

А. Д. Михайлов

ОТ ФРАНСУА ВИЙОНА
ДО МАРСЕЛЯ ПРУСТА

Страницы истории французской
литературы Нового времени
(XVI—XIX века)



STUDIA PHILOLOGICA

Андрей Дмитриевич Михайлов
От Франсуа Вийона до Марселя Пруста.
Страницы истории французской литературы
Нового времени (XVI-XIX века). Том I

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=454355

*А. Михайлов. От Франсуа Вийона до Марселя Пруста: Страницы истории французской литературы Нового времени (XVI – XIX века). Т. I: Языки славянских культур; Москва; 2010
ISBN 978-5-9551-0366-2*

Аннотация

В книге собраны статьи, написанные в разное время (начиная с 60-х годов), но посвященные в какой-то мере одной теме – основным моментам развития французской литературы эпохи Возрождения и Семнадцатого столетия (то есть особенностям и закономерностям протекания литературного процесса).

Здесь есть статьи обобщающего характера, статьи, посвященные творческому пути крупнейших представителей литературы этого времени (Вийон, Рабле, Ронсар, Агриппа д'Обинье, Корнель и др.), проблемам переходных эпох и некоторым частным вопросам, важным для характеристики движения литературы на протяжении более чем двух веков.

Содержание

ПРЕДИСЛОВИЕ	5
Ренессанс и его проблемы	9
КОНЕЦ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ И ФРАНСУА ВИЙОН	9
1	9
2	12
НЕКОТОРЫЕ ЧЕРТЫ ФРАНЦУЗСКОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ	19
1	19
2	21
3	24
4	31
5	35
ДАНТЕ В ЛИТЕРАТУРЕ ФРАНЦУЗСКОГО РЕНЕССАНСА (XV – XVI ВВ.)	39
1	39
2	40
3	44
4	51
5	56
РАННИЙ ГУМАНИЗМ И ФРАНСУА РАБЛЕ	62
1	62
2	64
3	68
4	75
ФРАНЦУЗСКАЯ НОВЕЛЛА ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ	80
Конец ознакомительного фрагмента.	84

Андрей Дмитриевич Михайлов
От Франсуа Вийона до Марселя Пруста
Страницы истории французской
литературы Нового
времени (XVI – XIX века)
Том I

Издание осуществлено при финансовой поддержке *Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ)*

В оформлении переплета использована картина «Диана-охотница», школа Фонтенбло, XVI в.

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

ПРЕДИСЛОВИЕ

В истории французского языка и словесности обычно различают три больших периода, три этапа, заметно отличающиеся друг от друга. Это не значит, что каждый из них отделен от соседнего непреодолимой стеной; напротив, их границы как бы смазаны, они, если можно так выразиться, плавно переходят от одного к другому, и о их границах можно спорить. Первый период – это время Средневековья, на протяжении которого и язык, и литература проделали большой путь, заметно меняясь от столетия к столетию. Настолько меняясь, что хорошо разбирающиеся в текстах XIV или XV веков (то есть легко читающие произведения Гильома де Машо, Эсташа Дешана, Кристины Пизанской) столкнутся с трудностями, дешифровывая куртуазные романы XII или XIII веков и тем более памятники героического эпоса или лирику труверов. Когда заканчивается старый, средневековый этап, сказать приблизительно можно, хотя и здесь нет резких, четко отмеренных границ. Считается, что «Новое» время начало и очень быстро завершило ломку средневековых эстетических стереотипов и форм. Бесспорно. Но одна эпоха стала довольно быстро сменять другую, если воспользоваться плотницкими терминами, не «встык», а «внахлест». То есть старое, казалось бы преодоленное и отброшенное, продолжало жить, продолжало интересовать и увлекать и даже переживать короткие периоды некоего повторного рождения.

«Новое время» начинают исчислять с конца XV столетия, точнее рубежа двух эпох. «Новое время» не было единым, оно знало свои ускорения, но и свои периоды стагнации, повторения только что пройденного, если угодно, периоды «закрепления» достигнутого.

Начало «Нового времени» совпадает во Франции с XVI столетием, с эпохой Возрождения. Возрождение было первым шагом литературы «Нового времени», оно сознательно, но не всегда обдуманно и оправданно порывало со Средневековьем, которое продолжало оставаться своеобразным фоном, на котором выросло новое. Вот почему, говоря о XVI веке во французской культуре, нам все время приходится вспоминать старое, совсем недавно ушедшее.

Возрождение удобно укладывается в хронологические рамки XVI столетия. Затем наступил так называемый «Великий век», век классический, возвышенный, величавый, неповторимый в своем самодовольстве и самодостаточности, ставший во многом эталоном для веков последующих. В самом деле, именно теперь создали свои непревзойденные произведения Корнель, Мольер, Расин, Буало, Лафонтен, Паскаль, Ларошфуко, Лабрюйер и еще много других выдающихся литераторов и мыслителей. На их книги равнялись в следующем веке, с ними пытались соревноваться (особенно упорно и ожесточенно – Вольтер), но все эти попытки соперничества оканчивались неудачей. Новое и бесспорно значительное удавалось найти лишь совсем на новых путях.

Если Возрождение совпало во Франции с XVI веком, то следующее столетие – в литературном и вообще культурном плане – недопустимо затянулось; считается, что «Великий век» исчерпал себя, завершил задуманное и начатое только в 1715 году, когда ушел из жизни Король-Солнце, Людовик XIV. Напротив, век Просвещения оказался во Франции коротким: рубеж ему положила Французская революция. С нее и берет начало величественный и мелкотравчатый, долгий и поспешный, разнообразнейший и богатый на всяческие выдумки, находки, неожиданности XIX век, точные границы которого – пока – установить еще трудно: это зависит от нашей оценки, нашего понимания «Новейшего» периода в истории французской культуры, просто от глубины и детализированности нашего знания эпохи и ее культуры. Было время, когда у нас рубеж, завершающий XIX столетие, связывали с событиями Парижской коммуны, но этот короткий культурный провал не принес культуре ничего нового и не остановил движение литературы, не повернул ее в какую-то новую сторону, но поро-

дил лишь бездарные однодневки, впрочем современников волновавшие. Концом периода, видимо, следует считать два-три десятилетия, приходящиеся как раз на рубеж столетий.

Каждый из четырех веков (о которых пойдет речь в этой книге) знал своих великих представителей. Но каждый раз нескольких: ни одному из веков мы не можем дать одно имя. XVI век – это век Рабле, но и век Ронсара, век Монтеня, век Агриппы д'Обинье. О «Великом веке» и его представителях мы уже говорили. Век Просвещения – это век Вольтера, но и Дидро, и Монтескье, и Руссо, и Андре Шенье и т. д. Еще труднее с веком XIX-м, великих представителей которого просто не имеет смысла перечислять. Поэтому очень трудно, да и ненужно, так как любое решение будет произвольным и спорным, называть тех, кто действительно начинает или завершает «свое» столетие. Несколько иначе обстоит дело с началом или концом периода, который мы называем «Новой литературой».

Мы начинаем эту книгу с творчества Франсуа Вийона. Он бесспорно прочно укоренился в средневековой культуре, он ею создан и ей, казалось бы, безоглядно верен. Он завершил средневековые поиски в области поэтической выразительности и отразил уже новое, свободное и самостоятельное видение мира, окружающей действительности и места в ней человека. Из Вийона было бы ошибкой делать смелого борца с церковью, с ее моралью и ее канонами, но личность у поэта начинает постепенно жить самостоятельно, совершая ошибки и неверные шаги, но при этом понимая, что за все в ответе будет только она. Прекрасно усвоив литературные приемы своих предшественников, внешне не выходя за рамки традиционных поэтических форм, Вийон смело вложил в них – в балладу, рондо, виреле – новое содержание, выведя лирику за пределы привычной любовной, отчасти философско-медитативной, отчасти политической тематики, наполнив ее шумами, запахами и движением реальной жизни, знающей и великие свершения духа, и низкие своекорыстные побуждения, и предательство и подлость, и кровавые преступления. Отзвуки творческих заветов Вийона мы найдем не только у Рабле или Клемана Маро, что так естественно, не только у новеллистов эпохи, но также и у Лафонтена, и в площадной комедиографии Мольера, и в сказках и повестях Фернейского мудреца, и в острых диалогах Дидро, и даже у Бальзака или Мопассана. Вот почему мы решаемся поставить Вийона на пороге литературы Нового времени. По крайней мере Французской. Это становится особенно очевидным, если сопоставить яростный поэтический мир этого поэта-бродяги с тонким, прелестным, таким изысканным лирическим миром его старшего современника, даже чуть-чуть наставника, поэта-принца Карла Орлеанского.

Кто же завершает, глубоко и ярко, многообещающе и плодотворно эти столь долгие и столь насыщенные, столь богатые на всевозможные поэтические открытия четыре столетия в истории французской литературы, которые мы называем «Новым временем»? Тут, конечно, найдется немало «желающих» и немало вполне достойных претендентов. Наш выбор должен быть продиктован и общим взглядом на эти четыре века, и осознанием того, что «Новейшее» время взяло у «Нового», чьи традиции стало развивать или, напротив, решительно отбрасывать. Видимо, кто как; для одних продолжал играть роль основного ориентира старый добротный реализм, то есть изображение жизни в формах самой жизни, для других вдруг привлекательными стали давние уже прельстительные находки романтиков, для третьих – традиции символизма.

Можно сказать, что до самого последнего времени вопрос оставался открытым. Но постепенно, благодаря не только многочисленным исследованиям, открытиям новых рукописных фондов, новым публикациям, но и повседневному бытию новейшей литературы и, в частности, неуклонно растущему читательскому интересу, такая завершающая, итоговая фигура стала вырисовываться все четче, все бесспорней, все непреложней. Фигура, продолжающая оставаться спорной, изученной еще недостаточно (и тут у нее найдутся убежденные оппоненты и еще немало ожесточенных, подчас даже озлобленных противников), но

можно надеяться, что писатель, о котором пойдет сейчас речь, вскоре будет признан многими, а страсти вокруг его творчества постепенно улягутся. (Впрочем, они, пожалуй, уже и улеглись.) Речь идет о Марселе Прусте. Да, автор фактически одной книги (пусть и очень большой), вобравший, творчески переживший, усвоивший и переработавший, и опыт классиков «Великого века», и находки символистов, их смутный и одновременно такой безошибочно точный язык, не забывший и о традиции замечательных повествователей Стендаля, Гюго, Бальзака, Флобера, Мопассана, Золя. Все тенденции предшествующей литературы мы найдем у Пруста. Но не только это. Он завершает определенный этап вообще в развитии европейской культуры. Для него одинаково ценны не только творения писателей и поэтов, но и живописцев, архитекторов, музыкантов, деятелей театра и т. д.

Анализом творческого наследия Марселя Пруста можно было бы завершить подробный рассказ о европейской культуре XVI – XIX столетий. Но можно было бы и начать рассмотрение еще смутных контуров «Новейшего времени», для которого Пруст если еще не стал, то бесспорно вскоре станет ключевой фигурой.

Этими соображениями и определяются границы книги.

Этот сборник статей не был задуман изначально и по какому-то особому плану и не претендует на краткий, пусть очень выборочный и субъективный, очерк истории французской литературы Нового времени. Он составил сам собой из работ, написанных по самым разным поводам, без соблюдения каких бы то ни было жанровых правил и в самое разное время. Здесь есть концептуальные рецензии и обзоры, большие вступительные статьи или послесловия, обстоятельные главы в коллективных трудах. Отдельные фрагменты или целые разделы из моих монографий сюда не вошли. Много, очень много – и бесспорно чрезвычайно важное и интересное – в сборник не попало. Не вошли статьи о писателях, значимость которых нельзя не признать (и мне даже приходилось что-то о них писать), но которые по тем или иным причинам мне далеки (например, Расин, Руссо, Шатобриан, Виньи, Золя), но не вошли хотя бы краткие заметки о литераторах, которые меня живо интересуют, а некоторых из которых я нежно люблю, но заняться которыми вплотную как-то не получилось; и таких очень много, и мне хотелось бы хоть кого-нибудь из них назвать: это Мольер, Лафонтен-сказочник, Скаррон, Луве де Кувре, Бомарше, Нодье, Мюссе, Флобер, Доде, Мопассан. Может быть, еще настанет их время?

Занятия французской литературой Нового времени привели меня к некоторым общим наблюдениям и выводам, о которых скажем хотя бы кратко.

Уяснение путей развития литературы при переходе от одного этапа к другому, от одного столетия к следующему показывает, что в данном случае мы сталкиваемся не с какой-то паузой, провалом, на худой конец с замедлением литературной эволюции, а, напротив, с несомненным оживлением литературной жизни, с выдвиганием на первый план не только новых имен, но и, казалось бы, непредвиденных тенденций и неожиданных литературных памятников. Многие из них вскоре оказываются однодневками и быстро забываются, отодвинутые на положенное им скромное место писателями-великанами. Но на какое-то время они, эти деятели переходной поры, оказываются в центре культурной жизни этих коротких десятилетий и находят живой отклик у читателей-современников. В такие переходные эпохи как раз в творчестве писателей второстепенных, «средних», «с задней книжной полки», подчас с наибольшей полнотой, ясностью и исчерпанностью обнаруживаются предвестия скорого будущего, и путь от г-жи Коттен крайнему Стендалю или от г-жи Жанлис крайнему Шатобриану может оказаться естественным и логичным. Таким образом, писатели «малые» могут вдруг уловить нечто, что носится в воздухе, но еще не успело сформулироваться и сформироваться.

Но обращаясь к задним полкам литературы можно обнаружить и там, среди этих порядком подзабытых поделок произведения если и не первоклассные, то значительные,

написанные вполне профессионально и даже не без блеска, что и заинтересовывало читателей той эпохи. И вот что интересно: за последние десятилетия только что ушедшего века происходит возврат интереса – и исследовательского, и читательского – к тем писателям, которых еще недавно оценивали предвзято и однобоко.

