько напоминающий волшебника Мерлина, советника короля Артура, из западноевропейских сказаний; более частные детали, вроде собственных имен мечей, как в германском или старофранцузском эпосе, поединки с традиционно-эпическим вызовом на бой и т. п. — все это на первый взгляд легко отнести к влиянию эпического творчества. Однако многие из приведенных черт могут быть объяснены идеологическими факторами традиционного мировоззрения. Так, Сыма Цянь, основоположник китайской историографии, придерживался государственной доктрины, согласно которой государь должен быть пассивным, а его волю должны претворять в жизнь сановники. Патриархальные отношения Лю Вэя с побратимами описаны еще в династийной истории, составленной через пятьдесят лет после событий Троецарствия («Лю Бэй вместе с ними обоими спал на одном ложе и любил их, как братьев»), хотя там еще нет собственно побратимства, появляющегося впервые в народной книге и драме XIII—XIV вв. Знание Чжугэ Ляном магии можно объяснить даосским характером образа: именно даосам молва приписывала способность творить чудеса. Образы героев в эпосе явно по-эпически цельны, и если из древних книг известно, например, что реальный Гуань Юй любил рисовать, а Чжан Фэй славился искусством каллиграфии, то в произведении Ло Гуань-чжуня об этом нет ни слова. Гуань Юй изображен там как храбрец и идеальный конфуцианский герой, не расстающийся ни с мечом, ни с летописью «Весны и осени» («Чуныцзо»), составленной, по преданию, самим Конфуцием. В «Троецарствии» происходит наложение эпической схемы развития образов на даосские и конфуцианские представления. Книжно-философская и народно-сказовая традиция определяют принципы изображения героев. Новым качеством, характерным для эпоса в отличие от исторической прозы, является развитие авантюрного начала, создающего напряженность сюжета и усиливающего занимательность чтения.

Фактически вся эпопея — это серия бесконечных хитроумных планов, придумываемых с целью победить противника, устранить угрозу государству и трону со стороны могущественных сановников, мечтающих захватить власть в стране. Основная идея романа — объединение страны под властью «законного» государя, т. е. потомка основателей династии Хань — Лю Бэя, который обрисован как идеальный правитель, пекущийся о благе народа. (Его детство прошло в бедности, он и его мать жили тем, что плели

соломенные циновки и туфли — деталь, соответствующая реальной исторической действительности.) Лю Бэю, его побратимам Гуань Юю и Чжан Фэю, а также мудрому Чжугэ Ляну — основным полонштабельным героям эпопеи — противопоставлен коварный царедворец Цао Цао, который, хотя как военачальник и государственный деятель и превосходит Лю Бэя, — узурпатор и соответственно описан как злодей. В «Троецарствии» местами заметно нарушение эпического стереотипа, некоторое, хотя и еле уловимое, движение к усложненности образа. Китайские литературоведы видят его, например, в эпизоде, когда бесстрашный и верный долгу Гуань Юй на дороге Хуаняндэ, увидев своего противника Цао Цао в жалком виде и вспомнив, как Цао Цао в свое время с уважением отнесся к нему, пропустил Цао Цао, нарушив тем самым воинский долг. В целом же «Троецарствие» как произведение книжного эпоса представляет собой типичный образец средневекового повествовательного творчества, сочетающего «высокую» и «низкую» демократическую традиции. Ло Гуань-чжунь как средневековый автор высказывает в самой декларативной и прямой форме (правда, в отличие от исторической прозы, не от лица автора, а устами различных персоналий) свои идеологические и политические концепции. Создавая беллетризованную историю, Ло Гуань-чжунь стремился проиллюстрировать конфуцианскую идею (в несколько трансформированном в духе народных эпических воззрений варианте) поощрения законного правителя и порицания узурпаторов. Он создал своеобразный вид конструирования по имеющимся сюжетно-тематическим и стилистическим шаблонам. При этом детальный анализ основных эпизодов «Троецарствия» показывает, что Ло Гуань-чжунь, как правило, большинство сюжетных ходов заимствовал из официальной династийной истории, определенную часть — из драм и народной книги, а сам придумывал только отдельные ходы связующего типа. Одновременно Ло Гуань-чжунь реорганизовывает некоторые эпизоды и коллизии, заимствованные из предшествующей традиции, пытаясь как беллетрист создать цепь связанных между собой эпизодов и придумывая различные способы введения заимствованного факта в ткань повествования.

Одной из особенностей эпопеи является постоянное сочетание элементов, заимствованных у высокой словесности, с элементами, входящими к демократической традиции, связанной с народным сказом и драмой. Это сочетание заметно и в сюжетике, и в изображении персонажей (портреты, составленные во многом из готовых клише), и в упрощенном лите-

ратурном языке вэнъянь, вобравшем в себя и некоторые элементы живой речи. Эта же двойственность заметна и в использовании стилистических формул-клише, часть из которых восходит к высокой прозе, а часть заимствуется из «низкой» литературы.

Уже на примере «Троецарствия» видна сложившаяся композиционная структура средневековой китайской книжной эпопеи, сохранившаяся почти без изменений до самого начала XX в. в китайском романе, заимствованная в XVII в. корейскими, на рубеже XVIII—XIX в. вьетнамскими, а в середине XIX в. монгольскими романистами (в XIX в. этой формой отчасти пользовались и японские писатели). Форма эта в самом Китае получила название «чжанхуэй сяошо» (букв. «повествовательное произведение [с разбивкой на главы]» или, как обычно переводят у нас, «многоглавная проза»). Все основные приемы организации романного повествования пришли в литературу из китайского устного профессионального прозаического сказа, возникшего примерно в VIII—IX вв. и особенно развившегося в X—XIII вв. Именно к устному сказу восходит деление на главы — хуэй («хуэй» — букв. «раз», т. е. однодневная «порция» многодневного сказительного выступления). Природой устного сказа объясняется и обязательный обрыв главы на каком-либо напряженном месте повествования с неперменной трафаретной фразой типа «Если вы не знаете, что стало с жизнью такого-то, послушайте следующую главу». Это «послушайте», только в редких случаях заменяемое на «прочитайте», и свидетельствует о механическом использовании сказительного трафарета.

Характерной чертой чжанхуэй сяошо является своеобразное внутреннее деление главы на два эпизода (отсюда — и особые названия глав в виде двух стихотворных строк, содержащих намек на оба эпизода). Это деление также связано с устным сказом: необходимость для сказителя держать в напряжении толпу слушателей и одновременно сделать паузу посередине повествования, чтобы передохнуть и собрать со слушателей деньги. Из устного сказа перешел в эпопею и затем в роман и ряд особых формул для начала повествования, переноса действия от одного героя к другому, обрыва рассказа и т. п.

Традиционная форма китайской книжной эпопеи, будучи принципиально прозаической, характеризуется и обилием стихотворных вставок (резюмирующие стихи, описания природы, стихи, сочиняемые героями по разным поводам, и т. п.), а также образцов ритмической прозы (пространные описания пейзажа, красочного одеяния, внешности героев, красивых

строений и т. п.), — все эти особенности также восходят к устному прозаическому сказу, украшаемому стихами.

По-иному циклизировались предания о повстанцах начала XII в., легшие в основу другой знаменитой эпопеи, «Речные заводи» («Шуйху чжуань»), — едва ли не первого в мировой литературе обширного письменного произведения о народном восстании — и предопределившие другой тип повествования. Начиная с XIII в. сказители рассказывали истории об отдельных героях повстанческого лагеря Ляншаньбо, о событиях, которые привели их в лагерь, о бесстрашии народных удальцов. Такой тип устных повествований вел к так называемой биографической циклизации. Этот элемент усилился при обработке Ши Най-аня (ок. 1296—ок. 1370) и сведения сказаний в единое письменное произведение (аналогичный процесс наблюдается, например, и при переработках старофранцузского эпоса в прозаические романы). Ши Най-ань свел эпические биографии героев в единое целое. Его эпопея отчасти осталась суммой историй, происшедших с героями; таковы, например, истории их прихода в повстанческий лагерь. Эпопея Ши Най-аня представляет собой как бы цепь, состоящую из отдельных звеньев, каждый герой передает эстафету действия другому, подготавливая его появление. Так, например, в одиннадцатой главе описывается поединок Ян Чжи с Линь Чуном, который пытается ограбить Ян Чжи. Затем действием завладевает Ян Чжи, а через несколько глав инициатива переходит к Чао Гаю, решившему организовать ограбление каравана с подарками, охраняемого Ян Чжи, и, наконец, в центре повествования оказывается Сун Цзян, который помог Чао Гаю скрыться от правительственных войск и сам был вынужден бежать к повстанцам.

Роман Ши Най-аня отличен от эпопеи Ло Гуань-чжуна и тем, что это первое произведение китайской литературы, написанное на чисто разговорном языке. Одновременно с разговорным языком в роман приходит и народный быт. Его персонажи много пьют, едят, ссорятся, иногда прелюбодействуют. Если Ло Гуань-чжуна в «Троецарствии» занимали политические идеи, близкие исторической прозе, и соответственно создание образа князя, заботящегося о народе, а также его мудрого советника, то в «Речных заводях» — при традиционных воззрениях автора на понятие конфуцианского долга по отношению к государю — дается критическая картина лихоимства и беззакония, царящих в чиновном мире. Если народная книга рассказывает об ограблении каравана с подарками сановнику без всякого оправдания самого грабежа, то автор романа подчеркивает

и благородство грабителей, и нечестность зятя сановника, который накопил драгоценностей на деньги, которые он выжал из народа. Вообще разбойная вольница в романе представлена главным образом героями, пострадавшими несправедливо или избавившими общество от злодея и вынужденными скрываться в озерных плавнях от преследований властей.

«Чиновники вынуждают народ бунтовать» — вот мысль, которая красной нитью проходит через все повествование. Однако бунт в «Речных заводах» не есть бунт против императора, а есть исполнение долга честных подданных по отношению к своему государю, которого окружают продажные сановники. Вместе с тем в эпопее можно найти и более смелые мысли, вложенные автором в уста самого неистового из своих героев — Ли Куя, сохранившего в наибольшей степени черты эпического богатыря. Ли Куй не только гневно отрицает государственные законы, но и рвет в клочки императорский приказ, избивая при этом привезших его посланцев. Еще ярче ненависть Ли Куя к императору, слушающему своих корыстолюбивых сановников, видна в сцене сна государя, когда из-за спины отравленного будто бы по его воле главаря повстанцев Сун Цзяна появляется Ли Куй, дергающий в каюдой руке по топору, и бросается на государя, чтобы отомстить за гибель своего старшего названного брата и других героев. (Характерно, что эта впечатляющая бунтарская сцена, хотя и происходящая не наяву, а во сне, была снята в поздних изданиях «Речных заводов».) Идея братства своеобразной вольницы, пренебрежение богатством и защита простого люда — вот что объединяет героев вокруг Сун Цзяна. Одним из удачных образов этого произведения является образ богатыря У Суна, убившего голыми руками могучего тигра-людоеда и так же бесстрашно расправляющегося с угнетателями. Весь характер У Суна виден в его собственных словах: «Я всегда борюсь с людьми безнравственными, если встречаю на пути несправедливость, я тут же выхватываю меч, чтобы оказать помощь, я не боюсь даже смерти».

И Ян Чжи, и глава повстанцев Сун Цзян, и остальные вожаки вольницы, по всей вероятности, персонажи исторически реальные. Однако сведения о восстании, которое возглавил Сун Цзян, в источниках ограничиваются отдельными фразами, в которых упоминается Сун Цзян с его тридцатью шестью героями (в романе говорится и об этих 36 основных героях, и о 108 повстанцах лагеря Ляншаньбо), и указанием, что «правительственные войска не осмеливались напасть на них».

Мало сведений сохранилось об авторе эпопеи Ши Най-ане. Народная молва приписывает ему участие в восстании Чжан Ши-чэна (1321—1367); таким образом, он должен был бы быть современником Ло Гуань-чжуна. Некоторые старинные источники считают, что его «Речные заводы» отредактировал Ло Гуань-чжун, по другим — Ло Гуань-чжун автор эпопеи или ученик Ши Най-аня. Однако язык произведения и стилистическая манера говорят против этого предположения. Скорее всего слава Ло Гуань-чжуна — писателя была столь велика, что ему приписывали авторство и «Речных заводов».

«Речные заводы» существуют в различных вариантах, отличающихся объемом — от 120 до 70 глав. Роман был отредактирован в XVII в. литератором Цзинь Шэн-танем и в дальнейшем издавался в его сокращенном до 70 глав варианте.

Наряду с книжной эпопеей — исторической, как «Троецарствие», и авантюрно-героической, как «Речные заводы», — в XV—XVI вв. складывается тип эпопеи фантастической или героико-фантастической. Одной из первых в этом ряду следует назвать книгу У Чэн-эня (1500—1582) «Путешествие на Запад» («Си ю цзи»), написанную около 1570 г. История создания ее такова же, что и у предыдущих двух: реальный факт, народные легенды и профессиональный сказ, затем народная книга, драмы и, наконец, развернутая книжная эпопея.

Исходным фактом для народных легенд было путешествие монаха Сюань-цзана (VII в.) в Индию за книгами буддийского канона. Но романист основывался не на описании путешествия, составленном самим Сюань-цзаном, а на народных преданиях. С конца танской эпохи истории о хождении Сюань-цзана обрастают сверхъестественными деталями. Монаха окружают «чудесные помощники» — царь обезьян Сунь У-кун, учинивший скандал в Небесном дворце и в наказание изгнанный на землю с приказом сопровождать и охранять во время путешествия Сюань-цзана, дух песка Ша-сэн, а впоследствии свиноподобный Чжу Ба-цзе, типичный комический персонаж, также за провинности изгнанный с небес, любитель поест, выпить, поспать да развлечься с девицами. История путешествия постепенно превращается в историю преодоления препятствий, напоминающих препятствия из волшебной сказки. Скоро и сам Сюань-цзан уступает место центрального героя царю обезьян, полному энергии, удали и бунтарского духа. Он уже едва ли не главный персонаж упоминавшейся народной книги XII—XIII вв. Организация сюжета в народной книге во многом определила построение эпо-

пей по принципу перемещения в пространстве. «Путешествие на Запад» вобрало в себя различные предания (например, о путешествии тайского императора Тай-цзуна во сне в ад) и сказочные сюжеты, вроде популярной сказки об отпущенном в воду золотом карпе, оказавшемся царем драконов. Сказочные элементы даются скупко: сцены в подводном царстве почти не описываются, зато эпизод назначения отца героя на должность правителя округа, его убийство, рождение Сюань-цзана после гибели отца и воспитание «принесенного рекой» младенца в буддийском монастыре выписаны довольно подробно. У Чэн-энь больше описывает действия героев, чем переживания: когда, казалось бы мир в доме восстановлен, отец Сюань-цзана воскрешен некогда отпущенным карпом-драконом, бабушка снова стала видеть, убийца-перевозчик, присвоивший имя и должность отца, казнен, мать героя хочет покончить с собой, так как прожила восемнадцать лет с насильником, убийцей мужа. Ее отговаривает отец («Все произошло вопреки твоей воле»), дочь соглашается, а затем, по прибытии семьи в столицу и назначении отца Сюань-цзана в императорскую академию, вдруг, как констатация малозначимого факта, проскакивает фраза, что мать героя все-таки покончила с собой.

Идейный смысл «Путешествия на Запад» сложен для истолкования. Роман о борьбе царя обезьян Сунь У-куна с нечистой, о его проделках в ходе семидесяти двух чудесных превращений, о глуповатом Чжу Ба-цзе, являющемся художественным антиподом царя обезьян и как бы пародирующем временами его действия, многими китайскими учеными толкуется как отражение общественной борьбы в тогдашнем Китае. В богоборческих чертах царя обезьян усматривают отражение народного протеста против политического и религиозного гнета: У Чэн-энь действительно усилил по сравнению с народной книгой активность героя, он вынес вперед в качестве зачина эпизод «Скандал в Небесном дворце», когда царь обезьян Сунь У-кун высказывает крамольные мысли (он провозглашает себя «Великим мудрецом, равным Небу», заявляет, что «императоры сменяют друг друга на троне по очереди и что в следующем году очередь должна прийти и до него»). По мнению китайских литературоведов, весь этот смелый эпизод не мог бы быть подан столь ярко, если бы У Чэн-энь не знал о мощных крестьянских восстаниях, не раз на протяжении веков сотрясавших китайскую империю. Вместе с тем текст эпопеи не поддается столь прямолинейному толкованию. В «Путешествии на Запад» важное место занимают и буддийские идеи, нередко тут же пародируемые (носитель буддийских идей Сю-

ань-цзан," постоянно твердящий о добродетели, о том, что он боится, подметая пол, задавить муравья, часто принимает оборотней и прочую нечисть, персонифицирующую природные силы, за добрых людей и оказывается посрамленным, когда Сунь У-кун показывает ему, сколь слеп он был и сколь нелеп его буддийский принцип всеобщей добродетели и непротивления злу). Фактически У Чэн-энь ставит проблему извечного поиска человеком истины и борьбы добра и зла, а весь путь Сюань-цзана с многочисленными препятствиями средневековый читатель воспринимал как тернистый путь к истине в ее буддийском значении, т. е. к истинному прозрению.

Видимо, во второй половине XVI в. в Китае появляется произведение, которое без оговорок может быть названо романом. Это «Цзинь, Пин, Мэй» (в русском переводе — «Цветы сливы в золотой вазе»), огромное повествование, названное по имени трех красавиц-героинь. Автор известен лишь по псевдониму — Насмешник из Ланьлина. Если предыдущие эпопеи вырастали на сказовой основе, то роман «Цзинь, Пин, Мэй» получил от традиции лишь импульс для развития сюжета. Завязкой послужил один из эпизодов «Речных заводов», отсюда же заимствованы и герои — богатч-горожанин Симэнь Цин, его возлюбленная Пань Цзинь-лянь и некоторые другие. Эти в общем-то второстепенные персонажи «Речных заводов» становятся в центре романного повествования в «Цзинь, Пин, Мэй». Если авторы разобранных выше эпопей создавали крупномасштабные полотна, как бы рассеивая внимание читателя по разным уголкам страны и даже уводя его вслед за героями (как в «Путешествии на Запад») в дальние страны, то Ланьлинский насмешник сконцентрировал все описание вокруг главного героя, Схшэнь Цина, и поставил в центр романа его богатую городскую усадьбу. Симэнь Цин — кутила, распутник, сделавший смыслом своего существования чувственные наслаждения. С особым тщанием и тонкостью, пожалуй, впервые в повествовательной литературе выписаны в «Цзинь, Пин, Мэй» образы главных героинь романа — шестерых жен Симэнь Цина, среди которых центральную роль в романе играет пятая из них — Пань Цзинь-лянь, красивая развратница с жестоким и коварным характером, отравившая мышьяком своего первого мужа — неказистого торговца лепешками, чтобы свободно наслаждаться любовью с Симэнь Цином, а потом и вступить с ним в брак. Когда шестая жена Симэнь Цина, изнеженная красавица Ли Пин-эр, рождает сына, единственного в то время наследника в доме, Пань Цзинь-лянь с помощью коварного плана изводит ребенка (она дрессирует кота,



Иллюстрация к роману Л о Мао-дэна «Записки о путешествии евнуха по прозвищу Три драгоценности по Западному океану»

Ксилография XVII в. из собрания Немецкой государственной библиотеки (ГДР). Берлин

чтобы он напугал насмерть слабенького младенца). Чахнет и умирает с горя и Ли Пин-эр. Впоследствии гибнет от карающего меча своего бывшего деверя — богатыря У Суна (образ, также заимствованный из «Речных заводей») и сама Пань Цзинь-лянь. Несколько ранее в возрасте 33 лет умирает от чрезмерного распутства сам глава дома Симэнь Цин. Гибнут и другие герои романа, а сын главного героя, родившийся в день его смерти и являющийся как бы новым воплощением души покойного отца, волею судьбы еще пятнадцатилетним мальчиком должен стать монахом. Это значит, что Симэнь Цину грозит самая страшная по тогдашним понятиям кара — прекращение рода. Думается, что эта трагическая развязка принципиально отличает «Цзинь, Пин, Мэй» от произведений европейского Ренессанса, где речь идет о реабилитации плоти, а не об осуждении разгула страстей. Это осуждение чрезмерной чувственности дано в романе во многом сквозь призму буддийских идей о возмездии за совершенные грехи и о суетности, бренности всех мирских чувств и устремлений.

Вместе с тем роман «Цзинь, Пин, Мэй» имеет и глубокий социальный смысл как произведение, вскрывающее пороки современного автору китайского общества XVI в., хотя формально действие в романе и отнесено к XII в. Деньги — вот что делает всевластным господином «простолюдина», хозяина лавки лекарственных трав Симэнь Цина, с их помощью он может подкупить кого угодно. Мот и гуляка, полуграмотный торгаш, который и в лавке-то не бывает — на то есть приказчики, — легко получает почетное звание помощника тысяцкого императорской гвардии и оказывается на средней ступеньке служебной лестницы как чиновник пятого ранга.

Одно из главных художественных достижений автора романа — умение показать личную жизнь героев.

Быт, входя в литературу на равных правах с историей и фантастикой, показан тут во всей откровенности. Так же, как в корейской литературе того времени, автор в обыденном подчеркивает «низкое», изображая откровенные эротические сцены. Это дало повод к нападкам на

роман: впрочем, конфуцианские книжники усматривали разврат в любом сочинении о любви. Современные китайские исследователи подчеркивают обличительный характер романа, считая, что нарисованная в нем картина общества весьма напоминает XVI в. с его падением нравов, когда нередко даосские монахи добивались постов поощрением эротических страстей государя и придворных.

Каждое из четырех разобранных выше знаменитых прозаических произведений дало начало соответствующему жанровому подвиду. За «Троецарствием» последовали эпопеи, которые охватили всю историю Китая. Каждой династии была посвящена своя эпопея, ни одна из которых, однако, не поднялась до художественного уровня «Троецарствия». «Речные заводи» положили начало эпопеям и романам XVII—XVIII вв. о повстанцах и других народных героях. Фантастическая эпопея «Путешествие на Запад» дало начало «Четырем путешествиям» («Сы ю цзи») (XVII в.) У Юань-тая, Юй Сян-доу и Ян Чжи-хэ, многочисленным продолжениям самого «Путешествия на Запад», а также таким романам, как «Записки о путешествии евнуха по прозвищу Три Драгоценности по Западному океану» («Си ян цзи») Ло Маодэна (конец XVI в.), основанным на преданиях о плавании Чжэн Хэ к берегам Африки в XV в. «Цзинь, Пин, Мэй» дал импульс развитию бытового и любовного романа и непосредственным продолжениям с теми же героями и переделкам, вроде «Тени цветов за занавеской» («Гэ лян хуа инь» — XVII в.), рисовавшим возмездие, постигающее развратных героев.

В XIV—XVI вв. одновременно со становлением эпопеи и романа на разговорном языке продолжает развиваться новелла на вэньяне. Сюжетно она продолжает ганскую новеллу: студент полюбил красавицу, а та оказалась тенью давно умершей девицы; студент обругал в стихах владыку загробного мира, и тот приказал чертям привести его на суд в подземное царство; книжник попадает в подводный дворец царя драконов, где поражает всех своим каллиграфическим мастерством. Авторы сборников новелл: Цюй Ю (1341—1427) — «Новые рассказы при лампе с подрезанным фитилем» («Цзянь дэн синь хуа»), Ли Чан-ци (1376—1452) — «Дополнения к рассказам при лампе с подрезанным фитилем» («Цзянь дэн юй хуа»), Шао Цзинчжань (конец XVI в.) — «Рассказы в поисках лампы» («Ми дэн лу») — стремились к отделке сюжетов, к приданию большей роли художественной детали, к изящным неожиданным концовкам. Действие новелл было отнесено к современной династии Мин, хотя фантастические истории уводили читателя в особый мир с дру-

гими законами. Новеллистика с любовной тематикой преследовалась, и сборник Цюй Ю, например, был запрещен уже в 1442 г. Подвергалось проклятиям и имя Ли Чан-ци. Однако интерес к новелле брал свое, и в начале XVI в. книготорговцы стали издавать сборники, куда включали как новеллы танских авторов, так и поздние подражания. На сборник Цюй Ю откликнулся корейский прозаик и мыслитель Ким Сисып, вьетнамский новеллист Нгуен Зы, сборник получил известность в XVI в. и в Японии, где его переделки появлялись вплоть до конца XIX в.

3. ПОЭЗИЯ И БЕССЮЖЕТНАЯ ПРОЗА

Поэзия, прежде всего лирика, бывшая на протяжении почти тысячелетия ведущим родом китайской литературы, с XIII в. передает первенствующее положение демократическим формам драматургии. Стихи продолжают писать как в традиционных, так и в новых жанрах, возникают и новые школы, но в целом в поэзии заметен дух подражательства, а связь творчества с запросами жизни ослабевает.

Единственным видным представителем литературы империи Цзинь, основанной чжурчжэнями и существовавшей в Северном Китае до нашествия монголов, был Юань Хао-вэнь (1190—1257). В стихотворениях сборника «Средняя область» («Чжунчжоу цзи») он запечатлел бури своего времени, бедствия войны, трагедию народа — угнанные в чужеземный плен женщины, вытоптанные конницей поля, непогребенные тела вдоль дорог: «Война начисто хочет истребить все живое!» К концу своих дней он стал искать успокоение в исторических изысканиях, в любовании природой и в размышлениях о поэтах прошлого.

Новый подъем патриотической поэзии произошел в конце столетия, как реакция на завоевание монголами южных Сунов. Он в первую очередь связан с именем Вэнь Тянь-сяна (1236—1282), поэта и сановника, заплатившего головой за непокорность захватчикам. «Песнь моему прямому духу», написанная им незадолго до гибели, славит верность долгу. Возвышенный строй мыслей поэта раскрывается и в других стихах — «Проезжая Линдинъян», «Под впечатлением», «Пересекая Гуай». Немало сильных стихов, в которых негодование против «варваров-кочевников» перемежается с сетованиями на злоключения Сунов, есть и у его современников — Ван Юань-ляна и Чжэн Сы-сяо: «Над огромной пустыней — холодное небо, и в плаче душ умерших — печаль»; «На душе думы, от них никак не освободиться, и в каждом слове — ноющая боль и горечь. Сейчас на этой

земле кони варваров, но до конца дней я останусь человеком Сунов. Какая польза от чтения книг? Где тот, кто отомстит за родину?»

Но времена менялись, и представитель бывшего царствующего дома, художник, каллиграф и поэт Чжао Мэн-фу (1254—1322) согласился служить чужеземной династии, хотя сам он в стихах завидовал судьбе национального героя Юэ Фэя, борца против нашествия чжурчжэней. Традиционная тематика постепенно оттесняла обращение к действительной жизни, меньше было и призывов к отшельничеству как к пассивному протесту. Много безликих стихов, равно как и «высокой» прозы, стало появляться после восстановления в 1315 г. экзаменов на чиновничью должность.

Наряду с классической формой ши и также канонизированными «романсами» цы, в юаньской поэзии большое место занимает песенная лирика саньцзюй. По форме она мало отличается от поэтических арий (цзюй) из драм цзацзюй. Саньцзюй писались на заранее известные мелодии, рисунок которых предопределял строфику и количество слогов в строке, хотя допускалось и некоторое количество «дополнительных» слогов. Строгим правилам подчинялось чередование музыкальных тонов, присущих китайскому языку. Существовали две главные разновидности саньцзюй: отдельные песни (сяолин) и циклы (саньгао), объединенные настроением, темой, музыкальной тональностью. Возникшие из народных мелодий, саньцзюй отошли от фольклорной основы и восприняли приемы и тематику цы. Диапазон их тем обычен — природа, любовь, разлука, воспоминания, но в этих пределах авторы добивались порой тонких художественных эффектов. Наиболее известны из них Чжан Кэ-цзю (ок. 1280—1330), Гуань Юньши (1286—1324); славилась также саньцзюй драматургов Ма Чжи-юаня, Гуань Хань-цина, Цяо Цзи.

Из поэтов, писавших преимущественно в традиционных жанрах, выделяются Лю Ин (1249—1293), иносказательно выражавший оппозицию захватчикам, а также Садула (1272—?), гюрк по происхождению, тонкий лирик и одновременно обличитель несправедливости. Смутное время конца династии нашло отражение у поэта-отшельника Ван Мян (? —1359) и отчасти в стихах живописца Ни Цзяня (1301—1374).

Виднейшими поэтами начала Минов были Лю Цзи (1311—1375) и Гао Ци (1336—1374). Судьба привела первого к высшим постам в государстве; второго, независимого и гордого, — на плаху. Но в творчестве их много сходного: встречаются стихи, не приукрашивающие жизнь и отличающиеся сочувственным взглядом на народ, мечты о лучшей участи которого отразились

в фантастической поэме Лю Цзи «Два духа».

С первой половины XV в. поэтическую арену занимают представители «министерского» стиля, названного так потому, что его создатели Ян Ши-ци, Ян Жу, Ян Цу занимали поочередно должность первого министра. Стиль этот характерен безжизненностью, обилием славословий и идилическим «благолепием». Только у Юй Цяня (1398—1457) в его часто неотделанных, но искренних стихах встречаются правдивые слова о тяготах жизни простых людей в эпоху внешне блестящей империи. Зато и участь его оказалась плачевной: спаситель столицы от нового вторжения монголов, он был казнен по клеветническому обвинению.

Бесперспективность «министерского» стиля становилась ясной, и стремление к связанной со злобой дня поэзии облекалось в форму очередной волны движения за «возврат к древности». Предвестником его выступила «чалинская группа», названная так по месту рождения ее вдохновителя Ли Дун-яна (1442—1516), который избрал своим поэтическим идеалом Ду Фу. Вслед за этой группой появились «ранняя» и «поздняя семерки». Первую «семерку» литераторов возглавили Ли Мэн-ян (1472—1529) и Хэ Цзин-мин (1483—1521), вторую — Ли Пань-лун (1514—1570) и Ван Ши-чжэнь (1526—1590). Для них развитие поэзии завершилось при Та-нах, в дальнейшем они видели один упадок. Отсюда тезис Ли Пань-луна: «Совершенствуй свой стиль, глядя на древних, даже если при этом страдает содержание». Его единомышленник, поэт и драматург Ли Кай-сянь писал: «Из вещей совершенны лишь древние, из людей знамениты лишь древние; эссе, если оно не по-древнему, не годится; стих, если он не по-древнему, не получится». Отсюда — стремление тщательно имитировать классиков. Считалось похвальным составлять стихотворения из слегка измененных строк поэтов древности. Конечно, это были часто тонкие подражания, но из двух «семерок» лишь у Хэ Цзин-мина и Ван Ши-чжэня можно заметить тяготение к естественности и оригинальности. Остальные в лучшем случае повторяли то, что было известно из классики. Определенный интерес в этот период представляют пейзажные стихи группы поэтов-художников из У (Восточный Китай) во главе с Тан Инем (1470—1523).

Аналогичные тенденции наблюдались у этих авторов и в области изящной бессюжетной прозы. Выступая против тусклого «министерского» стиля, представители первых семи мудрецов требовали возвращения к стилевым нормам III в. до н. э. — III в. н. э. Им вторили и представители «второй семерки», которые считали, что в произведении не должно быть ни одного слова, по-

явившегося после III в. н. э. Однако постепенно даже сторонники «возврата к древности» отходят от своих жестких позиций. Се Цинь (1495—1575), например, провозглашает, что «литература изменяется вслед за эпохой», и стоит не за слепое подражание образцам, а за то, чтобы, используя древних, создавать собственный стиль.

В первой половине XVI в. как реакция на стилевую теорию предшественников появляется целое направление, ориентирующееся на образцы изящной прозы эпох Тани Сун (VII—XII вв.). Представители этого направления (Ван Шэньчжун, Тан Шуньчжи (1507—1560), Гуй Югуан) отходят от проповеди простого подражания и выступают с требованиями естественного выражения авторской идеи. Гуй Югуан (1506—1571), например, высмеивал тех, кто бездумно подражал древним, говоря, что они «очень любят вырезать из бумаги и раскрашивать цветы, вовсе не зная, что на деревьях есть еще и естественные цветы». Сам Гуй Югуан прославился как автор тонких миниатюр в разных жанрах, он привносил в произведения собственный жизненный опыт, но не поднимал крупных тем общественного значения. Проза его отличалась рационалистичностью и ортодоксальным духом.

Во второй половине XVI в. усиливаются тенденции, связанные с принципиально иным подходом к литературному творчеству. Философ-вольномыслитель Ли Чжи (1527—1602) выступает с яркой критикой неоконфуцианской философии, стремясь опровергнуть многие традиционные взгляды. Он расширяет понятие о литературе, смело вводя в литературу драму и повествовательную прозу (эпопея, роман), и создает учение о «детском сердце» писателя, которое только и дает возможность создать правдивое произведение.

Среди его современников заметно выделяется гунъянская группа, которую образовали уро-

женцы местности Гунъянь — братья Юань Цзун-дао (1560—1600), Юань Хун-дао (1568—1610), Юань Чжун-дао (1575—1630). Они утверждали идею изменчивости литературы и выступали против подражания древним образцам. «Почему должно превозносить древнее и принижать современное?» — восклицал Юань Хун-дао. Шокируя ортодоксов, он восхвалял почитавшийся «непристойным» роман «Цзинь, Пин, Мэй», а юаньского драматурга Ван Ши-фу сравнивал с древним мудрецом Чжуан-цзы и с знаменитыми поэтами Тао Юань-мином и Ли Бо.