Изучая литературный процесс во всей его сложности, все больше убеждаешься, что расхожее представление о писателях «противоречивых», где-то в чем-то недотягивающих, а потому заслуживающих не просто косога взгляда, а сурового разоблачения (даже если это писатели первостепенной величины), глубоко ошибочно и методологически порочно. Писатель предстает перед нами таким, каков он есть – с сомнениями, колебаниями, спорными выводами, впрочем как любой рядовой человек. Мы можем отмечать не эти непоследовательности, а сложность, глубину человеческой личности, в том числе и прежде всего – личности как писателя, так и его героев. Любовь к поискам «противоречий» в творчестве того или иного литератора была особенно распространена в пору господства так называемого «вульгарного социологизма» (так нас в университете и учили), когда обнаруживаемые «противоречия» позволяли особенно не углубляться в сложный и многообразный литературный процесс. К счастью, рецидивы вульгарного социологизма встречаются в нашем литературоведении все реже, если уже полностью не изжиты.

Как уже говорилось, сборник составлен из статей, написанных в разное время и по самому разному поводу. Поэтому в книге нет единообразия в подаче хотя бы библиографического материала: одни статьи переполнены библиографическими сносками, в других их предельно мало, в третьих нет совсем. Статьи, вошедшие в книгу, написаны на протяжении почти пяти десятилетий, поэтому во многих статьях библиография неизбежно устарела. Мне хорошо известны относительно недавние работы, как отечественные, так и зарубежные, касающиеся тех или иных проблем, к которым на протяжении этих десятилетий обращался и я. Некоторые из этих работ не просто заслуживают внимания, а представляют первостепенный интерес. Однако обновлять библиографию я не решился: это будет либо носить случайный выборочный характер, либо потребует переписать всю книгу заново, чего сделать я уже не могу.

Ренессанс и его проблемы

КОНЕЦ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ И ФРАНСУА ВИЙОН

1

Пятнадцатое столетие в истории французской поэзии стало веком новых поисков и угасания средневековых традиций. В области лирики подвизается много поэтов. Начнем, пожалуй, с Кристины Пизанской (1364 – 1431). Творчество этой итальянки по происхождению, француженки по взглядам и вкусам приходится на самый тяжелый период Столетней войны (1337 – 1453), 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 знатным bibliофилам – герцогу Беррийскому, Изабелле Баварской и др. В наиболее искренних стихах Кристина рассказывала о незавидной доле молодой вдовы с детьми на руках, вынужденной писать в угоду венценосным меценатам.

Поэзия Кристины Пизанской трагична, но этот трагизм стоичен – 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 философско-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 не давали Кристине возможности преодолеть систему средневековых взглядов. Впрочем, этого не смог сделать и никто из ее современников.

Самым талантливым из них был Ален Шартье (1385 – ок. 1434), выходец из зажиточных горожан, достигший высоких государственных постов. Человек образованный, он испробовал свои силы не только во французской, но и в латинской прозе, в последней 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 врывается в обстановку условной куртуазной контрверзы: если двух дам покинули, то две другие оплакивают соответственно плен и смерть своих кавалеров, участвовавших в трагической битве при Азенкуре. Тема бедствий войны находит яркое воплощение в прозаической «Четырехголосой инвективе» (1422) Шартье, 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 Шартье предтечу Ренессанса.

Развитие традиций средневековой лирики 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 был всесторонне образован, воспринял от отца, герцога 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, не расставался с книгами Боккаччо и Петрарки. 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 Азенкуре (1415) Карл написал несколько изящных баллад и песен, выдержанных в духе старой школы. После Азенкура начинается двадцатипятилетний плен. То впадая в отчаяние, то вновь обретая надежду, проводит он годы неволи, и поэзия становится для него главным источником душевного отдохновения.

При всей ее трагической напряженности, лирика Карла Орлеанского поражает цельностью и даже успокоенностью. Объяснение тому – и опора на традицию, и характер мировоззрения поэта. 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 знакомый еще трубадурам мотив «любви издалека». Но Карл действительно любил и был в разлуке с любимой, и его тоска неподдельна и искренна. В стихах появляются штрихи, рисующие облик реального плена, облик мрачного тюремщика, следящего за каждым шагом поэта.

Невозможность вернуться к любимой придает традиционным восхвалениям ее молодости и красоты оттенок элегической грусти. Карл вспоминает объятия юной жены, но мысли уводят его в мир воображения. Здесь поэт обретает новую реальность, но контуры предметов в этом мире воспоминаний затушеваны дымкой времени. В мире воображения он находит собеседников, с которыми спорит или соглашается. Это Сердце и Мысль поэта. Такое раздвоение можно рассматривать как пример средневекового аллегоризма, но нередко эти аллегорические Сердце и Мысль сплетаются в сложную метафору.

Аллегорическое изображение его Сердца и Мысли, то находящихся в согласии и пребывающих в веселии, то блуждающих в «сумрачном лесу мучительной печали», придавало стихам лирическое напряжение, усложняло образную структуру лирики. В некоторых стихотворениях, однако, Карл приходит к прозрачной ясности образа, свободного от аллегоризма. Особенно в стихотворениях, посвященных природе родной страны. Неподдельным горем и смирением проникнуты баллады, написанные поэтом после того, как он узнал о смерти жены, с которой ему так и не удалось увидеться (1434). Поэт пишет о войне Смерти с Любовью, вспоминает, предваряя Вийона, печальную судьбу знаменитых женщин прошлых

времен – Крессиду, Изольду, Елену, думает о приближении своей смерти. Вслед за печальными балладами могут следовать стихотворения, описывающие природу Франции, пробуждающуюся под лучами весеннего солнца, веселый Валентинов день, когда молодые люди выбирают подружек.

В цикле песен, созданных позже в Англии, отразилась любовь поэта к молодой женщине, 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». Могло иметь значение то, что юный Карл в первый же серьезной битве попал в руки врага, а в 25-летнем плену он имел мало сведений о положении во Франции. Однако ее судьбы постоянно заботят поэта. Карл детально анализирует причины, которые привели страну к упадку. 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.

На берегу морском близ Дувра стоя,
Я к Франции свой жадный взор стремил,
Я вспомнил, сколько счастья и покоя
Там некогда мне каждый день сулил.
И вздохи удержать не стало сил:
Я чувствовал – всем сердцем я люблю
Мою отчизну – Францию мою!..
Мир – самый ценный дар и есть и был.
Война мне враг, войну я не хвалил:
Мешала видеть ту, что я люблю —
Мою Отчизну, Францию мою!
(Пер. С. Вышеславцевой)

Если в период плена для поэта характерно 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 подготавливающее возрожденческий сонет (рондо охотно писал еще Клеман Маро). У Карла есть и 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 серебрянных трепетанье
И река несет, и ручей,
В каждой капле – отблеск лучей,
Полон снова мир обаянья!
Время сбросило одеянье
Ветра, холода и дождей.

(Пер. С. Вышеславцевой)

Но в стихотворениях появляется мотив старости: «Мир устал от меня, – но и я – от него». Поэт призывает наслаждаться немногими радостями жизни, 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 писательской 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 Боду, Мар тену 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 Астеzano 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 году.

2

С младшего современника Карла Орлеанского – бездомного школяра Франсуа Вийона начинают обычно историю французской поэзии эпохи Возрождения.

Вийон (Вильон, Виллон; 1431? – после 1463) и его поэзия стали предметом огромного числа исследований. Между тем о его жизни известно очень мало. Дата рождения поэта сомнительна, время смерти – неизвестно. Имя поэта – Франсуа Монкорбье – редко упоминается в документах, и известно лишь то, о чем он сам рассказал, взволнованно и откровенно, но многое недоговорив и кое о чем умолчав. 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 неудачей.

Начало творчества поэта совпадает с событиями, в некотором роде обозначившими рубеж между Средними веками и Возрождением, – изобретением книгопечатания, захватом турками Константинополя и окончанием Столетней войны. Однако вряд ли поэт интересовался первыми двумя; по своим интересам он целиком принадлежал нищей парижской богеме и Франции. Вийон не был в числе первых гуманистов; учась в Сорбонне, он не набрался гуманистической премудрости и по своим знаниям в большей степени принадлежал Средним векам, чем Карл Орлеанский, не говоря уже о своем современнике Антуане де Ла Сале. Однако творчество Вийона – яркий знак того, что старый мир готов рухнуть и что близка заря Ренессанса.

Вийон с большим правом, чем Карл, может быть назван первым французским национальным поэтом и поэтом великим, ибо ему удалось с необычайной силой раскрыть через свое лирическое «я» всю эпоху, полностью посвятить читателя в жизнь своего времени. Но он и преодолевал эту эпоху, выходил за ее рамки, подчас моделируя общечеловеческие, универсальные переживания и ситуации. 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 силь-

ным 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 настоящий трагизм и безысходность. Поэтому поэзия Вийона, по сравнению с его предшественниками, стала подлинной поэтической революцией.

Поэзия Вийона кажется традиционной – он писал баллады, рондо, песни, нанизывал каламбуры, играл синонимами, подбирал богатые рифмы.

В раннем творчестве Вийона, куда относится так называемое «Лэ» (или «Малое завещание», 1456), а также несколько баллад, созданных между 1455 и 1458 годами, такого новаторства еще не было. Поэма «Лэ», из-за большого количества намеков на конкретных лиц теперь непонятная без комментария, должна была восхитить современников неистощимым юмором, врожденной веселостью, 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). И картины города, мрачного, зимнего, пустынного, сделаны мастерски.

В «Лэ» уже поставлены темы, характерные для последующих произведений Вийона, – тема одиночества, измены друзей и любимой, тема быстротечности земного; в поэме уже звучит то бесшабашное предраблезианское веселое молодечество, которое помогало поэту преодолевать все невзгоды. Оттачиваются в «Лэ» и великолепное вийоновское мастерство гротеска и те приемы сатирического осмеяния, которые сделали поэта «старшим братом» Панурга в романе Рабле.

Главное произведение Вийона – «Завещание», которое позже, но еще при жизни поэта, стали называть «Большим завещанием» (1461), – включает 186 строф-восьмистиший, 16 баллад и 3 рондо. К поэме примыкает ряд стихотворений, созданных в одно с нею время. В «Завещании» в полной мере раскрылся талант Вийона, выражено его творческое и жизненное кредо. Позади было тяжелое отрочество, пришедшееся на последние десятилетия Столетней войны, затем бурные университетские годы, наконец, тягостная полоса скитаний, преследований, ужасающей нищеты, полоса унижений и моральных падений, вплоть до злополучного участия в ограблении Наваррского коллежа. Поэт познал равнодушие друзей, издевку возлюбленной, изгнание, голод, тюрьму, ставил ногу на ступеньку эшафота, и в то же время на его глазах возникала могучая единая Франция, в верховной власти которой бродяга-поэт видел не только врага-угнетателя, но и опору. Задача осмысления такого опыта не вставала ни перед Рютбефом, ни перед Карлом Орлеанским.

Вийон называет свою поэму «Завещание», ведя более крупную и опасную игру словами: «Testament» может обозначать и завещание, и наставление, завет. В «Завещании» есть и предсмертные распоряжения поэта – иронические, иногда горькие указания, где и как его похоронить, как поступить с его воображаемым имуществом, есть и знакомые по «Лэ» чисто издевательские «отказы» нищего богатым, обличающие подлость последних, но главное место в поэме занимает исповедь поэта.

Центральная проблема книги – это человек в окружающем мире, в котором поэту его страдания открыли больше истин, «чем все комментарии Аверроэса к Аристотелю» (строфа XII). Личный опыт, данные чувств имеют для Вийона первостепенное значение. Так поэт идет к стихийному «номинализму» и материализму. Человек оказывается у него 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 средневекового 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 и богатых, как полагал Марсель Швоб, но в некотором роде кон-

фликт отдельной личности и общества, ибо горькая жизнь Вийона и окружающих его горемык подсказывала ему мысль, что человек одинок среди людей (строфа XXIII):

Ни в близких, ни в друзьях – ни в ком
Нет больше для меня опоры:
Как только станешь бедняком.
Все о тебе забудут скоро.
(Пер. Ю. Корнеева)

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 уже не хочет умерщвлять тело во имя спасения души. Жизнь – телесное бытие – вот непосредственный предмет поэзии Вийона. Окружающий человека вещный мир является для него безграничным арсеналом художественных средств. Вийон избегает всяких иносказаний и аллегорий. Бытовые детали играют огромную роль в его поэзии. Через деталь, через часть изображается и познается целое; мелкие 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...
(Пер. Ф. Мендельсона)

Но все эти описания соотнесены с человеком, с его физическими нуждами. Не только духовной человек, но и человек во плоти, его тело – герой «Завещания». Тело ест, пьет, смеется и плачет, любит, корчится в предсмертных муках. Чаще всего это не гармонично спокойное человеческое тело, каким его изображали современники Вийона и художники итальянского Кваттроченто, это может быть и тело старое, исковерканное, безобразное (даже выставляющее напоказ свое безобразие – в сравнении с былой красотой, как в «Жалобах пригожей Оружейницы»), оно подвижно, изменчиво, судорожно дергается, извивается от любви или боли.

В поэзии Вийона пересмотр средневековых взглядов и поэтических форм коснулся и основной сферы лирики – сферы любви. В энергических строфах поэмы (LVIII – LXIII) 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!
(Пер. Ф. Мендельсона)

Любовь становится продажной и грязной, основанной на лжи и корысти лишь потому, что таково общество, Вийон мечтает о любви подлинной, свободной и правдивой, однако не находит такой в жизни. Отсюда пессимистический рефрен «Двойной баллады» (входит в «Завещание») – «Как счастлив тот, кто не влюблен!» Куртуазное Средневековье, создав-

шее 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 изображении 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 завистливых языках», где каждый «рецепт» по-своему реален, но все они складываются в фантастический, ужасающий гротеск:

В смертельной смеси ртути с мышьяком,
В селитре, в кислоте не разведенной,
В свинце, кипящем в чугуне большом,
В дурманящем настое белладонны,
В кровях жидовки, к блудодействию склонной,
В отжимках из застиранных штанов,
В соскребках с грязных ног и башмаков,
В поганой слизи ядовитых тварей,
В моче лисиц, волков и барсуков
Пусть языки завистливые сварят.
(Пер. Ю. Корнеева)

А рядом поэт может нежнейшим образом воспеть нежное тело («...о женщин плоть – нежна, чиста, светла...») или создать гимн величию и душевной красоте женщины, с решительным, предваряющим Веласкеса или Рембрандта, демократизмом 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!
(Пер. В. Брюсова)

Вийон не только экспрессивный график, но и смелый колорист: в созданных им картинах поражают и причудливые очертания, и яркие краски, мало того, его мир полон звуков, наполнен запахами. Человек в поэзии Вийона не только живет своей полнокровной, плотской жизнью. Для поэта важна и динамика этой жизни, на что обратил внимание О. Мандельштам, писавший: «Могущественный визионер, он грезит собственным повешением накануне вероятной казни. Но, странное дело, с непонятным ожесточением и ритмическим воодушевлением изображает он в своей балладе, как ветер раскачивает тела несчастных, туда-сюда, по произволу... И смерть он наделяет динамическими свойствами и здесь умудряется проявить любовь к ритму и движению».

Тема смерти возникает в «Завещании» многократно, это один из лейтмотивов поэмы, особенно в прославленных строфах XXXIX – XLI, потрясающих своей трагической кон-

кретностью. За этими стихами следует «Баллада на старофранцузском», в которой мысль поэта выражена энергично и недвусмысленно:

Смельчак, мудрец, злодей, юрод —
В гроб все до одного легли.
Никто сверх срока не живет.
Взметает ветер прах с земли.
(Пер. Ю. Корнеева)

В искусстве позднего Средневековья, в «высокой готике» немало изображений плясок смерти и «Страшного суда». Вийон, напоминая о смерти, дает иной урок, чем религиозные проповедники Средневековья. О смерти должно помнить не затем, что каждого ждет загробное возмездие, а потому, что после смерти не будет ничего. 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. Ведь смерть уравнивает всех; однако чувство необоримого отчаяния оказывается сильнее обманчивого эпикуреизма.

Тема смерти вновь возникает в конце «Завещания» – в строфах CLVI – CLVIII, в «Балладе добрых советов ведущим дурную жизнь» и в строфах CLIX – CLXIV. Здесь энергично выражены народные представления Средневековья, что «всех тленье уравниет»:

Коль трупы, сложенные плотно
В могиле общей, шевельнешь,
С советником палаты счетной
Окажется фонарщик схож.
Что ни мертвец – одно и тож.
Вот и пойми, где чьи скелеты,
Коль у лакеев от вельмож
Отличья никакого нету.
(Пер. Ю. Корнеева)

Вийон делал из этих мыслей активный вывод: раз все равно истлеют, то и в земной жизни каждый человек достоин равноправия. Вийон намерен «о нищете людей поговорить, о злой доле, о горечи голодных дней», а в одном месте «Завещания» (XLII) восклицает:

Я видел все, – все в жизни бренно, —
И смерть мне больше не страшна.

Это не некая победа над смертью. Как показывает не входящая в поэму известная «Баллада повешенных», поэт, для которого жизнь – это прежде всего реальная жизнь тела, – с содроганием думает о страшных мучениях, которые должны испытывать тела несчастных висельников. Но это победа над страхом посмертного возмездия. Он хочет возмездия, праведного суда на земле. В «Завещании» остро и смело 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, смело говорит Александру Македонскому, что тот такой же грабитель и убийца, как и он, лишь распоряжающийся не кучкой головорезов, а

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 «Большом завещании» детально развивается тема бедности, от которой поэт страдал начиная с голодного детства («Я бедняком был от рождения»). Хотя Вийон пишет о себе, не подлежит сомнению, что лирический герой поэмы – всякий бедняк, всякий страждущий и гонимый, а гротескная галерея богатеев, душителей «маленького школяра», несмотря на портретное сходство с определенными современниками Вийона, олицетворяет собой злое бездушие господствующих классов.

Вийон первым в мировой литературе с такой страстью изобразил трагедию обездоленности, ужас одиночества. Он не идеализирует бедность, напротив, в «Балладе-споре с Франком Гонтье» Вийон с завистью перечисляет радости сытой, спокойной жизни. Развивая и героизируя идеи Жана де Мена, поэт говорит, что если его смерть могла бы чем-нибудь содействовать «общественному благу», он сам возвел бы себя на эшафот. Вийон, поэт заката Средневековья, подходит к грани гражданских утопий Ренессанса.

Вийон апеллирует к властям предрержащим, требует справедливости, утверждая свою правоту напоминаниями о смерти (ведь в могилу не потащишь свое богатство) и ссылками на Евангелие в духе уравнилельных ересей.

В поэме Вийона раскрывается пропущенное через его лирическое «я» народное сознание эпохи со всеми его противоречиями, метаниями, надеждами и приступами трагического ощущения безысходности. Сомнения, внутренняя разорванность сознания выражены Вийоном в «Балладе состязания в Блуа». Написанная по заказу и в силу этого несколько скованная по построению, она блещет точными, афористичными строками, раскрывающими и внутренний мир поэта, и переживания человека его эпохи. «Чужбина мне – страна моя родная», «Я знаю все, я ничего не знаю», «Я сомневаюсь в явном, верю чуду», «Отчаянье мне веру придает» – каждая из этих строк могла бы стать эпиграфом ко всей серьезной литературе его времени. 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 его – вполне обычные, и страдания – это страдания тысяч людей. Тем страшнее, тем достовернее, тем более волнующе все, рассказанное поэтом. При чтении «Завещания» нельзя избавиться от ощущения присутствия исповедующегося, ибо это не плавный рассказ, а взволнованная исповедь. Вийон прерывает повествование постоянными обращениями к воображаемому собеседнику, спрашивает, сам же отвечает, спорит, не соглашается, 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 «Завещания» часто 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, очень частой самоиронией.

Многие приемы вийоновского комизма восходят к традициям народного средневекового искусства (народно-песенная лирика, Рютбеф, химеры и гаргулии готических соборов, гротескная фантастика северофранцузских кальверов). Эти приемы были развиты писателями французского Возрождения, следующей эпохи, прежде всего Клеманом Маро и Рабле.

Но Вийон предвосхищает век Возрождения главным образом тем, что предметом искусства становится у него индивидуальная человеческая личность в ее земной, «мирской»

жизни, до того подавленной официальной феодально-религиозной идеологией. Раскрытию земной, в том числе телесной жизни подчинена вся совокупность изобразительных средств, богатых и отнюдь не лежащих на поверхности. Поэт выступил новатором, проторяющим неведомые пути. Его смелый отказ от аллегоризма был обусловлен тем, что идея воплощается в его стихах в самом существе художественных решений. К тому же в своем творчестве Вийон не просто передал настроения человека переходной эпохи, но на собственном примере показал мучительные пути самопознания, печаль и радость критического мышления, утратившего старые верования, но еще не подготовленного к созданию ренессансного идеала.

НЕКОТОРЫЕ ЧЕРТЫ ФРАНЦУЗСКОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ

1

Ренессанс был привезен во Францию в походном обозе молодого короля Карла VIII. Эта упрощенная точка зрения обладает одним неоспоримым достоинством: она четко проводит грань, отделяющую Средние века от Возрождения. Действительно, широкое знакомство во Франции с культурой ренессансной Италии начинается с итальянских войн французских королей. Так полагали почти все ученые конца XIX и начала XX столетия. Этот взгляд закреплен в широко известном курсе Рауля Морсе¹ или в не раз переиздававшемся двухтомнике Бедье – Азара².

С этой точки зрения «возрождение» проникло во Францию раньше гуманизма, и у обоих был общий источник – Италия. Согласно этой концепции, в первой четверти века существовал разрыв между искусством и нравами – с одной стороны, и литературой – с другой. Придворная жизнь и искусство были «возрожденческими», т. е. италянизированными, в то время как литература в который раз пережевывала средневековые жанры и темы. В полном согласии со своей концепцией Р. Морсе объявляет Клемана Маро последним поэтом Средних веков³, отмечая, однако, что сложность этой переходной эпохи заключалась в том, что рядом со «средневековым» Маро стоял «возрожденец» Рабле.

Обращая внимание на внешнюю сторону литературы и игнорируя коренные изменения в структуре художественного мышления, такую ошибку допустить было нетрудно: французское Возрождение было явлением сложным и противоречивым, в нем порой уживались очень далекие друг от друга вещи.

Ныне во французском литературоведении намечается иная тенденция. Рамки Возрождения раздвигаются. Так, например, А. Дениэль-Кормье⁴ началом Возрождения во Франции считает первые годы правления Карла VIII; Альбер-Мари Шмидт⁵ в главе, посвященной Ренессансу в коллективной «Истории французской литературы», выделяет специальный раздел «Время риториков (1450 – 1530)». Он же в работе посвященной французской культуре XIV – XV вв.⁶ называет эти два столетия «истоками гуманизма».

Такая «экспансия» Ренессанса по-своему оправдана. Между эпохой Возрождения и Средними веками лежит длинный и сложный переходный период⁷. Более того, даже в период так называемого «высокого» Возрождения, т. е. где-то между 1530 и 1570 гг., отдельные черты прошлых эпох постоянно обнаруживаются и в литературе и искусстве.

Осуществленное во второй половине XX в. детальнейшее изучение всего культурного наследия, оставленного французским Возрождением⁸, позволяет уточнить многие оценки и

¹ *Morçay R. La Renaissance. Vol. I – II. Paris, 1933 – 1935.*

² *Littérature française / Sous la dir. de J. Bédier et P. Hazard. Vol. I – II. Paris, s. a.*

³ *Morçay R. Op. cit. Vol. I. P. 115.*

⁴ *Denieul-Cormier A. La France de la Renaissance. Paris, 1963.*

⁵ *Schmidt A.-M. La littérature humaniste à l'époque de la Renaissance // Histoire des littératures. III. Littératures françaises, connexes et marginales. Paris, 1958. P. 175 – 190.*

⁶ *Schmidt A.-M. XIV et XV siècles français, les sources de l'humanisme. Paris, 1964.*

⁷ В изучение этого сложного и важного периода в истории французской культуры большой вклад внесен академиком В. Ф. Шишмаревым, посвятившим XV столетию серию своих работ (см. *Шишмарев В. Ф. Избранные статьи. Французская литература. М., 1965. С. 178 – 190; 358 – 391.*)

⁸ См., например, интересный двухтомный сборник статей, который значительно шире своего названия: *Les Fêtes de la Renaissance. Paris, 1956 – 1960.* См. также работу М. Бахтина, о которой будет подробно сказано ниже.

пролить свет на ряд еще плохо исследованных периодов и явлений, в том числе на истоки французской ренессансной культуры.

Можно с уверенностью сказать, что французское Возрождение не было исключительно плодом итальянского влияния. Одной из характерных особенностей Возрождения во Франции было не столько усвоение иноземных образцов, сколько как раз преодоление итальянского влияния. Это легко проиллюстрировать целым рядом примеров – и развитием любовной лирики, и своеобразием новеллистики (которую не следует целиком возводить к Боккаччо), и ученой гуманистической комедиографией.

Давно уже истоки возрожденческого гуманизма стали искать вне королевского двора и Сорбонны. Замечательная мысль Ф. Энгельса – «Вся эпоха Возрождения... была в сущности плодом развития городов»⁹ – может быть подтверждена большим количеством фактов. На исходе Средневековья культура французских городов оказалась чрезвычайно богатой и многообразной. Еще сравнительно недавно речь шла, например, в основном о двух центрах раннего Возрождения – Париже и Лионе. В настоящее время стало очевидным, что и другие провинции и города внесли значительный и своеобразный вклад в развитие ренессансной культуры¹⁰. Например, для выяснения истоков французского Возрождения чрезвычайно важно изучение деятельности короля Рене Анжуйского (1409 – 1480) и его окружения, вообще всей провансальской культуры XV в., которая даст затем такого замечательного поэта, как Пей де Гаррос (1525 – 1583). На важность культурной деятельности короля Рене указывал в свое время академик В. Ф. Шишмарев¹¹.

Если теперь французский Ренессанс уверенно встал на национальную почву и широко шагнул в XV век, то в то же самое время он сам оказался жертвой точно такой же «экспансии». Франция постепенно лишается своего позднего Возрождения. Многие ученые¹² три последние десятилетия XVI в. объявляют особой «эпохой барокко», отрывая от Ренессанса и Брантома, и д'Обинье, и Робера Гарнье, и знаменитую «Мениппову сатиру». Но, думается, не широкое распространение барокко является особенностью позднего Возрождения во Франции. Куда значительнее и плодотворнее было медленное вызревание в недрах Ренессанса эстетики классицизма. В этом – одна из важных особенностей литературы позднего французского Возрождения.

На этом пути важную, быть может даже решающую, роль сыграла «Плеяда». И пристальный интерес к наследию античности, и несомненные гражданственные мотивы, отчетливо звучащие в творчестве ее членов, и стремление (не до конца реализованное) создать стройную литературную систему, и новая концепция сущности поэтического творчества (разум и мера, сопоставленные, а иногда и противопоставленные вдохновению) – все это несомненно предвещало существенные элементы эстетики классицизма. Однако Буало неслучайно столь строго оценил деятельность Ронсара и его школы. Половинчатость, непоследовательность «Плеяды» и одновременно ее новаторство – все это не могло не оттолкнуть строгого ревнителя классицистической доктрины. Ронсар действительно «придумал правила», но по своему духу эстетика «Плеяды» была лишена нормативности¹³. В этом сказалась ее возрожденческая основа.

⁹ Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. Т. 21. С. 312.

¹⁰ См., напр.: *La Renaissance dans les provinces du Nord*. Paris, 1956.

¹¹ См. его статьи: Следы библиотеки Рене Анжуйского в рукописных собраниях Публичной библиотеки // *Средневековье в рукописях Публичной библиотеки*. Вып. 2. Л., 1927. С. 143 – 192; Реньо и Жаннетон. Рукопись с акварелями из Библиотеки Рене Анжуйского // *Лит. наследство*. Т. 33 – 34. М., 1939. С. 870 – 883. См. также серьезную работу: *Des Garets M.-L. Un partisan de la Renaissance française au XV siècle. Le roi René*. Paris, 1946.

¹² Тот же А.-М. Шмидт, а также Ж. Тортель (*Tortel J. Le Préclassicisme français*. Paris, 1952), Ж. Руссе (*Rousset J. La littérature de l'âge baroque en France*. Paris, 1953) и др.