Под явным влиянием идей Ли Чжи гунъянцы создали учение о «характере и душе», которые должны найти выражение в сочинениях, выступали за естественность творчества и выражение эмоций автора в его произведениях. Гунъянцы, наиболее видным представителем которых был Юань Хун-дао, стремились осуществить свои творческие принципы как в поэзии, так и особенно в различных жанрах бессюжетной прозы — посланиях, надписях, жизнеописаниях, путевых заметках. В стихотворениях Юань Хун-дао («Свирепый тигр», «Заточение», «Побеги бамбука») звучит осуждение произволу властей и непосильных поборов, от которых страдает простой люд. Проза братьев Юань привлекает искренностью тона и прозрачной отточенностью стиля, но не выходит за пределы традиционного набора тем и сравнительно узкого круга жизненных впечатлений. После того как их духовный наставник Ли Чжи погиб в темнице, их высказывания становятся крайне осторожными, в произведениях преобладают элегические настроения, все чаще звучит мотив отшельничества.

В целом в бессюжетной прозе этого периода заметно усиление повествовательности и выражения субъективного начала.

ГЛАВА ВТОРАЯ

КОРЕЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. поэзия

В конце XIV—XVI в. в корейской поэзии и прозе появляются новые жанры, меняется характер и функция форм, унаследованных от предыдущих эпох. Исторические сочинения утрачивают функции литературных произведений, уступая эту роль художественной прозе, в которой выделяются сюжетные жанры, развивающиеся в основном в составе сборников пхэсоль. В литературе утверждается вымышлен-

ный герой, появляется интерес к бытовой ситуации. В поэзии, единственном в этот период виде литературы на родном языке, оформляются новые жанры — трехстишия сиджо и поэмы каса, развитию которых способствовало создание национальной письменности в 1444 г.

XV век в истории Кореи — время бурное в политическом и культурном отношении. Смена династий на рубеже XIV—XV вв. принесла осознание необходимости подвести итоги пятистам годам правления династии Корё. Создает-

ся «История Коре» (1454); в 1478 г. выходит составленная Со Годжоном (1420—1488) грандиозная «Восточная антология», в которую вошли образцы «высокой» литературы на ханмуне от древности вплоть до конца XIV в. Внимание к национальной культуре проявилось и в составлении в 1475 г. «Основ музыкальной науки», где помещены также тексты поэтических произведений на родном языке — каё, оставшихся от эпохи Коре.

Вновь созданной национальной письменностью пользовались при напечатании переведенных с китайского книг конфуцианского и буддийского канонов, а также оригинальных поэтических произведений, написанных корейскими авторами. Одним из них была «Ода дракону, летящему в небе», созданная по повелению короля Седжона (1419—1450) несколькими авторами. Официальная забота о поэзии на родном языке и патриотическое содержание оды говорят об оживлении настроений национального самоутверждения.

Эти настроения отражаются в трехстишиях сиджо поэтов-воинов Ким Джонсо (1390—1453), Нам И (1441—1468). Самое важное место в сиджо, пожалуй, занимала тема верности убеждениям. Она была связана с традиционными конфуцианскими идеалами, игравшими большую роль в корейской культуре. Проявлением верности убеждениям почитался отказ служить узурпатору или отказ подчиняться государю, нарушившему свой долг. Эта тема, актуальная в поэзии в связи с такими событиями, как свержение в 1456 г. короля Танджона и воцарение Седжо, освещалась в стихах поэтов XV в. — Вон Чхонсока, Сон Саммуна, Ли Гэ, Ю Ёнбу.

Обнаруживая особый интерес к нормам поведения человека в обществе, поэзия XV—XVI вв. в то же время довольно равнодушна к индивидуальному проявлению должных, с конфуцианской точки зрения, человеческих качеств. Корейские поэты стремятся передать идею верности принципам в общем плане, не конкретизируя ее проявления, и прибегают к условной образности. Сон Саммун, выдающийся ученый, один из создателей корейской письменности, убитый по приказу Седжо, писал:

Если спросишь, кем я стану
После смерти,— я отвечу:
Над вершиною Пэнлая
Стану я сосной высокой.
Пусть замрет весь мир под снегом,
Зеленеть один я буду.

(Перевод А. Ахматовой)

Образ сосны ассоциировался с человеком, верным своим принципам. «Когда год холодный, тогда только мы узнаем, что сосна и туя

увядают последними», — говорится в «Луньюе». В таком же качестве выступают стойкий бамбук, слива, цветущая среди снега, либо образы братьев Бо-и и Шу-ци, ставших символами верности потому, что они отказались служить чжоускому завоевателю У-вану и предпочли смерть в горах Шоуян.

Поэзия как бы стремится воплотить многообразие действительности в единообразии формулы. Обобщенность изображения действительности является доминирующей чертой поэзии того времени и тогда, когда ее внимание переносится на человека, ушедшего от общества к природе.

В конце XV — начале XVI в., в связи с напряженным положением в государстве и обострившейся борьбой группировок высшего сословия, появляются стихи, осуждающие эту борьбу и выражающие сомнение в целесообразности государственной службы, например, у Сон Суна (1493—1592) и Чон Чхоля (1537—1594). Усиливаются даосские и буддийские настроения. Распространяется пейзажная лирика, получившая наименование канхо, — «поэзия рек и озер», преобладавшая на корейском языке (Ли Хёнбо, 1467—1555; Ли Хван, 1501—1570; Ли И, 1536-1584 и др.). Появляется много анонимных стихотворений, посвященных уединению поэта на лоне природы, где единственные его друзья — белая цапля, белая чайка, луна и ветер.

Корейские поэты обращаются к танской поэзии, к творчеству Ли Во, Ду Фу. Вновь, как и в XII—XIII вв., особым вниманием пользуется Тао Юань-мин. Творчески усваивается поэтическая образность, связанная с утверждением того особого эстетического представления о мире, которое порождало идеализированное и обобщенное изображение, как, например, в сиджо поэта XVI в. Хон Чхунгёна:

Жемчужную занавеску поднимаю до половины.
Вниз смотрю на синее море.
Блеск волн в тысячу ли
Одноцветен с бескрайним небом.
Над водой парами-парами белые чайки
То улетают, то прилетают.

Здесь образы традиционно условны, такой эстетический подход к природе в крайнем проявлении порождал стихотворения с описанием прославленных пейзажей, которых автор сам никогда своими глазами, может быть, и не видел.

Вместе с тем рост внимания к человеку вне «официальной» сферы способствует развитию в поэзии на корейском языке любовной лирики. Любовная тема в это время популярна в творчестве кисэн (гетер), среди которых было нема-

ло образованных и талантливых поэтесс. Вокруг наиболее известных из них слагались легенды, и их имена были знакомы каждому корейцу. Самой прославленной была Хван Джини (1506—1544). Популярность ее стихов и легенд о ней можно сравнить лишь с популярностью в более позднее время «Повести о Чхунхян». Вот одно из ее стихотворений:

О синий ручей, текущий в зеленых горах!
Не гордись, что струишься легко!
Однажды в море понав,
Обратно выбраться трудно.
Ясная луна заливают светом своим
пустынные горы.
Не развлекся ль тебе?

Оно строится на игре слов. «Ясная луна» — литературное имя поэтессы. «Синий ручей» — литературное имя человека, отказавшегося ради Хван Джини от своего женоненавистничества. Обращенность к личному в человеке, изящный юмор стихов Хван Джини делают творчество поэтессы незаурядным явлением.

Самым значительным поэтом XVI в. был Чон Чхоль (Сонган), оставивший семь томов сочинений на ханмуне (проза и стихи), около восьмидесяти сиджо и пять больших поэм — каса, принесших ему славу. Человек деятельный, увлекающийся и прямой, Чон Чхоль, несмотря на родство с королевской семьей, узнал горечь немилости и ссылки. По складу характера и таланта он был близок Ли Бо. Их творчество роднит размах, сходное отношение к природе и независимая жизненная позиция. В первой каса Сонгана «Квандон пельгок» (1580) описаны восемь прославленных красот Алмазных гор. Получив назначение на пост губернатора провинции, поэт едет туда из Сеула, и описание путешествия составляет содержание поэмы, пронизанной ощущением близости к природе. Поэт обращается к творчеству Ли Бо и вводит его образ в поэму. Перефразируя «Стихи о краткости жизни» Ли Бо, поэт заканчивает поэму приглашением выпить по чарке:

Ты наклони Небесный ковш
И синих вод морских налей.
Сам выпей, напой меня...
И это все вино возьми
И одели весь мир,
Чтоб всех живущих на земле
Допьяна напоить.

Две знаменитые каса Сонгана — «Думаю о милом» и «Продолжаю думать о милом» — написаны, по-видимому, под влиянием народных песен о покинутой возлюбленной, которые кон-

фуцианской традицией трактовались как обращение опального поэта к государю. Они были созданы Сонганом в годы его ссылки на Юг страны в 1585—1587 гг. и, очевидно, не без воздействия распространенных там «женских каса» (кюбан каса).

Среди любовных каса других авторов, которые не имеют аллегорических толкований, самая яркая — «Обида на женской половине», созданная поэтессой Хо Нансорхон (имя — Хо Чхохи, 1560—1590), сестрой известного писателя и поэта Хо Гюна. Сборник ее произведений на ханмуне был издан в Китае, что по тем временам было высоким признанием, позже (в 1711 г.) ее стихи были изданы и в Японии.

Поэзия на ханмуне в конце XIV и в XV—XVI вв. по-прежнему занимает почетное место в корейской словесности. Такие стихи пишут многие образованные люди, признанными же мастерами в этой области были Ким Сисып (1435-1493), Лим Дже (1549-1587) и Хо Нансорхон. При преемственности с поэзией XII—XIV вв. (крестьянский труд, условно красивая природа) в пейзажной лирике заметно стремление к гиперболизации в описаниях — в этом поэзия на ханмуне перекликается с пейзажной лирикой Сонгана. Например, описание водопада, как «белой радуги», у Хван Джини напоминает образы поэмы Сонгана «Квандон пельгок». Корейские поэты ищут в природе умиротворения, избавления от суетности человеческого общества. С ними неизменный друг — вино. Этот мотив встречается, например, у Квон Пхилия (1569—1612):

Прошлой ночью
пил вино у себя в саду.
В дом вернулся
и заснул в объятьях луны.

В стихах о крестьянском труде народные бедствия воспринимаются как результат недостойного правления. Таковы, например, стихи-аллегии Лим Дже, Ким Сисыпа. Последний, считая причиной бедствия правление узурпатора Седжо, обращается также к традиционным образам жестоких правителей из китайской истории, а о страданиях народа говорит, используя противопоставление богатства и бедности в духе Ду Фу.

Стихи о любви и разлуке, о личном горе занимают немалое место в корейской поэзии на ханмуне; таковы, например, стихи Хван Джини «Провожая Со Янгока», где тема подана традиционно. По-иному звучит стихотворение Хо Нансорхон «Оплакиваю сына». Стиль его напоминает древние китайские стихи эпохи Хань. Однако традиционный мотив разлуки дан в личной интерпретации: боль утраты воспринима-

ется как «индивидуальное» горе, как личная трагедия матери.

В стихах на ханмуне встречаются попытки освежить литературный образ, но традиционная образность остается в силе даже в тех случаях, когда изображается бытовая ситуация. Например, у Лим Дже в стихотворении «На качелях» облик стыдливой девушки и пейзаж обозначены традиционными образами: «волосы-тучи» и «золотые шпильки-фениксы» — атрибуты красавицы; «полог зеленых ив» — символ весенней природы. От этой образности и стоящего за ней обобщенного видения мира поэзия на ханмуне не отказывается вплоть до конца XIX в.

2. ПРОЗА

В XV—XVI вв. в художественной прозе на ханмуне все большую роль играют сюжетные жанры. Появляется вымышленный герой, который изображается в частной жизни, подчас — в подчеркнута бытовая ситуация. При этом обыденное показано в ней как отклонение от нормы. Необычного героя изображают в житейской ситуации либо, наоборот, заурядных людей помещают в необычную обстановку: изолируют от привычных связей. Столкновение «низкого» и «высокого» часто рождает комический эффект. В прозе преобладают малые формы, прежде всего короткая новелла в сборниках пхэсоль (сокращение от «пхэгван сосоль» — проза малых форм). Наиболее значительными прозаиками в XV—XVI вв. были Со Годжон, автор сборников «Записки о знаменитых каллиграфах», «Рассказы годов мира и благоденствия» и «Заметки о стихах корейских поэтов», Сон Хён (1439—1504), автор сборников «Разные рассказы Ёнджэ», «Рассказы Ёнчхона, написанные в уединении», О Сукквон, издавший «Смешанные записки пхэгвана» (пхэгван — мелкий чиновник, в обязанности которого входило собирать народную молву и предания. Известно, что такая должность существовала в Древнем Китае, где она называлась байгуань). В кратко намеченной бытовой обстановке (семья, будни буддийского храма, веселая приятельская пирушка) действует герой — человек, по каким-то признакам отличающийся от обычных людей: это или слепой, или он занимает особое положение в обществе — буддийский монах, вдова и т. д. Из-за своей ущербности герой воспринимает мир иначе, чем нормальные люди. Острога ситуации и комический эффект в новеллах достигаются столкновением героя с обыденностью. Например, человек хочет втайне от жены провести время

с красоткой, но он слепой и, сам того не ведая, развлекается с собственной женой.

Героиня новеллы, как правило, вдова, чаще веселая вдовушка, ищущая любовных приключений, старающаяся выгодно выйти замуж. Ее обычный партнер в любовных утехах — буддийский монах, выступающий в новелле в бытовой, приземленной обстановке, т. е. не на своем месте. Поэтому часто он становится объектом насмешки; он хочет встретиться с красивой вдовой, посылает ей подарки, но служка обманывает его, и вместо приятного вечера ему достаются побои. Служка—обманщик, плут — также постоянный персонаж в новеллах о монахах. Собственно, комизм новеллы рождается из столкновений изобретательности служки с неповоротливостью монаха. Возможно, история о том, как служки дурачат монаха, и были одним из первых образцов плутовской новеллы.

Для пхэсоль XV—XVI вв. характерно не только стремление изобразить обыденное, но и желание подчеркнуть в обыденном «низкое». Темой новелл становятся утехи распутных монахов и вдов, а источником неприятностей — дурной желудок. Интерес к интимным подробностям выражается, таким образом, в простонародной грубой форме.

В XVI в. существовала проза другого характера. Это произведения Ким Сисыпа. Сохранилось пять его новелл из сборника «Новые рассказы с горы Золотой черепахи», по содержанию связанные с творчеством китайского новеллиста XIV в. Цюй Ю. Произведения Ким Сисыпа проникнуты буддийской идеей непрочности земных радостей и тщетности стремлений человека к счастью. Это новелла фантастическая. Ее герои попадают в сказочный мир: подводное царство дракона («Пир во дворце дракона»), в царство властителя ада Ямараджи («О земле Намёмбу») — или наслаждаются счастьем с красавицей, которая оказывается феей или духом умершей («Игра в ют в храме Манбо», «Развлечение в беседке Пубёк»). Царство дракона и царство властителя ада полны удивительных вещей, и даже государь здесь правит мудро и справедливо. Человек, на краткий миг переселившийся из несправедливого мира в царство необычного, не в силах больше вести прежнюю жизнь, он становится отшельником либо умирает.

Герои Ким Сисыпа стремятся к эстетическому наслаждению, но их мечты сбываются только во сне. В новелле «Развлечение в беседке Пубёк» герой встречает совершенную женщину, но она оказывается феей, а его счастье — всего лишь кратким мгновением сна. Лян из новеллы «Игра в ют в храме Манбо» получает

в жены красавицу. Радость его безмерна, но прекрасная жена оказывается духом умершей, ее дом — зарослями чертополоха, и счастье Ляна — так же призрачно, как и счастье героя первой новеллы.

Новелла «Юноша Ли посмотрел через забор» рассказывает о любви в обычном мире. Но для того, чтобы показать счастье героев, автор изолирует их от привычных связей: девушка Цой живет вдвоем со служанкой в уединенном павильоне, в саду, вдали от родителей и домочадцев. Цой здесь — та же красавица-фея, которая на короткое время озаряет жизнь юноши. Счастье оказывается недолгим: красавица гибнет, Ли отдаляется от людей и умирает.

Ким Сисып создал в корейской литературе жанр новеллы, в которой и воплощается буддийское представление о земном счастье как мимолетном сне. Человек лишь видит сон о счастье. Новелла завершается возвращением героя в обывденный мир. Ким Сисып ввел и новых идеальных героев — изящного юношу, поэта, ценителя красоты и прекрасную деву с утонченными манерами, владеющую искусством стиха и игры на музыкальных инструментах.

Раннее творчество поэта и прозаика XVI в. Лим Дже (Пэкхо) включает новеллу «О том, как юноша Вон путешествует во сне», в которой герой попадает в мир, населенный душами несправедливо обиженных на земле. Лим Дже был автором трех крупных повестей — «Мышь под судом», «Юдоль» и «История цветов». В повести «Мышь под судом» рассказывается о том, как дух-хранитель амбара чинил суд над злой вредной мышью, которая съела весь запас риса. Эта повесть аллегорична, в ней вполне прозрачен намек на дурных чиновников и незадачливых судей (образ чиновника-мыши традиционен для корейской и китайской литератур, он восходит к древнекитайской «Книге песен»). Повесть бессюжетна, она построена как диалог между судьей — хранителем амбара, мышью и животными-свидетелями. Смысл их речей заключается в противопоставлении «высокого» и «низкого». Мышь перекладывает вину по очереди на всех животных, начиная с самых обычных и кончая фантастическими и священными. При этом каждому из них она дает характеристику. Животные говорят о себе в возвышенном духе, цитируют китайские сочинения, ссылаются на свое Славное прошлое, мышь низводит этих персонажей на землю, нарочно дает искаженное толкование событиям и высказываниям героев древности — осмеивает и снижает традиционные представления. Мышь — плутовской герой, хотя плутни не спасают ее от наказания.

«История цветов» Лим Дже написана в форме

официального исторического сочинения. Как принято в таком серьезном жанре, история цветочного царства делится на четыре династии, каждая из которых соответствует определенному времени года. События распределены по годам правления государей. В конце каждого периода приводится ученое суждение историка с ссылками на известные события из китайской древности. История каждого государства рассматривается в традициях конфуцианской историографии: она начинается с правления мудрого государя, при котором ко двору приближены верные советники (сосна, бамбук), народ живет в довольстве, государство процветает. Заканчивается история гибелью царства: на престол вступает негуманный, несправедливый государь, который окружил себя дурными подданными и передал им дела правления.

Персонажи «Истории цветов» символичны: Шиповник насмехается и выпучивает двор, а Терновник обладает острым языком и своеобразием. Название цветка часто связано с историческими персонажами: красавица Тополь погубила государя и была причиной начавшихся смут; Тополь — Ян — это намек на красавицу Ян-гуйфэй и на трагические события из истории Китая VIII в. Каждый персонаж двойствен: он представляет самого себя — названный цветок, но за ним тянется цепь литературных и исторических ассоциаций.

«История цветов» осуждает противоестественную социальную деятельность людей. Ее фальшь становится очевидной через остранение: придворные интриги, стремление к славе и почестям — все, чем так озабочены люди, выглядит нелепо в царстве цветов. Человек — по мысли автора, тоже одно из природных существ — должен сохранять естественность и, подобно цветам, жить свободно, сообразуясь только с природой.

«Юдоль» — так назвал Лим Дже необычный город, населенный героями корейской и китайской истории — преданными подданными, добродетельными женами, которые погибли несправедливо обиженными во имя верности своим убеждениям. Это был мир, где не было надежды избавиться от мучений. Но вот по совету мудреца небесный государь приказал генералу Вино завоевать город страданий — жители без сопротивления сдались этому полководцу.

Лим Дже страдает от несправедливости в обществе, разочарован в конфуцианских идеалах служения долгу. Он полагает, что избавиться от страданий можно, как говорят даосы, отказавшись от активных действий и обретя единение с природой и вином.

В корейской литературе XV—XVI вв. про-

являются две точки зрения на мир. Одна — с позиций человека, находящегося в сфере государственных отношений, другая — с позиций стоящего вне этой сферы. Первая, господствовавшая главным образом в поэзии на родном языке, особенно в XV в., вводит в литературу мир официальных отношений, освященных конфуцианством. Вторая, распространившаяся прежде всего в XVI в. и захватившая прозу, поэзию на ханмуне и частично на корейском языке, либо не интересуется официальными ценностями, обращаясь к природе, быту, интимной жизни, либо критически оценивает сферу официального с даосских и буддийских позиций. Обе эти точки зрения могут присутствовать в творчестве одного и того же

автора в зависимости от обстоятельств его биографии. Они связаны с определенным кругом изображаемого, но в любом случае мир и его проявления рисуются в литературе этого времени обобщенно. Однако надо сказать, что сфера «неофициального» в литературе охватывала больший круг явлений и больше освобождала человека от должного в его конфуцианском понимании.

Потенциально она была более предрасположена к изменениям — индивидуализации и реалистичности изображения, нежели сфера «официального». Это подтверждается историей корейской литературы следующего периода; первые сдвиги в изображении действительности намечаются в пейзажной лирике.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

ЯПОНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

С конца XII в. положение в литературе стало ощутимо меняться. По дорогам страны бродили бива-хоси (монахи с бива — четырех- или пятиструнным инструментом, японской лютой); слепцы, бродячие сказители. Они вели рассказ о воинских делах, о главных событиях эпохи. Особенно интересно это было, конечно, для буси (воинов), прежде всего для верхнего слоя их — рыцарей, так как речь шла в первую очередь о них, но это было интересно и для крестьян, из рядов которых выходили буси. Но какие же воинские дела особенно запечатлелись в народной памяти? Борьба двух лагерей — «восточного» с домом Минамото во главе и «западного» во главе с домом Тайра. Так родился знаменитый сказ о Тайра и Минамото, т. е. о той действительно эпохальной значимой борьбе, которая перевела культуру страны в другое русло. Сказания о Тайра и Минамото то же, что *chansons de geste* западноевропейского Средневековья.

Творчество в этой сфере, однако, не ограничилось лишь формой сказа: из него родилась и литература эпохи, ее главный вид — эпическое повествование. В Японии его называли гунки (описание войн), или сэнки (описание сражений). Сказания записывались, обрабатывались, соединялись в сюжетные циклы; циклы сцеплялись друг с другом, и в результате получались целые эпопеи. «Хэйкэ-бива» («Сказ под бива о Хэйкэ», т. е. доме Тайра) превратился в две большие эпопеи: первая, самая знаменитая, стала называться по старому образцу — «Хэйкэ моногатари» («Повесть о Тайра»); вторая — «Гэмпэй сэйсуйки» («Записи о расцвете и упадке феодальных кланов Минамото и Тай-

ра»). Судя по наиболее древним из сохранившихся спискам, обе эти эпопеи складывались в начале XIII в.

Именно складывались, и не в одном варианте. Мы знаем эти эпические поэмы по разным спискам, причем списки эти очень отличаются от списков прежних романов. Вообще список для того времени — явление естественное: литературные произведения размножались переписыванием. Но различия в списках куртуазных повестей предшествующей эпохи, например «Гэндзи моногатари», сводятся к отдельным словам, фразам, самое большое — к абзацам, текст в основном был стабилен; списки же «Хэйкэ моногатари» отличаются друг от друга еще и наличием или отсутствием в них целых частей. Драматическая борьба Минамото и Тайра служит фабульной основой для обеих упомянутых эпопей, но в наиболее распространенных списках «Хэйкэ моногатари» двенадцать частей, т. е. сюжетных циклов, а в «Гэмпэй сэйсуйки» — 48. Это служит наглядным свидетельством того, как многообразен был фольклорный материал, из которого составлены эпопеи. Сравнительная незначительность различий в списках хэйанских романов объясняется тем, что эти романы были произведениями определенных авторов, был, следовательно, авторский текст, который и переписывался; в камакурских же эпопеях единичного авторского текста не было: авторами были сказители, они меняли от случая к случаю свой рассказ, применяясь к аудитории и к моменту.

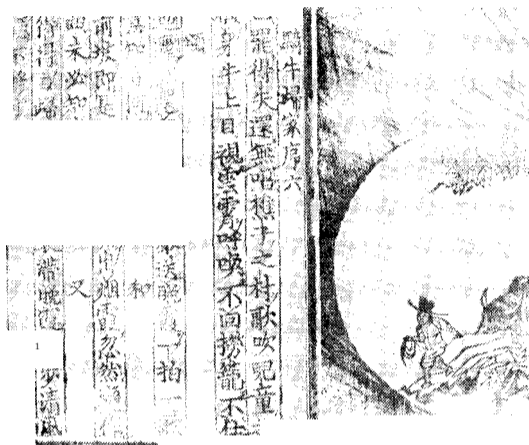
Но кто же записывал эти сказания? Ответ ясен: монахи. В XII—XIII вв. монахи были уже не те, что их собратья в IX—XI вв. Буд-

дизм за эти века далеко шагнул в провинцию, в деревню, т. е. в народную среду, в ту самую среду, из которой вышли массовые кадры буен (воинов). С распространением буддизма менялся состав монашества, массу которого составляли люди, более близкие к народу, чем первоначальные деятели буддизма. Даже те монахи, которые принадлежали по происхождению к старой знати, с ослаблением, а затем и с упадком аристократии от своей социальной среды сохранили, в сущности, лишь традиционную образованность. Эта образованная часть буддийского монашества и составила интеллигенцию правящего слоя военного дворянства. Они и записывали сказания о сражениях, подвигах, злодействах.

Разумеется, сказания в какой-то мере утрачивали свой первоначальный вид, прежде всего потому, что они записывались, и записывались не фольклористами, шепетильно относящимися к малейшей детали, а людьми, которые хотели изложить этот сказ «грамотно», «литературно». Трудно было побороть искушение что-то дополнить или уточнить: ведь в распоряжении монахов были и старые хроники, и дневники, оставшиеся от выдающихся деятелей прежней эпохи, а в этих материалах говорилось о тех же людях и событиях. Поэтому в ряде случаев в тексте эпоей чувствуется не только дыхание книжности, но и ее прямое присутствие в виде переноса чего-нибудь из таких материалов.

Работа составителей эпоей видна еще в том весьма существенном с точки зрения истории культуры факте, каким языком и каким письмом эти сказания записаны. И тут перед нами нечто совсем иное, чем то, что мы наблюдаем в моногатаи; нечто говорящее о наступлении новой эпохи в культуре.

Язык куртуазной поэзии и прозы по лексике был чисто японским; примесь китайских слов в нем незначительна и притом ограничена определенным кругом: во-первых, это слова, обозначающие что-либо буддийское, особенно саны духовенства; во-вторых, названия должностей и чинов. То, что такая лексика была китайской, совершенно естественно: и буддизм, и модель правительственного аппарата были восприняты японцами в китайской языковой оболочке. Однако с течением времени в обиходный язык стали проникать в той же оболочке и понятия буддийского учения, и правовые, социальные, экономические, политические термины, которыми были заполнены тексты составленных в Японии кодексов. Тем самым в обычную речь вошел и непрерывно возрастал слой китайской лексики, отражавшей усложнившееся содержание сознания и расширявшую тематику социального языкового общения. Ученые монахи



Разворот книги буддийских рассказов «Дзюго-дзу»

Ксилография. Издание Годзамбан, ок. 1419 г.

были особенно близки к этому языку, поэтому язык воинских эпоей — начало того японского языка, который стал впоследствии японским национальным языком; языком, в котором не просто присутствуют, а органически слиты воедино две — по корневому составу и происхождению — системы лексики: своя — японская и чужая — китайская. Надо при этом помнить, что китайская лексика буддизма в известной части — просто фонетически по-китайски отредактированная лексика оригинальных индийских языков буддийского писания — санскрита и пали.

Соответственно изменилось и графическое переложение языка: вместо канабун (письма знаками каны) появилось канамадзирибун (письмо, смешанное со знаками каны, т. е. частично китайскими иероглифами, частично — знаками каны.) Но китайское письмо в основе своей идеографическое, японское — фонографическое; следовательно, канамадзирибун — соединение двух противоположных по качеству систем письма. И такое соединение оказалось практически применимым. В слове есть присутствующее только ему смысловое значение, т. е. элемент строго индивидуально единичный, но в этом же слове может наличествовать и такая часть, которая индивидуальна, но не единична — знак его категориальной языковой природы, т. е. знак его принадлежности к той или иной из лексико-грамматических групп, может быть часть, определяющая ту смысловую и грамматическую форму, в которой слово входит в об-

ЛИТЕРАТУРЫ ВОСТОЧНОЙ И ЮГО-ВОСТОЧНОЙ АЗИИ

ший состав высказывания. И вот строго единичное в слове получило на письме свой столь же единичный графический знак, общее же в слове или то, что появилось в нем в данных условиях его применения, стало передаваться на письме общим графическим языком. А так как единичное в слове — его значение, оно, естественно, получило на письме знак — единичный иероглиф, а неединичное, т. е. относящееся к общим категориям языка, передавалось на письме общими знаками — каною.

Итак, литература, создаваемая военным дворянством, ярко выразилась в гунки, военных эпопеях — историко-героических поэмах в прозе. В них мы видим и облик человека эпохи, ее героя. Герой этот — буси, воин, рыцарь, как говорилось на Западе в соответствующую пору европейского Средневековья.

Этот герой двуликий: господин и слуга, сеньор и вассал. Один и тот же буси был и сеньор, т. е. имел вассалов, и вассал, т. е. имел над собой сеньора. Но пусть он был и только вассал, все равно в его сознании всегда присутствовала идея взаимосвязанности и взаимозависимости. Вассал исполнял свой долг по отношению к сеньору, но он знал, что у его сеньора есть свой долг по отношению к нему. Долг вассала состоял в хоси (служении); долг сеньора — в гоон (милости). Реально оба эти долга были необходимы для обеих сторон, так как каждая нуждалась в другой, но такая связь, порожденная жизненной необходимостью, выливалась в форму моральной категории — тю (верности); слово тю означало не верность господину, как стали понимать впоследствии, а верность долгу. В первую очередь это относилось, конечно, к долгу вассала, но не менее повелительна была идея верности и для сеньора. Это обстоятельство имело большое значение для культуры, особенно культуры духовной, всего Средневековья. Еще в конце Древности человечество пришло к осознанию человека человеком, т. е. к основе всех последующих обликов подлинного, а не формального гуманизма. Средневековье с его вселенскими религиями — буддизмом и христианством — мощно утвердило и развило эту идею, соединив ее с идеей братства. Но все это оставалось в пределах морали, с наступлением же рыцарской поры Средневековья моральный план гуманистической идеи в принципе соединялся с социально-правовым. И это был большой и необходимый шаг вперед по пути введения в жизнь великого начала человечности, так как гуманистическая идея осуществляется в обществе, а жизнь общества, пока она осуществляется в категориях государства, нуждается в правовых нормах. Но этим шаг вперед не ограничивается. В рамках указанного пра-

восознания новое развитие получает и человеческая личность. Тогда это выразилось в отчетливом осознании человеком самого себя. Когда мы читаем в «Хэйкэ моногатари» рассказы о том, как бились рыцари, мы видим, что каждый воин той и другой стороны думал о себе, о своем подвиге. И если для такого подвига надо было устранить конкурента из собственного же стана, это делалось без колебания. Конечно, личный подвиг определял не только на (имя), т. е. славу его совершившего, но и позволял ему рассчитывать на милость, т. е. награду господина. И все же идея своего подвига укрепляла самосознание личности.

Но, разумеется, такое осознание тогда и не могло быть индивидуалистическим: отдельный человек мыслил себя прежде всего членом коллектива. Коллективом для того времени была семья, род. Поэтому японский рыцарь, совершивший какой-либо подвиг, издавал победный клич, который состоял из нанори (название имени): «Это я, Сасаки Сиро Такацуна, четвертый сын Сасаки Сабуро Ёсихидэ из Оми, потомок в десятом поколении императора Уда, я — первый на переправе Удзигава!» Сражение в то время фактически состояло из поединков отдельных рыцарей, и побеждали они прежде всего ради славы своей и своего рода. Поэтому так непостоянны были лагеря феодалов: переход воинов из одного лагеря в другой был обычным явлением. Хатакэяма Сигэтада, прославленный воин, сражался сначала на стороне Тайра, а потом перешел к Минамото. Конечно, теми, от кого кто-либо уходил, подобный поступок определялся как предательство, нарушение долга верности, но верность мыслилась не отвлеченно, а совершенно конкретно. Принцип «сеньор — вассал» продолжал оставаться в силе; менялись только участники двуединства. Но еще более важным было следующее: ранее правовые нормы регулировали отношения «правительства» и «народа» — категорий, для сознания людей того времени достаточно отвлеченных; теперь эти нормы регулировали отношения вполне осязаемых субъектов — господина и слуги, сеньора и вассала. В его чисто человеческом оформлении такого правосознания и состоит шаг вперед по единственно важному для человечества, по трудному и долгому пути построения общества на гуманистических началах.

Однако в облик буси — основного героя эпохи, тогда — в силу кровной связи с крестьянской массой — героя еще народного, входило не только отмеченное выше изменившееся правосознание и сопутствующее ему повышенное представление о значении своего поведения — своей славы, своего позора; для этого героя характерно и особое мироощущение.

В наиболее распространенных списках «Хэй-кэ моногатари» всему изложению предшествуют строки буддийского хора: «Голос колокола в обители Гион // звучит непрочною человеческих деяний. // Краса цветов на дереве Сяра // являет лишь закон: живущее — погибнет. // Гордые — недолговечны: // они подобны сновидению весенней ночью. // Могучие в конце концов погибли: // они подобны лишь пылинке перед ликом ветра». Такой эпитафия к эпопее Тайра — Минамото вполне оправдан ее содержанием: внешне это героическая повесть о борьбе двух владетельных домов, гордых и могучих, но внутренне — скорбный рассказ о трагической судьбе одного из этих домов — Тайра. И это ясно с самого начала, с первого же эпизода этой борьбы, когда воины Тайра обратились в паническое бегство при первой же встрече с войсками Минамото, да еще в бегство с перепугу, по ложной тревоге.