¹³ См. об этих тенденциях и процессах: *Bunnet Ю. Б. Формирование классицизма во французской поэзии начала XVII*

Своеобразие французского Возрождения несомненно явилось отражением сложной идеологической и политической обстановки, возникшей в стране. С одной стороны, это были явно ощутимые объединительные процессы, что отразилось, например, в подъеме торговли.

И вместе с тем наряду с централизацией, складыванием французской нации, возникновением национального государства именно во Франции политическая борьба между феодальными группировками приобрела самый ожесточенный характер, что привело, как известно, к кровопролитным религиозным войнам, истощавшим страну добрую четверть века. Это чрезвычайно обострило идейную и чисто литературную борьбу, заставило писателей четко выяснить свои политические позиции.

Не раз делались попытки (обычно учеными протестантского толка) отождествить гуманизм с Реформацией. Но если поставить знак равенства между этими двумя явлениями, то за пределами гуманизма окажется не только «Плеяда», но и такие писатели, как Рабле, одинаково отрицательно относившиеся как к католицизму, так и к протестантизму. Все это делает вопрос о природе французского гуманизма и о соотношении гуманизма и Реформации также чрезвычайно важным.

2

Не приходится удивляться, что в центре внимания всех занимающихся литературой французского Возрождения уже долгие годы находится творчество Франсуа Рабле, одного из титанов Ренессанса.

В настоящее время мы знаем творчество Рабле очень хорошо. Благодаря усилиям ученых школы Абея Лефрана (Ж. Платтар, А. Клузо и др.) теперь понятны почти все содержащиеся в книгах писателя аллюзии, раскрыты все цитаты, определены источники всех почти эпизодов и сюжетных ходов. Но творение Рабле оказалось разложенным по полочкам и как целое, единое создание перестало существовать.

Характерно, что в докладе крупнейшего современного французского специалиста по литературе XVI в. В.-Л. Сонье, прочитанном на очередном конгрессе «Ассоциации Гийома Бюде»¹⁴, много места было уделено спорным и нерешенным вопросам изучения наследия великого писателя. Сонье, отдавая должное школе Лефрана, детально останавливался на недостатках ее методологии и наметил основные проблемы современной раблезистики, требующие безотлагательного разрешения. Среди этих проблем едва ли не центральными являются: соотношение творчества Рабле и традиций народной литературы и реализм писателя. Однако обе эти проблемы Сонье понимает довольно упрощенно; связь с народным творчеством он видит лишь в отдельных заимствованиях из памятников средневековой городской литературы и в известной зависимости Рабле (при создании «Пантагрюэля») от традиций так называемых «народных книг». Что касается «реализма», то для Сонье он существует лишь как отражение в «Гаргантюа и Пантагрюэле» отдельных событий эпохи.

Большой методологической глубиной отличается более поздняя работа Сонье «Замысел Рабле»¹⁵. Посвященная «Третьей книге», она вскрывает сдвиги в художественном мышлении Рабле при работе над третьей частью его эпопеи. Исследователь показал, как под пером Рабле возникала эпопея нового времени – с новым героем в центре повествования (им в «Третьей книге» становится Панург) и новыми приемами изображения.

в. М., 1967; *Он же*. Поэзия Плеяды: Становление литературной школы. М., 1976.

¹⁴ *Saulnier V.-L.* Position actuelle des problèmes rabelaisiens // Association Guillaume Budé. Congrès de Tours et Poitiers. Paris, 1954. P. 83 – 104.

¹⁵ *Saulnier V.-L.* Le dessein de Rabelais. Paris, 1957.

Синтетическое истолкование книги Рабле, и прежде всего ее комики, попытался дать советский исследователь Л. Е. Пинский¹⁶. Он верно указал на утверждающий характер смеха Рабле. Л. Е. Пинский писал: «Это в целом не сатира в точном смысле слова, не возмущение против порока или негодование против зла в социальной и культурной жизни. Пантагрюэльская компания, прежде всего брат Жан или Панург, никак не сатиричны, а они – основные носители комического. Комизм непринужденных проявлений чувственной природы – чревоугодие брата Жана, похотливость Панурга, непристойность юного Гаргантюа – не призван вызывать негодование читателя. Язык и весь облик самого рассказчика Алькофрибаса Назье, одного из членов кружка пантагрюэльцев, явно исключают какой бы то ни было сатирический тон по отношению к Панургу. Это скорее близкий друг, второе «я» рассказчика, как и его главного героя»¹⁷. Л. Е. Пинский не вскрывает исторической основы раблезианского смеха, но подчеркивает его народный характер.

Таким образом, многие исследователи, идя к более глубокому и всестороннему пониманию Рабле, указывали на своеобразие раблезианского смеха (Л. Е. Пинский), на связь с комическими жанрами Средневековья (В. Л. Сонье) как на очень важные черты творчества писателя. По сути дела, речь шла о том национальном, народном субстрате, который окрасил в неповторимые черты все лучшие произведения французской ренессансной литературы и в наибольшей степени проявился в самом гениальном из них – «Гаргантюа и Пантагрюэле» Рабле.

Блестящий анализ этой народной основы книг Рабле, а тем самым и всей французской возрожденческой культуры дал в своей увлекательно написанной работе другой советский исследователь М. М. Бахтин¹⁸.

Эта чрезвычайно богатая по содержанию книга интересует нас здесь своим основным пафосом: мыслью о связи творчества Рабле с традициями народной праздничной культуры. Как замечает исследователь, «эпоха Возрождения вообще и французское Возрождение в особенности характеризуются в области литературы прежде всего тем, что народная смеховая культура в своих лучших возможностях поднялась до высокой литературы эпохи и оплодотворила ее. Не раскрыв этого, нельзя понять ни литературы, ни культуры эпохи. Разумеется, недопустимо сводить только к этому моменту все богатое, сложное и противоречивое содержание эпохи. Но именно этот момент – и момент исключительно важный – до сих пор остается нераскрытым» (стр. 148 – 149).

М. М. Бахтин выступает против одностороннего представления об эпохе Средневековья как времени сплошной диктатуры церкви, нерушимой феодальной иерархии и регламентации. В противовес официальным установлениям Средневековья, в противовес феодально-церковной культуре возникла и существовала неофициальная народная празднично-площадная культура. Она, конечно, испытывала постоянное давление культуры официальной, но в то же самое время оказывала на эту последнюю очень сильное влияние. «Целый необозримый мир смеховых форм и проявлений противостоял официальной и серьезной (по своему тону) культуре церковного и феодального Средневековья. При всем разнообразии этих форм и проявлений – площадные празднества карнавального типа, отдельные смеховые образы и культы, шуты и дураки, великаны, карлики и уроды, скоморохи разного рода и ранга, огромная и многообразная пародийная литература и многое другое – все они, эти формы, обладают единым стилем и являются частями и частицами единой и целостной народно-смеховой, карнавальной культуры» (стр. 6).

¹⁶ Пинский Л. Реализм эпохи Возрождения. М., 1961.

¹⁷ Там же. С. 188.

¹⁸ Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Возрождения. М., 1965 (в дальнейшем ссылки на эту работу даются в тексте).

В эпоху Возрождения происходит слияние новой гуманистической культуры и средневековой культуры веселящегося народа. «Нас интересовала в творчестве Рабле, – пишет М. М. Бахтин, – основная, большая линия борьбы двух культур, то есть борьбы народной культуры с официальным Средневековьем» (стр. 475). Исследователь показывает, что карнавальная стихия пронизывала насквозь ренессансное мировоззрение, которое часто использовало народно-праздничные, смеховые символы и формы. Таким образом, к услугам писателей Возрождения, и прежде всего Рабле, была широкая и разработанная система образов. «Но эти тысячелетиями слагавшиеся формы, – пишет М. М. Бахтин, – служат здесь новым историческим задачам эпохи, они проникнуты могучим историческим сознанием и помогают более глубокому проникновению в действительность» (стр. 225). Более того, карнавальные образы и формы, карнавальная свобода от средневековых запретов оказываются в руках Рабле мощным оружием идеологической борьбы. «Он пользуется народно-праздничной системой образов с ее признанными и веками освященными правами на свободу и вольность, чтобы расправиться всерьез со своим врагом – готическим веком. Это – только веселая игра, и потому она неприкосновенна. Но это игра без рампы. И вот Рабле в атмосфере признанной вольности этой игры совершает нападение на основные догматы, таинства, на самое святое святых средневекового мировоззрения... Но использование системы народно-праздничных форм и образов нельзя понимать как внешний и механический прием защиты от цензуры, как поневоле усвоенный “эзоповский язык”. Ведь народ тысячелетиями пользовался правами и вольностями праздничных смеховых образов, чтобы воплощать в них свой глубочайший критицизм, свое недоверие к официальной правде и свои лучшие чаяния и стремления. Можно сказать, что свобода была не столько внешним правом, сколько самим внутренним содержанием этих образов. Это был тысячелетиями слагавшийся язык “бесстрашной речи”, речи без лазеек и умолчаний о мире и о власти. Вполне понятно, что этот бесстрашный и свободный язык образов давал и богатейшее положительное содержание для нового мировоззрения» (стр. 292 – 293).

Анализируя известные нам факты жизни Рабле, М. М. Бахтин показывает, что писатель постоянно сталкивался с различными проявлениями народно-карнавальной культуры, жил в их атмосфере, «дышал их воздухом», «уверенно владел их языком, не нуждаясь в постоянном контроле отвлеченного сознания» (стр. 230).

В книге М. М. Бахтина показано, почему смеховые формы народного карнавала получили столь большое распространение в литературе эпохи Возрождения (ведь мы находим их и у Вийона, и у Клемана Маро, и у Десперье, и у Ноэля Дю Файля). Исследователь подробно останавливается на особенностях карнавального мироощущения. Как указывает М. М. Бахтин, «народно-площадная карнавальная толпа на площади или на улице – это не просто толпа. Это – народное целое, но организованное по-своему, по-народному, вне и вопреки всем существующим формам насильственной социально-экономической и политической его организации, которая на время праздника как бы отменяется» (стр. 276). Но это не толпа разобщенных людей, случайно оказавшихся вместе. И единство толпы не носит чисто геометрического характера. «Народное тело на карнавальной площади прежде всего чувствует свое единство во времени, чувствует свою непрерывную длительность в нем, свое относительное историческое бессмертие... Карнавал всеми своими образами, сценками, непристойностями, утверждающими проклятиями разыгрывает это бессмертие и неуничтожимость народа. В карнавальном мире ощущение народного бессмертия сочетается с ощущением относительности существующей власти и господствующей правды» (стр. 277 – 278). Это бессмертие народа подчеркивалось образами смерти-рождения, пронизывающими всю народную карнавальную культуру. Поэтому в карнавальной культуре образ мира всегда динамичен: он и смерть, и рождение, и в конечном счете – рост, умножение, становление. А для эпохи Возрождения как раз характерно это ощущение движения, перехода, рождения нового. «Раб-

лезианские образы, – пишет М. М. Бахтин, – фиксируют именно самый момент перехода, содержащий в себе оба полюса. Всякий удар по старому миру помогает рождению нового; производится как бы кесарево сечение, умерщвляющее мать и освобождающее ребенка. Бьют и ругают представителей старого, но рождающего мира. Поэтому брань и побои и превращаются в праздничное смеховое действие» (стр. 223).

Таким образом, в эпоху Возрождения влияние карнавала «было не только необычайно сильным, но и прямым, непосредственным и отчетливо выраженным даже во внешних формах. Ренессанс – это, так сказать, прямая карнавализация сознания, мировоззрения и литературы» (стр. 297).

Однако М. М. Бахтин не сводит все многообразие возрожденческой культуры, и в частности содержание книги Рабле, к воздействию народной карнавальной культуры. Он лишь подчеркивает огромный удельный вес этой культуры, что позволяет многое понять в сложных и противоречивых возрожденческих процессах. В книге Рабле отразились, конечно, и разноречивые общественные интересы его времени, и окружающая писателя повседневность. В этом смысле «Гаргантюа и Пантагрюэля» можно рассматривать как энциклопедию французской жизни в первой половине XVI в. Наряду с отпечатком народно-праздничного мировоззрения, в книгах Рабле легко обнаружить и придворно-праздничные элементы (например, знаменитая утопия Телема. См. у М. Бахтина. С. 151). Но народная основа творчества Рабле, его связь с карнавальной культурой прошлого объясняет не только органический демократизм писателя (да и вообще лучших достижений французского Ренессанса), но и прогрессивность, свободу и независимость взглядов автора «Гаргантюа и Пантагрюэля». В этом отношении очень важно следующее замечание М. М. Бахтина: «Как публицист, Рабле не солидаризовался до конца ни с одной из группировок в пределах господствующих классов (включая и буржуазию), ни с одной из точек зрения, ни с одним из мероприятий, ни с одним из событий эпохи. Но в то же время Рабле отлично умел понять и оценить относительную прогрессивность отдельных явлений эпохи, в том числе и отдельных мероприятий королевской власти, и он приветствовал их в своем романе» (стр. 476).

К такой же самостоятельности стремились и другие представители французской культуры эпохи Возрождения, но их связи с народно-площадной смеховой культурой были более опосредованными, менее тесными, чем у Рабле; поэтому их произведения оказались уже гениальной книги доктора из Монпелье.

Талантливое исследование М. М. Бахтина верно указало ту плодородную почву, на которой смогли появиться такие произведения, как «Гаргантюа» и «Пантагрюэль».

Карнавальная стихия захватывала и таких писателей, которые по духу своему, казалось бы, были от нее далеки. Снижающие карнавальные образы слышатся, например, в «Книжке шалостей» Ронсара, поэта, пытавшегося противопоставить народному карнавалу некое подобие античных вакханалий, не чувствуя между тем и другим родственной связи.

Народно-площадная основа, тот субстрат, который определил демократический характер литературы французского Возрождения, присущий ей праздничный тон (речь не идет, конечно, о позднем Возрождении) и который в наибольшей степени проявился у Рабле, постоянно приходил в соприкосновение с иными элементами, подчас создавая весьма сложный комплекс.