Разумеется, эпитафия — дело рук тех, кто записывал сказание монахов, но важно главным образом то, что судьба Тайра преподнесена в обобщенной форме: все в конечном счете обречено на гибель. Борьба Тайра и Минамото происходила во второй половине XII в., но уже за целое столетие до этого в сознание людей вошла одна навязчивая мысль — о наступлении конца.

В буддизме есть учение о «Трех эрах», по которым потечет жизнь «Закона», т. е. учения Сакьямуни, после его вхождения в нирвану, т. е. после его кончины. Первая эра будет продолжаться 500 лет, и это будет время «Правильного Закона» (кит.— чжэнфа, яп.— сёбо), т. е. торжества истинной веры. После этого начнется Вторая эра, которая будет временем «Подобия Закона» (кит.— сяньфа, яп.— дзобо) когда вера еще будет держаться, но уже внешне, формально, не одушевляя собой все помыслы и поступки людей. Она будет длиться 1000 лет. После нее, т. е. через 1500 лет после кончины основателя «Закона», наступает Третья эра — время «Конца Закона», когда и «Подобие» его рушится. По подсчетам буддистов, первый год этой последней эры и падает на 7-й год Эйсё, 1052-й.

Эра «Конца Закона», которая должна длиться 500 лет, мыслилась как время зла и бедствий. «Этот год,— сказал Хонэн (1133—1212), один из выдающихся буддийских учителей этого времени,— есть год Конца Закона. Нынешний мир — мир Зла». Ему вторил Синран (1173—1262), столь же знаменитый буддийский деятель этой поры; он говорил: «Обе эры — «Правильного Закона» и «Подобия Закона» — закончились. Осиротевшие младшие братья Светоносного, плачьте!»

В явных — для верующих того времени — свидетельствах действительного наступления

«эры Зла» недостатка не было. Как раз в первом же году этой эры сгорел почитаемый монастырь Хасэдзи, что было воспринято как возведение поры бедствий. Сгорели все священные изображения, кроме одного — маленькой фигуры Амитабхи. Это знамение должно было возвестить людям, что с ними навсегда останется Амитабха, Будда Светоносный,— властитель Чистой земли, рая. Следовательно, спасение возможно. «Есть только одни Врата,— продолжал приведенные выше слова Хонэн,— Врата Рая. Войди в них!»

Учение о том, что призывание имени Будды есть средство «спасения», т. е. возрождения в раю после земной кончины, существовало и до Хонэна, но он свел к этому все в буддизме. Следовательно, никакого монашества, отшельничества, подвижничества! Никаких обрядов! Буддийское учение перешло во внутренний, духовный мир человеческой природы. Отступили те цели, которые в первое время находились на переднем плане: охрана страны, государства. Цель стала человечески личной и духовной: спасение мыслилось как духовное возрождение в более высокой сфере бытия. Повышало религиозный характер буддизма и учение о «Великом обете» Амитабхи — его клятве ввести всех людей в свою обитель. Такое учение создавало представление о наличии мировой воли, ведущей человечество к высшему благу, т. е. о благом промысле. Проповедь Хонэна своим успехом обязана положению: спастись может всякий человек, кто бы он ни был; войти в обитель Чистой земли могут «бедняки и труженики, глухцы и невежды»; в деле спасения «все люди равны». В этих словах заключалась такая сила, которая побудила даже Ёримитцу, далеко не «бедняка и труженика», знатнейшего вельможу Фудзивара Ёримити назвать построенный им монастырь Бёдоин «Монастырь (всеобщего) равенства». Наибольшее значение для судьбы учения имела приверженность к нему буси, т. е. тех, кто тогда был наиболее активным двигателем общественно-исторического процесса и кто тогда еще сливался с народной массой.

Новый буддизм, установившийся в Японии в XII—XIII вв., в рыцарскую эпоху японского Средневековья, был новым и по своему общественному результату: его теоретики Хонэн и Синран сделали веру самостоятельной силой общественной жизни; перенесли религию в низы, т. е. создали для нее прочную общественную почву; способствовали освобождению верований от примитивных представлений о чародействе, магии, чем повысили духовный уровень своего общества.

Хонэн и Синран мораль оставили в руках са-мого человека, а она уже была определена ос-

новным законом общественных отношений той эпохи — законом верности долгу. Выше уже было пояснено, что тогда верность отнюдь не означала то, что в это понятие вложили позднее, — верность вассала своему сеньору, а еще позднее — верноподданность; тогда верность означала неукоснительное исполнение своего долга как вассалом, так и сеньором. История японского рыцарства этих веков демонстрирует картину силы религиозных идей и в то же время причудливую смесь подлинно героических поступков, требующих высокой доблести, и чудовищных злодеяний, жестокостей, предательств, измен.

Буддизм дал привычную, удобную и, что особенно важно, яркую оболочку идее, рожденной жизнью, историей. Одну оболочку для нее создали Хонэн и Синран; другую — Нитирэн (1222—1282), младший по времени, крупнейший деятель японского буддизма XII—XIII вв. Когда он родился, Хонэна уже не было в живых; Синран был его старшим современником. Первые двое считаются главными деятелями учения Дзёдошу, Нитирэн стал основателем новой секты. Ее называют Хоккэсю (Учением о Цветке Закона), но чаще — Нитирэнсю (Учение Нитирэна).

Нитирэн, как и оба его предшественника, находился во власти эсхатологических настроений, возникающих под влиянием пророчества о наступлении эры «Конца Закона». Перед ним стоял тот же роковой вопрос, что же в пору разливающегося повсюду моря зла делать тому, кто в его пучине простому человеку, «такому, как я», как выразился Нитирэн. Хонэн отвечал на этот вопрос кратко: «Произносить Наму Амида буцу и ждать возрождения в Раю». Синран говорил в общем то же, только немного иначе: «Верить в Великий обет Светоносного и надеяться!» Ответ Нитирэна как будто отличался только тем, что он предложил другую формулу: «Поклоняюсь сутре Цветка Лотоса Дивного Закона». Иначе говоря, заменил обращение к Амитабхе обращением к одной определенной сутре. На этом и основано наименование его секты Хоккэсю — по названию сутры «Хоккэ-кё». Главное, что его занимало, была мысль, что «Будда явился в этот мир не ради людей своего времени, а ради людей всех трех эр — «Правильного Закона», «Подобия Закона», «Конца Закона», т. е. ради людей начала «Конца Закона», таких, как я». Тут звучит голос человека, для которого его эпоха была — все. Нитирэн, конечно, упоминает о всех трех эрах, но это необходимая дань доктрине. Мысль Нитирэна была направлена на современность, а тем самым — на реальную жизнь, на свое общество, свое государство.

Но если это так, из перенесения внимания на современность в ее реальном содержании само собою вытекает забота о ней. Хонэн и Синран отделили религию не только от государственной власти, но и от государства, все перенесли на человека. Нитирэн вернул буддизму заботу и об обществе, и о государстве. Хонэн и Синран увели религию в духовный мир человеческой природы — Нитирэн вернул ее к житейской действительности и обрушился на ее беспорядки. Хорошо известны его нападки на правителей того времени, критика их действий, а в 1260 г. он даже подал Ходзё Токиёри, сиккэну (держателю власти, т. е. главному лицу в правительстве), целый трактат — «Риссэйанкокурон» («Об установлении правильного устройства и введении спокойствия в государстве»).

Преследования со стороны властей только повышали авторитет Нитирэна в народной среде.

Для Нитирэна во всем буддийском писании существовала одна книга — сутра «Хоккэ-кё». Он считал, что в ней есть все, что нужно. В ней есть, во-первых, кё (учение), т. е. самая суть доктрины Сакьямуни. В ней есть, во-вторых, ки (пружина) — этим термином в буддизме обозначили ту духовную силу, которая появляется в душе человека, воспринявшего учение; эта сила приводит к спасению даже самого тупого. В ней есть, в-третьих, дзи (время) в том смысле, что «Конец Закона» и есть то время, когда на первое место выходит именно эта сутра. В ней есть, в-четвертых, коку (страна); страна же это — Япония, так как сутра «Хоккэ-кё» таинственно связана именно с родиной Нитирэна. В ней есть, в-пятых, дзё (порядок) в смысле последовательности: раньше было время секты Тэндайсю, теперь же пришел черед секты Хоккэсю, т. е. собственной секты Нитирэна.

Можно, конечно, спросить: при чем тут Япония? И какое отношение к ней могла иметь далеко от нее, где-то в Индии, и когда-то созданная «Садхарам пундарика сутра»? Может быть, проще всего ответить на этот законно поставленный вопрос справкой из «Жития св. Нитирэна».

«Житие...» повествует, что в 1242 г. юноша, 20-летний Нитирэн, в котором к этому моменту созрело решение ступить на путь поисков истины, отправился в Камакура и стал там учеником Сонкая, мудрейшего из монахов секты Тэндай. Свое ученичество он продолжал в монастыре Хиэйдзан. Но и это не удовлетворило его и он стал переходить из одного монастыря в другой, стремясь узнать и понять по возможности все аспекты буддийского учения. И вот в 28-й день 4-го месяца 5-го года Кэйто (1253), к самому рассвету, путь его привел на вершину горы Сэйтодзан, и тут перед ним предстал во всем

своим ослепительным сиянием восходящий солнечный диск. «Поклонюсь сутре Цветка Лотоса Дивного Закона!» — воскликнул Нитирэн. Чтобы понять Нитирэна, следует вспомнить, что с VII в. Японию стали называть страной «Корня Солнца» — страной, где рождается и откуда восходит небесное светило. Нитирэн выводил буддизм из универсализма — вселенского во времени и в пространстве — и вводил его в локализм — в сферу определенности во времени и в пространстве; переключал его из мира человечества вообще в мир определенного народа. Именно по этой причине за Нитирэном и утвердилась слава создателя японского буддизма, а его японские настроения, понятные и нужные в свое время, впоследствии стали одним из источников националистических тенденций.

Мы все время говорили о воинах и монахах. Они, действительно, главные деятели создаваемой в XII—XIII вв. литературы. Но были еще и кугэ, потомки старой аристократии, а этот слой японского общества в течение нескольких столетий был главным создателем литературы, и эта литература еще не ушла.

На первый взгляд могло показаться, будто бы все оставалось по-прежнему. Даже продолжали выходить императорские антологии. И все же в сознании человека этого уходящего мира появились и новые элементы: новая историческая эпоха не могла не захватить и этих людей. Остро действовали на них исторические события — те распри, раздоры, столкновения, в которых уходила их власть и приходила другая. Но если в кругах воинов и монахов бедствия, которые обрушились на людей, воспринимались как знамения наступившей эры «Конца Закона», т. е. в религиозном плане, в кругах старой аристократии они воспринимались в аспекте философии, как проявления общего закона жизни: все течет, все меняется. «Струи уходящей реки... они непрерывны; но они — все не те же, не прежние воды. По заводям плавающие пузырьки пены... они то исчезнут, то свяжутся вновь; но долго пробыть — не дано им. В этом мире живущие люди и их жилища... и они им подобны». Этими словами начинается любопытнейший и красноречивый документ эпохи — «Записки из кельи» («Ходзэки»).

Камо-но Тёмэй, автор этих «Записок...», один из тех, кто, не принадлежа к старой знати непосредственно, жил ее культурой, отнюдь не был буддийским монахом. Слово «келья» (ходзэ) он взял только потому, что сам жил в «келье», буквально — в жилище в квадратную сажень площадью, т. е. в утлой, крохотной хижине. Такую он построил себе в горах, вдали от людей. Несчастья, которым он был свидетелем, убедили его, что ему остается лишь уйти из

общества и жить в монашестве, но не для духовного подвига, не для отречения от мира, а для того, чтобы жить вдали от всех бед. Но чем жить? Единственным, что он считал нужным для человека: в свою «келью» он захватил свои любимые книжки, в том числе стихи китайских поэтов, лютию. Он читает и сам пишет стихи, играет на лютие, бродит по горам, наслаждается природой. Но это не религия; это философия, да еще, если угодно, гедонистическая.

Камо-но Тёмэй закончил свои «Записки...», своеобразную философско-историческую поэму в 1212 г., а в 1220 г. появилось «Гукансё» («Записи мнений глупца»). Если в первом произведении излагается философия жизни, во втором — философия эпохи.

«Гукансё» — исторический трактат. Его автор — Дзиэн (1155—1225). За этим монашеским именем скрывается один из членов дома Фудзивара, того самого, который с 60-х годов IX в. по 30-годы XI в. управлял страной. Теперь у власти уже не регенты или канцлеры, а сегуны. Естественно, захотелось как-то понять происшедшее. «Гукансё» и говорит, как оно было понято, во всяком случае в кругах, из которых вышел автор.

Японские исследователи обращают особое внимание на то, что в трактате «Гукансё» говорится о дори (законе) в том смысле, в каком мы употребляем это слово, когда говорим о законе природы, законе истории. Сам термин «дори» для китайской философии, откуда он взят, не нов, но в «Гукансё» он нов, так как прилагается к историческому процессу и призван объяснить происходящие перемены. Главное же в них — как так случилось, что к власти пришли буси? Ответ был простой, но любопытный: потому что так повели историческую жизнь... боги. Только не вообще боги как таковые, а очень определенные — Касуга Даймёдзин и Хатиман Дайбосацу, и притом боги свои, а не чужеземные. Правда, второй из них, Хатиман, назван «Дайбосацу», «Великим бодхисаттвой», но это только один из примеров отождествления синтоистских божеств с буддийскими. Житейски — для того времени и для того общественного круга — это было удобным объяснением происшедшей перемены, но ход мысли Дзиэна означал нечто более серьезное: главное ведь не в том, что исторические перемены произошли по воле каких-то двух богов, а в том, что их действия были поняты как закон. И что особенно интересно, этот закон, т. е. ход исторического процесса, мыслился по-своему диалектически: «Павшее восстает, восставшее — падет». Слова эти свидетельствуют, что в умах людей, подобных Дзиэну, гнездилась все та же древняя мысль китайской философии, которую в обществе

Фудзивара хорошо знали: «То — Инь (Тьма), то — Ян (Свет). Это и есть Путь».

Но все же для Дзиэна это не то, что для древних китайцев: для тех диалектическая смена противоположностей была естественным законом бытия; для Дзиэна это было проявлением каких-то сил, скрытых за видимостью; даже не сил, а чего-то вообще таинственного, непонятного. С полной ясностью сказал об этом другой Фудзивара — Садайэ, современник Дзиэна, выдающийся поэт и составитель последней по счету из знаменитых императорских антологий — «Син-Кокинсю» (1205). Само название «Новая Кокинсю», данное составителем, говорит о его претензиях: он считал, что дает нечто, столь же замечательное, как и знаменитая «Кокинсю» 905 г., но в то же время и совсем «новое». Новое — в чем? В поэтическом творчестве. В его сути. Когда-то Цураюки, составитель «Кокинсю», говорил, что источник поэзии — человеческое сердце, что поэтическое произведение раскрывает это сердце. Садайэ считал, что суть поэзии — раскрытие югэн, содержащегося во всем. А югэн — очень сложное и емкое понятие даосской философии в Китае, встречающееся и у буддистов, и значит оно — «таинственное», «сокровенное».

Ход мыслей тут не столь уж непонятный для нас. Мы тоже иногда говорим о тайне поэзии, о неуловимости поэтической сути. Слово же «югэн» в обычном лексическом значении разъясняется как нечто «глубинное — непознаваемое, глубокое — неисчерпаемое». Гете говорил о сокровенном: «Прекрасное — это манифестация сокровенных сил природы». Мысль о том, что прекрасное есть выявление сокровенного, таящегося во всем, свойственна людям, особенно когда речь идет о том, что делает искусство; и конечно, когда речь заходит об искусстве поэтического слова. «Син-Кокинсю» действительно «Новая Кокинсю».

Но что же было сокровенным — тем, что может быть наилучшим образом раскрыто поэзией? «Блеск людской...//Есть рубеж у него.// Как в моем саду... // Слышу я с тоской // Вот этот одинокий голос журавля».

Вряд ли можно поэтически выразительнее передать сокровенное в эпохе, в жизни, в душах людей, подобных Садайэ, чем это сделал он сам в своем стихотворении.

Таковы были настроения людей этой поры японского Средневековья. Они определялись религией и философией. Религия тогда воодушевляла, философия приучала к горестной безотрадности. Воины были религиозны, старые образованные аристократы находили прибежище в философии.

*

В 30-х годах XIV в. порядок, установившийся с конца XII в., стал расплываться. Пало то правительство, которое было образовано в Камакура после победы Минамото. Феодалные усобицы, переход власти от старой аристократии к военному дворянству и установление второго сёгуната, на этот раз дома Асикага, — эти события, охватившие почти весь XIV в., составили политическое содержание того переходного времени, которое подвело культурную историю страны к новой и последней стадии японского Средневековья, понимаемого в широком смысле этого исторического термина.

Переходная пора — время, когда продолжается старое и тут же начинается новое; частично — в том же старом, частично — в чем-нибудь вновь народившемся. Подобное переплетение старого с новым и то особенное, что в результате этого получается, становятся в дальнейшем исходным пунктом последующего этапа истории. Элементы всего этого мы находим в трех письменных памятниках, возникших именно тогда.

Первый — «Тайхэйки» («Описание Великого мира»). Это тоже гунки, героическая эпопея, вроде «Хэйкэ моногатари». И образовалась она так же, как и та, — из устного сказа. Когда-то, в конце XII — начале XIII в., по стране бродили бива-хоси или бива-бодзу — слепые сказители, распевавшие под струны бива о подвигах и злоключениях воинов-рыцарей времен Тайра и Минамото. Теперь такие же сказители распевали о том же, но в приложении к борьбе Юга и Севера. Сказ вообще повествует о событиях с 1318 по 1367 г., но сосредоточивается преимущественно на трех моментах: на гибели дома Ходзё, на реставрации Кэмму и на последующей трагической судьбе Годайго и всего южного двора. Эти события стали вторым после войн между Тайра и Минамото источником историко-героического эпоса. И этот эпос, как и первый, дал материал для героической эпопеи, т. е. литературного произведения. Слова «Великий мир» в названии произведения — не ирония, а выражение веры в то, что и в тяжелых, трагических событиях есть свое сокровенное, и это сокровенное — «Великий мир», великое спокойствие, к которому эти события должны привести.

Уже из этого одного видно, что «Тайхэйки» принадлежат не XII, а XIV в.: в «Хэйкэ моногатари» все подано так, как есть: доблесть и гнусность, верность долгу и предательство. Ясно все. Ясна и общая настроенность сказа: горечь при виде того, что в этом мире ничего постоянного, прочного нет. Но мысли о том, что за всем этим скрывается нечто сокровенное,

в «Повести о Тайра» нет. Как было описано выше, идея сокровенного родилась в ту же пору — в конце XII—начале XIII в., но в другой сфере — в лирико-философской поэзии; в героическом эпосе она появилась только теперь — в середине XIV в.

«Тайхэйки», как и «Хэйкэ моногатари», дошло до нас в литературной обработке и также во многих редакциях. Первые из них появились в 1344—1346 гг., так что и тут мы имеем дело, в сущности, с целым циклом сказаний, созданных на одном и том же фабульном материале. Но во всех редакциях «Тайхэйки» есть одна сторона, которой нет в «Хэйкэ моногатари», — отступления от последовательного рассказа о событиях. Вот, например, I часть эпоса: в ней вообще рассказывается о тех событиях, которые привели сиккэнов Ходзэ к гибели; и вдруг в главе 5-й речь заходит о знаменитом «пророчестве Сётоку-тайси». Этому принцу-регенту начала VII в. приписывалось несколько сочинений, некоторые из них, как, например, известный «Основной закон из 17-ти статей», до нас дошли. В 1052—1053 гг. вдруг появилось одно из его произведений, считавшихся бесследно исчезнувшим: его нашли, как тогда утверждали, в обнаруженном мавзолее этого древнего принца-правителя. Оно оказалось «Мирайки» («О будущем»). Напомним, что это было в тот момент, когда, по убеждению буддистов, наступила эра «Конца Закона», т. е. время зла и бедствий. Принадлежность этого произведения принцу, конечно, весьма и весьма сомнительна, если и вообще допустима, но факт «находки» сочинения именно тогда вполне объясним. В свое время «Мирайки» произвело глубокое впечатление на умы — но оставалось, так сказать, в пределах «самого себя», теперь же было пересказано в «Тайхэйки». Почему? Потому что люди того времени увидели в «Мирайки» пророчество о смутах, бедствиях и страданиях своей поры. В главе 9-й делается отступление от повествования для изложения буддийского учения о «причинности следствии». В свете этого учения предлагается понимать гибель старой власти аристократии и переход владычества над страной в руки военного дворянства. Во II части излагается история страны; рассказывается о возникновении мира, мира «трех сил» — Неба, Земли, Человека; о появлении первой части — Идзанаги и Идзанами, о рождении ими всего существующего; о том, как богиня Аматэрасу («С небес сияющая»), происшедшая от Идзанаги, послала своего внука править страной, т. е. Японией. Потом рассказ переходит к другой теме: как небесные мао (демоны-цари), провидя будущее, обеспокоились, что в эту страну придет чужая вера, буддизм, и стали измышлять, как поме-



Ниси Донги. Иллюстрация к «Тайхэйки»

Ксилография

шать тому, чтобы новое учение не разрушило страну, созданную и управляемую родными богами. Аматэрасу успокоила их, передав правителю Японии три священных сокровища — зеркало, меч и изогнутую яшму, которые своей божественной силой должны оберегать страну. Эти три предмета, появление которых вполне понятно, так как в древности это были наиболее ценные предметы вооружения, быта, стали регалиями — знаками императорской власти. И пока эти три священных сокровища целы, страна не погибнет. Демоны-цари после этого поклялись служить потомкам Аматэрасу, т. е. императорам Японии, и карать их врагов. Это — в 16-й главе II части, а в 26-й главе III части рассказывается об утрате одной из этих регалий — меча, погибшего в морской пучине во время битвы при Данноура вместе с затонувшим тогда кораблем, на котором находился увезенный войнами Тайра малолетний император. Вот такое соединение фантастических легенд и преданий с вполне реальным историческим материалом представляет то новое, что появилось в этой области творчества в XIV в.

Новым было и явное пристрастие к авантюрной стороне событий и деяний героев: эпизоды, связанные с действиями и судьбами персонажей, нередко трактуются не просто как подвиги, а как своеобразные приключения. Чувствуется и наличие чисто литературного замысла: одни эпизоды как бы призваны показать трагическое, другие — прекрасное; одни — пленительное, другие — тягостное.

Второй памятник, передающий новое в жизни общества Японии XIV в., — это «Дзинно сётоки» («История правильной преемственности божественных монархов»). Это произведение другого плана: оно исходит от историографа, так как в нем излагается течение истории. Однако цель у автора особая: «Я хочу рассказать о том, что с самого века богов трон у нас передавался от поколения к поколению по правильному закону», — написал автор в самом начале своего произведения. Это означает, что он стремился осмыслить исторический процесс, и притом выделить в нем правильное, т. е. законное, относя все отклонения от правильного ухода вещей к временным изгибам пути, который потом неукоснительно опять выправляется.

Автор этого философско-исторического сочинения — Китабатакэ Тикафуса. Он умер в 1354 г., следовательно, видел, как рухнул режим Камакура, как произошла «реставрация Кэмму», как затем сложилась трагическая судьба императора Годайго, как образовались два двора. К этому следует добавить, что он сам принадлежал к старинной знатной семье, был одним из выдающихся — из числа уцелевших — представителей хэйацкой аристократии; был, естественно, сторонником Южного двора. Этим и объясняется его желание исторически показать, что законный император — у них, в Ёсано, а не там, в Киото, в руках узурпатора Такаудзи.

Сводить, однако, все в его сочинении к этому одному было бы неправильно; в нем есть и то, что свидетельствует о новом подходе к вещам, к новым явлениям в культуре. Доказывая, например, историческую законность власти южного императора, Тикафуса фактически создал правовую концепцию легитимизма. Но и это не было самым существенным: главное — такая концепция вводила в умы людей идею, что решающая роль принадлежит не оружию, а праву. И это было в те века, когда всем казалось совершенно ясным, что решает сила. И как это отличается от идей упомянутого выше «Гукансё» — также своего рода историко-философского трактата начала эры «Конца Закона»! Дзиэн, его автор, как и Тикафуса, стоял перед загадкой исторического процесса и также старался найти то, что им управляет, но нашел только волю

богов. Рассуждениями автора «Дзинно сётоки» руководила не вера во вмешательство богов, а убеждение, что существует законное и незаконное. В этом и заключается то новое, что зародилось в умах людей; и оно было не просто ново, но и для той поры исторически прогрессивно.

О необычной для того времени, чисто светской трезвости суждений Тикафуса говорит одно из его наблюдений. По ходу изложения исторического процесса ему пришлось, естественно, коснуться и перехода власти из рук императоров в руки регентов и канцлеров из дома Фудзивара, а потом и образования весьма странной ситуации: править страной снова стали императоры, но только не сидящие на престоле, а отрехнувшиеся от него и даже принявшие монашеский сан. Китабатакэ Тикафуса говорит, что такое положение создалось, так как к тому времени бразды правления стали «принадлежностью должности». Иначе, сначала человек, обладающий действительной властью, оформлял свое положение определенным званием, титулом, должностью. Так поступили Фудзивара, придумав для себя звание «регентов», «канцлеров», но постепенно все пришло к обратному: сама должность стала создавать власть, а это означало, что реальная сила уже переходила и должна была перейти в другие руки. Активные члены императорского дома поняли: должность «императора» не дает никакой реальной власти; поэтому они и отказались от «должности» не для ухода от власти, а именно для того, чтобы захватить ее.

Третье произведение, говорившее о наступающем новом, — знаменитые «Записки» Кэнкохоси, «монаха Кэнко», озаглавленные им «Цурэдзурэгуса» («В часы досуга и пустоты») — так выразительно и по смыслу точно передал по-русски это название А. А. Холодович. Это произведение известно в русской литературе как «Записки от скуки»). По традиционной классификации это сочинение принадлежит жанру дзуйхицу (записок), о которых шла речь при описании культуры хэйанского времени.

Ёсида Канэси, кому принадлежат эти «Записки», вовсе не монах. Тогда словом «хоси» (букв. монах) обозначали и странствующих сказителей и вообще странников — людей, не имеющих ни своего дома, ни определенного положения. Канэси вышел из семьи синтоистских жрецов, по прихоти судьбы он не смог унаследовать профессию своих предков и вел скитальческую жизнь, находя себе временное пристанище на службе то у одного влиятельного лица, то у другого. Так он обошел чуть ли не всю страну. Его «Записки» — то, что он видел, о чем передумал. В них — целиком он, новый чело-

век, нарождавшийся в эту беспокойную эпоху.

Кэнко-хоси (будем называть его этим именем) жил в 1283—1350 гг., т. е. в самые бурные годы эпохи. «Записки» его относятся главным образом к событиям 1330—1331 гг., т. е. к моменту кульминации происходившей тогда борьбы. Ему было 48 лет, он был вполне зрелым, сложившимся человеком с большим жизненным опытом. Что в его опыте было?

Было, во-первых, очень солидное образование. Он хорошо знал старую хэйанскую литературу — поэзию и прозу, понимал ее эстетическую сущность и высоко ценил. Он знал буддизм — и обрядовый, и философский, особенно то, что в нем обозначалось словом мудзёкан (чувство непостоянства бытия). Но буддийское в его умонастроениях сочеталось с даосским, особенно с тем, что в даосизме скрывается за словами кё (пустота), му (небытие), — понятиями, служившими основами для очень различных направлений философской мысли, в том числе и того, которое ведет к своеобразному нигилизму и анархизму. Имел он, конечно, представление и о доктринах конфуцианства. Такой сплав весьма различных идей и настроений уже сам по себе представляет новое явление в умственной культуре японского общества: ничего подобного с такой полнотой и своеобразной законченностью до этого не наблюдалось.

Однако главное — не в разносторонней эрудиции автора, а в новом духе, которым проникнуты его «Записки». Он преклоняется перед эстетикой хэйанской культуры, восхищается гедонизмом хэйанцев, наслаждается их поэзией и прозой, но он понимает и другое: силу духа, непреклонную волю, суровый быт камакурских воинов. Хорошо понимает религиозный пыл и аскетизм буддийских проповедников. Но мысли его не ограничиваются лишь миром людей, их дел, их жизни; предметом его размышлений является и природа — ее красоты, ее меняющиеся лики, ее жизнь. При этом все у него окрашивается одной постоянной мыслью: «Мир — в нем нет ничего определенного, но именно это и замечательно». Поэтому его чувство непостоянства бытия — не горестное раздумье буддиста, а источник своеобразного любования антиномичностью жизни; он умеет находить свою собственную ценность во всем. Тем самым у него создается ощущение равновесия столь различных элементов яшзни природы и человека, т. е. по-своему гармоническое, чуть ли не гедонистическое мироощущение. Он даже указывает на то, посредством чего оно достигается, — это гэдацу (освобождение духа). Освобождение — но каким путем? Отнюдь не аскезой, не подавлением в себе яшзненных устремлений, а путем сатори (истинного познания). И в этом-то и есть

то наиболее существенное, что проскользнуло в столь пестрых, столь разнородных, столь прихотливых по содержанию и форме, но всегда тонких и глубоких по мысли, изящных и точных по языку эссе, из которых состоит его причудливое произведение.

Эти три произведения — явное знамение приближения новой эпохи. Но какой? Японская историография в своих терминах называет ее временем, когда гунью каккё («герои обосновались в отдельных местах»), когда гэкокудзё («низы одолевали верхи»).

Эти очень меткие определения и передают существо наступающих перемен. Наступала эпоха распада страны на отдельные владения, т. е. пришло к своему результату то движение, которое так явственно обозначилось в переходную пору — в XIV в. Сложились княжества — и крупные, и мелкие, со своим хозяйством каждое, со своей политикой и притом не только внутренней, но и внешней. Так, например, князья юго-западных прибрежных районов страны самостоятельно поддерживали контакты с Кореей и Китаем. Внешне сохранилось как будто некоторое единство: сегуны из дома Асикага формально считались верховными сюзеренами, при них в Муромати, одном из районов Киото, существовало центральное правительство под старым названием Бакуфу. Но власть этого правительства фактически распространялась лишь на области, расположенные вокруг столицы. Для прочей страны правительство в Муромати имело значение лишь в той мере, в какой его поддерживали те или иные могущественные князья.

Исторически этот процесс был понятен. Такой порядок установился потому, что он давал возможность развития главному, что тогда было нужно, — хозяйству страны. Самостоятельность княжеств требовала собственных экономических ресурсов, а это способствовало процессу интенсификации сельского хозяйства. Исторические источники отмечают повсеместное распространение более совершенных сельскохозяйственных орудий, развитие оросительных сооружений и в связи с этим повышение производительности земледельческого труда: две жатвы в год становились частым явлением. Такой процесс приводил к усилению крестьянской консолидации: ослаблялась поселковая раздробленность крестьянской жизни; на местах изолированных поселков возникали своего рода «волости», как объединения крестьян всей данной округи.

Процесс бурно шел и в других областях: росли города. Ранние поселения городского типа возникали главным образом на местах рынков, обычно на перекрестках больших до-

рог, где производился обмен, шла торговля. Городские поселения создавались и при монастырях, около которых появились ремесленные слободы со своими производствами и торговлей. Такими слободами обрастали и административные поселки там, где в свое время сидели хэйанские губернаторы и уездные начальники, а затем — камакурские генерал-протекторы и поместные комиссары. Когда же местные князья стали строить свои укрепления, появились и приамковские города. Со второй половины XIV в. в хозяйственную, политическую и культурную жизнь страны все ощутительнее входит город со своим ремесленным и торговым населением, и притом уже организованным: ремесленники имели свои цехи, торговцы — объединения, поставщиков определенных видов товаров. «Обоснование героев в отдельных местах», т. е. образование почти полностью самостоятельных владений, было, с одной стороны, следствием идущего в стране социально-экономического процесса широкого развития мест, с другой — фактором, стимулирующим этот процесс. Благополучие и сила князей и их вассалов зависели от степени хозяйственного развития их владений. К этому следует добавить, что хозяйство в большей и большей степени принимало товарный характер; что в связи с этим росло денежное обращение, а на этой почве появились скупщики-оптовики, ростовщики, банкиры. Словом, картина Японии XIV—XV вв. такова: масса отдельных городов — центров княжеств разной величины и значения со своими сеньорами и их вассалами, т. е. своим дворянством; со своими ремесленниками и купцами; наконец, со своим крестьянским населением. Свое — и очень значительное — место среди них занимали монастыри, многие из которых владели большим и многосторонним хозяйством. Города — центры многих из этих местных владений — были при этом и очагами культуры.

Так исторически конкретно раскрывается первое из приведенных выше определений эпохи, созданных японской историографией.

Второе — не менее выразительно — «низы одолевают верхи». Что это тогда значило? Посмотрим на то, что произошло с сегунами из дома Асикага: местные князья почти совершенно перестали считаться с ними, т. е. с центральной властью. Значит, местные власти одолели центральную. А что происходило на местах? Старые князья, вышедшие из слоя генерал-протекторов областей, поставленных правительством в Камакура, почти всюду сошли со сцены: их заменили те сеньоры, которые искони были связаны со своими местами, т. е. представители тех старых местных воинских фамилий, о

которых шла речь выше и которые первоначально вышли из крестьянской верхушки. В других случаях старых владетельных князей заменили новые — из числа воинов победившего в междоусобных войнах Северного и Южного дворов лагеря. Следовательно, и тут «низы одолевали верхи». Князья на местах зависели от поддержки своих вассалов, интересы и воля которых нередко определяли действия их господ; а те и другие, в свою очередь, зависели от своих крестьян, которые далеко не были беспомощными объектами эксплуатации: у них были свои организации, с большой легкостью создававшие в случае нужды и свою собственную военную силу, обладавшую настоящим оружием, попавшим в их руки во время бесконечных междоусобиц феодалов. Уж на что «низам» были торговцы, всегда считавшиеся на самой низкой ступени социальной лестницы, но и они оказались силой, да еще весьма серьезной: во-первых, они платили пошлины, а эти пошлины составляли ощутительную часть дохода князей и их вассалов; во-вторых, ростовщики и банкиры, выросшие из откупщиков и оптовых торговцев, кредитовали своих князей и тем нередко держали их в своих руках. Происходило и еще одно — уж совсем невиданное: в некоторых городах, основное население которых составляли ремесленники и купцы, стало появляться свое самоуправление, создавалась своя городская стража, были выборные старейшины. Это имело место главным образом в процветающих благодаря заморской торговле портовых городах, таких, как Нагасаки и Хаката на о. Кюсю, Сакай и Осака на о. Хонсю. В общем, красочным и точным выражением «низы одолевают верхи» обозначалось происходившее по всему фронту японского общества тех веков перемещение социальных слоев, разумеется еще не затрагивавшее само существо господствующего социально-экономического строя, но решительно менявшее конфигурацию составлявших ее элементов.

Как и следовало ожидать, описанный процесс происходил в обстановке непрекращавшихся волнений. XV и XVI века буквально заполнены борьбой. Это были бесконечные распри владетельных князей, их войны друг с другом; непрестанные восстания отдельных сеньоров против своих господ. Однако главное, что беспокоило тех и других, т. е. господствующий класс, были крестьянские бунты. Они вспыхивали в разных местах, бывали разной силы, но нередко принимали такой размах, который далеко выводил их за пределы обычной борьбы феодального крестьянства. С этой стороны особо примечательно восстание 1486 г. в провинции Ямасиро: очистив почти всю провинцию от отрядов

местных князей, восставшие собрались в городке Удзи на общий сход, на котором были созданы выборные органы управления и — что особенно важно — выработана своя «конституция». Только в 1490 г. феодалам удалось уничтожить эту своеобразную крестьянскую республику. Подавлялись и другие выступления крестьян; в одних случаях — силой, в других — и это было чаще — уступками: изданием указа о снятии налоговой задолженности, всегда особенно тяжелым бременем лежавшей на крестьянах, или возвращением к «справедливому обложению», т. е. прекращением произвольных поборов. Но борьба «замка» и «деревни» открывала новый путь и третьему компоненту феодального мира — городу, превращавшемуся в самостоятельную силу. Таков смысл событий XIV в., когда появились первые признаки описанных явлений. Именно поэтому этот век и можно считать переходным к последующему времени, создавшему опять новый — третий по счету, — последний лик культуры японского Средневековья.

*

События, развернувшиеся в XIV в., были знаменаниями наступления новой эры не только в социальной истории страны, но и в ее культурной жизни.

Подойти к этому исторически третьему облику японской средневековой культуры удобнее всего со стороны искусства. Японские исследователи говорят: Смотрите! Во времена Камакура все искусство было буддийским: храмы и пагоды — такова была архитектура; статуи будд, бодхисаттв, святых — вот скульптура; портреты церковных деятелей — живопись; даже «свитки картин» рассказывали об истории монастырей, о деяниях подвижников и праведников. Теперь же все стало иным! Лучшие произведения архитектуры — не храмы, а жилища, замки. Некоторые постройки по традиции продолжали именоваться храмами, как, например, Кинкакудзи (Золотой храм) в Киото, но фактически это были павильоны — принадлежности не монастыря, а парка. Что было церковного в картинах Сэсю, в пейзажной живописи? Словом, говорят нам, искусство XI—XIII вв. было церковным, религиозным, искусство XIV—XVI вв. — светским, мирским. И в этом — существо нового облика не только искусства наступившей эры, но и культуры в целом.

Да, с религией, точнее, с церковью особенно не считались. Феодалы не стеснялись при всяком удобном случае отнимать у монастырей их земли, жестоко расправлялись с монахами, если те уж слишком рьяно сопротивлялись, Крестья-

не во время своих восстаний захватывали монастыри — и для того, чтобы укрываться в них, и для того, чтобы овладеть имевшимся там оружием и провиантом; феодалы же, усмирявшие эти восстания, без колебаний жгли такие монастыри. Об уважении к святине и речи не было. На что уж славен своей историей, своими деятелями был монастырь Хиэйдзан, но это не помешало тому, что Ода Нобунага в 70-х годах XVI в. предал его огню, как только выяснилось, что надменные монахи не пожелали смириться пред его волей. А монастырь этот считался «Неугасимым светильником Закона»!

Что же, значит, этот «светильник» погас? Но странное дело: самые крупные и организованные крестьянские восстания именовались Икко-икки («восстания секты Икко»). И вообще редкое крестьянское восстание тогда не проходило под эгидой той или иной буддийской секты.

Есть и другие, несколько своеобразные свидетельства силы религии. В буддийском пантеоне есть бодхисаттва Авалокитешвара (Кандзэон). Имя это составлено из трех слов: кан-дзэон — «внимающая мирским звукам». Есть будда Амитаба (Амитофо) — в китайской редакции этого санскритского имени — Амидабуцу или просто Амида — в японской. И вот, первый из двух прославленных основоположников театрального искусства той эпохи — Юсаки Киё-Цугу — назвал себя Канъами — именем, составленным из первых частей имен Кандзэон и Амида, а сын его, Мотокиё, стал Дзэами — по второй части имени Кандзэон с прибавлением того же «ами» (в изолированной позиции слог дзэ произносится сэ, так что имя это в обиходе произносится Сэами). Оставался еще «он» — третий слог имени Кандзэон, и в дальнейшем появился Ойъами. Имена эти монашеские. Значит, все эти знаменитые деятели японского театра были монахами? И их искусство развивалось под знаком религии?

Эти и многие другие явления в жизни того времени отнюдь не говорят о падении буддизма. В чем же дело? Как согласовать их с теми фактами, которые были приведены выше?

Ответ прост: религия как таковая не отпала, но характер религии, ее роль резко изменились.

Выше было отмечено, что Хонэн и Синран перенесли свою деятельность в народ — в низшие слои буси, воинов, и в крестьянскую массу, из которой первоначально вышла значительная часть воинов. Основой успеха их деятельности послужило то, что они обратились к самому простому и в то же время самому действительному в человеческой душе — к вере и надежде: к вере в спасение, которое человек об-

ретает в обители «Чистой земли»: к надежде, что это обязательно произойдет, поскольку существует «Великий обет» Амитабхи. Последователи Синрана продолжали эту линию его деятельности, неуклонно отодвигая на задний план догматическую и обрядовую сторону религии и на первое место выдвигая только одно — Син (Истину). Тем самым от «Учения о Чистой земле» (Дзёдосю) ответвилось новое, получившее название «Учение о Чистой земле — Истине» (Дзёдосинсю), или просто — Синею (Учение об Истине), или Иккосу (Учение об Одном). Историки японского буддизма, оперируя аналогиями с историей христианства, называют Синею буддийским протестантизмом. В таком сближении верно то, что, действительно, догматическая сторона религии отошла на второй план, схоластические рассуждения стали ненужными; словом, произошло, как отмечают такие исследователи, «обмирщение» буддизма, своего рода реформация. И вот этот «обмирщенный», приблизившийся к простому человеческому сознанию буддизм и стал главной религией крестьянства и низких слоев воинского сословия.

Но буддизм в Японии, как уже говорилось выше, имел еще одного знаменитого деятеля — Нитирэна, сумевшего еще глубже проникнуть в сознание простого народа своим беспощадным обличением неправды сильных мира сего; гонения же, которым он подвергался, только усиливали его авторитет. Его учение распространялось в народной массе, преимущественно среди городского населения — ремесленников и торговцев.

Оставалась еще одна часть общества — его образованные круги, знавшие китайскую науку, литературу, философию, искусство. Для этого общественного слоя существовал свой буддизм. В современной западной литературе его именуют дзэн-буддизмом, в Японии же его название составлено по обычному типу — «Дзэнсю» («Учение дзэн»). Слово «дзэн» — звучащее в японском произношении китайское «чань» (в старом фонетическом облике дзянь); само же дзянь — сокращение от дзяньна, а так произносили тогда китайцы санскритское дхьяна (срединный путь). Таким образом, дзэнсю значит Учение о Дхьяна. Учение это также пришло в Японию из Китая. Первым его принес Эйсай (1141—1215); в 1227 г. из Китая вернулся Догэн (1200—1253), положивший в Японии начало направлению Содосю, от которой и пошло главное русло дзэн-буддизма.

Дзэнские монахи, разумеется, соблюдали уставы, вывезенные из чаньских общин в Китае, но в их жизни не меньшее место занимало и

светское просвещение. Они постоянно ездили в Китай и привозили оттуда книги по философии; больше всего — сочинения неоконфуцианцев, как называли европейские синологи конфуцианских мыслителей Китая X—XII вв., историко-культурная миссия которых состояла в том, чтобы ввести мысль в русло рационализма — в доступных для того времени пределах. Именно такой новой, новаторской и воспринимал эту философию Гэнъэ, побывавший в Китае в 30-х годах XIV в. и первым привезший на свою родину новые для японцев философские сочинения Чжоу Дунь-и, Чэн Хао, Чжу Си. Правда, в Китае XV в. эта философия стала официальной доктриной политического режима, и ей был придан догматический характер, но для японцев тогда была существенна сама рациональная философская мысль, в известном смысле способная сбалансировать иррациональное дзэнское учение.

Мы знаем жизнь дзэнских монастырей. В них, конечно, производились церковные службы, изучалось Писание и т. д. Однако это был лишь общий порядок, которому по традиции следовали; гораздо более важным даже в этом общем порядке считался труд, и притом всякий, даже простой: уборка помещений, уход за монастырским парком, приготовление пищи и т. п. Самым же существенным был труд духовный, выражавшийся не во внешних действиях, а во внутренней работе над собой, которая приводила бы к обретению «пустого сердца», т. е. к достижению такого состояния духа, которое было бы свободно от всего житейского, что обычно заполняет сознание человека. Это из было отрицанием бытия, жизни; наоборот, бытие — материальное и духовное — считалось реальностью; отвергалось только отождествление жизненного с житейским, бытия как высшего состояния с его модальными проявлениями. Освобождение духа из-под власти этих проявлений и приводило к тому, что дзэнцы называли «пустотой», т. е. абсолютной духовной свободой. Такая же свобода открывала путь к самому главному — к познанию высшей сущности бытия. Сущность эта мыслилась как «природа Будды», не как лица, а как состояния, как бытия высшего порядка, а такая природа познавалась человеком не где-нибудь, а в себе самом, самоуглублением. Это называлось «сатори» — истинным познанием и составляло суть того, что обозначалось словом дхьяна.

Существовало, впрочем, и внешнее средство, способствующее такому познанию, — дзадзэн (сидение по-дзэнски). Это означало неподвижное сидение в определенной позе с полным отрешением от всего окружающего. Такое со-



Маски театра Но

Слева направо: маска молодой женщины, XV в., дерево; маска старика (дзё), XVI в., дерево; маска старца, XVI в., дерево

стояние часто уподобляют тому, что мы обозначаем словом «медитация». Дзадзэн вошло в состав духовного праксиса дзэнцев как в монастырях, так и в миру.

Другим внешним средством подхода к истинному познанию был мондо. В буддийских монастырях устраивались диспуты; они характерны для средневекового буддизма в той же мере, как и для средневекового христианства. У дзэнцев они назывались мондо (вопросами-ответами, т. е. диалогами) и имели лишь одну единственную цель, сформулированную в четырех словах: «прямо (т. е. непосредственно) показывать человеческое сердце», а это означало — не спорить, не полемизировать, а соединиться в общем духовном опыте, «совместно сверкать природой Будды», как в этом случае говорили.

Формула «прямо показывать человеческое сердце» передает первое — из двух основных — положение дзэн-буддизма. Вторая формула также выражалась в четырех словах: «не соотносываться с письменными знаками». Это означало, что сатори, истинное познание, дхьяна не достигается изучением сутр. Почему? Потому что познанное не может быть выражено письменными знаками. Если учесть, что понятие «письменный знак» тогда было эквивалентно понятию «слово», эта формула утверждала, что познание не может быть выражено человеческим языком. Но оно может выражаться действием, и прежде всего творческим. Тем самым на первый план выступил тот вид твор-

ческой деятельности, который зовется искусством. Поэтому один из путей к пониманию дзэн — изучение искусства, созданного в атмосфере этого учения: живописи, скульптуры, архитектуры, планирования парков.

Однако пределом и, пожалуй, синтезом всего дзэнского искусства является Ногаку (театр Но). Так он называется в настоящее время, но в XIV в., когда он стал формироваться, его называли саругаку, и это название хорошо раскрывает и его первоначальную природу, и его историю.

Слово «саругаку» — искаженное сангаку (в современном китайском произношении саньно значит «разные представления»). Так называли в Китае выступления мимов, плясунов, шутов, жонглеров, фокусников; им обозначались, следовательно, различные виды театрального и циркового мастерства. В Японии, куда такие представления были перенесены еще в VII в. и где они соединились со своим собственным, выросшим на японской почве, но однородным по характеру искусством, притягательность их для народа была оценена духовенством, которое с целью привлечения к монастырям возможно большего числа богомольцев после торжественных служб устраивало представления саругаку.

Исполнителями этих представлений, весьма различных по характеру, были саругаку-хоси. Тут приходится еще раз напомнить, что слово «хоси» (монах) тогда прилагалось и к слепым сказителям, и к мастерам саругаку. Всякое

празднество стало обозначаться словом мацур, что первоначально относилось только к обрядам — ив сфере народных верований, и в синтоизме, и в буддизме.

В XIII в. в этом разнородном искусстве стали формироваться жанры, более близкие к театральным; наиболее определившиеся среди них — кусэмаи и дэнгаку. В них входил уже более разработанный сюжет, выявленный не только средством пантомимы, но и с помощью слома, а это уже вело к зарождению драмы как произведения литературы. Исполнение могло оставаться по-прежнему пантомимой или пляской, но по своему характеру оно уже становилось игрой, т. е. должно было представлять сюжет. Сюжетный материал был разный: важнейший его источник составляли крестьянские обрядовые действия. Само слово «дэнгаку» (полевое представление) точно указывает, откуда пошли эти действия. Это искусство было синтетическим, т. е. в него входило слово — как распеваемое, так и декламируемое; музыка — как вокальная, так и инструментальная, причем последняя — не только как аккомпанемент к пению, но и как самостоятельный номер; движение — как в виде пляски, так и в форме пантомимы, а также под музыку. Во второй половине XIV в. этот процесс пришел к завершению: был создан театр Но. У его истоков стояли два прославленных театральные деятеля — отец и сын Канъами (Юсаки Киёцугу, 1354—1406) и Сэами (Юсаки Мотокиё, 1375—1455). Они сами были живыми воплощениями синтеза искусств: драматурги — авторы пьес; актеры — исполнители главных ролей; а как исполнители — и драматические актеры, и танцовщики; хореографы — авторы танцев; режиссеры-постановщики; учителя своего искусства; наконец, его теоретики. От Сэами остался ряд трактатов, раскрывающих, что видели в своем искусстве его создатели, что хотели им выразить.

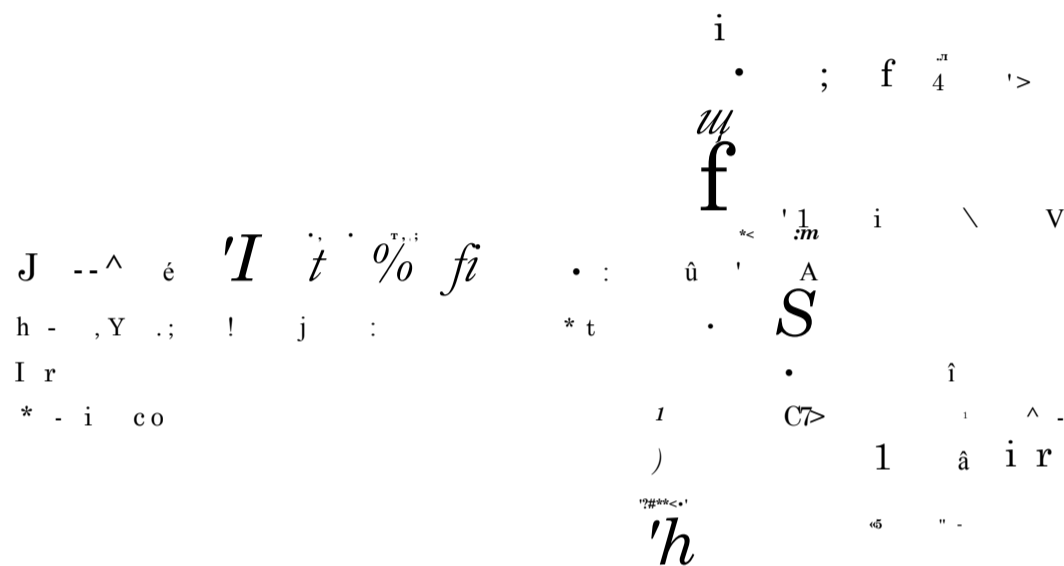
Театр Но — самобытное и законченное в себе явление. Связь его с предшествующими театральными формами, особенно с дэнгаку, несомненна. В нем есть стандартный персонаж — Окина (Старик), а это обычный участник земледельческой обрядности, связанный с магическими действиями. При Канъами, т. е. в начальной стадии истории этого театра, самыми популярными пьесами были те, героями которых были подобные, хорошо знакомые массовому зрителю персонажи. Наконец, о некоторых истоках театра свидетельствовали и маски, которые носили главные действующие лица: маски были обычным аксессуаром земледельческих магических действий. Но уже Канъами начал, а Сэами закончил введение в драматургию Но

сюжетов из литературных источников: из хэйанских повестей, из буддийских и синтоистских церковных хроник и житий святых; больше же всего — из того материала, в котором был наиболее силен драматургический элемент: из героических эпопей камакурских времен; в первую очередь, конечно, из «Хэйкэ моногатари».

Этот материал привел к повышению драматургической природы пьес, что, в свою очередь совершенствовало исполнительскую сторону представления. Тем самым театр Но начал ориентироваться уже на другого зрителя — на образованную часть общества того времени, т. е. на средние и высшие слои военного дворянства. Горячими поклонниками театров стали и сами сегуны.

Искусство Но дошло до нас, однако то, что мы видим теперь, сложилось, когда Но стало театральным искусством высших сфер феодального общества, а это произошло в XVII—XVIII вв. Сейчас одна из отличительных особенностей исполнения — его медленность, раньше же оно велось в гораздо более быстром темпе. В наши дни исполнение строится на всевозможных условностях: поднесение правой руки к лицу, например, должно означать горестный крик или плач; достаточно чуть-чуть поднять лицо, «подставить его свету», как говорят на техническом жаргоне этого театра, или слегка опустить, «погрузить в тень», чтобы выразить самые сильные эмоции; ранее же игра была мономанэ (подражанием), как говорил Сэами, т. е. стремилась воспроизводить действия и переживания героев так, как если бы они сами были на сцене. Однако, как это ни парадоксально, именно такое стремление к воспроизведению действительности и послужило источником того, что мы сейчас воспринимаем как условность. Вспомним, что Киёцугу и Мотокиё носили монашеские имена Канъами и Сэами, но были ли они монахами в действительности? Монашеское имя могли брать миряне, получившие образование в монастырях. Во всяком случае, и Канъами, и Сэами в жизни были актерами, жили не в монастырях, а при дворах знатных покровителей, устраивали свои представления для светской публики. Но они, особенно Сэами, были по духу последователи дзэнского учения. Сочинения Сэами, трактующие его искусство, полны дзэнскими терминами; многие общие положения прямо заимствованы из дзэнских произведений. Поэтому как пьесы этого театра, так и приемы их исполнения становятся более понятными, если учитывать влияние на все это искусство дзэн-буддизма.

Почему было достаточно лишь «погрузить



Текст Коэцу-бон. Издание пьесы Но «Кантан»

Конец XVI—начало XVII в. Каллиграфия

лицо в тень», чтобы выразить сильную эмоцию? Потому что подражание состоит не в примитивном воспроизведении бытовых жестов и движений, в которых эта эмоция проявляется, а в раскрытии ее глубинной сути. Сэами назвал эту глубинную суть югэн, введенным в систему эстетики еще в начале XIII в. поэтом Фудзивара Садайэ. Иначе говоря, считалось, что воспроизведению подлежит подлинное, а подлинное есть сокровенное. Поэтому именно предельно сжатое движение и жест и могут приоткрыть сокровенное; внешняя полнота воспроизведения открывала бы не сокровенное, а явное, т. е. неподлинное. Именно этот дзэнский принцип и руководил актерами в их «подражании». Только Сэами перевел его из сферы гносеологии в сферу эстетики: для него сокровенным была эстетическая сущность эмоции, переживания, а сущность эта — прекрасное. А прекрасное есть и в подвиге и злодеянии, и в великом и ничтожном, и в величественном и убогом. Показать действительность так может только театральное искусство. Поэтому оно и оказывалось подлинно правдивым. Вот в чем и состояла реалистичность театра Но.

Сэами подчинил этому принципу все — и

драматическую разработку сюжета, и исполнение, пустив в ход и речь, и пение, и движение, и танец, и музыку. Поэтому в спектакле все соединено друг с другом; искусство Но действительно синтетическое.

Но зачем же надевалась маска? Главный персонаж пьесы всегда выступает в маске. И она никогда не меняется: весь ассортимент масок давно стандартизован. Не так трудно объяснить маску историей этого искусства, она пришла из народных обрядовых действий. Но Сэами не был бы создателем театра, если бы маска у него была бы лишь наследием старины. Существуют разные объяснения назначения маски. Одно из них такое: маска недвижна, на ней дано застывшее выражение; персонаж же, играющий в маске, обуреваем меняющимися эмоциями. Так в чем же дело? В том, что внутреннее движение надо показать при внешней неподвижности; бушующую страстность — на фоне внешней бесстрастности. И следует сказать, что, действительно, кульминационный момент действия — танец главного героя, лицо которого закрыто маской, танец, исполненный движениями огромной силы и выразительности, производит на зрителе

ля сильнейшее впечатление именно своей контрастностью.

Значит ли это, что с появлением такого театра в Японии зародилась драма? Если называть драмой литературную часть театрального представления, построенного на определенном сюжете с драматическим его развитием, пьесы театра Но — драмы. Но в то же время это далеко не драмы в привычном для нас представлении, созданном драматургией XVIII—XIX вв. Недаром пьесы эти назывались ёкёку (пьесы для пения).

Прежде всего спектакль Но музыкальный: значительная часть текста поется солистами и хором; тут же на сцене — оркестр, состоящий из флейт и двух маленьких барабанов, который то сопровождает пение, то исполняет свои отдельные интерлюдии. Спектакль Но хореографический; драматическая кульминация выражается в нем танцем главного героя, исполненным в сопровождении музыки оркестра и пения хора. Словесная ткань пьес различна: в ней есть обычная разговорная речь, есть проза ритмизованная, есть стихи. Таким образом, с литературной стороны ёкёку — драматическая поэма; с театральной стороны — соединение драмы, оперы и балета. Драматический элемент заложен в сюжетной ситуации: пьеса рассказывает о каком-нибудь событии в жизни героя: если герой — воин, главное содержание представления — рассказ о его подвиге и судьбе; если герой — божество, повествуется о каком-нибудь его деянии; если героиня — красавица, рассказывается о каком-нибудь трогательном — счастливым или горестным — эпизоде ее жизни; если героиня — простая женщина, предметом показа является какое-нибудь, обычно трагическое, происшествие в ее судьбе.

Один из любимых приемов драмы Но — первоначальное сокрытие героя и последующее внезапное его раскрытие: сначала герой показывается в ложном облике, например в виде крестьянина, а потом оказывается, что это дух знаменитого воина, павшего здесь. Таким образом, и с этой стороны пьесы Но — скорее поэмы, чем драмы в привычном для нас облике. Особое значение имеет и введение в драматургический план буддийских мотивов: дух павшего воина, рассказывающий о своем боевом подвиге, страдает на том свете оттого, что совершил убийство, т. е. действие, запрещенное буддизмом. Также греховными считаются и другие земные подвиги и радости. Тем самым пьеса призывает молиться за людей, преступивших заветы буддизма. Следует, однако, сказать, что буддийский налет был рассчитан не столько на пробуждение религиозных эмоций, сколько на своеобразный эстетический эффект:

внутреннее столкновение двух противоречивых начал бытия; к тому же зритель любовался тем, о чем рассказывалось и что показывалось на сцене, и особенно не внимал назидательным сентенциям хора.

В заключение — несколько слов об устройстве сцены: это открытая с трех сторон площадка; никаких декораций; только задник украшен изображением сосны на золотом фоне, т. е. имеет чисто декоративное значение. Но реквизит существует, и «вещи» на сцене играют вместе с актерами. Актеры выходят на сцену из своих уборных по открытой галерее, соединяющей их помещение со сценой. Хор и оркестр располагаются на самой сцене — позади и сбоку. Заслуживают особого внимания и костюмы: там, где это требуется сюжетом, они исторически точны, но всегда чрезвычайно декоративны; одежды фантастических существ причудливо сказочны, как и сами эти существа, так что спектакль производит впечатление пышного зрелища. Таков облик первой театрально-драматургической формы в Японии.

Описанный вид театрального искусства развивался под знаком дзэн-буддизма. Под этим знаком тогда объединялись те слои общества, которые можно назвать интеллигенцией своего времени. Как это обычно бывает, эта интеллигенция формировалась из различных классов — и из военного дворянства, включая и его самые высшие круги, и из духовенства, в которое попадали не только представители того же дворянства, но и выходцы из простого народа той эпохи — горожан и даже крестьян. Характерна и двойственность социальной ориентации этого слоя: интеллигенция одновременно и примыкала к господствующему классу, и отрывалась от него; примыкала тем, что служила его вкусам и интересам; отрывалась тем, что создавала себе монополию на образованность, просвещенность, ученость, на владение искусством. Характерен и общий гуманистический дух интеллигенции, выражавшийся не только в прославлении высших качеств человеческой природы, но и в превращении человека в главную ценность бытия.

Однако далеко не все в культуре того времени развивалось в русле дзэн-буддизма. И прежде всего — литература, вернее, то, что было тогда наиболее существенным в ней, а этим была авантюрно-героическая эпопея.

Провозвестником этого жанра была упомянутая выше эпопея «Тайхэйки» («Описание Великого мира»). Уже в этом произведении, относимом тогда к разряду тех же гунки, героических эпопей времен Камакура, обозначились новые черты. Вместо героизма, пусть и художественно преображенного, но историче-

ски реального, появился героизм гиперболический, легендарный; героическое деяние стало не столько подвигом, сколько приключением, рыцарской авантюрой, в повествование вошли элементы фантастики. Коротко говоря, рыцарский эпос превращался в авантюрно-героическую поэму. Наиболее знаменитыми из этих поздних гунки являются «Сога моногатари» («Повесть о Сога») и «Ёсицунэ-ки», или «Гикэйки» («История Ёсицунэ»). Первое произведение относится к концу XIV в., второе — к середине XV в. Иногда их называют авантюрно-героическими романами. Они действительно повествуют о героях, но герои эти иные. Если под героем произведения понимать персонажи, которые особо выделены в повествовании, то свои герои были и в старых гунки. В «Хэйкэ моногатари», например,— Тайра Кийёмори, Минамото Ёсинака, Минамото Ёсицунэ; в «Тайхэйки» — Нитта Ёсиада, Кусуноки Масасигэ, но эти герои не составляют центр всего эпоса, они лишь один из его элементов; главное в эпосе — происшествия и деяния. Другое дело — братья Сога: они герои в том смысле, в каком мы говорим о «героях романа», т. е. персонаж, стоящие в центре всего повествования. «Сога моногатари» — рассказ о мести двух братьев, Сога Сукэнари и Сога Токимунэ, за смерть их отца, убитого врагом их рода. «Гикэйки» — настоящая романтическая поэма с героем Минамото Ёсицунэ, образцом мужества, благородства, прославленным еще в «Хэйкэ моногатари». Тут же на первый план выставлены не столько его подвиги, сколько он сам — пленительный рыцарь; наряду с описанием его воинских подвигов даны рассказы о его романтических приключениях. Между прочим, материал этого романа-поэмы взят не столько из времен его воинских подвигов, сколько из времен его детства и юности, а особенно из его последующей трагической судьбы: преследуемый братом, завидовавшим его славе, Ёсицунэ вынужден был бежать, скрываться, и в конце концов он гибнет.

Вот что создалось в эту эпоху на почве народного героического сказа: к нему прикоснулась рука совсем других литераторов — людей совсем другой эпохи, для которых жестокие и блистательные рыцарские времена были уже отошедшими в глубь столетий; стали предметом не переживания, а любования.

Подлинным шедевром литературы этого времени является знаменитый роман-поэма «Двенадцать песен Дзёрури», время возникновения которого в точности не установлено, хотя предполагается, что это было в середине XV в. Хорошо известно, что в первой половине

XVI столетия оно уже пользовалось огромной популярностью. Это повесть о любви все того же любимого героя романтических поэм, заключающих в себе духовные веяния, чем-то напоминающие некоторые ренессансные тенденции на Западе,— Минамото Ёсицунэ, тогда еще совсем молодого, и прекрасной Дзёрури. Это одно произведение свидетельствует, как отличается общество и вся культура этой эпохи от рыцарского Средневековья.

С XIV в. до начала XVII в. появился вид прозаической литературы, стоявшей далеко от идейных течений своего времени. Это были отогибанаси — короткие рассказы; одни из них фольклорного происхождения, со сказочными сюжетами (отчего в гораздо более позднее время слово «отогибанаси» стало означать «сказка»); другие заимствовали сюжеты из японской классической литературы, из буддийских сказаний, из китайских источников — эти, вероятно, сочинялись полупрофессиональными рассказчиками — отогиносю, которые входили в свиту даймё. Отогиносю — это те же буси, иногда монахи, чьей обязанностью было развлекать своими рассказами даймё в часы бессонницы. Но были ли эти отогибанаси фантастическими или юмористическими, служил ли сюжетом эпизод из классического романа или дневника XI в., буддийская легенда или народная сказка, во всех случаях они были художественно довольно примитивны. В XVI в. многие из этих рассказов — их насчитывается около трехсот — частично стали записываться, частично издаваться ксилографически, иногда с большим числом иллюстраций, так что текст служил уже как бы подписями к ним. В таком виде они стали именоваться отогидзоси. Таким образом, они стали расходиться довольно широко.

Вне сферы дзэн-буддизма развивалась тогда и поэзия. Прежде всего изменился процесс стихотворчества. Если раньше один автор обращался к другому со своей танка, а тот тут же отвечал таким же стихотворением, то теперь поэтический диалог стал превращаться в то, что мы назвали бы совместным писанием стихов. Собирались несколько поэтов, и каждый присоединял свое стихотворение к стихотворению, созданному предыдущим. Получалась рэнга (цепное стихотворение), как называли подобные циклы, ставшие определенным, особым поэтическим жанром. Жанр этот первоначально был известен в аристократических кругах — в тех, для которых танка все еще была высшей формой поэтического искусства, но с XIV в. такой вид поэтического творчества начал распространяться и среди воинов, а также монахов; иначе говоря, по понятиям того

времени, рэнга перешла в низы. Поэтому в первое время различали рэнга дворцовую и рэнга простонародную. Но там и там появились уже крупные мастера; начали составляться сборники. Самый известный среди них возник в сфере дворцовых рэнга: Нидзё Ёсимото, член одного из самых знатных родов старой аристократии, издал сборник «Цукубасю», сразу оцененный настолько высоко, что в 1357 г. он был даже приравнен к императорским антологиям, а о большем вознесении поэтического собрания в этом кругу общества и говорить было нельзя.

Разумеется, этот новый вид поэтического творчества, новая его форма, породили и свои принципы, свои правила. Словом, родилась и теория этого искусства. Первым, кто теорию постарался сформулировать, был тот же Нидзё Ёсимото в трактате «Рэнга синсики» («Новые правила рэнга»). Трактат этот обычно называют «Оан синсики» («Новые правила годов Оан»), как именовались года правления, когда все это происходило (1368—1374).

Для культурных деятелей того времени очень типичен облик Соги. Он странствовал по стране, исходил чуть ли не все ее пути — от Канто до Кюсю. Всюду он вербовал учеников, пропагандировал свое искусство — словом, сыграл огромную роль в его укреплении и развитии. Но вместе с этим произошло и самое важное для него: главной общественной средой, которая эту поэзию приняла, стало городское население — ремесленники, цеховые мастера и подмастерья, купцы — члены своих гильдий. Здесь это искусство получило особое название — хайкай (букв. шутка, острота), и вначале стихотворения, создаваемые этими авторами, действительно были шуточными: здесь находил себе прибежище юмор, столь свойственный именно городским слоям населения. Однако в дальнейшем в них стало входить в силу лирическое начало, что обогатило содержание поэзии и повысило ее художественный уровень. Понемногу и тут стали возникать свои правила, которые полагалось неуклонно соблюдать, а коль скоро появилось требование соблюдать определенные правила, появилось и судейство. Пренная форма создания цепных стихотворений — совместное творчество — еще сохранялась, но приобрела несколько другой характер, характер поэтических состязаний. Мастера собирались на такое состязание, и каждый выступал с заготовленным стихотворением, но тут же находился и тэндзя (метчик), следивший за тем, не нарушено ли какое-нибудь правило. Трудно не увидеть в этих состязаниях подобия собраний западноевропейских мастерзингеров с их метчиками (Merker). И как у них были свои своды правил, табулаты, свои

табулаты (сикимоку) были и у их японских коллег.