3

Нет нужды повторять, сколь сильным было влияние Италии на различные стороны французской культуры эпохи Возрождения. Раньше других пережив «величайший прогрессивный переворот» Ренессанса, родина Данте стала наставницей и вожатым других европейских народов. Черты итальянского влияния обнаруживаются во Франции XVI столетия и

в большом, и в малом: в форме женских причесок и в архитектуре Лувра, в увлечении сонетной формой и в живописных работах мастеров школы Фонтенбло, в расцвете новеллистики и в обычае носить короткие панталоны.

Перед перевалившими через Альпийские хребты французами действительно открылся новый мир. Вот что писал Карл VIII своему зятю герцогу Бурбонскому: «Трудно вам вообразить, до чего прекрасные сады видел я здесь, ибо, честью клянусь, так они роскошны и столько в них чудесных и редких вещей, о коих надеюсь я рассказать вам при встрече, что ежели бы еще поселить в них Адама с Евой, то это и был бы рай земной. Сыскал я в этой стране отменных художников, и вы пошлите к ним, пусть изготовят они для нас наилучшие, какие только возможно, картины, ибо те, что находятся в Бо, Лионе и прочих городах Франции, даже сравниться не могут красотой и великолепием своим со здешними. А я привезу вышеупомянутых художников с собою, дабы они написали мне подобные же для Амбуаза». Восхищение короля разделял и каждый его солдат.

Однако всякий раз, когда занесенные из Италии новый фасон одежды или стихотворная форма вступали в контакт с исконно французским, национальным, иноземное не приходило на смену французскому, не вытесняло его, а образовывало с ним сложный комплекс. Увлечение итальянским было временным. Это легко можно проиллюстрировать на французском петраркизме.

Слава певца Лауры была общеевропейской; об этом уже много писалось¹⁹.

Петраркизм можно понимать широко, и тогда он вберет в себя не только поэзию Петрарки и его многочисленных последователей и подражателей, но и куртуазные идеи Кастильоне, и платонистическую философию Марсилио Фичино и Пико делла Мирандола, да и многое другое. В данном случае речь пойдет о собственно влиянии петраркистской поэзии, хотя проникновение петраркизма во Францию и было осложнено увлечением неоплатоновской философией²⁰ (кружок Маргариты Наваррской) и т. д.

Проникновение во Францию петраркизма связано с расцветом сонетной формы. Вообще распространение сонета является отличительной чертой литературы эпохи Возрождения, когда не каждый слагатель стихотворных строчек считался поэтом, но все – поэты и ученые, короли и негоцианты, прелаты и полководцы – считали своим долгом написать хотя бы несколько сонетов. Сонет был очень удобен как раз для этой бурной эпохи гражданских войн и открывания новых земель, когда для длинной поэмы «не хватало дыхания», а роман был еще «низким» литературным жанром. Сонет приучал к дисциплине мысли, к краткости, и в то же время к изощренности. А изощренность, виртуозность формы была одной из особенностей петраркизма – не столько лирики самого Петрарки, сколько его многочисленных эпигонов.

Во Франции Петрарка стал известен еще на исходе Средневековья. Однако простое знакомство с произведениями великого флорентийца еще не говорит о его влиянии. Да и проникли во Францию первоначально не сонеты Петрарки, а его «Триумфы».

Первым из поэтов, испытавших на себе воздействие литературных идей Петрарки, был во Франции Жан Лемер де Бельж²¹. Причем он не просто вдохновился лирикой певца Лауры, но пытался подражать модному в то время (т. е. в самом начале XVI столетия) направле-

¹⁹ См., напр.: *Vianey J. Le Pétrarquisme en France au XVI^e siècle.* Montpellier, Paris, 1909; *Piéri M. Pétrarque et Ronsard.* Marseille, 1895; *Simone F. Note sulla fortuna del Petrarca in Francia nella prima metà del Cinquecento // GSLI.* 1950. № 1; 1951. № 1 – 2.

²⁰ Интересно мнение замечательного французского ученого Анри Вебера: «Было бы ошибкой объяснять популярность сонета во Франции влиянием философии платонизма. За исключением некоторых сонетов Дю Белле и еще менее многочисленных сонетов Ронсара, платонизм оказался чужд лучшим нашим любовным сонетам, – если, конечно, не сводить платонизм к известной приподнятости тона, к почтительности по отношению к женщине, что может быть смешано с куртуазным духом» (*Weber H. La Création poétique au XVI^e siècle en France.* Paris, 1956. P. 233 – 234).

²¹ *Vianey J. Op. cit.* P. 43 – 44.

нию, получившему в науке название «вульгарного» петраркизма. Однако с именем Лемера де Бельж связан лишь начальный эпизод в истории французского петраркизма.

Следующая попытка была сделана Клеманом Маро, но не в его эпиграммах, как полагал Ж. Вианэ²², – в них лишь с большой натяжкой можно увидеть подражания Серафино и Тебальдео, а в его переводах из Петрарки, выполненных где-то в середине 30-х годов (опубликованы в 1538 г.)²³. Если говорить о «этапе Маро» во французском петраркизме, то этап этот характеризуется чисто внешним усвоением опыта Петрарки, когда подражания еще очень близки к переводам.

Подлинным поклонником и пропагандистом итальянских петраркистов во Франции стал Меллен де Сен-Желе. В молодости он посетил Италию, провел там почти десять лет (с 1509 по 1518 г.) и был знаком с видными представителями итальянской литературы начала XVI столетия. Сен-Желе увлекался страмботистами, т. е. «вульгарным» петраркизмом, и хотя он прожил до 1558 г., он принадлежит к раннему, «добембистскому» этапу европейского петраркизма (характерно, например, что в творчестве Сен-Желе жанр сонета не занял того доминирующего положения, как у «Плеяды»).

Лионская школа была первым значительным литературным объединением французского Возрождения, открыто вставшим под знамена петраркизма. Дело, конечно, не в том, что глава школы Морис Сев похвалялся, что якобы нашел в 1533 г. в Авиньоне могилу Лауры де Сад, возлюбленной Петрарки, воспетой им в «Канцоньере». Лежащий на пути в Италию богатый торговый Лион рано испытал воздействие итальянской культуры. Гуманистически образованный, с молодых лет проявивший поэтические наклонности, Морис Сев после возвращения в родной город становится страстным пропагандистом поэзии Петрарки. Вообще в 40-е годы XVI в. устанавливается во Франции подлинный культ итальянского поэта. Его переводит Жан Менье (барон д'Оппед) и Васкен Фильель, его читают при дворе, ему начинают все больше подражать. Одним из наиболее значительных произведений Сева была «Делия» (1544). Хотя у книги была вдохновительница – лионская поэтесса Пернет дю Гийе, – следы реальной любовной связи отыскиваются в 449 десятистишиях (дизенах) книги с трудом. И это весьма симптоматично. Любовное увлечение становится как бы предлогом для написания лирического сборника. Это роднит Сева с отдельными представителями «добембистского», «вульгарного» петраркизма. Подлинной героиней книги становится Идея, идея красоты, идеальная красота, источник истиной добродетели. Поэтому нарисованный в дизенах «Делии» образ возлюбленной поэта лишен реальных характеристических черточек. В книге много чисто петраркистских реминисценций, но помимо этих банальностей и штампов в книге Мориса Сева есть подлинная поэтичность, есть музыкальность фразы, есть точные наблюдения, есть прекрасные картины природы, вернее, тонко переданные впечатления от нее.

«Плеяда», чрезвычайно внимательная ко всему, что было сделано в поэзии ее предшественниками, не без пользы изучала в коллежах Кокере и Бонкур выпущенный в Лионе томик Сева. Помимо широко использованного – впервые во Франции – опыта итальянских петраркистов, что сразу обогатило поэтический язык, сделало его более гибким, Ронсар и Дю Белле нашли у Сева мысль о том, что поэзия – это не забава, а большой и почетный труд, что поэт не просто рифмач, а избранник, на которого снисходит порой поэтическое вдохновение. Но «Плеяда» пошла значительно дальше Сева – и на пути использования итальянского опыта, и в деле преодоления этого влияния.

Первым петраркистским сборником сонетов стала во Франции «Олива» Дю Белле, вышедшая среди других произведений поэта в 1549 г. Это был первый крупный поэтиче-

²² Ibid. P. 45 – 50.

²³ См. ниже нашу статью: Жоашен Дю Белле и Клеман Маро (о двух переводах из Петрарки).

ский опыт Дю Белле. Подготовленный непосредственно перед написанием теоретического трактата «Защита и прославление французского языка», он как бы прокладывает ему путь. Первая книга Дю Белле является той практической основой, на которой затем смогли быть сделаны теоретические обобщения «Защиты». Поэтому «Олива» Дю Белле, точнее ее первая редакция (вторая, значительно расширенная, появилась через год) особенно близка теоретическим положениям трактата.

И тем не менее даже в этом подражательном цикле мы сталкиваемся порой не только с оригинальной, талантливой трактовкой какой-либо петраркистской темы, но и с отголосками старой французской любовной поэзии. В этом смысле первая редакция «Оливы» как бы стоит на перепутье: она завершает тот этап развития французской поэзии, основными представителями которого были Сев, Эроэ и другие члены Лионской школы, но в то же время она начинает и новый ее период: Дю Белле отказывается от безоговорочного платонизма лионцев, галльский дух, столь буйно торжествующий у Ронсара, дает себя чувствовать и в раннем сборнике Дю Белле.

Однако сборник этот наиболее характерен для петраркизма молодой «Плеяды». Из 50 его сонетов 38 являются либо перефразировкой, либо просто приблизительным переводом стихотворений итальянских поэтов эпохи Возрождения. Кого же переводил, кому подражал Дю Белле? Рядом с Петраркой, подражаний которому в «Оливе» больше всего, должен быть поставлен другой великий итальянец – Ариосто. Но помимо этих двух крупных поэтических величин (к ним может быть добавлен еще и третий – Пьетро Бембо), среди послуживших Дю Белле образцов мы находим массу второстепенных итальянских стихотворцев первой половины XVI в.

В 1552 г. выпустил свой петраркистский сборник и Ронсар. Ученые не раз задавались вопросом, «петраркизировал» ли Ронсар до этой книги: Поль Ломонье²⁴ стремился доказать, что глава Плеяды был петраркистом уже до 1550 г. Свои выводы он утверждает на весьма зыбком основании. В 1549 г. Ронсар выпустил небольшую брошюру, состоящую из «Гимна Франции» и из двух небольших стихотворений, одно из которых – сонет – является довольно точным переводом сонета Петрарки. Но помещенное рядом стихотворение «Фантазия к своей даме» слишком далеко от петраркистской концепции любви. В нем есть, например, такие строки:

Mais quand la nuit venoit le jour troubler,
Lors je sentoi mon plaisir redoubler,
Vous voiant seule en vostre chambre nue,
Monstrer la jambe et la cuisse charnue,
Ce corps, ce ventre, et ce sein coloré,
Ainçois ivoire en oeuvre élaboré,
Où j'avisoi une et une autre pomme,
Dans ceste nege aller et venir, comme
Les ondes font se jouant à leur bord,
Quand le vent n'est ne tranquille ne fort²⁵.

Такое смешение платонистической, петраркистской концепции любви с чувственным отношением к женщине станет характерным для всего творчества Ронсара, даже для его

²⁴ Laumonier B. Ronsard poète pétrarquiste avant 1550 // Mélanges G. Lanson. Paris, 1922. P. 109 – 114.

²⁵ Ronsard. Oeuvres complètes. Vol. II, Paris, 1950. P. 691: Но когда ночь прогоняла дневной свет, мои радости удваивались; я видел вас в комнате одну, совсем нагую, видел ваши ноги и полные бедра, видел это тело, этот живот, видел грудь цвета резной слоновой кости, видел, как на этой белизне колышались два яблока, подобно волнам, играющим у берега, когда ветер не очень силен, но и не очень слаб.

наименее самостоятельного сонетного цикла «Любовь к Кассандре». В этом цикле немало подражаний итальянским петраркистам. Но в отличие от первой книги Дю Белле, в сборнике Ронсара почти нет заимствований у «страмботистов». Если глава «Плеяды» и черпал у итальянских поэтов, то прежде всего у Петрарки, а также у Бембо и Ариосто²⁶. Другой особенностью книги Ронсара является то, что в большинстве случаев поэт не шел дальше довольно свободного подражания; переводов в его сборнике относительно мало.

Но самая важная черта, отличающая уже этот ранний цикл Ронсара, определившая его дальнейшее творчество и являющаяся отличительной чертой французской поэзии середины и второй половины XVI столетия, – это глубокая связь с национальными поэтическими традициями, с поэзией предшествующего периода, с жизнерадостным, земным, чувственным взглядом на жизнь, на женщину, на любовь. Причем эти черты есть даже в цикле «Любовь к Кассандре», цикле наиболее несамостоятельном, подражательном, петраркистском.

Чисто «литературная» любовь, придуманное и стилизованное «чувство» постоянно приходит в противоречие с подлинными переживаниями автора. Поэтому, между прочим, нам представляется недостаточно справедливым следующее суждение Анри Шамара: «Сонеты к Кассандре, – писал он в своей «Истории Плеяды», – это прежде всего, как мне кажется, выражение прекрасной мечты. Это история юношеской страсти, зародившейся однажды в апреле в двадцатилетней душе, но душе поэта и художника. Страсть эта не могла иметь последствий. Жизненные обстоятельства сделали ее очень чистой»²⁷. Анри Шамар, очевидно, не принял во внимание некоторых сонетов цикла, а также ряда других стихотворений, обращенных к Кассандре, но включенных в другие сборники.

Характерно признание поэта в одном стихотворении 1553 г.:

Quand je soulois en ma jeunesse lire
De fl orentin les lamentables vois,
Comme incredule alors je ne pouvois,
En le moquant, me contenir de rire²⁸.

Это написано через год после выхода первого петраркистского сборника Ронсара. В том же году «Книжка шалостей» знаменовала отход поэта от петраркизма, его поворот к национальным традициям. Многие исследователи не случайно видят в ронсаровском петраркизме лишь «серию упражнений, в которых поэт проявляет себя скорее эрудитом и мастером стиха, чем влюбленным»²⁹. Правильнее было бы говорить, как это делает Гюстав Коэн³⁰, о соединении в этом сборнике «квинтэссенции итальянского петраркизма, провансальской куртуазной любви и галльской чувственности». «То поэт поднимается до самой возвышенной страсти, – писал Анри Шамар, – то отдается сладостным мечтам, то он подражает Петрарке, то прислушивается лишь к Овидию»³¹. К этим компонентам, т. е. к влиянию провансальской куртуазной (несколько мистической) лирики, реалистической, чувственной поэзии городского сословия, влиянию итальянского петраркизма и античных авторов, – можно было бы добавить и отзвуки неолатинских поэтов, в частности Иоанна Секунда с его «Поцелуями» и платонистической философией. Однако платонизм не был воспринят Ронсаром глубоко и органически. Петраркизм оказался, конечно, не литературной игрой, но важной шко-

²⁶ Cioranescu A. L'Arioste en France. Vol. I – II. Paris, 1939.

²⁷ Chamard H. Histoire de la Pléiade. Vol. I. Paris, 1961. P. 257.

²⁸ Ronsard. Les Amours. Paris, 1963. P. 137: Когда в молодости я читал скорбные жалобы флорентийца, я тогда, подсмеиваясь над ним, не мог удержаться от смеха.

²⁹ Laumonier P. La Cassandre de Ronsard // Revue de la Renaissance. 1902. P. 103.

³⁰ Cohen G. Ronsard, sa vie et son oeuvre. Paris, 1956. P. 134.

³¹ Chamard H. Op. cit. Vol. I. P. 269.

лой, которую Ронсар прошел удивительно быстро, что позволило ему перейти к той «поэзии действительности», которая торжествует уже в следующем его сонетном цикле.

Иным был в своих ранних книгах другой член «Плеяды» Жан-Антуан де Баиф. «Рассмотренные в целом, – писал А. Шамар, – две первые книги цикла «Любовь к Франсине» написаны почти без исключения в традициях петраркизма. Лучше, чем в 1552 году, более явно, Баиф, в свою очередь, делает то, что уже сделали Дю Белле, а затем Ронсар, когда они прославляли Оливу и Кассандру. Он сделал это после них, но сделал так же, как и они, употребляя по отношению к моделям те же приемы, применяя всевозможнейшие способы усвоения, начиная от простого перевода до свободных композиций»³².

Жизнерадостное галльское начало в творчестве Баифа нашло выражение не в его петраркистских сонетах, а в чувственных песнях, составивших третью и четвертую книгу цикла «Любовь к Франсине». Соединение петраркистской изысканности и глубины с чисто французской откровенностью и жизнерадостностью удалось только Ронсару в его прекрасном цикле «Любовь к Марии». Но цикл этот отражает уже кризис французского петраркизма, отказ от прямого следования зарубежным образцам.

В 1553 г. Дю Белле включил в одну из своих книг стихотворение, которое, очевидно, не случайно переиздал еще через пять лет. Это была ода «К одной даме» (в издании 1558 г. она носила название «Против петраркистов»).

В этой оде Дю Белле подробно останавливается на способах создания петраркистами образа возлюбленной. Он показывает условность, надуманность определений, избыточность эпитетов, однообразие сравнений. Дю Белле отмечает свойственную поэтам-петраркистам гиперболичность в выражении своих чувств. Ни разу еще во Франции петраркизм не подвергался столь обстоятельной уничтожающей критике. Характерно, что Дю Белле критикует все те недостатки петраркизма, которыми сам не раз грешил в своей «Оливе» (можно было бы к каждой особенности петраркистской поэтики, критикуемой Дю Белле, найти красноречивый пример в его же книгах). Таким образом, это было не просто критикой недостатков петраркизма, а полным отказом от него. Уже в первой строфе своей оды Дю Белле заявлял:

J'ay oublié l'art de petrarquizer.
Je veulx d'amour franchement deviser
Sans vous flater, et sans me deguiser³³.

Как было показано рядом исследователей³⁴, эта реакция на петраркизм во французской поэзии не открывается сатирическим стихотворением Дю Белле. Более того: в какой-то мере реакция на петраркизм пришла во Францию с его родины – из Италии. В одном из стихотворений Меллена де Сен-Желе мы находим насмешки над петраркистскими условностями и преувеличениями; такие же насмешки можно обнаружить и в «Совершенной подруге» Антуана Эроз. Источниками этих насмешек были иронические стихи Берни и особенно Аретино, а также теоретические рассуждения Бембо.

Однако вряд ли следовало весь антипетраркизм Дю Белле, столь ясно и определенно выраженный в стихотворении «К одной даме», сводить, как это делают некоторые исследователи, к итальянскому влиянию. Для дальнейшего развития творчества Дю Белле, для судеб «Плеяды» антипетраркизм был чрезвычайно важен, имел глубокие корни и весьма значительные последствия.

³² Chamard H. Op. cit. Vol. II. P. 143 – 144.

³³ Du Bellay. Oeuvres poetiques. Vol. I V. Paris, 1934. P. 205: Я забыл искусство петраркизировать, я хочу говорить о любви свободно, не льстить вам и не притворяться.

³⁴ См., напр.: Rossetini O. Les influences anciennes et italiennes sur la satire en France au XVI^e siècle. Florence, 1958. P. 78 – 86.

Ронсар несколько позже, чем Дю Белле, заявил о своем отказе от петраркизма (в 1554 г. он полагал, что еще можно «хорошо петраркизировать»). Но помимо открыто провозглашенного разрыва с петраркизмом, Ронсар давно уже отходил от него в своем творчестве. Важная веха на этом пути – вышедшая в апреле 1553 г. анонимно «Книжка шалостей». Как верно заметил Гюстав Коэн³⁵, вся книга написана в духе Маро, вообще в галльском духе. Ронсар возрождает старые поэтические жанры, чувствуются в книге и отголоски творчества как бы стоявшего на пороге Возрождения Франсуа Вийона.

В цикле Ронсара «Любовь к Марии» с петраркизмом было покончено. Он был вытеснен из своих «исконных владений» – из сонета. Любовь чувственная, реальная, земная воспевалась поэтом в одах (здесь нельзя не видеть определенного воздействия древнеримской любовной поэзии, в частности Овидия и Горация), теперь она проникает в сонет. В этом сказалось усиливающееся влияние национальных поэтических традиций, в частности влияние Клемана Маро.

Провозглашенный «Плеядой» в 1553 – 1556 гг. отказ от петраркизма не покончил, однако, окончательно с этим течением во французской поэзии. В 70-е годы наступает новый период увлечения петраркистскими идеями и петраркистской фразеологией. Очень показательна в этом отношении эволюция творчества Ронсара – причем не только изменение стиля его новых произведений по сравнению со старыми, но и те многочисленные исправления, которые он из года в год вносил в свои книги. Уже в 1555 – 1560 гг., а особенно в 1578 г., ронсаровская правка определенно направлена к классической ясности и гармонии. «Он уничтожает, – писал Анри Вебер, – неологизмы и даже архаизмы, он изменяет образы, которые кажутся ему или слишком реалистическими, или чрезмерно утонченными, он совершенствует и делает более легким ритм»³⁶. На этом пути, который вел к большей четкости и ясности, необходим был разрыв с условностями петраркизма. Этот отход от ранее принятых норм, ранее восхвалявшихся образцов был продиктован глубоким пониманием задач, стоявших перед французской поэзией. Не вполне учитывая это обстоятельство, Ж. Вианэ писал: «И вот что особенно пикантно: ода “Против петраркистов” – это протест национального духа против литературы, ввезенной из-за границы, и в то же время эта ода была в определенном смысле объектом ввоза; ведь Дю Белле, я думаю, не решился бы высмеивать, как он это сделал, принцев итальянской поэзии, если бы сами итальянцы не подали ему в этом примера, и мне представляется маловероятным, что до него не долетело эхо всего того, что писалось против петраркистов у наших соседей еще за двадцать лет до 1553 года»³⁷.

Такая точка зрения продиктована односторонним прочтением как сатирической оды Дю Белле, так и произведений других поэтов «Плеяды», в которых был провозглашен разрыв с петраркизмом. Берни, Аретино, отчасти Бембо порицали излишества этого направления, его условность и общие места. Дю Белле и Ронсар, по сути дела, вели речь о новом этапе своей литературной реформы, когда от подражания следовало уже переходить к оригинальному творчеству.

Эволюция любовной поэзии «Плеяды», в частности Дю Белле и Ронсара, шла от подражания второстепенным итальянским петраркистам к более глубокому и широкому освоению их опыта, а затем к отказу от петраркистских норм. В целом лирика «Плеяды», по сравнению с лирикой итальянских (да и ранних французских) петраркистов, более чувственна, более восприимчива к окружающему миру, к природе, к человеческим слабостям и порывам, более реалистична. Это делает ее интимнее, ближе к человеку. Но это уже не петраркизм.

³⁵ Cohen G. Ronsard, sa vie et son oeuvre. Paris, 1956. P. 139.

³⁶ Weber H. Création poétique. P. 393.

³⁷ Vianey J. Pétrarquisme en France. P. 170 – 171.

Шарль Пеги как-то заметил, что сонетные циклы Ронсара очень напоминают ему гирлянду замков в долине Луары: и те и другие соединяют в себе итальянские уроки с национальными традициями. Как и неизвестные французские строители, поэты «Плеяды» критически подошли к итальянскому опыту; они не порвали окончательно с национальными традициями. Это делало их любовную лирику не только значительным литературным явлением эпохи, но и крупным фактом европейской культуры.

Собственно «петраркистский» период французской поэзии был необычайно коротким: уже к середине 50-х годов начинается бурное антипетраркистское движение. Петраркизм оказался для поэтов «Плеяды» основательной школой, но Ронсар и Дю Белле очень быстро его переросли. Иногда дело изображают так, будто петраркизм был вытеснен новым влиянием – открытой Анри Этьеном анакреонтической лирикой. Думается, что это глубоко ошибочная точка зрения. Анакреонтическая поэзия не прошла, конечно, для «Плеяды» незамеченной. Но не ее появлением следует объяснять резкий поворот в творчестве поэтов содружества (напомним, что ода Дю Белле «К одной даме» появилась до публикации Анри Этьена).

Кратковременность петраркистского периода у поэтов «Плеяды» объясняется в первую очередь силой и жизненностью национальных поэтических традиций, того «субстрата», на который накладывалось иноземное влияние и очень быстро перерабатывалось и поглощалось им. В этом одна из ярких отличительных черт французского Ренессанса.

4

Большое значение для развития французской ренессансной повествовательной прозы, и прежде всего новеллы, имело знакомство во Франции с «Декамероном» Боккаччо. Эта книга, несомненно, повлияла уже на первый французский сборник «Сто новых новелл». Влияние «Декамерона» еще усилилось, когда в 1485 г. был впервые напечатан перевод Лорана де Премьефе. В конце 30-х годов XVI в. секретарь Маргариты Наваррской Антуан Ле Масон завершает свой перевод книги Боккаччо. Перевод этот, вышедший в 1545 г., выдержал на протяжении полувека шестнадцать переизданий. Вслед за Боккаччо на французский язык переводятся и другие итальянские новеллисты – Банделло, Мазуччо, Страпарола, Чинтио. Таким образом, подобно тому как Петрарка и его продолжатели стали в какой-то период учителями и наставниками французских поэтов, Боккаччо и его последователи послужили образцом для французских прозаиков. Однако далеко не все французские рассказчики ориентируются на опыт Боккаччо. Именно в области новеллистики с особой силой проявилась устойчивость национальных традиций. Те же писатели, кто внешне подражает «Декамерону» (как, например, Маргарита Наваррская), берут у него только форму, наполняя ее чисто французским содержанием. Это не значит, конечно, что во Франции эпохи Возрождения в области прозы не было совсем подражателей итальянским образцам. Например, в 1555 г. вышел анонимный сборник «Рассказы о проходимцах», почти наполовину составленный из переводов и пересказов Мазуччо. Но книг, отмеченных столь сильным итальянским влиянием, среди французской новеллистики XVI в. сравнительно немного, и не они определяют лицо французской прозы.

У прозаических жанров – прежде всего, у новеллы и так называемой «народной книги»³⁸ – была несколько иная читательская аудитория, чем у жанров лирических. Этим

³⁸ «Народные книги», получившие большое распространение в эпоху Возрождения благодаря изобретению книгопечатанья, представляют собой очень интересное явление. Среди них мы находим и типично средневековые повествования типа знаменитого «Пьера Прованского и прекрасной Магелоны», и образцы ренессансной прозы (вспомним хотя бы, что и Рабле начинал свою великую эпопею в жанре «народной книги»). О развитии французской лубочной литературы см. исследование Пьера Брошона (*Brochon P. Le livre de colportage en France depuis le XVI^e siècle. Paris, 1954*).

объясняется и близость новеллы к литературе позднего Средневековья³⁹, и расцвет новеллистики именно в первой половине XVI столетия. На закате Возрождения новелла вырождается в чисто развлекательный прозаический жанр или приобретает ярко выраженный областной «региональный» характер (Гийом Буше и др.). Именно к первой половине века могут быть отнесены слова Анатоля Франса: «В XVI веке новелла процветает, распространяется и распускается пышным цветом на ниве словесности; она заполняет многочисленные сборники; она проникает в самые ученые сочинения, между глубокомысленными рассуждениями, порой доходящими до педантизма»⁴⁰.

Одним из самых ярких новеллистических сборников французского Возрождения стал «Гептамерон» Маргариты Наваррской⁴¹. Начатый в 1542 г., в пору работы Ле Масона над переводом новелл Боккаччо, «Гептамерон» так и не был завершен.

Возник «Гептамерон», несомненно, под непосредственным влиянием Боккаччо. Впрочем, Маргарита этого и не скрывала: несколько раз в Прологе и в тексте новелл она с восхищением говорит о книге итальянского писателя. Как и «Декамерон», книга Маргариты Наваррской открывается обширным Прологом, рассказывающим о том, как десять благородных кавалеров и дам, вынужденных к безделью осенней непогодой и нападениями грабителей (напомним, что у Боккаччо это была знаменитая флорентийская чума 1348 г.) решают коротать время, рассказывая по очереди о занимательных событиях и происшествиях, о которых слышали или которые видели сами.