Так в японских торговых и ремесленных городах возникло новое поэтическое искусство, внесшее свою, совсем особую, но исторически вполне понятную черту в общую картину культуры этой эпохи.

Но было и еще одно весьма примечательное явление в этой культуре, свидетельствующее о выросшем самосознании простонародья — самых плебейских слоев городского населения, всякого мелкого обслуживающего люда. Это явление — кёгэн (фарс).

Разумеется, фарсы относятся прежде всего к той сфере культуры, которую мы называем зрелищной, театральной, но они входят и в область литературы. Так мы считаем теперь, но для того времени это было чем-то совершенно особым: по своему происхождению фарсы были одной из форм театральной самодеятельности народных масс, главным образом низов городского населения, а как представление они были своего рода театральной импровизацией. Устойчив был только сюжет, а само освещение, в котором он подавался, не говоря уже о словесной стороне и, конечно, приемах игры, все это зависело от исполнителей, от зрителей, от обстановки. Игралась фарсы на любой открытой площадке — на городской площади, на территории монастыря, перед воротами замка. Естественно, что в таких условиях актеры играли буквально среди окружавшей их толпы зрителей, тут же реагирующих на то, что они видели. Словом, представление фарса было своего рода массовым общественным собранием, собранием низов общества того времени, имевших свои собственные взгляды, вкусы и настроения. Толпа гоготала, когда видела блудливого или вороватого монаха, попавшего впросак и выведенного на чистую воду, или знатного сеньора, настолько недалекого или откровенно глупого, что его легко мог водить за нос умный, ловкий простолюдин. Спектакль превращался в своего рода демонстрацию отношения к господствующему классу со стороны народа, и не только городского населения, но и крестьян, которые приходили в город и для того, чтобы продать, и для того, чтобы купить да и повеселиться. Тем самым фарс становился орудием сатиры, объектом которой было дворянство и духовенство. Другой, не менее заметной сюжетной линией фарсов было осмеяние быта — обычного, повседневного быта самых обыкновенных людей, тех же горожан, крестьян. Зрители потешались, когда видели, как сварливая жена колотит своего не угодившего ей чем-нибудь супруга; как неудачно пытается муж обмануть жену; как дерутся двое приказчиков,

как попадает на каждом шагу вприсак впервые пришедший в город крестьянин — разиня и простофиля.

Как было сказано, эти представления сначала носили характер театральной импровизации, но постепенно стали появляться тексты их, в первое время — не более чем либретто, но затем в литературно обработанном виде.

Есть в фарсах один неперемный персонаж — слуга. Его всегда зовут Таро, т. е. называют одним из самых распространенных в народе имен. Как правило, это слуга даймё, т. е. знатного сеньора. Иногда это недалекий, нерасторопный увалень, которого хозяин постоянно лупит за его промахи; большей же частью это ловкач, сообразительный парень, куда умнее своего барина, умеющий использовать его глупость в свою пользу, а то и вызволить его из какой-нибудь беды. Этот Таро, Таро-кодзя, как его обычно называют в фарсах, был также одним из героев эпохи, героем низов общества.

Самое любопытное, что в этой области образовалось соединение площадных фарсов с вы-

соким искусством театра Но. Оно выражалось в том, что представления пьес Но перемежались с представлениями фарсов: между двумя пьесами ёкёку исполнялся какой-нибудь кё-гэн. И смотрели на эти представления одни в те же зрители, принадлежавшие к образованным кругам дворянства того времени и даже к самым его верхам. Обратного не произошло: пьесы театра Но, вышедшие из народных представлений, чем дальше, тем больше отдалялись от народа и становились высоким искусством; фарсы же, зародившиеся на городской улице и продолжавшие существовать для этой публики, стали проникать и во дворцы; их не гнушались смотреть и сами сегуны. А если вспомнить, что пьесы Но были созданы в атмосфере культуры, оваянной эстетическими представлениями дзэн-буддизма, фарсы же дзэн-буддизм, особенно его медитацию, беспощадно осмеивали, соединение противоречащих друг другу явлений как нельзя лучше характеризует эпоху, когда Средние века уже отходили в глубь прошлого, а Новое время еще только маячило где-то впереди.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

ВЬЕТНАМСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

В XIII—XVI вв. происходит интенсивное формирование литературы вьетнамской народности. Оформляются основные жанры поэзии на ханване (вьетнамизированной форме вэньяня) — пятисловные и семисловные четверостишия и восьмистишия, ритмическая проза (фу), выделяется повествовательная проза, достигает зрелости жанр новеллы на ханване. Огромное значение имело создание собственной вьетнамской письменности тьыном на основе китайской иероглифики.

В XIII—XIV вв. появляется литература на родном языке, которая вплоть до второй половины XIX в. была представлена поэзией, а также ритмической прозой, стоявшей близко к поэзии. «Так стало удобнее декламировать и петь: радость и тоска были в этих строках», — писал в начале XIV в. Ле Так. Произведения XIII—XIV вв., написанные по-вьетнамски, не дошли, сохранились лишь имена их авторов: Тю Ан, Хан Тхюен, Хо Куй Ли и др. Почти все они относятся к служилому ученому сословию.

Возникновение вьетнамской повествовательной прозы связано с прозаическим фольклором и с летописной традицией. Авторы вьетнамских хроник, писавшие на ханване, тоже обращались к фольклору. Не сохранившаяся ранняя хро-

ника До Тхиена «Исторические записки о Дайвьете» была создана в XI—XII вв., ко второй половине XIII в. относится хроника Ле Ван Хью. Анонимные «Краткие исторические записки о земле Вьет» (вторая половина XIV в.) рисуют образы монархов в духе соединения конфуцианской традиции («лицо дракона») с буддийской: «У Ли Нянь Тонга широкий лоб, лицо дракона, длинные руки ниже колен». На поминальной церемонии по отцу он «взирал, как наложницы всходят на жертвенный костер, умирая вслед за государем». Наряду с такими художественно значимыми характеристиками встречаются краткие сюжетные повествования, показывающие те или иные черты исторических лиц через их поступки: например, рассказ о будущем государе Динь Бо Лине, неистово упорном в своих честолюбивых устремлениях, который не останавливается перед тем, чтобы пожертвовать собственным сыном.

Развитие средневековой новеллы на ханване связано с традициями повествовательного фольклора, летописания, буддийских житий и притч, даосских легенд о чудесах. Эталоном здесь явилась книга «Собрание чудес и таинств земли Вьет» (1329) Ли Те Сюэна, автор которого восполняя пробелы в исторических запис-

ках, собирал легенды и предания. Усиление интереса к прошлому определялось подъемом самосознания, связанным с борьбой вьетнамцев за независимость. Фунг Хынг, возглавивший некогда восстание против китайского владычества, обрисовывается как эпический герой с обычной гиперболизацией: он «был силен так, что мог победить тигра, побороть буйвола», а после его смерти совершались чудеса. В новеллах Ву Куиня и Киеу Фу из сборника «Дивные повествования земли Линьнам» (конец XV в.) нашли отражение мифологические и сказочные сюжеты — цикл о первопреемнике Государе Драконе Лаке и его деяниях, богатырская сказка о Фу Донге и др. Вместе с тем сам Ву Куинь отмечал близость своего сборника к собраниям рассказов о духах, составившихся в Китае. В «Дивных повествованиях...» имеются сюжеты преданий о тайском государстве Наньчжао, а «Рассказ о За Тхоа Вьонге» представляет собой краткое переложение основного сюжета «Рамааны». Есть основания видеть в «Рассказе о Ха О Лое» того же сборника воздействие легенд кришнаитского цикла. Это влияние индийской литературы шло через государство Тямну, усвоившее культуру Индии, которое пало в середине XV в.

Ле Тхань Тонгу (1442—1497) приписывается сборник «Записки, оставленные Тхань Тонгом», в котором появляется вымышленный герой, обыкновенный человек, хотя он и попадает в необычные обстоятельства, становится свидетелем чудес, например в Царстве Цветов. Каждый рассказ заключает назидательный комментарий «Старца с Южной горы», принимающий вид литературно-критических высказываний.

«Собрание рассказов об удивительном» Нгуен Зы (XVI в.), несмотря на обилие описываемых чудес, содержит немало реалистичных сцен, описаний, образов и отражает критические настроения ученых-книжников в век феодальных распрей. Герой «Рассказа о прогулке Фам Ты Хы среди звездных палат» обличает произвол властей: «Имярек, достигнув высокого чина, все не насытит никак свою алчность, а Некто, удостоенный звания и места, раскрыл перед всеми свою никчемность; Такой-то поставлен блюсти приличья и нравы, не ведая толком, что они суть такое».

В новеллах Нгуен Зы духи непринужденно появляются среди людей, а прекрасные небожительницы не прочь вкусить земной любви. Юный школяр, вступивший в связь с двумя девушками, однажды узнает, что они растения. Тем не менее автор говорит о радости любви и о печали разлуки. Прозаическое повествование

Нгуен Зы, как и у Ле Тхань Тонга, перемежается ритмической прозой, а также стихами, которые пишут герои новелл, что весьма характерно и для дальневосточной новеллистики.

О вьетнамской драматургии и театре до XIII в. есть некоторые свидетельства в хрониках, говорящих, что «труппы шутов» существовали при дворе уже в XI—XII вв. Разыгрывались сценки из придворной жизни, а также на темы мифологического характера: «Труппа ряженых лицедеев, представлявших двенадцать божеств, пела и танцевала на помосте», — гласит источник начала XIV в. Посол юаньского двора Чэнь Фу рассказывает о забавах с «куклами на палках», а надпись на стеле начала XII в. — о действиях с куклами на воде. Уже тогда вьетнамское театральное искусство испытывало влияние тямского балета и музыки. Примечательна встреча этого искусства с юаньской драмой: в конце XIII в. в руки вьетнамцев попал как пленник лицедей Ли Юаньгэ, оказавшийся талантливым актером и постановщиком. Интерес к театру был велик, и пленник с труппой из двенадцати человек стал давать спектакли. «Молодые слуги и служанки из домов знати наперебой учились петь мотивы страны Севера». Хроники сообщают, что один из этих спектаклей — «Сиванму преподносит блюдо с персиками» — рассказывал о мифической Хозяйке Запада. Пьесу эту продолжали ставить в XIV в., известна даже судьба актрисы, игравшей главную роль.

В поэзии, ведущем жанре вьетнамской литературы, постепенно возрастает роль ученых-конфуцианцев. Конфуцианцы, более организованный низший слой феодалов, оттесняли от власти — особенно успешно в XIV в. — земельную знать и буддийское духовенство. Эта особенность социального развития способствовала формированию двух тенденций в литературе: лирики, связанной со вкусами старого вьетнамского двора, и конфуцианской литературы. Первая тенденция представлена главным образом пейзажными стихами, на которых сказались созерцательное мироощущение буддизма (идеи секты тхиен, развивавшей во Вьетнаме учение чань, имевшее важное значение для искусства стран Восточной Азии). Авторами этих произведений нередко были буддийские священнослужители, обычно связанные с аристократией, и даже государи династии Чан, к старости принимавшие постриг.

Поэт смотрел на природу, как на затейливую драгоценность, она эстетизирована в стихах в соответствии с традициями живописи: многие стихи служили надписями к картинам. Таково, например, стихотворение императора Чан Нян Тонга (1258—1308) «Весенний рас-

бодительной борьбе начала столетия, получает развитие литература на вьетнамском языке.

У истоков поэзии на вьетнамском языке стоял национальный герой Нгуен Чай (1380—1442). Судьба этого государственного деятеля сложилась трагически. Нгуен Чай был поэтом, историком, философом, географом. Сподвижник Ле Лоя, основателя династии Ле, в борьбе против нашествия китайских феодалов, он был обвинен в царевубийстве и казнен. Подобно многим литераторам последующих столетий, Нгуен Чай писал и по-вьетнамски, и на ханване. Им было написано ритмической прозой на ханване «Великое воззвание по случаю умиротворения китайцев», в котором нарисована зримая картина бедствий народа, страдающего от насилий и поборов завоевателей: «Если вырубить все рощи бамбуковые в Южных горах, не хватит того бамбука, чтоб описать их злодеяния; вод Восточного моря не хватит, чтобы смыть их подлую грязь».

В размеренных и задумчиво неторопливых строках «Сборника стихов на родном языке» Нгуен Чай опирается на понятия о справедливом правлении, верности нравственному долгу:

Уничтожим злобу, отринем алчность, отвергнем
насилие.
Есть еще человечность, есть разум, есть
мужество.

Нгуен Чай пережил крушение своих реформаторских планов в годы после изгнания китайских феодалов, в его стихах развивается тема социальной несправедливости: «Нет числа бесчеловечным домам богачей, **И** Но разве кому-нибудь богатство дается навечно?»

В пейзажной лирике поэта любование природой нередко сочетается с воспеванием простой уединенной жизни среди полей, рек и гор, а иногда принимает характер дружеского общения с окружающим:

Двери не закрываю, — а вдруг гор мне не станет видно,
В лодку не сажусь я — вдруг захочет луна
прокатиться...

В пейзажной лирике, соперничающей с японскими хокку, хотя и обобщенно и лаконично, передавался мир переживаний поэта.

Во второй половине XV в., в царствование Ле Тхань Тонга, вошедшее в историю как «золотой век» Вьетнама, централизованная феодально-бюрократическая монархия достигает расцвета, частично в результате тех реформ, за которые выступали Хо Куй Ли, Нгуен Фи Кхань и его сын Нгуен Чай. Вокруг Ле Тхань Тонга группировалось литературное общество — «Собрание двадцати восьми звезд». Ле

Тхань Тонг и его окружение способствовали утверждению вьетнамского языка в литературе. В «Книге стихов на родном языке лет Великой Добродетели» эти поэты опирались на дальневосточную литературную традицию, но в их стихах звучали патриотические мотивы. Были тут и приторные панегирики монарху, однако в лучших стихах преодолевается эстетика общего, неконкретного изображения и запечатлены приметы вьетнамской природы и жизни вьетнамской деревни; появляются и шуточные стихи.

Сам Ле Тхань Тонг написал ритмической прозой в сочетании с восьмистишиями «Сочинение на родном языке о всех бесприютных душах», отличавшееся тенденцией к должному, заранее заданному изображению обобщенных персонажей, представлявших разные сословия (при Ле Тхань Тонге был разработан кодекс норм поведения людей, принадлежащих к каждому социальному слою). Оно относится к жанру ритуальных сочинений (вантэ) и имеет аналогии с жанром христианских видений. Ле Тхань Тонг хвалит военачальника, школяра («Бумага — пашня, а кисть — это плуг...»), но высмеивает купца, который добром «весь дом свой забил», буддийское духовенство, геомантов и даосов.

Со времени упадка в XVI в. централизованной власти появляется оппозиционная по отношению к правящим кланам литература. Писателю Нгуен Зи принадлежит инвектива: «Хотя и не ступал собственной ногой на городские улицы, не бывал в государевом дворце, но слышал я, каков нынешний государь. Он лжив и фальшив, снедаем пороками, а силы народа тратит на то, чтобы построить терем «Золотая чайка», изводить казну, дабы расширить улицу Хоаняй [. . .] золото разбрасывает, словно сорную траву, деньги кидает, как грязь. Преступник в темнице может легко откупиться за взятку; за деньги можно купить любую должность; того, кто говорит правду, предадут смерти, а льстецы получают награды. И вот в сердце народном смущение, на реке Дай был мятеж, пришлось уступить [Китаю] землю Колоу».

Видный мыслитель и поэт Нгуен Б инь Кхием (1491—1585) продолжал традиции Нгуен Чая. Высокопоставленный сановник, Нгуен Бинь Кхием, после того как был отвергнут его проект преобразований, вынужден был удалиться в деревню, где жил долгое время в доме, ставшем знаменитым как «Приют Белого Облака». О задумчивых четверостишиях и восьмистишиях из «Сборника стихов Белого Облака на родном языке» ученый начала XIX в. Фан Хюи Тю писал: «Стихи Нгуен Бинь Кхие-

ма незамысловаты, слова у него непринужденно слетают с губ и не нуждаются в отделке, они безыскусственны, но полны смысла, в их строгости — изящество». Оценку жизненных явлений Нгуен дает с моральной точки зрения:

Попробуем поставить на весы: здесь — человека,
там — богатство,
И увидим: богатство перетянет.

Осуждение распрей, приносящих «горы костей, реки крови», нравоучительно и исполнено горькой иронии. Народные страдания Нгуен Бинь Кхием считал следствием ухудшения нравов. В его «Надписи на стеле у башни Чунг-тан» говорится: «При дворе друг у друга

почести оспаривают, на рынке враждуют из-за прибыли; хвастают знатностью — в красных палатах, в алых покоях живут, похваляются богатством — в хоромах обитают, а видят на дороге умирающего от голода, боятся монету во спасение жизни подать, заметят в поле человека, стынущего в сыром тумане, не дадут и охапки соломы, чтобы укрыться. Смотрите, сколько людей утратило доброту сердца».

В XV в. и позднее во Вьетнаме велась большая работа по собиранию ксилографических книг и рукописей, составлению комментариев, подготовке публикаций. Она сочеталась с осмыслением литературных традиций и стремлением к обобщению опыта, что выразилось в составлении антологий.

РАЗДЕЛ ДЕСЯТЫЙ

ЛИТЕРАТУРЫ ЦЕНТРАЛЬНОЙ АЗИИ

ВВЕДЕНИЕ

Политическая ситуация в Центральной Азии XIII—XVI вв. характеризуется усилением феодальной раздробленности, а в Тибете она к тому же осложняется религиозными противоречиями. В XIII в. начинается распад империи Чингисхана, на территории которой появляется ряд государственных образований, слабо связанных между собой. Процесс децентрализации продолжается и в последующие века, причем попытки противостоять ему со стороны некоторых монгольских князей не имеют успеха. С судьбой монгольской империи связаны в культурно-историческом отношении и судьбы народов Южной Сибири, еще не достигших этапа государственной консолидации.

Литературное развитие региона происходит по двум основным направлениям: устное народное и книжное письменное творчество, между которыми устанавливаются разного рода взаимоотношения и взаимосвязи. Устное народное творчество представлено главным образом богатырскими поэмами, сохранившимися до нашего времени в различных фольклорных традициях — монгольских (бурятская, халхаская, восточно- и западномонгольская) и тюркских народов Сибири (якутская, хакасская, тувинская, шорская, алтайская). Они отмечены чертами значительного сходства, обусловленного единством истоков или же более поздними взаимовлияниями. Их сюжетной основой являются прежде всего коллизии «богатырской биографии»: свадебные приключения героя, столкновения с иноплемениками, а также борьба с чудовищами, олицетворяющими силы хтонического хаоса. Эти произведения имеют стихотворную или смешанную (проза-поэтическую) форму и весьма различный объем (от нескольких сот до нескольких тысяч строк). Более архаические формации героического эпоса засвидетельствованы у ряда малых народов Севера (тунгусо-маньчжурских, самодийских, палеоазиатских).

Особое положение в эпическом творчестве народов Центральной Азии занимает тибетское по своему происхождению сказание о Гэсэре, представляющее собой типологически более позднюю и сложную форму героического эпоса. Данное произведение существует в многочисленных устных и книжных разнонациональ-

ных редакциях (тибетских и монгольских), но соотношение между собой версий фольклорных и литературных остается неясным.

Литературное развитие региона в XIII—XVI вв. происходит исключительно в рамках средневековой культуры. В стадийно-типологическом отношении тибетская и монгольская словесности по ряду признаков вполне сопоставимы, скажем, с древнерусской литературой. Здесь господствуют «функциональные» жанры книжных сочинений, произведения зачастую носят архитектурно-много-составный («ансамблевый», по выражению Д. С. Лихачева) характер, сравнительно слабо проявляется индивидуально-авторское начало, изобразительные приемы и художественные средства носят трафаретный, во многом канонический характер, в них, безусловно, преобладает начало родовое над индивидуальным,

В отличие от народов Востока и Юго-Востока Азии (корейцев, японцев, вьетнамцев), литературы которых формировались под воздействием китайской культуры, литературное развитие народов Центральной Азии во многом связано с проникновением индийской культуры, распространявшейся вместе с буддизмом в Тибете и через посредство Тибета в Монголии. Особенно явственным, можно даже сказать определяющим, было это влияние в Тибете, литература которого носила главным образом духовный характер. Усвоение же буддийской культуры в Монголии было менее интенсивным и полным, к тому же оно началось позднее и протекало медленнее. В силу этого формирование монгольской литературы происходило почти в равной мере и под влиянием индийско-тибетской буддийской традиции, и под влиянием фольклора, сюжеты и поэтические средства которого, наряду с буддийскими образами и темами, дают о себе знать во многих письменных произведениях.

В целом, несмотря на тормозящее действие феодальной раздробленности и междоусобных войн, усиливающих разобщенность отдельных областей, литературный процесс у народов Центральной Азии с XIII по XVI в. все же протекал достаточно интенсивно. В это время продолжается развитие народной эпической культуры, рожденной среди древнейшего

населения Центральной Азии. Народный эпос оказывает сильное влияние и на формирование письменной литературы (в частности, у монголов), в которой постепенно совершенствуются прозаические и поэтические формы, развиваются разные литературные жанры (исторические, житийные, философские и т. д.).

Наконец, оживление переводческой деятельности способствует усилению литературных связей в странах Центральной Азии, оказывает значительное влияние и на развитие самобытной литературы, расширяет ее тематику, систему стилистических средств и обогащает лексику.

ГЛАВА ПЕРВАЯ

ТИБЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Тибетская литература XIII—XVI вв. была связана с индийской буддийской литературной традицией и сохраняла преимущественно духовный характер. Формирование тибетского литературного языка в основных его формах в XIII—XVI вв. еще не закончилось. Это был скорее язык письменных памятников, религиозно-философских трактатов, исторических трудов, делопроизводства и т. д. Кроме того, язык отражал диалектные особенности, на него оказывал влияние фольклор, но со временем все большее значение приобретали нормы письменного языка религиозно-философской литературы, связанного с переводной деятельностью буддистов, в основном с санскрита. Через переводы в тибетскую литературу попали многие художественные образы, сравнения, эпитеты, афоризмы из индийской литературы, которые закрепились в письменном языке в XV—XVII вв.

В истории Тибета XIII—XVI века — время феодальной раздробленности и междоусобиц, осложнявшихся соперничеством буддийских школ, центрами деятельности которых были крупнейшие монастыри. В литературе существовали традиции местной добуддийской шаманистской религии бон, но произведения такого рода не сохранились. В XIII в. ведущую роль в жизни страны играла школа сакьяпа, названная по монастырю Сакья на Юге Тибета, бывшему важнейшим культурным центром. Из кругов, связанных с сакьяпа, в XIII в. вышли переводы «Гирлянды рассказов о бодхисаттвах» («Бодхисаттва — аваданакалпалата») Кшемандры и Сомендры, трактата по поэтике «Зеркало поэзии» Дандина, драмы «Блаженство Нагов» и прославленной поэмы Калидасы «Облако-вестник». Тогда же была переведена (видимо, не впервые) известная буддийская эпическая поэма «Буддхачарита» Ашвагхоши.

Трактаты выдающихся сакьяских писателей Сакья-пандиты Кунга Джалцана (1182—1251) и Пагба-лама Лодой Джалцана (1235—1280) посвящены познанию, буддийской догматике, литургии, трактовке доктрин тантризма, яв-

лявшегося ядром учения сакьяпа. Большое внимание уделялось, например, комментированию логики Дхармакирти. В сакьяской литературе не было высокопарной риторичности, напротив, она отличалась относительной доступностью и простотой синтаксиса.

Исторические сочинения XIII в. — это главным образом краткие «царские родословные», а иногда и феодальные «родословные настоятелей», а также «родословные родов», с XIV в. входящие составной частью в «историю буддизма» (чойджуну). История буддизма состояла из легендарных рассказов о победоносном распространении буддизма, что для авторов было определяющим в истории.

В XIV в. Бутон (1290—1364) завершил работу по кодификации тибетского буддийского канона, разделенного на две части: Канджур (сказанное Буддой) и Танджур (комментарии к Канджуру, наиболее поздние из которых были написаны в XI в.). В законченном виде тибетский канон (свыше 4500 произведений) существует именно с XIV в. Определение состава канона создало основу для «Истории буддизма» («Чойджун», 1322) Бутона. Помимо сущности буддизма, автор излагает и историю буддийской мысли в Индии и в Тибете, показывая безостановочное шествие Закона (буддизма) и опуская борьбу тибетских буддийских школ между собой и события, которые не касались религии. Стиль Бутона намеренно строг, об этом можно судить по различию языка произведений и языка колофонов, неожиданно яркого и образного. Автор сам пишет, что «не хотел затемнять смысл высоким стилем и поэтическими красотами, а поэтому, используя все свои возможности, делал сочинение понятным».

Более конкретно история буддизма в Тибете рассматривается в труде «Красные анналы» («Дэбтэр-марпо», 1346) Кунга Дордже, где говорится о разных школах буддизма, прославляется древнее могущество Тибета, что связано с возникшим к середине XIV в. национальным движением против монгольской гегемонии.

Видимо, в среде кадампа в XII—XIV вв. была создана редакция «Летописи монастыря Самье», или — иначе — «Генеалогии царей, сочиненной Ба» («Ба Шэд»), изданная французским тибетологом Р. Стейном в 1961 г. Авторство приписано Ба Салнану и Ба Санши — савновникам царя Трисрон Дэцана (VIII в.). В нем в хронологической последовательности излагается много преданий и легенд, представленных как исторические события. Отношение автора к противникам буддизма сдержанно и выражено спокойным описанием их неблагоприятных дел.

В XIII—XIV вв. оформляется тибетская житийная литература, первые произведения которой были посвящены царю Сронцзан Гампо (VII в.), основателю Тибетского государства, и индийскому проповеднику Падмасамбхаве (VIII в.), принесшему в Тибет тантризм. Царь Сронцзан Гампо, объявленный воплощением бодхисаттвы Авалокитешвары — покровителя Тибета, прославляется в связи с необходимостью религиозного и политического объединения страны в XIII—XIV вв. Жития Падмасамбхавы создавались в ньинмапа, считавшей его своим основателем. Сохранились «Завещание, спрятанное у колонны» («Качем-каколма») и «Сказание Падмы» («Падма-катан»), авторство которых приписывается Сронцзан Гампо и Падмасамбхаве. «Завещание, спрятанное у колонны» рассказывает о деяниях Авалокитешвары преимущественно в образе Сронцзан Гампо. Главы расположены в хронологической последовательности. Композиция «Сказания Падмы», в действительности написанного Уджан Линпой, расплывчата. Сведения о Падмасамбхаве, перекликающиеся с преданиями «Летописи монастыря Самье», иллюстрируют проповедь религиозного учения школы ньинмапа. При относительной простоте языка стиль стихотворного «Сказания Падмы» величаво-описательный, что подчеркивается размеренностью ритма.

Авторы житий создают нормативные образы. Это не описания жизни героев, а сборники легендарных рассказов о деяниях во славу буддизма. Житийная литература Тибета впитывала и фольклорные мотивы, а ряд житийных сюжетов затем снова перешел в устную традицию и бытует и по сей день в виде сказочных повествований (например, история женитьбы Сронцзан Гампо на китайской принцессе).

В XIII—XIV вв. складывается биографическая литература. В жизнеописаниях Чапа Чойдяш Сэнгэ (1109—1169), знаменитых писателей рода и школы сакьяпа (XII—XIII вв.) — Чаг-лоцзава Чойджэпала (1197—1264), Бутона, Сакья Соднам Джалцана (1312—1375) обра-

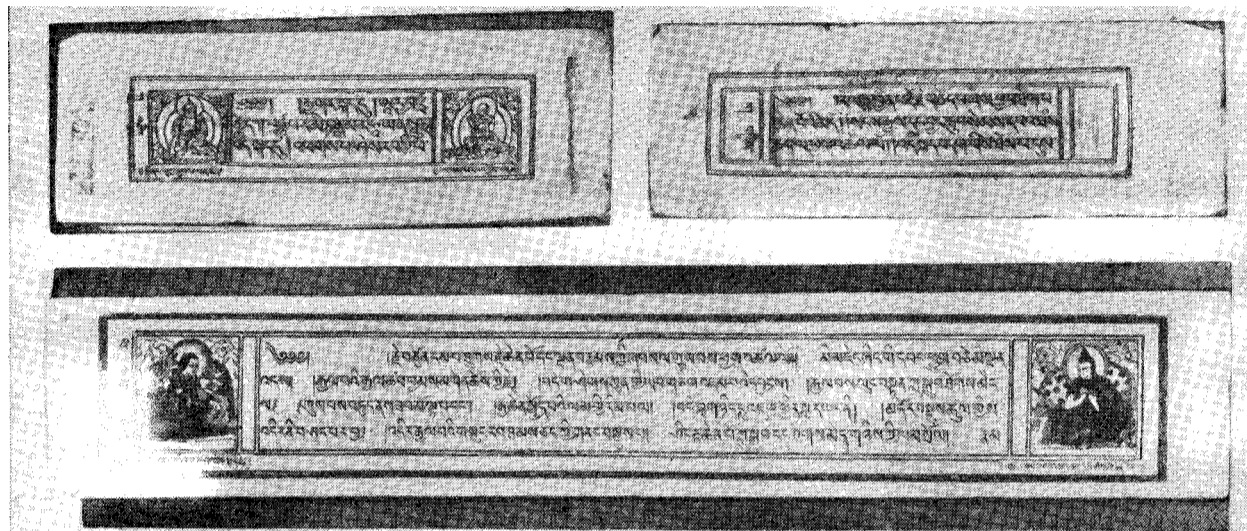
зы героев, как в житиях, идеализированы и статичны; развитие определяется только степенью постижения буддийской истины. Не исключено, что произведения этого жанра создавались под влиянием устных рассказов проповедников о своей жизни.

Своеобразное историко-литературное произведение «Пять сказаний» («Катан-дэнга») создал Уджан Линпа. Сочинение написано под влиянием «Летописи монастыря Самье» и наполнено преданиями о борьбе буддизма за гегемонию в Тибете. Оно повествует о богах и злых духах, о царях VIII—IX вв., покровителях буддизма, и т. п. Уджан Линпа выдает книгу (как и в случае со «Сказанием Падмы») за обнаруженное им древнее произведение, написанное самими героями. В этом чувствуется влияние распространенной в школе ньинмапа традиции «обнаружения» в кладах древних тантрических текстов. В то же время мотив находки давал автору «Сказания Падмы» и «Пяти сказаний» определенную свободу творчества. В разных версиях «Сказание Падмы» сохранило популярность до настоящего времени.

Следы влияния псевдоэпиграфических историко-литературных и агиографических произведений имеет и «Ясное зеркало царских родовых словных и истории буддизма» («Джалраб-Чойджун-салваи-мелон»), созданное не ранее середины XIV в. и не позднее XV в. Сочинение является «всеобщей» историей (так как начинается с образования Вселенной) и историей буддизма. В нем большое место отводится деяниям бодхисаттвы Авалокитешвары в его воплощении в царе Сронцзан Гампо. В «Зеркале», во всяком случае в его наиболее историчной XVIII гл., автор ссылается на китайские исторические сочинения, знакомство с которыми сказало в тенденции к обобщенному изложению важнейших событий и устранению деталей.

Повествовательно-дидактическая литература (апокрифы, поучения, наставления и т. д.) использовала сюжеты и мотивы канонических произведений, тибетских версий индийских сказочных сборников («Двадцать пять рассказов веталы», «Жизнь Викрамы», «Семьдесят рассказов попугая») и тибетского фольклора.

В XII—XIV вв. в школе кадампа появился сборник «Голубые книги Потобы» («Бебум-нгонпо»), состоящий из отдельных произведений, авторство которых приписано религиозным деятелям XI—XII вв. Первая часть — изложение поучений Потобы (1027—1105), прославившегося тем, что он включал в наставления образные рассказы, притчи и т. д. (такой прием часто использовали деятели кадампа). Сюжеты рассказов разнообразны, так как ис-



8ЯТ if SS g *i§0mWJi":~\~ ' : * i: t • ' ' • 1:4

ЕЕШИ .

1 J I л : рр



Тибетские ксилографы

Первый ряд: «Ваджрачхедика»,
сочинения, входящего в тибетский буддийский канон «Канджур»;
второй и третий ряды: первые страницы сочинения Цзонхабы
«Путь восхождения к свету». Собрание Г. Шулемана

точниками их были буддийские сутры (например, «Лалитавистара», «Карандавьюха-сутра» и т. д.), «Гирлянда джатак» древнеиндийского поэта Арья Шуры (до начала V в.), сборник джатак «Сутра о мудрости и глупости» («Дзан-лундо»), составленный в VII в., тибетские версии индийских сказочных сборников и местный фольклор.

Особую популярность в Тибете, а затем несколько веков спустя и в Монголии получило дидактическое произведение Сакья-пандиты Кунга Джалцана «Мудрые речения» («Легшад»), написанные в виде стихотворных афоризмов.