Но на этом сходство с книгой Боккаччо и кончается; перед нами на страницах «Гептамерона» открывается французская действительность того времени с ее характерными приметами. Новым и самостоятельным у Маргариты было отношение к ее героям, тонкий психологизм, родоначальницей которого она по праву считается во французской прозе, проложив дорогу и госпоже де Лафайет и Шодерло де Лакло.

Это пристрастие к обрисовке характеров и страстей, к раскрытию психологии героев сказалось и в индивидуализированном изображении десяти рассказчиков. Дело, конечно, не в том, что за довольно прозрачными анаграммами стоят вполне реальные современники Маргариты и она сама (себя Маргарита называет Парламантой). Характеры рассказчиков раскрываются прежде всего в выборе ими сюжетов новелл. Так, например, Сафредан рассказывает по большей части о мужьях, изменяющих женам со служанками, о женах, флиртующих со своими кучерами, о любовных проделках монахов-францисканцев. Близки к ним по содержанию и новеллы, вложенные в уста двух молодых женщин – Номерфиды и Аннасюиты: это истории об обманах, подвохах, веселых плутнях, о доверчивых мужьях и легкомысленных женах, но их отношение к изображаемому уже иное. Еще ярче и отчетливее характеры рассказчиков раскрываются в диалогах – обсуждениях, замыкающих каждую новеллу. Здесь не только лишний раз демонстрируются веселость Иркана, серьезность Уазиль, богатый духовный мир и скрытая страстность Парламанты. В жарких спорах, столкновении мнений, вырисовывается мировоззрение рассказчиков. Для Уазиль характерна глубокая религиозность (недаром она каждое утро читает и комментирует остальным Священное писание); для Иркана – поверхностно гедонистическое отношение к жизни, для Парламанты – склонность к платонизму. Порой рассказываемые истории бывают призваны иллюстрировать то или иное положение рассказчика, и за новеллой Иркана, повествующей о распутстве и хитрости монахов, следует рассказанная Парламантой история о возвышенной любви, пронесенной через всю жизнь (например, новеллы 56 и 57). Таким образом, внешне следуя

³⁹ Устойчивость средневековых жанров мы обнаруживаем и в немецкой литературе этой эпохи (достаточно сопоставить произведения Себастиана Бранта и Ганса Сакса).

⁴⁰ Франс А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 8. М., 1960. С. 16.

⁴¹ См. о ней: Jourda P. Marguerite d'Angoulême, duchesse d'Alençon, reine de Navarre. Vol. I – II. Paris, 1930.

схеме Боккаччо, Маргарита Наваррская ставила перед собой совсем иные задачи. Подчас судьбы рассказчиков переплетаются у нее с судьбами персонажей (например, в одной из новелл писательница рассказывает забавную историю, участницей которой в действительности была она сама).

Чисто национальная основа «Гептамерона» проявилась не только в источниках новелл книги (в большинстве случаев в основе их лежат действительно имевшие место события и происшествия; некоторые новеллы заимствованы из средневековых французских стихотворных повествовательных сборников), и не только в чисто французском чувстве фразы, далекой от периодов Боккаччо, еще во многом зависимого от латинской традиции. Очень типично отношение Маргариты Наваррской к духовенству. Его представители являются основными участниками остро комических ситуаций, а вместе с тем и объектом сатиры. В книге нет ни одного добропорядочного священника или монаха. Все они предстают перед читателем либо как сластолюбцы, либо как обжоры, либо как любители наживы. В лучшем случае они попадают в комическую ситуацию, как те два францисканца, что, ночуя у мясника и подслушав разговор хозяина с женой, решили, что он собирается их зарезать и спрятались в хлев (новелла 34).

Насмешки над монахами имели давние традиции во французской литературе: они буквально переполняют средневековые фаблю и фарсы. Но под пером Маргариты, в пору ожесточенных теологических споров, предшествовавших Религиозным войнам, эти насмешки приобретают иной смысл. В данном случае, несомненно, сказалось сочувственное отношение писательницы к Реформации, по крайней мере, к негативной стороне ее программы. Постоянные ссылки на священное писание, призывы читать и перечитывать Евангелие, в сочетании с резкой критикой служителей церкви достаточно определенно характеризуют позиции Маргариты в вопросах религии.

Если Маргарита Наваррская, восхищавшаяся книгой Боккаччо и пропагандировавшая его творчество, создала произведение, столь отличное от «Декамерона», то другие французские новеллисты первой половины XVI в. обнаруживают еще меньшую зависимость от итальянских образцов.

Среди источников новелл секретаря Маргариты Бонавантюра Деперье⁴² мы не найдем произведений итальянских писателей. Кое-какие рассказы отдаленно напоминают сборник «Сто новых новелл» и некоторые старинные французские книги. Сам Деперье писал во вступительной новелле своих «Новых забав и веселых разговоров»: «За своими рассказами я не ходил также ни в Константинополь, ни во Флоренцию, ни в Венецию и ни в какие другие дальние места. Неужели для того, чтобы вас позабавить, я не мог воспользоваться теми происшествиями, которые совершаются у нас за порогом, и должен был идти куда-то за тридевять земель?» Действительно, в «Новых забавах» мы оказываемся в самой гуще французской городской жизни начала XVI в., мелькают названия исконных французских провинций, названия хорошо знакомых писателю городов. Сборник Деперье населяет пестрая толпа его современников; тут и мелкопоместные дворяне, и шарлатаны-медики, и уличные торговцы, и юристы, доктора канонического права; тут и ремесленники всех мастей и благочестивые монахи и веселые кюре. Из обыденной хроники городского повседневья Деперье сумел создать увлекательнейшие рассказы.

«Новые забавы и веселые разговоры» можно сопоставить с книжкой латинских «Фацетий» Поджо Браччолини, но более всего они сродни средневековым французским фаблю, сродни имеющим давние традиции фарсам⁴³, продолжавшим жить на площадях француз-

⁴² См. о нем: *Chenevière A. B. Des Periers, sa vie, ses poésies.* Paris, 1885.

⁴³ См.: *Bowen B.-C. Les caractéristiques essentiels de la farce française et leur survivance dans les années 1550 – 1620.* Urbana, 1964.

ских городов. Не случайно образный строй, языковая стихия «Новых забав» так близки к первым книгам эпопеи Рабле: как и в них, в новеллах Деперье все захлестывает волна неудержимого веселья и смеха. Народные, национальные корни юмора Деперье позволили ему создать не только гуманистическую сатиру на монахов и церковников, но и пеструю картину городской жизни его времени, подвергнув осмеянию с широких демократических позиций все, что было в ней отрицательного и смешного.

Еще более далеки от итальянских образцов сборники новелл двух других крупных представителей французской прозы XVI столетия – Никола де Труа⁴⁴ и Ноэля Дю Файля⁴⁵. Книга первого – «Великий образец новых новелл», созданная в середине 30-х годов, – это непритязательная хроника жизни города, где автор сборника был простым седельным мастером. Подсказанная окружающей автора действительностью, книга написана в традициях городской литературы позднего Средневековья. В «Сельских беседах» и «Шутках Этрапеля» бретонского дворянина Ноэля Дю Файля перед нами жизнь маленьких местечек, затерявшихся среди полей и лесов. Применительно к Дю Файлю трудно даже говорить о новеллистике; писатель близок к незамысловатым средневековым рассказчикам, его новеллы – это повестушки без четко намеченного сюжета, без завязки и развязки. Очень силен в книгах Дю Файля элемент морализации, что было характерным для французской литературы предшествующих веков.

Устойчивость национальных традиций в области повествовательных жанров понятна: создаваемая для широкого демократического круга читателей (это не значит, что новеллы не читались утонченными придворными или учеными гуманистами; в то же время ронсаровская «Франсиада» вряд ли могла заинтересовать городского ремесленника, торговца, сельского кюре), новеллистическая проза обладала уже определенным кругом сюжетов и ситуаций, излюбленными героями, хорошо разработанной системой образных средств. Именно поэтому обильно переводимая на французский язык, итальянская новелла оказала сравнительно небольшое влияние на прозаиков Франции эпохи Возрождения.

Такое же положение наблюдается и в области драматургии, прежде всего комедиографии. Французский театр развивался в XVI в. по двум непересекающимся (или почти непересекающимся) направлениям: с одной стороны, продолжает существовать типично средневековый театр со своей собственной драматургией (фарсы, соти, мистерии), со своими полупрофессиональными труппами и приемами игры; с другой стороны, возникал гуманистический театр, культивировавшийся в коллежах и при королевском дворе.

Средневековый театр оказался атакован в XVI столетии с двух сторон: против него не только выступали гуманисты – сторонники коренной реформы театра, но и теологическая Сорбонна, добившаяся, например, в 1548 г. запрещения представления мистерий как профанации Священного писания. Однако эти удары, обрушившиеся на профессиональный театр, не смогли сломить его окончательно: средневековые традиции в области драматургии были во Франции исключительно жизнеспособными, так как поддерживались постоянным общением с широкими кругами демократических зрителей.

Живучесть средневековых религиозных и светских театральных жанров обеспечивалась также и формами театральной организации. Основными исполнителями мистерий и фарсов были члены различных цехов и корпораций, таких, например, как знаменитое парижское «Братство страстей господних», открывшее, между прочим, первый в столице стационарный театр – Бургундский отель. Таким образом, и в этой области средневековые традиции были очень сильны.

⁴⁴ См. о нем: *Kasprzyk K.* Nicolas de Troyes et le genre narratif en France au XVI^e siècle. Warszawa; Paris, 1963.

⁴⁵ См. о нем: *Philipot E.* La vie et l'oeuvre littéraire de N. Du Fail, gentilhomme breton. Paris, 1914.

Более того, французская комедиография второй половины XVI столетия, внешне ориентируясь на опыт античности (Плавт и Теренций) и ренессансной Италии (Ариосто, Бибиена и мн. др.), по сути дела продолжает развивать старые фарсовые традиции. Правда, теперь пьеса делится на пять актов, в ней появляется отсутствовавшая в фарсе любовная интрига, но грубоватый комизм ситуаций, бытового реализм, откровенность языка идут, безусловно, от фарса. Таковы «Казначейша» и «Изумленные» Гревена, «Узнанная» Реми Белло, «Соперники» Жана де Ла Тайля; таков и «Евгений» Этьена Жоделя⁴⁶.

Эта пьеса, сыгранная несколько раз с большим успехом в конце 1552 или начале 1553 г. (в том числе перед королевским двором), чрезвычайно характерна для раннего этапа французской комедиографии. В ее основе – любовная интрига, на сцене действуют персонажи, близкие к образам-маскам итальянской комедии: есть здесь и хвастливый воин, и муж-простофиля, и ловкий слуга. Разбита комедия, как то было предписано еще Горацием, на пять актов, а каждый из них разделен на явления. Но при внешнем следовании античным канонам, Жодель совсем не желал отказываться от старых национальных фарсовых традиций⁴⁷, начиная от фарсового стихотворного размера, грубоватого, лишенного приглаженности языка, и кончая характерными для средневекового театра образами блудливого аббата, распутной горожанки, тупого буржуа.

Очень важны изложенные в Прологе взгляды Жоделя на театр и драматургию. Самым, пожалуй, существенным была открыто декларированная Жоделем ориентация на национальные традиции, обогащение их античным опытом, а не замена одного другим⁴⁸.

Сюжет комедии Жоделя и ее персонажи были сродни новеллистике Возрождения, в которой не раз показывались проделки веселых аббатов и их легкомысленных подружек. И у новеллистики и у комедиографии французского Ренессанса был один источник – богатейшие традиции национальной литературы, которые и в XVI в. оказались достаточно жизнеспособными и смогли выстоять под напором иноземных влияний, несмотря на все попытки ученых позитивистского толка конца XIX-го и начала XX века во что бы то ни стало доказать иное.

5

Большинство стран Европы прошло в XVI столетии через полосу реформаторского движения. Протестантизм, в тех или иных формах, победил в Англии, Германии, Скандинавских странах, Швейцарии. Романские народы, как правило, остались верны католицизму.

Во Франции столкновение протестантов и католиков приняло особенно ожесточенные формы: начиная с 1562 г. страна оказывается втянутой в кровопролитную гражданскую войну, длившуюся более тридцати лет. Эта обнаженность борьбы двух религиозных идеологий, отражавших на первых порах интересы разных слоев общества, разных социальных групп, делает особенно ясным и рельефным соотношение гуманизма и Реформации.

Протестантизм во Франции прошел несколько этапов своего развития. Условно можно говорить о периоде до активных выступлений Кальвина, т. е. до середины 30-х годов⁴⁹, как о наиболее прогрессивном этапе французской Реформации. В эти годы гуманистическое дви-

⁴⁶ См. о нем: *Balmas E. Un poeta del Rinascimento francese. Etienne Jodelle. La sua vita. Il suo tempo.* Firenze, 1962.

⁴⁷ Это хорошо показано в статье: *Бояджиев Г. Н.* Первая французская ренессансная комедия («Евгений» Этьена Жоделя) // Учен. зап. Гос. н.-и. ин-та театра и музыки. Т. I. 1958. С. 401 – 428.

⁴⁸ Между прочим, эта мысль была гениальным провиденьем: именно так и развивалась затем – вплоть до Мольера – французская комедиография, а каждое отклонение от этого пути оборачивалось творческой неудачей.

⁴⁹ Реформация вступила в новую фазу своего развития не благодаря деятельности Кальвина, конечно. Наоборот, Кальвин активно выступил в тот момент, когда в Европе начало шириться контрреформаторское движение; его учение отвечало требованиям нового этапа антифеодальной борьбы передовых, наиболее активных слоев тогдашней буржуазии.