К XIII—XIV вв. относятся первые дошедшие до нас произведения эпистолярного жанра, среди которых выделяются написанные образным языком послания Пагба-ламы, например послание в стихах хану Хубилаю (1260—1294), где изложена сущность буддийской доктрины и учения сакьяпа. Послания Пагба-ламы часто полемичны, так как в них отстаиваются

политические (например, вассалитет Тибета по отношению к монголам) и религиозные взгляды этой школы.

Цзонхаба (1357—1419) и его ученики преподавали поклонение «другу добродетели», т. е. ламе как учителю. Деятельность Цзонхабы способствовала установлению ламаизма в его современной форме. Цзонхаба был крупным ученым, его авторитет помог победе новой ламаистской школы гелугпа (ее называют также «желтошапочная»), синтезировавшей учения других школ, что привело к триумфу гелугпа в XVII в., когда иерарх школы III Далай-лама получил с помощью монголов власть в стране. Взгляды Цзонхабы и его ближайших учеников Хайдуб Гэлэг Балсанпо (1385—1483), Джалцаб Дарма Риньчэна (1364—1432) на различные стороны буддизма позднее, после победы «желтых шапок», стали каноническими и в основном уже только толковались, а не редактировались. В XV—XVI вв. прекращает-

ся переводческая деятельность и появляются схоластические и экзегетические религиозно-философские работы.

Творчество Цзонхабы и его учеников способствовало установлению норм языка религиозно-философских произведений, оказавшего большое влияние на литературный язык, все более отдалявшийся от разговорного и усложнявшийся по синтаксису.

Шаншун Чойван Дагба (1404—1469), ученик Цзонхабы, в 1438 г. написал на тибетском языке, сообразуясь с нормами древнеиндийской поэтики, буддийскую поэму «История Рамы» по мотивам «Рамаяны» о приключениях героев в лесу Дандака.

Развитие исторической литературы в XV в. ознаменовалось появлением «Голубых анналов» («Дэбтэр-нгонпо», 1476—1478). Ее автора — Гойлоцаву Шоннупала (1392—1481) признали позже «не имеющим равных среди историков». В «Голубых анналах» внимание уделено также роли мистического созерцания, хотя автор не забывает вопросов буддийской истории, догматики, логики и т. д. Язык достаточно прост и лишен риторической высокопарности. «Голубые анналы» оказали большое влияние на «Великую историю кадампа» («Кадам-чойди-ун-чэнпо», 1494) Лайчэн Кунга Джалцана, «Новую историю кадампа» («Кадам-сар-ньинги-чойджун-йидги-дзэджан», 1529) Соднам Дагба (1478—1554), «Историю буддизма» («Чайджун-капап-гатов») Пабо Цзуглаг Прэнба (1503-1566).

В XV в. в среде гелугпа появился сборник «Книга драгоценных наставлений» («Кадам-ринпоче-легбам»), посвященный индийскому монаху Атише, который находился в Тибете в 1042—1054 гг., и его тибетскому ученику и сподвижнику Бром-тонпе (1004—1065). В сборник входят «Книга Отца» — комментарий Атиши (в форме беседы с учениками) к своей «Драгоценной гирлянде бодхисаттвы»; она составляет часть канона и действительно написана Атишей; три житейных биографии Атиши, авторство одной из которых приписано Бром-

тонпе; два сочинения о распространении буддийского учения в Индии и Тибете: «Книга Сына» — сборник 20 джатак о перерождениях Бром-тонны, первого тибетца, удостоившегося этой чести; «Книга Кху» — сборник мелких сочинений, куда входят и 13 рассказов буддийской редакции одной из оригинальных тибетских версий распространенного индийского сюжета о так называемых рассказах попугаев.

В «Книге Отца» в форме беседы, которая появилась здесь едва ли не впервые в тибетской литературе, излагаются взгляды Атиши. Сборник джатак «Книга Сына» обрамляет беседа Атиши с учениками.

В XV—XVI вв. появляется все больше автобиографий, в которых по-прежнему сохраняется нормативный образ. Иногда автобиографии были «тайными» произведениями, они изучались по особому разрешению; в них описывались явления божеств, восприятие тайных тантрических доктрин, чудесные сновидения. Под влиянием требований гелугпа автобиографии включают списки или краткие биографии лиц, последним перерождением которых является автор или герой. Построение произведений и стиль изложения заметно усложняются, и в них проникает высокопарная риторичность, ранее свойственная восхвалениям.

Литература XIII—XVI вв., связанная с проникновением буддизма в разные сферы духовной и политической жизни, объективно помогала преодолению раздробленности страны, но вместе с тем буддизм сковывал собственно художественное начало в тибетской литературе. Человек характеризовался деяниями «на пути спасения от страданий» и действиями во славу буддизма, его образ был нормативен и идеален. Скупым было описание чувств, внутреннего мира действующих лиц; изображение пейзажа, внешности героя, как правило, тоже отсутствовало. Стилиевые различия между жанрами оформлялись в тибетской литературе медленно, и она оставалась в художественном отношении в рамках средневековой традиции.

ГЛАВА ВТОРАЯ

МОНГОЛЬСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Древнемонгольские племена — таежные охотники и кочевники-скотоводы с давних пор обитали в Центральной Азии и Южной Сибири в тесном соседстве с тюркскими, тунгусскими и другими племенами, близкими к ним по общественно-экономическому укладу и культуре. Среди степных кочевников (хунну и дунху

китайских летописей) складываются феодальные отношения, формируются племенные союзы и раннегосударственные объединения. Первой была держава хунну (III в. до н. э.— I в. н. э.), языковая принадлежность которых остается дискуссионной. Ей наследовали государства сяньби (II—III вв.) и жужаней

(IV—VI вв.), выделившихся из племенной группы дунху, вероятно древнемонгольской. Монголоязычными были и кидане, ответвление сяньби; империя киданей (X—XII вв.), возникшая после более чем трехвекового господства в Центральной Азии тюркских народов (тукю — VI—VIII вв., уйгуров — VIII—IX вв. и кыргызов — IX в.), просуществовала практически почти до выхода на историческую арену собственно монголов (или монголов Трехречья, в XII в. обитавших в бассейне Онона, Керулена и Толы).

Религия древнемонгольских племен была шаманского типа, ими почитались обожествленные небо и земля, духи предков, священные горы и животные (в прошлом — родовые тотемы). В государстве киданей получил ограниченное распространение буддизм, возможно знакомый центральноазиатским народам и раньше. По китайским источникам известны фрагменты песен, а также генеалогических и этногонических преданий древнемонгольских кочевников. Кидани уже имели богатую литературную традицию, однако судить о ней трудно, так как их письменность пока остается нерасшифрованной (есть предположение, что руническое письмо существовало у центральноазиатских кочевников еще с эпохи хунну).

В конце XII—начале XIII в. в ходе объединительных войн один из монгольских князей — Тэмучин (Тэмуджин) Чингисхан, подчинил своей власти все крупные кочевые племена Центральной Азии (тайчжутов, кэрэитов, мэркитов, найманов и др.), заложив таким образом основу Великой монгольской империи.

Появление первого письменного произведения — «Сокровенного сказания» («Нууц товчо»), или «Тайной истории монголов» — относится к 1240 г., по мнению некоторых исследователей, к 1264 г. До этого времени среди монгольских племен бытовали только устные произведения, передававшиеся из рода в род, из поколения в поколение. Проследить создание и развитие образцов устного народного творчества затруднительно, можно только утверждать, что они существовали уже достаточно длительное время, прежде чем появилось первое письменное произведение монгольской литературы.

Некоторые из устных преданий нашли отражение в «Сокровенном сказании». Его создание было обусловлено объединением племен в феодальное государство под властью Чингисхана, завоевательными походами, приведшими к покорению многих земель, и образованием огромной Монгольской империи.

Монголы, бывшие до того бесписьменным народом, заимствовали письменность у покорен-

ных соседей. Уйгурская система письма, использованная монголами, восходит к сирийскому алфавиту эстрангело, распространенному в Средней Азии. Существует легенда о том, как захваченный в плен найманский грамотей, уйгур по происхождению, Тата Тонга показал Чингисхану государственную печать, объяснил значение записей актов в тетрадах и был назначен обучать грамоте царевичей.

При Хубилае (1260—1294) возникает новая монгольская письменность. Тибетским ученым Лодой Джалцаном, известным под именем Пагба-ламы (1239—1280), было создано квадратное письмо, названное так потому, что буквы имели вид четырехугольника. Квадратное письмо должно было стать династическим, служащим государственной надобности, годным для передачи звуков не только монгольского, но и языков народов юаньской империи. Но оно не получило широкого распространения. Одновременно применялось и уйгурское письмо, реформированное ученым и переводчиком Чойджи Одсэром.

Самым ранним образцом воспринятой монголами письменности считается надпись на так называемом Чингисовом камне, в которой прославляется искусная стрельба из лука Исункэ, племянника Чингиса. Надпись датируется по-разному: от 1219 до 1225 г. Вероятно, уже в то время уйгурское письмо использовалось для ведения генеалогических записей. Возможно, эта же система письма была применена и при создании «Сокровенного сказания», известного ныне только в фонетической записи китайскими иероглифами, сделанной через столетия после его создания.

Впервые этот памятник стал известен европейской науке в 1866 г., когда появился русский перевод его сокращенной китайской версии, выполненный одним из крупнейших востоковедов XIX в. о. Палладием (П. И. Кафаровым), обнаружившим в Пекине рукопись «Сокровенного сказания» в копии, сделанной вскоре после 1368 г.

В «Сокровенном сказании» рисуются бытовые картины кочевой жизни монголов и ярко описываются бурные исторические события. «Сокровенное сказание» является первым образцом своеобразного литературного жанра, каким следует считать монгольские исторические летописи. В них хроникальное повествование сочетается с различными формами фольклора, в ткань рассказа о происшедших событиях включаются легенды, стихи, эпические песни, пословицы.

«Сокровенное сказание» состоит из трех частей. В первой кратко излагается родословная Чингисхана. Вторая часть, занимающая три

четверти всего сказания, посвящена рассказу о жизни и деятельности Чингиса как создателя Монгольского государства. В третьей кратко рассказывается о правлении второго хана монголов — Угэдэя, сына Чингисхана.

В каждой из трех частей, кроме рассказа об исторических фактах, есть стихотворные вставки и предания, которыми подкрепляется истолкование событий. Главная идея повествования — объединение племен и создание феодального государства Чингисхана. Чингисхан предстает перед нами как умный и хитрый предводитель, уступающий там, где это выгодно, щедрый, когда надо наградить верных сподвижников, вероломный и жестокий там, где это сулит ему победу. Генеалогическая часть повествования уводит в глубь веков, она начинается со сведений о единых для всех монголов легендарных предках — Бортэ Чино (Серый волк) и Хоо Марал (Каурая лань), в которых следует видеть родовые тотемы. От них-то и произошел род Борджигитов — «Алтан уруг» («Золотой род») — монгольских ханов. Отмечая возникавшие межродовые распри, автор приводит рассказ о мудрой матери и пяти сыновьях, научить которых единению она пытается, предложив им сломать по прутику, а затем по связке из пяти прутьев.

В дальнейшем рассказе о юности Тэмучина — будущего Чингисхана — «Сокровенное сказание» также пользуется преданиями и легендами. Оставшись в детстве сиротой — ему было девять лет, когда враждебные татары отравили его отца Есугэй-багатура, — Тэмучин узнал, что значит быть брошенным вассалами, преследуемым мстительными мэриками и тайчжутами, захватившими его в плен, надевшими ему на шею тяжелую деревянную колодку-кангу. О трудных временах юности Чингиса было сложено несколько эпических песен. Но особенно много было создано песен о борьбе молодого Чингиса за ханскую власть и объединение под своей властью монгольских племен. «Сокровенное сказание» писалось, когда после смерти Чингиса прошло почти полтора десятка лет. По-видимому, анонимным автором были использованы песенно-эпические произведения и устные предания о Чингисхане.

В XIII в. были уже выработаны основы монгольского стихосложения. Наиболее древняя форма стиха — строфа, состоящая из двух строк, связанных аллитерацией первого слога и определенным ритмом. Такого, например, изречение, несколько раз повторяющееся в «Сокровенном сказании». Впервые оно встречается в словах Оэлун-уджин, матери Чингиса, указывавшей ему на **ТЮ** что один он бессилен:

нет друзей [у тебя], кроме тени своей,
нет хлыста [у тебя], кроме конского хвоста.

Более совершенные формы эпических песен состоят из нескольких строф, причем строфа имеет по 6—7 строк, объединенных аллитерацией и заканчивающихся своеобразной кодой (добавочным стихом), составляющей последнюю строку строфы и неизменно повторяющейся в конце каждой строфы. В стихах наблюдаются также смысловые и лексические параллелизмы.

Образцом древнего стиха является «Похвальное слово» (магтал), обращенное Чингисом к своей армии. В этой песне рассказывается о кочевой повседневной жизни ханской ставки. В оригинале первая шестистрошная строфа имеет общую сквозную аллитерацию в начале строк; две последние строки составляют коду, повторяющуюся и после остальных шести- и семистрошных строф, где, однако, не всегда соблюдена сквозная аллитерация.

В снежную бурю и мелкий дождь,
В тот, что пронизывает до дрожи,
В дождь проливной и просто в дождь
Вокруг юрты моей с решетками
Стояла, меня не тревожа,
Сердце мое успокаивая.

Крепкая ночная стража моя
На благодатный престол возвела меня.

Всего в этом похвальном слове семь строф, но вторая половина песни несколько отличается от первой по своему построению — кода из двух строк превратилась в однострочную, строфы стали короче. И если в первой части показано, как охраняет стража ханские юрты, то во второй, — как она их защищает.

В рассказе о том, как Чингиса нарекли ханом, отражены феодальные отношения. Три нойона объявляют Чингису о своем намерении поставить его ханом над монголами и обещают при этом:

Когда ты станешь ханом, то мы,
Отправясь в походы передовыми,
Приведем тебе девушек и женщин,
Дворцы и юрты чужих народов,
Прекраснощеких жен и девиц,
Добрых, отменных статей лошадей —
Все заберем и тебе отдадим!

Феодальный хан обладал правом получать львиную долю военной добычи, если не всю. Это право хана, отмеченное в фольклоре, упоминается еще не раз в «Сокровенном сказании», например в рассказе о гневе Чингиса на сыновей, когда он узнал, что они, захватив добычу в Ургенче, не выдали ему полагавшейся доли. Право хана забирать половину охотничьей до-

бычи во время облавных охот, имевших большое значение в жизни монголов и организации снабжения монгольских войск, также отражено в этой клятве вассалов.

В «Сокровенном сказании» сохранились также свидетельства исторического характера, почти документальные записи. К ним относится, например, рассказ об организации войска, о наборе воинов и о военных назначениях; или рассказ о раздаче наград и выделении уделов, где указано точное число юрт, полученных сыновьями Чингиса. Наконец, в «Сокровенном сказании» сохранились фрагменты из «Великой Ясы» (законы, указы) Чингисхана.

Кроме «Сокровенного сказания», другие летописи XIII в. до нас не дошли, хотя они и существовали. Так, персидский летописец Рашид, ад-Дин упоминает о сочинении под названием «Алтай дэбтэр» («Золотая книга»), которое послужило ему одним из источников при составлении его «Сборника летописей». Вероятно, и составитель «Сокровенного сказания» знал и читал «Алтан дэбтэр». Французский востоковед Поль Пелльо высказал предположение, что «Алтан дэбтэр» сохранился, возможно, в китайском пересказе в сочинении «Шэн-у цинь-чжэн-лу», составленном, по-видимому, во второй половине XIII в.

Кроме исторических сочинений, в тот же период были созданы и некоторые произведения эпической литературы, дошедшие в более поздних списках, — «Повесть о двух скакунах Чингисхана» («Хоёр дзагалын туджи»), сборник «Поучения Чингисхана» («Чингис-ийн билэг»), «Похвальное слово Чингиса девяти орлюкам» (орлюк — витязь, герой), «Сказание об Аргасун-хурчи» («Аргасун-хурч-ийн домог»), «Повесть о мудрой беседе мальчика-сироты с девятью орлюками» («Чингис-ийн есун орлюк-тэй унчин хубуний сэцэлсэн шастар») и др. «Повесть о двух скакунах Чингисхана» связана с монгольским кочевым бытом. Конь — первый друг и верный слуга, для которого всегда находятся добрые слова, а в эпическом произведении ему дается красивое имя. Так, весьма характерен рассказ о том, как два скакуна, обиженные невниманием Чингиса, ушли из ханского табуна в дальние края, отдохнули и отъелись на хорошей траве и вкусной воде. Вернувшись, они отличились во время охоты. С ними разговаривал Чингис, он вознаграждал их, повязав им шелковую ленту на шею. Некоторые части «Повести о двух скакунах» написаны ритмической прозой; красочны описания пастбищ, любопытен рассказ о пенье и щелете различных птиц.

«Похвальное слово Чингиса девяти орлюкам» состоит из девяти равномерно построен-

ных частей. В основу его, вероятно, были положены девять похвальных слов (магталов), в которых говорилось о норме взаимоотношений между ханом и его вассалами. Потом магталы были дополнены. В них используется буддийская фразеология. Основа же произведения восходит к XIII в.

В «Повести о мудрой беседе мальчика-сироты...», имеющей сказочную основу, мальчик-арат порицает орлюков за пьянство и безрассудство.

К XIII в. восходит и сборник поучений, приписываемых по традиции Чингису, но по существу восходящих к малым жанрам дидактического фольклора. «Поучения Чингисхана» дошли в рукописи XVIII в. Часть сборника состоит из кратких дидактических рассказов, многие из которых изложены в стихотворной форме. Несомненно, что часть рассказов относится к XIII в., а в некоторых случаях — и к XII в., когда у монголов существовали еще патриархально-родовые отношения. Архаичный язык, крайняя лаконичность характерны для этих рассказов-поучений. В «Поучениях...» говорится о родовых связях, а также проводится мысль о ханском единовластии и его влиянии на жизнь монголов.

Трудно поймать лисицу на красивой скале,
Трудно поймать зайца под хорошим кустарником,
Трудно украсть скотину с хорошими поводами,—
Но сытно простолоюдину при хорошем хане!

В «Поучениях...» говорится, что араты, т. е. народ, должны быть покорными и не выступать против хана, иначе им грозит жестокая расправа:

Если хан будет нрав свой срывать на подданных,
То лишится своего народа!
Если простолоюдин будет плохо вести себя с ханом,
То лишится черной своей головы!

Ряд поучений посвящен темам охоты и войны. Среди дидактических рассказов есть и поучения о вреде войны, однако особенно много указаний, как вести войну, как преследовать врага. Они даются в иносказательных образах. Беседа с четырьмя сыновьями, Чингис спрашивает: в чем состоит наивысшее наслаждение и какой праздник лучше всего? В ответах трех сыновей отражены представления кочевого феодала, для которого высшее наслаждение — иметь тучные стада скота, богатые табуны коней, а лучший праздник — скачки и веселый иир после них. Только Угэдэй, третий сын Чингиса, сказал, что высшее наслаждение для правителя — управлять хорошо налаженным государством. Та же тема звучит и в словах Чингиса. В некоторых речах Чингис выступает

как идеальный феодал-правитель. В других его словах звучат и несколько иные ноты. «Нет,— сказал Чингис,— высшее наслаждение человека заключается в том, чтобы победить врагов, гнать их перед собою, отняв у них все, чем они владели, видеть дорогих им людей в слезах, ездить на их конях, сжимать в своих объятиях их дочерей и жен». В народном творчестве передан противоречивый образ Чингиса — это то правитель, пекущийся о благе государства, то завоеватель, наслаждающийся унижением врага.

После смерти Чингисхана сочинялись в честь его плачи. Один из таких плачей приводится почти во всех монгольских летописях. Его записи дошли до нас в материалах XVII в., но восходит он к XIII в. «Плач о Чингисе», сочинение которого приписывается сунитскому Килугэтэй-багатуру,— характерное произведение монгольской поэзии подобного типа.

Обернувшись крылом парящего ястреба,
ты отлетел, государь мой!
Неужели ты грузом стал повозки грохочущей,
государь мой?

Империя Чингиса и его ближайших преемников к XIV в. начала распадаться, появились отдельные государства монголов: Юани — в Китае, Ильханы — в Персии, Золотая Орда — на западе, Белая Орда — в Средней Азии. Основной областью, в которой создавались литературные произведения и переводились на монгольский язык, было государство, где правила династия Юань (1271—1368). Монгольские ханы, став императорами, перенесли столицу Китая в Дайду, или Ханбалык (соврем. Пекин), прежняя же столица — город Кара-Корум, находившийся в монгольских степях, стал местопребыванием наместника.

XIV век можно назвать юаньским этапом истории монгольской литературы. В это время были сильны иноземные влияния. Завоеватели столкнулись в Китае с высоко развитой литературой, особенно сильным было воздействие буддийской традиции, шедшей через уйгуров и из Тибета. Еще в XIII в. началось проникновение буддизма в среду монгольской аристократии, которая больше не довольствовалась шаманством и тяготела к более развитой религии. При Юанях буддийские ламы стали заметными фигурами в жизни монгольского общества, появились монгольские переводы буддийской литературы. События XIII в. дали материал для создания эпосов, сказаний и историко-литературных произведений, продолжавших традиции «Сокровенного сказания».

Экспедицией А. Лекока в пещерах Турфана были обнаружены фрагменты еще двенадцати

хроник XIV в. Подобно «Сокровенному сказанию» они записаны китайскими иероглифами на монгольском языке. Они были созданы в разных частях монгольских степей; известны имена составителей. В Западной Монголии хроник составил некий Самандашири, в центральных районах — Нэхэй и Ширамун, в Южной Монголии — Торгочар, Нагачу и др. Обращает внимание имя Самандашири, явно санскритского происхождения, он, по всей вероятности, был буддистом.

Переводы буддийских сочинений с тибетского и китайского имели познавательное значение и стали важным явлением художественной культуры монголов. Еще в XIII в. были переведены «Калила и Димна» — иранский вариант «Панчатантры», фрагменты китайской летописи «Зерцало всеобщее в кратком изложении» Чжу Си (XII в.), а также отрывки из «Исторических записок» историка Сыма Цяня (II—I вв. до н. э.). Найденные отрывки «Романа об Александре» показывают, что и это произведение было знакомо монголам. Переводы больших индийских поэтических произведений, например поэм Шантидевы, «Субхашитаратнаидхи» Сакья-пандиты и др., особенно повлияли на стиль монгольской литературы. В монгольской поэзии, связанной с буддизмом, утвердилась четырехстрочная строфа, а названия для стихотворения — шулэг — и для строфы — бадаг — являются заимствованием из санскрита.

Переводы XIV в. дошли в большинстве случаев в обработке XVII в., однако есть образцы, восходящие непосредственно к XIV в., сохранившиеся в пещерах Турфана, например фрагмент перевода поэмы Шантидевы «Бодхичарьяватара» («Путь восхождения к свету»). В XI в. поэма была переведена на тибетский язык. Перевод с перевода, бывший обычным явлением и для буддийской литературы в Монголии, был выполнен Чойджи Одсэром (XIII—XIV вв.), уйгуром по происхождению. Ему принадлежит также грамматическое сочинение «Джирухэну толта» («Оправа сердца»), дошедшее в тщательной переработке XVII в. Перевод поэмы Шантидевы был обработан в XVII в., однако найденный фрагмент X главы в рукописи XIV в. позволяет судить о мастерстве самого Чойджи Одсэра. В этом фрагменте содержится 40 шлок (двустопный) и прозаический комментарий к ним. Тема поэмы — наставление, как вести себя по пути достижения состояния бодхисаттвы, как следует поступать, чтобы принести пользу всем живым существам и тем заслужить подобающее перерождение.

Из собственно монгольских произведений XIV в. дошло немного, например «Плач Тогон Тэмур» («Тогон Тэмур-ханы гэмшил»),

считающийся образцом лирического стихотворения. Оно приписывается Тогон Тэмур (1328—1368), последнему императору династии Юань, о котором сохранились сведения как о книжнике и любителе поэзии. Стихотворение было создано, когда под напором народного восстания монголы были вынуждены покинуть Китай и оставить «прекрасный Дайду». Текст «Оплакивания своей судьбы», или «Плача Тогон Тэмур», содержится во всех пяти летописях XVII в. и в некоторых летописях XVIII в. в различных вариантах, наиболее совершенным по форме из которых следует считать содержащийся в летописи «Драгоценный свод» («Эрдэн-ийн тобчи», 1673) ордосского летописца Саган Сэцэна.

В «Плаче Тогон Тэмур» уже видна индивидуальность поэта, в поэзию входят новые образы, понятия, переживания. Так, в «Плаче о Чингисе» (XIII в.) скорбь выражена в образах, отражающих жизнь и представления кочевника-шаманиста.

В «Плаче Тогон Тэмур» поэт использует эпитеты и образы, которые могли у него возникнуть в результате знакомства с буддийской и китайской поэзией.

Впервые появляется пейзаж: «Если сверху посмотришь утром в тумане...» — это, очевидно, влияние китайской поэзии. Буддийские образы и понятия тоже заметны в стихотворении.

XV—XVI века — период феодальной раздробленности. Монголы были изгнаны из Китая восставшим народом, шли многочисленные войны между феодалами, между монголами и ойратами, ханский престол переходил из рук в руки, и в условиях кочевого быта и войн трудно было хранить рукописи. Монголы вернулись в свои кочевья. Городская жизнь пришла в упадок. Вероятно, и в эти времена сказители слагали улигеры, песни о героях и распевали их в юртах феодалов, но нет уверенности в том, что то или иное сказание было создано именно в бурные столетия междоусобиц, хотя существование подобного рода произведений доказывается появлением во второй половине XVI в. «Краткой истории Убаши-хунтайджи» («Убаши-хунтайдж-ийн туджи»), героической песни о стойкости и храбрости, чья принадлежность к XVI в. достоверна.

К подобным же произведениям принадлежит «Сказание о Мандухай Цэцэн-хатун» («Мандухай цэцэн хатны домог»), о ханше, жившей на рубеже XV—XVI вв., воевавшей с ойратами и положившей много трудов вместе с мужем своим Даян-ханом на объединение монгольских туманов (тумэн — 10 000 воинов-монголов). «Сказание о Мандухай» состоит из прозаиче-

ского рассказа, перемежающегося стихами. Героиня перед священной юртой владыки произносит стихи, в которых обращается к прародительнице монгольских ханов Эши-хатун с просьбой защитить ее от посягательств князя Ноянболода, дает при этом клятву сохранить «Очаг монголов», т. е. монгольское государство. В сказании можно обнаружить шаманские традиции (обращение к Эши-хатун, упоминание о таком месте, где не видно ни черного, ни белого, где не различишь масти коня); влияние же буддийских представлений отсутствует.

«Сказание о Мандухай...» отражает идеи времени объединения монголов при Даян-хане и прославляет подвиг женщины. К этим же временам относится поэтическое описание шести монгольских тумэнов Даян-хана. Некогда при Юанях монголы делились на сорок тумэнов и к ним присоединялись еще четыре ойратских. Встречавшееся в летописях выражение «сорок монголов и четыре ойрата» означало просто Монголию. Во времена Даян-хана монголы были объединены в шесть тумэнов, описание которых сохранилось в летописи «Желтая история» («Шара туджи»). Это — новое явление в истории монгольской литературы, своеобразная «Похвала шести туманам» («Даян-ханы харьят дзурган тумэн монголын магтал»). Особо воспет Ордос, где в белых юртах хранились реликвии Чингисхана и где ежегодно при стечении народа совершались молебствия.

Возможно, традиции поддерживались также шаманством, влияние которого усилилось в годы упадка и феодальных войн. Буддизм проник прежде всего в среду аристократии, а в монгольских кочевьях продолжала бытовать «черная вера» — шаманство. Шаманские культовые произведения оставались частью устной словесности. Почитание неба, земли, гор и рек, анимистические пережитки в шаманстве отражены в жертвенных песнопениях, заклинаниях духов тэнгри, обращениях к духам онгонам, в которых, согласно шаманистам, воплощаются также и души умерших, покровительствующие живым.

Монголы верили в очистительную силу огня, обожествляли его и совершали ему жертвоприношения. Дух огня назывался часто Галэхэ (мать-огонь), иногда Галай-хан (хан-огонь). Шаманская поэзия близка по форме к эпической, она пользовалась, как правило, той же строкой, удобной в монгольском языке для произнесения стихов нараспев.

Произведением, завершающим литературу времен феодальных войн, является песня о походе Убаши-хунтайджи на ойратов. Поход датируется 1587 г., и песня сложена, вероятно, вскоре после него. Два феодала — монгольский

Убаши-хунтайджи и урянхайский Сайн Маджик — собрали войско и пошли на ойратов, но не смогли их найти в местах кочевий.

Только в одном кочевье был обнаружен мальчик лет семи, который рассказал о войске ойратских князей, всячески восхваляя их и предсказывая им победу. Тогда было решено принести мальчика в жертву знамени как пленника. Перед смертью он произнес проклятие Убаши-хунтайджи. Предсказание сбывается. Монгольский Убаши и урянхайский Сайн Маджик ссорятся между собой. Убаши выступает один против ойратов, ойратский витязь ранит его копьем и убивает.

То гений хранитель ойратства
Обернулся семилетним отроком
И воздал монголам отмщенье.
И было то в год Огня-Свиньи.

В героической песни 480 строк и будто описывается действительное столкновение между монголами и ойратами, к такому предположению склоняет точная дата, географическая локализация похода (переход Иртыша и т. п.), имена ойратских предводителей с указанием мест их кочевок. Однако один из ее героев — исторически существовавший Убаши-хунтайджи — вовсе не умер после сраженья в 1587 г., а прожил еще более тридцати лет, но неизвестный ойратский сказитель поведал о нем иначе. Таким образом, достоверность песни видимая, а не исторически точная. Героика песни выражена в образе маленького храбреца, в его смелости перед лицом смерти.

Несмотря на скудость сохранившихся материалов, видно, что традиции монгольской литературы не прерывались, что развитие ее, хотя и замедленное, продолжалось.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

ГЕРОИЧЕСКИЙ ЭПОС ЦЕНТРАЛЬНОЙ АЗИИ И СИБИРИ

ВВЕДЕНИЕ

Датировка фольклорных произведений представляет огромные трудности; мнения исследователей на этот счет часто расходятся.

В XIV—XVII вв. были созданы крупнейшие произведения устно-эпического творчества монгольских, тюркских и других народов Центральной и Средней Азии и примыкающих районов Поволжья и Закавказья. За некоторыми исключениями они не были письменно зафиксированы и сохранялись в форме устного бытования. В записях XIX—XX вв. эти памятники содержат, естественно, и более поздние наслоения, представляющие подчас большой исторический интерес и художественную ценность; однако ядро этого эпического фольклора, его основные сюжеты и сюжетные циклы, а также главные персонажи восходят именно к XIV—XVII вв. (целый ряд новостовательных мотивов, некоторые элементы поэтического языка могли возникнуть и раньше*), ко времени после монгольского завоевания. Лишь к концу этого периода завершилось формирование большинства современных тюркских и монгольских народов.

Что же касается особенностей поэтической формы (чередование стиха и прозы, аллитерация и параллелизм), не говоря уже о сходных общих местах, совпадающих мотивах и обстановке кочевого быта, то в этом, возможно, следует усмотреть и известное единство первоначальных истоков тюркского и монгольского

эпоса, возникшего в Центральной Азии в условиях военно-кочевого или полукочевого скотоводческого быта и патриархально-феодалных отношений.

При непрекращавшихся ареальных контактах возникала постоянная актуализация более ранних связей, обусловленных генетической общностью, этническим и языковым родством. В жанрово-тематическом отношении древнейшие формы рассматриваемой эпической культуры (насколько позволяют судить ее самые архаические образцы) представляют собой сказочно-мифологический эпос, включающий две основные темы: героическое сватовство и борьба с чудовищем или иноплеменником. Его сюжетные контуры заметны и в типологически гораздо более поздних памятниках, а потому ее можно считать древнейшей и основной формой центральноазиатской эпической общности. Помимо этого, необходимо упомянуть также о наличии здесь своего рода «эпических изоглоссов» — единого набора имен героя и тесно связанной с ним фольклорной эпитетной «титулатуры» (эр, багатур, хан, мерген и др.). Те же и подобные им слова в сходной роли входят в активный лексический слой орхоно-енисейских рунических текстов; примерно тот же набор функционировал у монголов в XII—XIII вв. в общественном быту и социальной иерархической системе в качестве эпитетных наименований предводителей аристократических родов. Есть, наконец, и другие сходения (например, упорная «алтайская» локали-

зация событий в эпосе многих монгольских и тюркских народов); эти схождения либо являются рефлексом все той же общности, либо указывают на более узкие связи между отдельными регионами и эпическими традициями.

Тем не менее об этом более раннем состоянии героического эпоса Центральной Азии сейчас судить трудно.

Итак, если оставить в стороне тюркский эпос Средней Азии (и примыкающих к ней областей), в своих истоках восходящий к Центральной Азии, но получивший в новых условиях специфическое развитие, то типологические основания позволяют выделить два ареала тюрко-монгольской эпики: сибирский (якутский и бурятский эпос) и центральноазиатский (эпос саяно-алтайских и западносибирских тюрков: тувинцев, алтайцев, хакасов, шорцев и др., и эпос монгольских народов: ойратов, халхасцев, баргутов, чахар, абагасцев, хорчинов, джарутов и др.). Не исключено, что сложение этих ареалов фольклорной общности связано и с единством некоторых этнических компонентов, в свое время сыгравших определенную роль в этногенетических процессах (в частности, у якутов и бурят), и с обстоятельствами политической истории, обусловившими прочное и длительное культурное взаимовлияние (как это было у некоторых монгольских народов и саяно-алтайских тюрков).

В отличие от тюрко-монгольской фольклорной общности, тибето-монгольский культурный симбиоз является фактом несравнимо более поздним (XVI—XVII вв.), хотя некоторые его истоки, возможно, значительно древнее. В области эпического творчества этот культурный синтез ярче всего проявился в распространении по всему тибето-монгольскому миру (а отчасти и за его пределами) эпоса о Гэсэре, сложившегося в северо-восточном Тибете и получившего окончательное оформление, очевидно, именно в этот период. Об эпическом творчестве гуннов (хунну), племен, входивших в древний тюркский каганат, или енисейских киргизов можно только строить более или менее вероятные предположения.

Эпическое творчество монголов XII—XIII вв. лишь косвенно отразилось в книжных памятниках легендарно-исторического характера, в первую очередь в «Сокровенном сказании», прославлявшем Чингисхана и его род. Исторические воспоминания домонгольского времени сохранились в огузском эпосе «Китаб-и Коркут», записанном в XV в., все остальные дошедшие до нас тюрко-монгольские фольклорно-эпические памятники сложились не ранее периода распада монгольской империи.

Богатырские поэмы тюркских народов Сиби-

ри (не имевших опыта феодальной государственности), а также большинства монгольских народов, создававшиеся в эту же эпоху, в основном носят сказочно-мифологический характер и не группируются в циклы вокруг популярных героев, тогда как в Центральной Азии создаются грандиозные эпические циклы о Гэсэре и Джангаре (ср. в Средней Азии — о Манасе и Алпамыше). Общий уровень поэтического искусства сказителей исключительно высок.

1. БОГАТЫРСКИЕ ПОЭМЫ МОНГОЛЬСКИХ НАРОДОВ

Исторические условия жизни различных племен и племенных групп Халхи, Бурятии, Западной и Восточной Монголии были в основном однородны в так называемый «темный» период монгольской истории, после распада империи Чингисидов. Племена Халхи и Восточной Монголии, потеряв экономические и политические связи с другими народами и погруженные в феодальную междоусобицу, пришли в состояние упадка, и культурным гегемоном временно оказался западномонгольский (джунгарский) союз ойратов, перешедших к скотоводству перед монгольским завоеванием. А предки бурят в это время еще частично переходили от охотничьего быта к скотоводческому.

Можно предположить, что именно в условиях этнополитических перегруппировок XIV—XVII вв. сложились и получили окончательное оформление дошедшие до нашего времени эпические традиции монгольских народов: бурятские, ойратские (или ойрат-калмыцкие), халхаские, восточномонгольские (баргутские, абагаские, чахарские, хорчинские, джарутские и пр.). Особого расцвета они достигли у бурят, прежде всего у северо-западных бурят, меньше затронутых (или почти не затронутых) буддийским влиянием, а также у западномонгольских ойратов и волжских калмыков. В этих регионах сложились несколько отличающиеся эпические формации: огромные (до 20 000 стихотворных строк) героические поэмы северо-западных бурят; меньшего объема эпические произведения ойратов и в особенности халхасцев и забайкальских (хоринских) бурят; совсем небольшие (подчас не превышающие 300—500 строк) героические песни у некоторых племен Восточной Монголии; и наконец, у волжских калмыков обширный эпический цикл о Джангаре, состоящий из песен «малой формы». Таким образом, от одного региона к другому весьма существенно (в 10—20 раз!) колеблются размеры произведений, соответственно меняется и их событийный охват. Преобладающая форма — нерегулярный семи-

восьмисложный стих или ритмическая проза; исполняется обычно напевным речитативом под аккомпанемент струнного инструмента или без него; встречается, однако, в частности у хоринских бурят, смешанная проза-поэтическая форма. Допустима постановка вопроса о некотором затухании эпических традиций под воздействием модернизирующих культурных влияний (ламаизм) и об их былом расцвете в XIV—XVII вв. Такая картина наблюдается в Халхе, а также в Восточной Монголии, где традиционный героический эпос почти вытеснен новым эпическим жанром — бэнсэн улигер (книжные сказы), сложившимся не позднее XVIII в. в процессе синтеза монгольского богатырского эпоса, китайского прозаического сказа, китайских исторических романов и их монгольских переводов.

Наиболее архаичен бурятский эпос. В нем богато представлена шаманская мифология, буддистские мотивы очень редки. Зачины описывают счастливое мифическое время первотворения, а не распространение буддизма (как в ойратском, халхаском или восточномонгольском эпосе). Герой и его сестра часто имеют черты первых людей, «одиноких» родоначальников. Роль сестры исключительно велика. Если брат убит (например, во время охоты чудовищем — так начинаются некоторые бурятские улигеры), то сестра надевает доспехи брата и едет за небесной девой-воскресительницей. Сестра иногда вместо брата участвует и в брачных испытаниях при сватовстве к суженой. Героическое сватовство занимает важное место. Преданности сестры иногда противопоставлена измена, коварство жены, что не столь характерно для ойратских, халхаских и восточномонгольских сказаний. В бурятских улигерах герои борются почти исключительно с мифическими чудовищами; обычно там отсутствуют ханы, Ничего не говорится о подвластном народе, нет и других следов феодальных отношений.

Большинство монгольских богатырских поэм во всех эпических традициях сходны между собой и ограничены темами героического сватовства (поиски суженой и выполнение брачных испытаний), борьбы с чудовищами (мангусами, мангадхаями), соседними ханами, родовой мести за убитых или уведённых в плен родичей. В роли мстителя часто выступает богатыр-ребенок, родившийся в отсутствие отца или после его смерти. Повествование начинается обычно с выезда героя, во время отсутствия которого грабят стойбище, похищают жену, убивают или уводят в плен родичей, народ и т. п. За этим следует преследование и месть. Поэма может состоять из нескольких «ходов»^ варьи-

рующих те же темы. Наряду с боевыми поединками изображается и колдовское (шаманское) соперничество богатырей, всевозможные превращения, воскрешения, поиски и уничтожения «внешних» душ, звери-помощники; чудесными качествами обладает верный конь. Образы врагов — мангусов (и их уродливых матерей-шаманок) и различных ханов мало дифференцированы ввиду широкого использования мифологической и сказочной фантастики. Образы героев-богатырей также близки друг другу, их имена в известных пределах варьируются. Сходны и другие персонажи, например чудесные красавицы, спасающие героя. Герой, отправляясь свататься, обычно превращается в ничтожного на вид мальчика, а коня своего делает «паршивым» жеребенком. Весьма сходны зачины, формы обращения, описание се длани я коня и т. п.

Таковы бурятские поэмы «Аламжи-мэргэн», «Алтан Шагай», «Ерэнсэй», ойратские и халхаские «Бум Эрдэни», «Эгиль-мэргэн», «Хан Харангуй», «Хилэн Галдзу-батор», восточномонгольские «Гунан Улан-батор», «Арэяту Номун-хан» и др.; количество их весьма велико. Распространенность некоторых поэм — прежде всего в Халхе и Западной Монголии (например, «Хан Харангуй», повествование о котором существует параллельно и в рукописном бытовании, «Хилэн Галдзу-батор») — иногда выходит за пределы какой-либо одной области и обнаруживается на довольно обширной территории. В наибольшей степени это касается эпоса о Джангаре, почти повсеместно (на территории Халхи, Западной Монголии и Синьцзяна) встречающегося в виде отдельных песен, проникшего к бурятам и даже к некоторым тюркским народам саяно-алтайского региона (тувинцы, алтайцы), а у волжских калмыков сложившегося в грандиозный эпический цикл. (Кроме того, в Монголии есть сведения о бытовании Джангариады в рукописной традиции.)

Как полагал С. А. Козин, рассматривая калмыцкую версию Джангариады, по данным языка и стиля, топонимики и этнонимики эпос в генезисе следует считать джунгарским, общеойратским. Чаще других географических названий фигурируют Алтай и Иртыш; упоминается и Тибет. Вероятнее всего, формирование самого эпического цикла завершилось уже на новой родине калмыков: оказавшись мощным центром притяжения, он вообрал в себя весь калмыцкий эпический фольклор; ничего не оставив за своими пределами; чем и объясняется отсутствие здесь богатырских поэм вне Джангариады. Приволжские калмыки переселились из Джунгарии только в середине XVII в. (а в 70-х годах XVIII в. часть верну-

лась обратно). Историческое и эпическое время эпоса о Джангаре — расцвет государства так называемых четырех ойратов.

Как уже отмечалось выше, ойраты претендовали после распада империи чингисидов на гегемонию в монгольском мире. Наибольший успех был достигнут в XV в., когда Эсен-хану на короткое время удалось объединить западных и восточных монголов. Неоднократно в XVI—XVII вв. ойраты захватывали северный Тибет. Часть ойратов постоянно жила в районе озера Кукунор, на «родине» Гэсэра. Вопреки ожесточенности, с которой ойраты вели завоевания, страны и народы, тяготеющие к буддизму, воспринимаются в Джангаре как «свои», как элементы некоего тибетско-тангутско-джунгарского царства, фигурирующего в эпосе под названием «Бумба» (слово «бумба» — тибетского происхождения и имеет много значений: купол; основная, куполообразная часть буддийской ступы — субургана и т. д.). В «Лин-Гэсэре» Гэсэр отнесен к роду бумбайских ханов. Мы можем считать историческим субстратом Бумбайского царства Джангара кочевое государство четырех ойратов, но для Джангариады характерно сказочное оформление исторических реалий. Лишь для Хонгора можно с некоторой долей вероятности предположить наличие исторического прототипа в лице калмыцкого вождя XVI в. Хонгора, главы племени хошоутов. При его сыновьях калмыки приняли ламаизм и завоевали Тибет. Само имя «Джангар» неизвестно истории монголов; не исключено, что этимологически оно связано с эпитетом «одинокий», «сирота» (отраженным, в частности, в имени якутского эпического героя «Эр-Соготох»), часто, казалось бы, без всякого смысла прилагаемым к хану Джангару в эпосе. Этот эпитет является реликтом представления о богатыре как о первопредке — черта, характерная для эпоса тюрко-монгольских народов Сибири.

Враги бумбайцев тоже на первый взгляд являются сказочными существами — мангусами (один из мангусов даже заслоняет солнце, как в Гэсэриаде) и носят сказочные имена: например, Черный князь — так часто называют врага в поэмах сибирских тюркских и монгольских народов. Однако в Джангариаде шаманская мифология уже успела отпасть, а буддийская фигурирует в основном в описаниях (в первую очередь счастливой страны Бумбы). Мангусы в калмыцкой Джангариаде — это типичные степные ханы, занимающиеся угоном табунов и постоянными вооруженными набегами. В эпосе отражены, по-видимому, войны с тюркскими кочевыми племенами и восточно-монгольскими ханами,

Действия богатырей воспеты красочным стилем с применением гиперболики сказочного характера. Например, о Хонгоре говорится: «Богатырски он бросался пеший на шесть миллионов врагов, вырвав с корнем дерево алоэ и обломав его сучья и ветви. А ловкость его такова, что он, не зацепившись, перепрыгивает через острия восьми тысяч копий» (перевод С. А. Козина).

В песнях о Джангаре богатыри не пользуются колдовскими средствами. Они побеждают смелостью, физической силой (разумеется, гиперболизированной, но количественно) и воинским умением. Джангар в отличие от Гэсэра не вознесен над своим войском божественным происхождением. Он такой же богатырь, как и они: не самый сильный (сильнее его Улан Хонгор, развеселый-хмельной), не самый мудрый (даром пророчества наделен Алтан-Цэджи), не самый красивый (красивей всех Мингйан). Мотивы героического детства и сказочного сватовства, характерные для бурятских улигеров, встречаются и в сказаниях о Джангаре и Хонгоре, но оттеснены перипетиями войны Бумбы с враждебными ханами. Некоторые эпизоды, относящиеся к юности богатырей, не развернуты в эпическое повествование, а кратко пересказываются при «величании» героя во вступительной части песни. Принцип этот, не во всех версиях соблюдаемый, представляет интересную художественную инновацию.

Весьма стойки представления об эпическом цикле Джангариады (чаще всего двенадцать песен — якобы по числу богатырей Джангара). Реально же в записях XIX—XX вв. количество их различно, от одной до десяти. К настоящему времени наиболее известными (частично опубликованными и частично переведенными на русский язык) являются три варианта эпического цикла, принадлежащие, по всей видимости, разным исполнительским школам дялгарчи и не совпадающие между собой. Первый — четыре песни — относится к середине XIX в., второй — девять песен — записан в 1910 г. от сказителя Элян Овла, а третий — шесть песен — записан в 1940 г. от сказителя Мукебюна Басангова.

Циклизация не имеет (в отличие от Гэсэра и бурятских улигеров) биографического характера. Каждая из песен посвящена другой войне или стычке с Черным князем, жедто-мангусовым ханом Джамбалом, ханом Докшин Шара Гюргю и т. д. Песни построены искусно и в основе однотипны по структуре. Песня начинается с описания Алтая, Тибета, счастливой страны Бумбы, дворца Джангара, пира, на котором присутствуют все богатыри и его красавица-

жена (ср. пиры князя Владимира в русских былинах, советы Карла Великого, собрания и пиры нартов и т. п.). Описания эти, гипертрофически изощренные и пространные, генетически связаны с панегирической поэзией. Описательный элемент вообще очень велик в песнях о Джангаре и придает им эпическую широту.

Завязка действия обычно заключается в том, что либо является с наглыми требованиями посол «мангусова хана», либо богатырей по жребью отправляют на стражу на Эркюлюкскую гору, либо вещей Алтан-Цэджи предупреждает о приближении чужого войска, либо сам Джангар неожиданно покидает свою страну (из-за бездетности жены). Отсутствие Джангара или Хонгора в нужный момент часто мотивирует временное поражение бумбайцев.

Во многих песнях повествование разбивается на два хода. На первом этапе бумбайцев постигает беда: Боко-Цаган побеждает Хонгора в единоборстве и уводит в плен к Черному князю, где богатыря подвергают пыткам; Хонгор изнемогает в битве с тьмами войска Докшин Шара; Сабар упускает табун Джангара, и коней угоняют слуги хана Замбала; после ухода Джангара из Бумбы всю страну завоевывает Докшин Шара Гюргю. На втором этапе бумбайцы берут реванш: войско Джангара выручает Хонгора или Джангар поднимает Хонгора со дна адского моря; Хонгор приходит на помощь Сабару: родившийся на чужбине сын Джангара — ребенок-богатырь Субшур с помощью вновь собравшихся богатырей восстанавливает Бумбу. В результате этих побед враги уничтожены, мир восстановлен, и держава и вера успокоились. «Бессмертная вечность настала. Безмятежный покой наступил. Бесиротное многолюдие настало» (перевод С. А. Козина).

2. ТИБЕТО-МОНГОЛЬСКАЯ ГЭСЭРИАДА

Эпоха раздробленности и борьбы западных и восточных монголов на фоне феодальной междоусобицы исключала развитие общемонгольского эпоса, который бы воспевал период монгольского велик одержавия. В XVI в., в эпоху интенсивного проникновения ламаизма и тибетского культурного влияния, появилось сознание культурного единства монголов с Тибетом. Это сознание, укрепившееся в XVII в., возвышалось над племенными распрями монголов, и в его свете следует рассматривать распространение эпоса о Гэсэре (по-тибетски — Кесар). Распространению сказаний о Гэсэре не воспрепятствовало ни то, что в них описывается война с монгольскими племенами (обо-

значаемыми по-тибетски как хоры, а по-монгольски как шарайголы), ни то, что Гэсэриада не была произведением ортодоксального ламаизма.

В ламаистских монастырях «желтошапочников» преобладало пренебрежительное отношение к популярным сказаниям о Гэсэре. В последних не упоминается основатель ламаизма Дзонхапа, главы ламаистской церкви далай-лама и панчен-лама, не называются крупные монастыри. В тибетских рукописях Гэсэриады речь идет только об обожествленных деятелях раннего тибетского буддизма — царе Сронцзан Гампо (VII в.), основателе тантризма Падмасамбхаве (VIII в.) и т. п. Существует легенда о том, что духовный наставник Кесара был учеником самого Атиши (XI в.), видного представителя тантризма. В тибетских версиях проглядывает и шаманизм (так называемая религия бон), с которым буддизм в Тибете с самого начала шел на компромисс. Возможно, что тибетская версия и в устной и в письменной форме сложилась в основном до XV в., когда развернулась деятельность Дзонхапы. Опровергая попытки толковать образ Гэсэра (Кесара) как отражение Чингисхана, Александра Македонского (Кесар-кесарь) или обожествленного в Китае под именем Гуань-ди китайского полководца III в. Гуань Юя, монгольский ученый Ц. Дамдинсурэн выдвинул гипотезу о том, что прообразом Кесара был тибетский князь Госыло, правивший в XI в. в северо-восточной области, за которой позднее закрепилось название Лин. Зерном эпоса Ц. Дамдинсурэн считает поэму, написанную при жизни Госыло-Кесара панегиристом Чойбебом (имя его упоминается в монгольском «Лин-Гэсэре» — рукописи, явно переведенной с тибетского).

Гипотеза Ц. Дамдинсурэна встретила возражения французского тибетолога Р. А. Стейна — автора капитальной монографии о Гэсэриаде (1959). Стейн не допускает ни этимологического (имя Госыло означает «сын Будды»), ни исторического отождествления Госыло и Гэсэра, но предполагает, что в эпоху Госыло произошло прикрепление к местным вождам традиционных индубуддистских сказаний о четырех сыновьях неба, о царях четырех сторон света и о всемирном царе, которым становится божественный воин, властитель Севера. Север ассоциировался с мифической райской страной Шамбалой, которая по мере распространения сказания была перенесена из Индии на Север Тибета и в районы севернее Тибета. С XI в. в тибетских текстах встречается упоминание о Кесаре, но не Кесаре из Лина (упоминания о последнем дошли лишь от XVII в.), а Кесаре из Крума (Фрума). Стейн предполагает^ что

этот Кесар из Крума есть все же отголосок Кайсара из Рума (Византии), естественным образом слившегося с «всемирным царем» буддистских сказаний. Превращение Кесара из Крума в Кесара из Лина, по Стейну, было облегчено тем, что слово «Лин», встречающееся как название государства в XIV—XV вв., первоначально просто означало страну и, возможно, было аббревиатурой от Джамлин (ср. санскритское Джамбудвипа) — «мир», «вселенная».

Богатейшая фантастика Гэсэриады не может рассматриваться лишь как сказочное наследие на историческую основу. Более достоверны некоторые фольклорные и литературные истоки. Если говорить об индийской традиции, то следует учесть, кроме буддистских легенд, также влияние вишнуистских сказаний о Кришне и его борьбе со злым дядей Кансой (ср. Кесар-Тхотун) и особенно переведенной в XI в. на тибетский язык Рамааны. Рама — аватара Вишну, возродившегося на земле, чтобы победить демонов-ракшасов. Кесар — также небожитель, возродившийся для борьбы с демонами и злом. Центральные эпизоды обоих эпосов посвящены войне из-за похищенной жены главного героя; до этого и Рама, и Кесар уходят в изгнание и т. д.

Как показал Стейн, Гэсэриада, окончательное сложение которой он относит к XV—XVI вв., опирается буквально на все тибетские традиции, книжные и устные, включая народный театр и праздничные ритуалы. В создании и хранении эпической традиции о Кесаре, по-видимому, известную роль сыграли нищенствующие проповедники типа «святых безумцев», характерные для тантрического буддизма. Участие этой среды в какой-то мере объясняет смешение героического и комического в образе главного героя, профанирование святых и насмешки над сильными мира сего. Под «святого безумца» стилизовался и великий буддистский поэт XI в. Миларэпа, первым в Тибете упоминавший о Кесаре, хорах, властителях четырех стран света. Некоторые стилистические особенности поэзии Миларэпы вошли в тибетский эпос о Кесаре отчасти прямо из фольклора, отчасти под влиянием стихов Миларэпы и его последователей. При формировании эпоса о Кесаре были использованы местные легенды о родоначальниках и основании городов. Первопредки часто оказываются детьми священных гор или воинственных горных духов (как и Кесар), а в качестве жен они добывают небесных или подземных богинь. Бытование этих легенд поддерживалось поклонением священным горам, специфичным для Тибета. На новогодних празднествах выступали рас-

сказчики легенд и певцы загадок, происходили соревнования в песнях, обмен шутками и карнавальная буффонада и конские скачки. «Карнавальный» элемент силен в сценах изгнания юного Кесара-«соплячка» и в описании скачек и других свадебных испытаний, после которых Кесар женится на Другмо и признается царем.

Классическая форма тибетского эпоса о Кесаре, по-видимому, длинные стихотворные фрагменты («песни», передаваемые от имени действующих лиц) и короткие прозаические, выступающие в роли сказок. Бытует эпос в Тибете как в устной, так и в литературной (книжной) форме.

Эпос о Кесаре известен повсюду в Тибете, но больше распространен на северо-западе (ладакская версия) и особенно на северо-востоке, в области Амдо, где локализовано царство Кесара. Эпос проник к другим тибето-бирманским народностям (например, бурушаски и лепша). Из северо-западного Тибета он распространился по всему монгольскому миру, включая бурят и калмыков, а также проник отчасти к тюркам (отголоски — у желтых уйгуров, саларов и даже саяно-алтайских тюрков). Следует учитывать, что в северо-восточном Тибете (Амдо, район озера Кукунор), где, вероятно, зародился эпос, еще в XIII в. жили не только тибетские, но и некоторые монгольские и уйгурские племена, которые, вероятно, участвовали в развитии эпоса.

Во вхождении Гэсэриады в мир монгольской словесности особую роль могли сыграть эпические традиции монголов, южномонгольских племен, испытавших особенно сильное влияние тибетской культуры. Не исключено, что в их среде сложилась самая древняя монгольская версия этого произведения, к которой восходят и прочие устные и книжные варианты. Их дальнейшему распространению по всему монгольскому миру могла способствовать и культурно-историческая ситуация, сложившаяся в эпоху максимального могущества Ойратского племенного союза, владения которого простирались от Тибета до Алтая.

Собственно монгольские версии (а также позднейшие ойратские, восходящие к монгольским) дошли до нас в основном в прозаической рукописной форме, а в 1716 г. одна из этих версий была отпечатана ксилографическим способом в Пекине, что обусловило ее особую распространенность. Проблема фольклорных источников всех этих книжных текстов, представляющих собой один мало варьируемый сюжетный корпус и, возможно, восходящих к одному тексту, сейчас не совсем ясна. Существующие в настоящее время устные эниче-

ские песни о Гэсэре прежде всего в Бурятии и изредка встречающиеся в Восточной Монголии, возможно, имеют своим источником ту же самую книжную традицию, богато представленную по всему монгольскому миру, включая Бурятию и Восточную Монголию.

Если в Восточной Монголии устные повествования о Гэсэре разрабатываются в жанре обычной здесь малой эпической формы (небольшие песни, рассчитанные на один сеанс исполнения и посвященные какому-либо одному приключению героя), то в Бурятии в различных местных эпических традициях они широко бытуют в виде огромных стихотворных эпоев, композиционной основой которых является полное описание биографии героя. Из них некоторые варианты («унгинские») очень близки литературным монгольским, возможно представляя собой первый этап вторичной фольклоризации, а другие («эхирит-булагатские») резко от них отклоняются, сближаясь с традиционными бурятскими улигерами и по форме, и по сюжету.

Важнейшие элементы сказания о Гэсэре, варьируемые на разные лады в различных версиях, — перерождение его, небожителя, на земле для борьбы с демонами и несправедливостью, детские подвиги и проделки — часто под видом никчемного «соплячка», — преследование злого дяди (Тхогуна, монг. Цотона), над которым Гэсэр в конце концов торжествует; борьба с различными демонами — мангусами; добытие трех невест; похищение главной жены Гэсэра по имени Другмо (монг. Рогмо) хорами (шарайгольскими ханами), в то время как Гэсэр отправился в поход против демона Севера, и последовавшая затем война; другие войны и походы Гэсэра.

В большинстве версий в Гэсэра перерождается средний или младший сын небесного владыки Индры или Хормусты, в камской версии — полубог Тубна Гаву или горный дух. Перерождение необходимо ввиду наступления времени смут и засилия демонов, о чем предупреждает Будда или Падмасамбхава. В бурятских улигерах есть мифологическое введение, описывающее предшествующую появлению зла на земле борьбу на небе между западными (светлыми) тенгриями, возглавляемыми ханом Хирмасом (т. е. Хормустой), и восточными (темными), подчиненными Атай Улану. Борьба происходит из-за «среднего неба» (явный аналог «средней земли») или родившейся там девы. Кроме того, Атай Улан пытается погубить дочь солнечного неба Наран Гохон. Будущий Гэсэр достает жаворонка, необходимого для ее излечения. Он же или его отец хан Хирмас убивает Атай улаНа, но из частей тела послед-

него образуются различные мангусы, в частности Лобсогоддой и его родичи; землю начинают опустошать засуха, туманы, болезни. Сыновьями Атай Улана оказываются и шарайлинские ханы (соответствующие шарайгольским).

Гэсэр возрождается на земле в качестве сына, по крайней мере номинального, одного из трех братьев — тибетских ханов, самого престарелого и помыкаемого другими. Героическое детство Гэсэра наиболее полно разработано в ксилографической (пекинской) версии 1716 г. В годы детства Гэсэра родители его находятся в изгнании и бедности по вине Цотона. Сам Гэсэр до поры до времени выступает в виде никчемного и вместе с тем проказливого Цзуру (тиб. Чжору). Цзуру, например, режет скот, чтоб угостить своих гениев-хранителей, собирающихся вокруг пастуха под видом бродяг, а затем он тайно оживляет съеденных баранов. Почти все его подвиги совершаются с помощью колдовства и хитрости. Совсем ребенком Гэсэр хитростью ловит в западню черного ворона, который выклевывал детям глаза; откусывает язык демону, который под видом ламы откусывал языки новорожденным. Гэсэр одолевает демонов-людоедов, хитро обменяв свои волшебные палочки на их коней, он соблазняет разбойников чудесным хорьком, которого те не могут удержать и за то должны бросить разбой и стать буддистскими монахами. С помощью хитрости Гэсэр уничтожает мангуса, заслонявшего от людей солнечный свет. Гэсэр излечивает китайского хана, тоскующего по умершей супруге, заменив тело ханши телом дохлой собаки. Целый ряд проделок он совершает для наказания алчного и злобного Цотона.

Некоторые мотивы такого рода, по крайней мере в пекинской версии, взяты из бродячих анекдотов. Еще Г. Н. Потанин сравнивал Гэсэра с Уленшпигелем. Здесь дело идет не только о позднейших включениях из анекдотического фольклора, но и об архаических чертах мифологического озорника (ср. Сырдон в осетинском эпосе и Локи в «Эдде»), переплетенных с чертами шамана-волшебника и настоящего воина-богатыря. Такое переплетение специфично для Гэсэра. На этой основе выросли элементы антифеодальной сатиры, которые С. А. Козин усматривает в пекинской версии, в разработке темы взаимоотношений гонимого «соплячка» Гэсэра, сына обездоленных родителей, и захватившего власть и богатство Цотона, который затем оказывается трусом и предателем.

Безудержное озорство в основном ограничивается юностью Гэсэра, а последний раз проявляется в чисто сказочной истории сватовства к Другмо (Рогмо): выйдя победителем из всех

испытаний, Гэсэр снова принимает вид никчемного «соплячка» и морочит голову невесте и ее родичам. В тибетских версиях скачки и другие испытания доставляют ему одновременно и Другмо, и царский трон, на которых зарился дядя Тхотун. Однако и после победы чудесные превращения, обращение за помощью к небесным родичам остаются главным оружием Гэсэра, «искоренителя зол в десяти странах света», в его борьбе против мангусов и против хоров или шарайгольского хана.

Шарайгольская война ведется с переменным успехом обычными средствами, пока все тридцать богатырей Гэсэра, возглавляемых его братом Дзасой (типичный героический характер — доверчивый, самонадеянный), не погибают. А Гэсэр был на Севере, где его возлюбленная, бывшая жена поверженного им мангуса, насылает на героя забвение. Положение Гэсэра напоминает удалившегося от боя Ахилла и в еще большей мере, как это ни парадоксально, Ринальдо в садах Армиды из «Освобожденного Иерусалима» Тассо (разумеется, ни о каких влияниях здесь нет речи). Но вот Гэсэр пробужден вещими птицами и отправляется спасать царство и жену к шарайголам под видом столетнего ламы, а затем Олджибая-найденыша, действуя одновременно колдовством и силой (во многих версиях он пребывает у шарайголов под видом кузнеца). Разрушив святой шарайгольский камень, он в единоборстве убивает главных шарайгольских витязей. Ему при этом помогают гении-хранители и т. п.

В тибетской версии, кроме войны с хорами (шарайголами), повествуется и о других походах Гэсэра, в том числе против царя Сатама (возможно, имеются в виду мангуты) и таджиков (таджиков, иранцев). Ц. Дамдинсурэн предполагает, что обрисованный фантастически «северный» поход был направлен против карлуков и других тюрков-мусульман.

Но не следует забывать о мифологическом значении страны Севера (ср. Похъёла в карело-финском эпосе). В тибетском эпосе северный демон является великаном; людоедом, душа которого скрыта вне тела (как у Кащея русских сказок). Фантастические противники Гэсэра в национальных версиях разнообразны. В монгольской — популярны чудовищный тигр и переодетый ламой мангус Лобсага, превращающийся временно Гэсэра в осла, а также сестра Лобсага, проглатывающая Гэсэра. В бурятских «унгинских» версиях, как уже отмечалось, много совпадений с монгольскими вариантами. В эхирит-булагатских вариантах сходство минимально: упоминается Лобсогдой, превращающий Гэсэра не в осла, а в коня[^] и еще некоторые детали. Основное

содержание — бесконечные сражения мангадхаями, бешеными волками, железноклювыми воронами, старухами — хранительницами душ мангадхаев и другими чудовищами; подвиги героического сватовства к земным и небесным красавицам, наказания жены и старшего батора, перешедших на сторону мангадхаев, и т. п. В тибето-монгольских версиях у Гэсэра нет сыновей, а «эхирит-булагатский» «Абай Гэсэр-хубун» повествует вслед за историей Гэсэра о приключениях его сыновей (Ошор Богдо и Хурин Алтай).

Тибето-монгольское сказание было переработано бурятскими сказителями в духе традиционных бурятских улигеров. Вместе с тем не исключено, что по крайней мере типологически бурятские улигеры о Гэсэре (и «унгинские», и «эхирит-булагатские») донесли некоторые черты более ранней стадии этого эпоса в целом.

3. БОГАТЫРСКИЕ ПОЭМЫ ЯКУТОВ И АЛТАЕ-САЯНСКИХ НАРОДНОСТЕЙ

Эпическое творчество тюркоязычных народов первоначально, так же как их культура и сами языки, было близко монгольскому. Богатырские поэмы большинства сибирских тюркоязычных народностей, чья этническая консолидация не дошла до государственности, сочетают прославление воинской героики со сказочно-мифологическим фоном и в основном, как и бурятские улигеры, ограничиваются темами героического сватовства, родовой мести, борьбы с чудовищами. Это дало повод В. М. Жирмунскому назвать их «богатырскими сказками».

Своеобразны в художественном отношении якутские богатырские поэмы — олонхо[^], порой достигающие очень большого объема. Так же как улигеры бурят, сходство с которыми, как уже было сказано, объясняется не только типологическими причинами, но и возмоящими якутско-бурятскими фольклорными связями, уходящими достаточно глубоко, олонхо богаты элементами мифологии и отзвуками шаманизма, хотя богатыри прежде всего проявляют воинскую доблесть. Однако обитающие на небе светлые скотоводческие божества айыы подерживают (подобно западным тенгриам у бурят) живущих на «средней земле» богатырей айыы против злых демонских богатырей абаасы из подземного мира. В шаманской мифологии абаасы — злые духи, пожирающие человеческие души и насылающие болезни и эпидемии. В эпосе — это существа грубые, уродливые (часто с одним глазом, с одной рукой, бельмом)[^] «железные» или покрытые железом

(противопоставление эпитетов «серебряный» и «железный», характеризующих героя и его врагов, типично для олонхо и улигеров). В олонхо абаасы выступают не просто как мифические чудовища, а как богатыри враждебного мифического племени. В их образах переплелись представления о стихийных силах природы и о чужих племенах, с которыми якуты сталкивались и воевали при своем продвижении из степей Центральной Азии в места нынешнего обитания.

Соответственно и богатыри айбы одновременно воплощают предков якутов («божественное племя», «Улус Солнца») и человечество в целом — обитателей «средней земли». Вступительная часть олонхо рисует счастливую жизнь на «средней земле» на заре времен: тепло, изобилие, жизненный расцвет. «Среднюю землю» осеняет гигантская лиственница — мировое древо, источающее молочную росу. Этому космогоническому плану соответствует и характерное для олонхо, как и для улигеров, представление о главном богатыре как «одиноким» первопредке. Он иногда так и называется «Эр-Соготох» — одинокий — тем же именем, что и легендарный предок якутов, приплывший вверх по Лене, — любимый герой прозаических преданий. Первопредка иногда боги «спускают» с неба на землю для ее заселения. Героев олонхо, например Нюргун-Боотура, боги определяют на землю для защиты мирной жизни людей от абаасы (ср. миссию Гэсэра). Борьба богатырей часто ведется за источники живой воды, за женщин. Многие олонхо начинаются с похищения демонскими богатырями сестры героя, он проникает в подземные жилища врага, освобождает его пленниц и пленников. Героическое сватовство также переплетается с борьбой против абаасы.

Борьба с чудовищами занимает существенное место и в богатырских поэмах алтае-саянских племен — предков шорцев, алтайцев, хакасов, тувинцев. Здесь мы найдем и духов — пожирателей-айна, и близких к ним демонов-шулмусов, и чудовищного марала, и быков-чудовищ, и фантастическое чудовище Кара-Гула, и демонических лебединых старух или мать чудовищ — страшную старуху-куропатку Торлоо-Эмэгэн (мать чудовищ — обязательный персонаж в эпосе бурят, якутов, алтае-саянских народностей; ср. мать чудовища Гренделя в англосаксонском эпосе о Беовульфе). Чудовища в саяно-алтайских поэмах почти всегда связаны с подземным миром и его хозяином Эрликом. Поэтому богатырская поездка за похищенными чудовищами сестрой или братом часто близка нисхождению шамана за душой умирающего в царстве Эрлика.

Фантастика алтае-саянского эпоса по сравнению с якутским менее мифологична, носит более сказочный характер. (Здесь соотношение то же, что и у эпоса монголо-ойратского с бурятским.) Вступление к алтайской поэме обычно рисует не «среднюю землю», осененную мировым древом, а цветущее скотоводческое хозяйство патриархальной семьи на одном из отрогов Алтая. И герой — не первопредок, а наследник такой семьи (рожденный чудесным образом у престарелых родителей), совершающий сказочные подвиги трудного сватовства к суженой, побеждающий врагов и соперников. В образах врагов перемешаны сказочные и бытовые черты. Чудовища на поверку оказываются просто злыми ханами или находятся у них в подчинении. Здесь нет присущего олонхо эпического размаха. Зато в саяно-алтайском эпосе усилены социальные мотивы. Это объясняется исторической судьбой народностей — его носителей. Они оказались жертвой военно-политической консолидации монголов и ойратов. С XV по XVIII в. алтайцы находились в составе ойратского государства, платили ойратским ханам албан (подати) и несли другие повинности. Короткое время хакасы и тувинцы входили в небольшое государство монгольских Алтын-ханов, врагов ойратов (все это не могло не способствовать актуализации древних фольклорных взаимосвязей). На почве усиления социальных мотивов рождается и следующий популярный у шорцев и алтайцев сюжет: к богатырю является злой хан (или его послы) и требует, чтоб герой платил албан. Герой отправляется в ставку насильника, сражается с ним, убивает, а всех его рабов и вассалов освобождает вместе с их скотом, отказываясь при этом от взыскания албана в свою пользу; он отпускает освобожденных по домам, а скот, принадлежавший злому хану, присоединяет к своему скоту.

Развитие социальных мотивов в поэмах алтае-саянских народов усиливает также сказочный элемент. Многочисленные варианты сюжета о бедном сироте, служащем злому и богатому хану (типа алтайского Когутея, Малчи-Мергена и др.), близки волшебной сказке, в которой волшебные силы награждают обездоленного. Заслуживает поэтому внимания, что некоторые варианты этого сюжета сохранились в стихотворной форме, специфичной для эпоса, но большинство — просто в виде прозаических сказок.

К относительно поздним сюжетам алтае-саянского эпоса относятся эпические сказания о жене или сестре, предавшей богатыря врагу. Этот сюжет лежит в основе известной во многих вариантах богатырской поэмы «Алтай-

Бучай»: в отсутствие богатыря его жена и сестра (реже — дочь) переходят на сторону Араная и Шараная и затем убивают героя. (Здесь опять-таки проявляется ближайшее сходство с определенным сюжетным типом монгольского эпоса.) За него мстят и его воскрешают верные кони, беркуты и собаки. Измена побратима является двигателем сюжета в алтайской версии «Алып-Манаша»: Ак-Кобен пытается жениться на «вдове» Алып-Манаша, в то время как последний жив и находится в яме, куда его бросили слуги злого Ак-Кана. Измены родственников и побратимов, какова бы ни была этнографическая основа отдельных мотивов, по-видимому, отражают начинавшийся распад патриархальных связей. Таковы основные тенденции богатых и разнообразных поэм о богатырях якутского и алтае-сааянского эпоса.

4. ЭПИЧЕСКИЙ ФОЛЬКЛОР МАЛЫХ НАРОДОВ СЕВЕРА

Основные жанровые разновидности фольклора угро-самодийских, тунгусо-маньчжурских и палеоазиатских народностей, известные по записям XIX—XX вв., скорее всего, уже успели сложиться в рассматриваемый период, когда еще не существовало некоторых современных этнических групп и география расселения не совпадала с современной (значительно более обширные области Северной Азии были заняты народами палеоазиатскими в широком смысле слова). Эпический фольклор малых народностей Севера до сих пор во многом сохранил черты жанрового синкретизма, и элементы собственно героического эпоса в нем в значительной мере растворены в мифологических и сказочных повествованиях. Определенные тенденции в сторону развития героического эпоса обнаруживают циклы мифологических сказок о культурных героях и мифологических плутах (например, о Вороне и его детях у коряков и ительменов, т. е. палеоазиатов чукотско-камчатской группы, об Эква-Пырице у обских угров, о Дяйку — модификации божества Дейба-Нгуо — у нганасан и его вариантах Диа, Ича, Ёмбу, Дебегей — у других самодийцев и у юкагиров), с одной стороны, и исторические предания о междоусобицах (типа чукотских «вестей времен раздора», нивхских керайнд и особенно оленекского хосунного эпоса, распространенного в различных национальных версиях у многих народов Сибири) — с другой.

В чукотских исторических преданиях немало элементов идеализации и гиперболизации ге-

роев-воинов, таких, как «Кивающий головой» («Лавтыльваелью»), Элленут, Хунлелю и др. В преданиях угро-самодийских и тунгусоязычных народов (ханты, ненцы, эвенки и др.), как и у северных якутов, элементы эпической идеализации гораздо слабее, стилистика проще, быт изображен более сурово и точно. В наибольшей мере своеобразным, очень архаичным героическим эпосом у народов Севера можно считать поющие богатырские сказки (иногда даже выделяющиеся терминологически), повествующие о героическом сватовстве и родовой мести и делающие главный акцент на личности богатыря, чьим бесстрашием и самоуверенностью сказитель явно любуется, чью силу описывает гиперболично. Женитьба на суженой (т. е. на женщине из определенного рода) и родовая месть, а также защита своего стойбища от врагов — естественные формы поведения в родовом обществе, но в богатырской сказке они представлены как действие, доступное исключительной личности, богатырю. Иногда богатырь нарочно ищет, с кем бы ему помериться силой, и выбирает все более опасных противников. Победа над ними часто завершается браком с девушкой из побежденного рода (экзогамия вынуждает к добыванию «дальних» невест).

Классические образцы поющей богатырской сказки (поются большей частью диалоги и отдельные описания) дает фольклор хантов, ненцев, эвенков, нанайцев, нивхов. У восточных эвенков вместо относительно коротких богатырских сказок находим поэмы сходного содержания, но очень обширные и с развитой эпической стилистикой, трудно отличимые от якутских или бурятских поэм и, по-видимому, развившиеся не без их прямого воздействия. (Тюрко-монгольский мир в Азии, несомненно, мощный генератор эпической поэзии.) Факт культурного влияния не исключает, однако, высоких художественных достоинств и своеобразия восточноэвенкийского эпоса. Как указывает Г. М. Василевич, в эвенкийском эпосе обязательно восточное направление походов и пешее хождение богатырей, нет шаманов и несколько меньше фантастики, отсутствуют витиеватые описания быта и традиционные концовки, реже встречаются поэтические метафоры. Василевич доказывает, что сходство эвенкийского эпоса с бурятским и якутским объясняется не влиянием, а общими историческими корнями. Против ее гипотезы, однако, говорит тот факт, что указанные поэмы эвенков бытуют не на всей территории их расселения, а только в зонах контакта с бурятами и якутами.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В период истории всемирной литературы, охваченный третьим томом, наблюдаются различные явления культурной жизни. У одних народов еще не существует письменной литературы и сложившейся фольклорной традиции, у других — даже в Азии и Европе — впервые возникает литература. Но в то же время XIV—XVI вв. в некоторых ареалах — это эпоха Возрождения, знаменовавшая в ряде стран высший подъем художественной культуры. Особым образом культурный процесс идет в волеванной с конца XV в. в мировой круг земель Южной и Центральной Америки, где на основе столкновения и соединения собственных традиций с принесенными испанцами и португальцами складываются основы будущих новых наций, зарождается такое самобытное, призванное в дальнейшем играть видную роль в мировом процессе явление, как латиноамериканская литература. В Азии в древних и в некоторых новых литературах, сохраняющих и развивающих типологически средневековые литературные традиции, в наиболее развитых экономически и культурно ареалах возникают литературные тенденции нового типа, во многом типологически схожие с ренессансными. Однако, в отличие от Европы, в Азии в силу сокрушительных варварских завоеваний и особой прочности феодальных порядков тенденции, сходные с ренессансными, как правило, обрываются в XVI в. Особенно разрушительно эти факторы действовали в странах с высоко развитой средневековой культурной традицией, таких как Грузия, Армения, Сирия, а также в большинстве арабоязычных стран, где, несмотря на развитие городов, процессы, аналогичные ренессансным, не получают значительного развития в литературе.

Особую роль в данную эпоху играют Византия, а затем Италия. Византия — наследник великой древнегреческой, а отчасти и связанной с ней древнеримской традиции, — воздействовала на культуру окружающих ее народов и своей церковной литературой, и литературой светской — как низовой, так и продолжающей развитие античных традиций. В Византии встречались «западные» и «восточные» культурные веяния; Отсюда мощные волны культурного воздействия шли не только к православным народам, но и в Италию и на Ближний и Сред-

ний Восток. Древняя Русь, южные славяне, Армения и Грузия до монголо-татарского и соответственно до турецкого завоевания составляли высокоразвитые культурные ареалы, где особенно в живописи, но также и в литературе подготовлялись предренессансные процессы, прерванные или задержанные затем иноземными вторжениями в этом ареале всюду, кроме Далмации. Из византийской сокровищницы, иногда минуя посредничество арабских источников, фарсиязычные и тюркские поэты Черпали опыт культуры «Рума», т. е. культуры Древней Греции, царства Александра Македонского, Древнего Рима и самой Византийской (Ромейской) империи. Древнегреческое и византийское воздействие дало о себе знать и в Италии, когда внутреннее развитие городов подготовило ее к роли центра ренессансной культуры, а через Италию — и в остальной ренессансной Европе.

Эпоха Возрождения, получившая полное развитие в Италии и в других странах Западной и Центральной Европы, была глубоко и разносторонне охарактеризована Энгельсом, как «величайший прогрессивный переворот из всех пережитых до того времени человечеством» (Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т. 20, с. 346). Энгельс обращает внимание на исключительно важное прогрессивное значение Ренессанса для истории и культуры всего человечества. Ренессансный переворот стал отправной точкой для развития новой, современной культуры и у тех народов, которые в нем не играли значительной роли или в силу неравномерности исторического развития вовсе не принимали в нем участия. В эпоху Возрождения была сокрушена геоцентрическая система, осознано мировоззренческое значение этого факта, а в ходе великих географических открытий, потребовавших необыкновенного подъема энергии целых народов, был впервые «открыт мир», раздвинувшийся до размеров земного шара, и появилась возможность всемирно-исторического подхода в науке и культуре. Вместе с тем процесс освобождения от духовной диктатуры церкви и переломный сдвиг в раскрепощении индивидуума позволили «открыть» и человека. Связанному с этим развитием гуманитарных наук и искусств сопутствовал порождавшийся потребностями техники

прогресс естественных наук и математики. В этот период в Италии и в некоторых других странах особо высокого развития достигает живопись и пространственные искусства. Деятели Возрождения свойственна универсальность и убежденность в необходимости всестороннего развития возможностей человека — в практической жизни, в философии, в разных науках и искусствах. Высшим воплощением этой универсальности стали «титаны Возрождения», люди такой всесторонней гармоничности, как Леонардо да Винчи.

Известно, что основой для ренессансного переворота было развитие денежных отношений в недрах феодального общества и обусловленная этим борьба горожан против дворянства; но до опубликования «Диалектики природы» Энгельса не обращали должного внимания на важность для Ренессанса крестьянских движений и выступлений начатков пролетариата, придававших особый характер ренессансной народности. Специфическая народность ренессансного искусства, сложившаяся в ходе широкой, национальной, антифеодальной борьбы, не построена на противопоставлении феодализму буржуазной альтернативы. Такая широко понимаемая народность исключала, согласно Энгельсу, всякую буржуазную ограниченность и, как это видно из глав тома, налагала отпечаток на саму художественную структуру ренессансного искусства. Период, когда писатели не были ни феодально, ни буржуазно ограниченными, способствовал созданию великих произведений, ставших, подобно тому как это было с произведениями античной литературы, образцом для дальнейшего развития основных литературных жанров Нового времени. Как бы ни обогатился мировой литературный процесс в последующие эпохи, Данте, Петрарка, Боккаччо, Ариосто, Эразм, Мор, Рабле, Шекспир, Камюэнс, Сервантес, Лопе де Вега сохраняют непреходящее художественное значение. В наше время с его тенденцией ко взаимному обогащению национальных культур, в ходе расширяющегося изучения процессов, аналогичных ренессансным, в этот ряд, возможно, будет включено все больше мастеров искусства, творивших вне пределов западноевропейского ареала.

Прогрессивность ренессансной культуры объясняет острую идейную и политическую борьбу против нее не только феодальной реакцией, но и буржуазных сил там, где они брали верх. Конечно, основной враждебной ренессансному искусству силой оставались феодальная власть и ее церковь. Однако народность этого искусства способствовала тому, что от феодальных сил его веками оборонял и поддерживал сам

народ. В этом отношении пример классический и имеющий во многом универсальное значение дает успешная борьба против попыток королевской власти и церкви уничтожить театр и драматургию в Испании при Филиппе II и его наследниках.

Культура нового типа с тем или иным успехом развивалась за счет обмирщения религиозной по сюжетам живописи, за счет глубокого переворота в духовном зодчестве на Западе и на Востоке, за счет земного насыщения поэзии, связанной с конфессиональными движениями.

Характеристика художественных индивидуальностей и анализ образов героев произведений эпохи Возрождения побуждает разграничивать такие явления, как ренессансный гуманистический индивидуализм, основанный на унаследованном от древних греков часто через посредство Цицерона и Плутарха сознании ценности и прав человеческой личности, на утверждении ее гармонического развития, с одной стороны, а с другой — хищное своекорыстие и аморализм деятелей первоначального накопления и перестроившейся знати, отбросивших вместе с рыцарской и религиозной моралью всякие этические нормы. Ренессансное искусство, особенно с XVI в. показывало не только поляризацию человеческих типов, но и противоречивое жизненное сплетение добродетелей и пороков, ломку характеров и катастрофические процессы, переживаемые обществом и личностью.

Рассмотренный в томе период был во многих случаях отмечен осознанием художниками новизны своего времени, смены времен, и вследствие этого был периодом, когда складывался исторический подход к действительности. С этим, в свою очередь, связан новый после греко-римской античности крупный этап в развитии реализма, который можно именовать ренессансным реализмом.

Ренессансная тенденция к историзму и реализму в разных странах имели разные формы. Как правило, они проявлялись не столько в точности деталей, сколько в умении охватить суть ситуации в главном, в той особенности, в которой Пушкин видел существо художественной манеры Шекспира — в «вольном и широком изображении характеров, в небрежном и простом составлении типов».

Гуманистические идеалы эпохи были выражены в многочисленных утопиях непосредственно социального плана, начиная с «Искандар-наме» восточных поэтов и трактата Данте о едином мировом светском государстве и вплоть до произведений Мора, Рабле, Монтеня, Шекспира, Сервантеса, Эти идеалы постоян-

но воплощались как изображение гармонических людей и как создание гармонической среды — поэтической, живописной, архитектурной, музыкальной,— чему была посвящена большая доля произведений разных искусств во многих культурных ареалах от Пиренейского полуострова до Японских островов.

Несмотря на коренной переворот в общественном сознании, достигнутый в некоторых европейских странах, к концу этого периода выяснилось, что возможности сколько-нибудь полного воплощения в действительность гуманистические идеалы не получили ни там, где в XVII в. закреплялись буржуазные отношения, ни, разумеется, там, где удерживался или вновь укреплялся феодально-аристократический строй. Но изображение столкновения ренессансных идеалов с неблагоприятной для их жизненного воплощения действительностью не ослабило, а обогатило новым общественным опытом ренессансный реализм, и его высшие достижения осуществляются к кон-

цу эпохи Возрождения у Шекспира и Сервантеса.

В XVII в. вновь усилилась неравномерность исторического и художественного развития в произошло новое размежевание культурных ареалов.

На смену эпохе, означенной преобладанием ренессансного идеала, шла новая культурная эпоха XVII в. Она столкнулась с новым усложнением противоречивости общественного развития, тоже не отступила перед ним, а создала направления в искусстве, которые утверждали несокрушимость человеческой воли при любых обстоятельствах и подвергали новые противоречия пристальному рациональному анализу.

Даже в Европе людям середины XVII в. ренессансные идеалы казались обращенными вдаль. И действительно, эти идеалы, а с ними и великая эпоха, их породившая, и великое искусство, их воплотившее, делают все ближе по мере того, как будущее, к которому они были объективно обращены и завещаны, наступает.

ОГЛАВЛЕНИЕ

<p>ОТ РЕДКОЛЛЕГИИ ТОМА 5</p> <p>ВВЕДЕНИЕ *j</p> <p style="text-align: center;">Н. И. Балашов</p> <p style="text-align: center;">РАЗДЕЛ ПЕРВЫЙ ЛИТЕРАТУРЫ ВИЗАНТИЙСКОГО РЕГИОНА</p> <p>ВВЕДЕНИЕ 2Q</p> <p style="text-align: center;">С. С. Аверинцев</p> <p>ПЕРИОД ПАЛЕОЛОГОВ И КОНЕЦ ВИЗАНТИЙСКОЙ ЦИВИЛИЗАЦИИ 32</p> <p style="text-align: center;">С. С. Аверинцев</p> <p style="text-align: center;">РАЗДЕЛ ВТОРОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ И АМЕРИКИ</p> <p>ВВЕДЕНИЕ £2</p> <p style="text-align: center;">А. Д. Михайлов</p> <p>Глава первая</p> <p>ИТАЛЬЯНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА ^</p> <p>ЛИТЕРАТУРА ТРЕЧЕНТО 45</p> <p>1. Предвозрождение и поэзия «Сладостного нового стиля» 45</p> <p style="text-align: center;">Р. И. Хлодовский</p> <p>2. Данте Алигьери 51</p> <p style="text-align: center;">И. Н. Голенищев-Кутузов, Р. И. Хлодовский</p> <p>3. Франческо Петрарка и гуманизм Треченто 68</p> <p style="text-align: center;">Р. И. Хлодовский</p> <p>4. Джованни Боккаччо и новеллисты XIV в. ^</p> <p style="text-align: center;">Р. И. Хлодовский</p> <p>ЛИТЕРАТУРА КВАТТРОЧЕНТО gg</p> <p>1. Гуманизм конца XIV — первой половины XV в. gg</p> <p style="text-align: center;">Р. И. Хлодовский</p> <p>2. Римский гуманизм середины XV в. 92</p> <p style="text-align: center;">Р. И. Хлодовский</p> <p>3. Литература второй половины XV в.</p> <p style="text-align: center;">Р. И. Хлодовский</p> <p>4. Леон Баттиста Альберти и флорентийский гуманизм 97</p> <p style="text-align: center;">Р. И. Хлодовский</p> <p>5. Платоновская академия во Флоренции Ю0</p> <p style="text-align: center;">Р. И. Хлодовский</p> <p>6. Лоренцо Медичи 102</p> <p style="text-align: center;">Р. И. Хлодовский</p>	<p>7. Анджело Полициано ""</p> <p style="text-align: center;">Р. И. Хлодовский</p> <p>8. Луиджи. Пульчи</p> <p style="text-align: center;">Д. Е. Михальчи</p> <p>9. Маттео Боярдо и ренессансная рыцарская поэма</p> <p style="text-align: center;">Д. Е. Михальчи</p> <p>10. Гуманистическая литература второй половины XV в. в Неаполе</p> <p style="text-align: center;">Р. И. Хлодовский</p> <p>ЛИТЕРАТУРА ЧИНКВЕЧЕНТО</p> <p>1. Общая историческая и идейно-эстетическая проблематика. Смена стилей. Периодизация</p> <p style="text-align: center;">Р. И. Хлодовский</p> <p>2. Лудовико Ариосто</p> <p style="text-align: center;">Д. Е. Михальчи</p> <p>3. Никколо Макиавелли</p> <p style="text-align: center;">Р. И. Хлодовский</p> <p>4. Кастильоне. Мемуарная и биографическая проза</p> <p style="text-align: center;">А. Д. Михайлов</p> <p>5. Поэзия</p> <p style="text-align: center;">И. Н. Голенищев-Кутузов</p> <p>6. Драматургия</p> <p style="text-align: center;">И. Н. Голенищев-Кутузов</p> <p>7. Новеллисты</p> <p style="text-align: center;">И. Н. Голенищев-Кутузов</p> <p>8. ТоркватО Тассо, закат Возрождения и возникновение маньеризма, тенденций классицизма и зарождение барокко в Италии</p> <p style="text-align: center;">Н. Г. Елина</p> <p>Глава вторая</p> <p>НИДЕРЛАНДСКАЯ ЛИТЕРАТУРА</p> <p style="text-align: center;">В. В. Ошис</p> <p>1. Становление нидерландской литературы</p> <p>2. Камеры риториков</p> <p>3. Нидерландские гуманисты и Эразм Роттердамский.</p> <p>4. Лирика и драматургия гуманистов</p> <p>5. Литература конца XVI в.</p> <p>Глава третья</p> <p>НЕМЕЦКАЯ ЛИТЕРАТУРА</p> <p style="text-align: center;">Б. И. Пуришев</p> <p>i_ Литература Позднего Средневековья. XIV—XV вв.</p>
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

2. Немецкий гуманизм и его характерные черты	177	10. Проза второй половины XVI в	267
3. Гуманисты XV — начала XVI в	178	<i>А. Д. Михайлов</i>	
4. «Письма темных людей»	182	11. Монтень	270
5. Ульрих фон Гуттен	183	<i>Ю. В. Виппер</i>	
6. Литература на немецком языке перед Реформацией	186	12. Агриппа д'Обинье и гугенотская поэзия XVI в	276
7. Реформация и Мартин Лютер	189	<i>И. Ю. Подгаецкая</i>	
8. Литература Великой крестьянской войны и Томас Мюнцер	190	Глава седьмая	
9. Немецкая литература после поражения Крестьянской войны	193	АНГЛИЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА	284
10. Ганс Сакс	197	ЛИТЕРАТУРА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIV и XV в	284
11. Иоганн Фишарт и немецкая сатира конца XVI в	199	<i>Р. М. Самарин</i>	
Глава четвертая		ЛИТЕРАТУРА XVI в	292
СКАНДИНАВСКИЕ ЛИТЕРАТУРЫ	201	1. Томас Мор	292
<i>Е. М. Мелетинский</i>		<i>И. Н. Голенищев-Кутузов</i>	
1. Литературы Скандинавии в XIV—XV вв.	201	2. Поэзия	297
2. Общие черты литературы XVI в	203	<i>Д. М. Урнов</i>	
3. Литература Дании	204	3. Проза	302
4. Литература Норвегии и Исландии	206	<i>Д. М. Урнов</i>	
5. Литература Швеции	206	4. Драматургия	307
Глава пятая		<i>Р. М. Самарин</i>	
ЛИТЕРАТУРЫ ШВЕЙЦАРИИ	207	5. Шекспир	317
1. Общие черты литературы XIV—XVI вв.	207	<i>М. В. Урнов, Д. М. Урнов</i>	
<i>В. Д. Седельник</i>		Глава восьмая	
2. Литература на немецком языке	208	ИРЛАНДСКАЯ ЛИТЕРАТУРА	331
<i>В. Д. Седельник</i>		<i>А. П. Саруханян</i>	
3. Литература на французском языке	211	Глава девятая	
<i>А. Д. Михайлов</i>		ИСПАНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА	334
Глава шестая		1. Литература Позднего Средневековья (XIV в.)	335
ФРАНЦУЗСКАЯ ЛИТЕРАТУРА	214	<i>З. И. Плавский</i>	
1. Литература XIV — первой половины XV в.	214	2. Литература XV в. Возрождение в Каталонии, начало ренессансной культуры в Кастилии	337
<i>А. Д. Михайлов</i>		<i>З. И. Плавский</i>	
2. Франсуа Вийон	221	3. Литература раннего общенационального Возрождения	341
<i>А. Д. Михайлов</i>		<i>З. И. Плавский</i>	
3. Проза и драматургия второй половины XV в	225	4. Поэзия зрелого и позднего Возрождения	349
<i>А. Д. Михайлов</i>		<i>З. И. Плавский</i>	
4. Французский гуманизм	228	5. Проза зрелого и позднего Возрождения	353
<i>А. Д. Михайлов</i>		<i>З. И. Плавский</i>	
5. Поэзия первой половины XVI в.	232	6. Драматургия зрелого и позднего Возрождения	358
<i>Ю. В. Виппер</i>		<i>З. И. Плавский</i>	
6. Франсуа Рабле	240	7. Сервантес	360
<i>А. Д. Михайлов</i>		<i>Н. И. Балашов</i>	
7. Новеллисты первой половины XVI в.	251	8. Лопе де Вега	372
<i>А. Д. Михайлов</i>		<i>Н. И. Балашов</i>	
8. Поэзия Плеяды	255	9. Драматурги круга Лопе де Вега	382
<i>А. Д. Михайлов</i>		<i>Н. И. Балашов</i>	
9. Драматургия второй половины XVI в.	263	10. Тирсо де Молина	386
<i>А. Д. Михайлов</i>		<i>Н. И. Балашов</i>	

**РАЗДЕЛ ШЕСТОЙ
ЛИТЕРАТУРЫ ЗАКАВКАЗЬЯ**

ВВЕДЕНИЕ	529
<i>И. С. Брагинский, А. А. Шариф</i>	
Глава первая	
АРМЯНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА	531
<i>В. С. Налбандян</i>	
Глава вторая	
ГРУЗИНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА	536
<i>А. Г. Барамидзе</i>	
Глава третья	
АЗЕРБАЙДЖАНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА	538
<i>М. Ю. Гулизаде, страницы об огузском эпосе написаны Х. Г. Короглы</i>	

**РАЗДЕЛ СЕДЬМОЙ
ЛИТЕРАТУРЫ БЛИЖНЕГО
И СРЕДНЕГО ВОСТОКА
И СРЕДНЕЙ АЗИИ**

ВВЕДЕНИЕ	545
<i>В. Б. Никитина</i>	
Глава первая	
ЭФИОПСКАЯ ЛИТЕРАТУРА	546
<i>С. Б. Чернецов</i>	
Глава вторая	
АРАБСКАЯ ЛИТЕРАТУРА	554
<i>И. М. Фильштинский</i>	
1. Лирика	554
2. Проза. «Тысяча и одна ночь»	556
Глава третья	
ПЕРСИДСКО-ТАДЖИКСКАЯ ЛИТЕРАТУРА	561
1. Литература XIV в. Хафиз	562
<i>И. С. Брагинский</i>	
2. Камаль Худжанди	564
<i>П. С. Брагинский</i>	
3. Литература XV в. Джами	565
<i>И. С. Брагинский</i>	
4. Литература XVI в.	566
<i>В. Б. Никитина</i>	
Глава четвертая	
ТУРЕЦКАЯ ЛИТЕРАТУРА	567
<i>И. В. Боролина</i>	
1. Литература XIII — начала XIV в.	567
2. Литература XIV — первой половины XV в.	569
3. Литература второй половины XV—XVI в.	571
4. Литература конца XVI в.	573

Глава пятая	
УЗБЕКСКАЯ ЛИТЕРАТУРА	574
<i>А. П. Каюмов</i>	
1. Литература XIII—XV вв.	574
2. Алишер Навои	576
3. Литература конца XV и XVI в.	582
Глава шестая	
ЭПОСЫ СРЕДНЕЙ АЗИИ И КАВКАЗА	583
<i>Е. М. Мелетинский</i>	
1. Киргизский эпос о Манасе	583
2. Среднеазиатский эпос об Алпамыше	584
3. Кипчакский эпос о ногайских богатырях	586
4. Кара-калпакский эпос «Кырк-кыз»	587
5. Огузский эпос Китаб-и дэдэм Коркут	588
6. Эпический цикл Кор-оглы (Гороглы) у народов Закавказья в Средней Азии и переход от героического эпоса к романическому	590

**РАЗДЕЛ ВОСЬМОЙ
ЛИТЕРАТУРЫ ЮЖНОЙ
И ЮГО-ВОСТОЧНОЙ АЗИИ**

ВВЕДЕНИЕ	593
<i>П. А. Гринцер</i>	
Глава первая	
ИНДИЙСКИЕ ЛИТЕРАТУРЫ	595
<i>Е. В. Паевская</i>	
Глава вторая	
НЕПАЛЬСКАЯ ЛИТЕРАТУРА	607
<i>Л. А. Аганина</i>	
Глава третья	
СИНГАЛЬСКАЯ ЛИТЕРАТУРА	609
<i>В. В. Выхухлев</i>	
Глава четвертая	
БИРМАНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА	611
<i>Г. П. Попов</i>	
Глава пятая	
КХМЕРСКАЯ ЛИТЕРАТУРА	614
<i>П. А. Гринцер</i>	
Глава шестая	
ТАЙСКАЯ (СИАМСКАЯ) ЛИТЕРАТУРА	616
<i>В. И. Корнев</i>	
Глава седьмая	
ЛАОССКАЯ ЛИТЕРАТУРА	619
<i>П. А. Гринцер</i>	
Глава восьмая	
ЛИТЕРАТУРА ИНДОНЕЗИИ И МАЛАККСКОГО ПОЛУОСТРОВА	620
<i>Н. А. Смурова</i>	

Глава девятая ФИЛИППИНСКАЯ (ОСТРОВ МАЙ-И) ЛИТЕ- РАТУРА	626
<i>В. А. Макаренко</i>	

**РАЗДЕЛ ДЕВЯТЫЙ
ЛИТЕРАТУРЫ ВОСТОЧНОЙ
И ЮГО-ВОСТОЧНОЙ АЗИИ**

ВВЕДЕНИЕ	629
<i>Б. Л. Рифтин</i>	
Глава первая КИТАЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА	631
1. Драма	631
<i>В. Ф. Сорокин</i>	
2. Повествовательная проза	639
<i>Б. Л. Рифтин</i>	
3. Поэзия и бессюжетная проза	647
<i>В. Ф. Сорокин</i>	
Глава вторая КОРЕЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА	649
<i>М. И. Никитина, А. Ф. Троцевич</i>	
1. Поэзия	649
2. Проза	652
Глава третья ЯПОНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА	654
<i>Н. И. Конрад</i>	
Глава четвертая ВЬЕТНАМСКАЯ ЛИТЕРАТУРА	673
<i>И. И. Никулин</i>	

**РАЗДЕЛ ДЕСЯТЫЙ
ЛИТЕРАТУРЫ
ЦЕНТРАЛЬНОЙ АЗИИ**

ВВЕДЕНИЕ	678
<i>С. Ю. Неклюдов</i>	
Глава первая ТИБЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА	679
<i>Л. С. Савицкий</i>	
Глава вторая МОНГОЛЬСКАЯ ЛИТЕРАТУРА	682
<i>Н. П. Шастина</i>	
Глава третья ГЕРОИЧЕСКИЙ ЭПОС ЦЕНТРАЛЬНОЙ АЗИИ И СИБИРИ	688
<i>Е. М. Мелетинский при участии С. Ю. Неклюдова</i>	
Введение	688
1. Богатырские поэмы монгольских народов	689
2. Тибето-монгольская Гэсэриада	692
3. Богатырские поэмы якутов и алтае-саян- ских народностей	695
4. Эпический фольклор малых народов Севера	697
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	698
<i>Н. И. Балашов</i>	
БИБЛИОГРАФИЯ	701
ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ	737
УКАЗАТЕЛЬ ПРОИЗВЕДЕНИЙ	751
СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ	768
СИНХРОНИСТИЧЕСКАЯ ТАБЛИЦА	771

**ИСТОРИЯ
ВСЕМИРНОЙ
ЛИТЕРАТУРЫ**



В ДЕВЯТИ ТОМАХ
ТОМ ТРЕТИЙ

Утверждено к печати
Институтом мировой литературы
им. А. М. Горького
Академии наук СССР

Редакторы
Е. В. Белова, В. Ч. Воровская

Художник
С. А. Литвак

Художественно-технический редактор
Н. Н. Кокина

Корректоры
Р. С. Алимова, Е. Н. Белоусова

ИБ № 26662

Сдано в набор 22.03.84. Подписано к печати 05.09.84. А-13936. Формат 84X1087,6. Бумага типографская № 1. Гарнитура «Обыкновенная новая». Печать высокая. Усл. печ. л. 85,68. Усл. кр. отт. 85,68. Уч.-изд. л. 99,8. Тир. 60 000 экз. 2-й завод. (20001—60000) Зак. М 282Ж. Цена 7 ругог'

Ордена Трудового Красного Знамени
издательство «Наука» 117864, ГСП-7,
Москва, В-485, Профсоюзная ул., 90

Набрано в ордена Октябрьской Революции и ордена Трудового Красного Знамени Первой Образцовой типографии имени А. А. Жданова Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Москва, Л-54, Валовая, 28

Отпечатано во 2-й типографии издательства «Наука». 121099, Москва, Г-99, Шубинский пер., 6, 3аК, 1550