жение теснейшим образом связано с протестантизмом. Последний во многом использует опыт первых гуманистов, в частности филологические методы критики текста, применяя их к своим более узким нуждам. Ранний гуманизм в целом (чаще всего помимо желаний отдельных гуманистов, даже помимо осознания ими своей роли) был направлен против устоев феодализма, против католицизма как «наиболее общего синтеза и наиболее общей санкции существующего феодального строя»⁵⁰. Протестантизм в эти годы не приобретает еще ярко выраженного политического характера, ограничиваясь вопросами филологии и религиозной догматики. Это период Эразма, Гийома Бюде, Лефевра д'Этапля. Не приходится удивляться, что все крупные писатели тех лет – и Клеман Маро, и Рабле, и Маргарита Наваррская, и Деперье – проходят через увлечение протестантизмом. Правда, одни затем отходят от него, возвращаясь к католицизму, другие же приходят к полному вольномыслию.

В этом отношении очень показательным творчеством Клемана Маро, которого не раз пытались втиснуть в узкие рамки реформаторских идей. Революционный дух Возрождения обнаруживается у Маро и в его смелом поэтическом новаторстве, и в смелости и прогрессивности его идейных позиций, в его мировоззрении. Против упрощенного понимания творчества Маро выступил талантливый исследователь Клод-Альбер Мейер в своей книге «Религия Маро»⁵¹. Обращение ученого именно к религиозным взглядам Маро не случайно. Вопросы критики религии и церкви, их реформы, находясь в XVI в. в самом центре идейной и политической борьбы, отразились во всех значительных литературных произведениях поэта. Мейер убедительно показывает, что все творчество Маро было направлено против католической церкви, против ее догматов, против католической идеологии вообще. Но, как известно, поэт очень легко порывал с лютеранством. Так Маро, разделяя многие идеи кальвинистов, сохраняет за собой право на свободную мысль, на собственную оценку действительности, не соотносящуюся с какими бы то ни было догматами – католическими или протестантскими.

Источник свободолюбия и свободомыслия Маро Мейер видит в его гуманизме. Причем, это был не гуманизм кабинетного ученого, а человечность, человеколюбие поэта, связанного с широкими народными массами, с общественной борьбой эпохи. Именно этот гуманизм сделал Маро непримиримым врагом католицизма, он же сделал его на первых порах сторонником Реформации. И он же дал ему силы преодолеть былые иллюзии и надежды, связанные с протестантизмом. Точно так же – и Рабле, и Деперье.

Во второй половине века Реформация развивается в иных условиях, и отношение к ней передовых писателей тоже делается иным. Правда, и в 40-е и в 50-е годы протестантизм находит немало сторонников в среде французской интеллигенции. Увлекались идеями Реформации и молодые члены «Плеяды». Так, например, очень велико было тяготение к протестантизму у Этьена Жоделя⁵².

К концу 50-х годов Реформация, принявшая во Франции формы кальвинизма, получила в стране исключительно большое распространение. Особенно на Юге, где ее многочисленные сторонники были как среди крупной буржуазии, так и среди широких народных масс южнофранцузских городов. Сельское население было, как правило, затронуто идеями кальвинизма значительно слабее. Север Франции (кроме ряда крупных городов Нормандии) почти не испытал влияния реформаторства. Из чисто религиозной доктрины кальвинизм становился знаменем передовой части буржуазии в ее борьбе против феодализма.

Но во Франции исторический парадокс заключался в том, что Реформация – лютеранская и кальвинистская – эта по сути дела первая буржуазная революция – была возглавлена

⁵⁰ Энгельс Ф. Крестьянская война в Германии // Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. Т. 7. С. 361.

⁵¹ Mayer C.-A. La Religion de Marot. Genève, 1960.

⁵² Ранняя лирика Жоделя, отмеченная влиянием протестантизма, как правило, не сохранилась.

как раз крупными феодалами юга страны, недовольными политикой централизации, проводившейся королевской властью. В этих условиях Реформация расходится с гуманизмом все больше. Подавляющее большинство деятелей французской культуры второй половины века сохраняет верность католицизму. Сделали так и члены «Плеяды».

Если ее теоретик Жоашен Дю Белле не дожил до открытой схватки гугенотов и католиков, то Ронсар принял в ней активнейшее участие, причем не только как поэт, автор «Рассуждений». Об этом уже немало писалось⁵³; мы позволим себе остановиться только на одном вопросе, который менее других привлекал внимание ученых.

Как известно, Ронсар, подобно многим другим своим современникам, отдал щедрую дань увлечению идеями Реформации. Сам поэт впоследствии вспоминал:

J'ay autrefois gousté, quand j'estois jeune d'âge,
Du miel empoisonné de vostre doux breuvage,
Mais quelque bon Démon, m'ayant ouy crier,
Avant que l'avaller me l'osta du gosier⁵⁴.

Это добровольное признание поэта достаточно симптоматично: даже в момент острой политической борьбы (цитированные строки написаны в 1562 г.) Ронсар не боялся говорить о своем былом увлечении протестантизмом.

Если говорить о полемике Ронсара с протестантами, то начало ее следует отнести еще ко второй половине 50-х годов. Так, в 1557 г. некий Жак Массе, а в 1559-м Андре де Риводо в своих довольно резко написанных памфлетах критиковали поэта за слишком светский образ жизни, за прославление чувственных наслаждений⁵⁵. То есть уже тогда Ронсар испытал на себе ограниченность пуританизма гугенотов, чье мировоззрение было полной противоположностью его жизнелюбивому творчеству.

Вспомним убийственную характеристику, данную К. Марксом протестантской морали в работе «К критике гегелевской философии права. Введение». К. Маркс писал, что «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»⁵⁶.

Сошлемся на одно замечание Ф. Энгельса: «Окончательное подавление протестантизма во Франции не было для нее несчастьем – свидетельство тому Бейль, Вольтер, и Дидро»⁵⁷. Это замечание, думается, надо понимать не только в том смысле, что религиозный гнет католицизма вызвал очень сильное противодействие передовых людей эпохи Просвещения, но и как указание на тот факт, что французская культура избежала пагубного воздействия протестантской морали, так тяжело сказавшегося на развитии литературы и искусства в других странах.

В связи с этим следует отметить одну характерную деталь: Ронсар, обвиняя в своих «Рассуждениях» гугенотов в грабежах и насилиях, особенно много пишет о разорявшихся в ходе гражданской войны церквях, об уничтожении памятников религиозного искусства.

⁵³ См.: *Perdrizet P.* Ronsard et la Réforme. Paris, 1902; *Charbonnier F.* La poésie française et les guerres de religion. Paris, 1919; *Idem.* Pamphlets protestants contre Ronsard. Paris, 1923; *Champion P.* Ronsard et son temps. Paris, 1925. P. 137 – 195.

⁵⁴ *Ronsard.* Oeuvres complètes. Vol. II. Paris, 1950. P. 578: Когда я был молод, я попробовал отравленного меда вашего сладкого напитка, но какой-то добрый Демон, услышав мой крик, вырвал этот напиток у меня из глотки до того, как я успел его проглотить.

⁵⁵ См.: *Raymond M.* Deux pamphlets inconnus contre Ronsard et la Pléiade // RSS. Vol. XIII. 1926. P. 243 – 264.

⁵⁶ *Маркс К., Энгельс Ф.* Сочинения. Т. I. С. 422 – 423.

⁵⁷ *Архив К. Маркса и Ф. Энгельса.* Т. X. С. 352.

И это было не случайно: Ронсар-художник встал на защиту художественных памятников. В католическом искусстве, которым столь богато было французское Средневековье, в католической обрядности Ронсар видел определенную эстетическую ценность.

Это, однако, не делает из Ронсара христианского поэта. Вообще не следовало бы чрезмерно преувеличивать католицизм Ронсара. Позиции поэта были скорее позициями патриота, чем просто католика. Гуманизм постоянно брал верх.

В самом начале Религиозных войн Ронсар еще верил в возможность мирных средств борьбы. Поэтому он призывал скорее к литературной и идеологической полемике, чем к борьбе силой оружия. Переиздавая в конце 1562 г. одно из своих «Рассуждений», Ронсар вносит в него изменения. Теперь он уже не апеллирует к разуму, не пытается свести все к идеологическим спорам, но призывает к вооруженной борьбе с протестантизмом. Эти поправки понятны: они внесены в текст в момент резкого обострения противоречий, в период первых открытых вооруженных схваток гугенотов и католиков. Тут Ронсар отступает от своего гуманистического свободомыслия.

В 1578 г. поэт снова переиздает свои «Рассуждения». Так появляется третий вариант их текста. Ронсар вновь возвращается к позиции гуманиста; осуждая гугенотов за то, что они несут своей стране одни беды и несчастья, он в то же время опять зовет к спорам, к методу убеждения, а не насилия. Позиции Ронсара исторически ограничены, конечно, но в них отразилась противоречивость и ограниченность эпохи, в целом же позиции его прогрессивны. «Плеяду» и ее главу не раз обвиняли в аристократизме, в ориентации на вкусы двора, в поддержке политики правящих кругов. Конечно, поэт избегал ссор с двором, но это не значит, что он полностью поддерживал его политику. Для позднего французского гуманизма особенно характерно стремление к независимости политических воззрений. И Ронсар, осуждавший жестокость и нетерпимость гугенотов, но живший в уединении своих аббатств, в отдалении от королевского двора, и Агриппа д'Обинье – активнейший деятель протестантского лагеря, не раз оказывавшийся в конфликте с его вождями, – оба они по сути дела оставались прежде всего гуманистами, думающими о судьбах родины и культуры. Только такие позиции, т. е. позиции свободомыслия и высокая гражданственность, разделяемые многими представителями культуры позднего французского Возрождения, могли породить такого мыслителя, как Монтень.

Именно это «жизнерадостное свободомыслие», столь характерное для романских народов (а к этому можно добавить и воспитанный веками рационализм и скептицизм мышления) оттолкнули представителей позднего французского гуманизма от Реформации, а их католицизм был отражением не религиозных, а только политических взглядов: католицизм был для них неотделим от идеи королевской власти, идеи государства, от духа Франции «доброе старое время», завещанный им их предками, создателями богатой и сложной культуры Средневековья.

ДАНТЕ В ЛИТЕРАТУРЕ ФРАНЦУЗСКОГО РЕНЕССАНСА (XV – XVI ВВ.)

Было бы очень любопытно составить историю суждений критики о каком-нибудь произведении, стоящем в центре внимания всего человечества: «Гамлете», «Божественной Комедии», «Илиаде».

Анатоль Франс. «Сад Эпикура»

1

Нет нужды повторять, какую огромную роль сыграла культура итальянского Возрождения в развитии ренессансной культуры других стран, в том числе и Франции. «Итальянизм» был значительным течением в литературе большинства стран Европы, явившись важным фактором их развития. Причем преимущественное обращение к тем или иным памятникам литературы Италии не только говорит о поэтических достоинствах последних, но и характеризует с достаточной определенностью уровень развития возрожденческой культуры народа-реципиента.

Споры вокруг творчества Данте характерны для всей эпохи Возрождения, на пороге которой стоит этот зачинатель новой литературы. Для одних он был живым наследием, опорой в политической и литературной борьбе, для других ассоциировался со Средними веками, т. е. с чем-то отжившим, даже враждебным. Подняться до понимания творчества Данте дано было далеко не всем и не на любом этапе развития культуры Возрождения.

Воздействие творческого наследия Данте было в XV – XVI вв. широко и всеобъемлюще, его отголоски мы найдем в литературе, в изобразительном искусстве и в политической мысли эпохи. Но воздействие это не всегда выливалось в прямые подражания (как это было, скажем, с влиянием Петрарки); безусловно входя в обязательный круг чтения гуманистов, Данте находил поклонников среди далеко не всех из них. Влияние Данте, или по крайней мере широкое знакомство с его творчеством, обнаруживается прежде всего на раннем этапе развития возрожденческой культуры, в период ломки средневековых представлений и создания новой литературы. Именно в этот момент «последний поэт Средневековья и первый поэт Нового времени» оказывается близким людям, переживающим свой «переходный период», как когда-то переживал его и Данте. Здесь достаточно сослаться на испанца Иньиго Лопеса де Мендосу, маркиза де Сантьяну⁵⁸ (1398 – 1458), на далматинца Марко Марулича⁵⁹ (1450 – 1524) или на французенку Кристину Пизанскую (1364 – 1431). Но для Сервантеса, Ронсара или Яна Кохановского⁶⁰, представителей так называемого Высокого Возрождения, творчество великого флорентийского поэта было если не чуждо, то не всегда понятно. И в этом была своя закономерность.

Изучение воздействия творчества Данте на французскую литературу, в частности на литературу Возрождения, было начато уже давно. Полтора года назад, в 1854 г., в Париже появилась книга Э.-Ж.-Б. Ратери «Влияние Италии на французскую литературу с XIII века

⁵⁸ См. о нем: *Friederich W.-P.* Dante's fame abroad. Roma, 1950. P. 28 – 35; см. также: *Schiff M.* La bibliothèque du Marquis de Santilliana. Paris, 1905.

⁵⁹ См.: *Голенищев-Кутузов И. Н.* Итальянское Возрождение и славянские литературы XV – XVI веков. М., 1963. С. 49 – 51; см. также: *Dionisotti G.* Marco Marulo traduttore di Dante // *Miscellanea di scritti di bibliografi a ed erudizione in memoria di Luigi Ferrare.* Firenze, 1952.

⁶⁰ См.: *Голенищев-Кутузов И. Н.* Указ. соч. С. 288; *Preisner W.* Dante i jego dzieła w Polsce. Toruń, 1957. S. 37 – 39.

до царствования Людовика XIV»⁶¹. Уже в этой работе был поставлен вопрос о воздействии Данте⁶², но выводы Ратери основывались лишь на приблизительном знании материала. Серьезные публикации и исследования конца XIX и начала XX в. позволили более обстоятельно обрисовать сложную судьбу дантовского наследия во Франции. Были обследованы французские библиотеки, и в них выявлены многочисленные списки произведений Данте⁶³; были опубликованы ранние переводы Данте на французский язык⁶⁴, увидели свет ряд произведений, отмеченных сильным влиянием автора «Божественной Комедии», прежде всего поздние произведения Маргариты Наваррской⁶⁵. Поэтому вскоре же за небольшими исследованиями⁶⁶ последовали обстоятельные работы⁶⁷.

Давно ушли в прошлое споры о том, был ли Данте в Париже. Некоторые исследователи продолжают сочувственно цитировать свидетельство Джованни да Серравалле («*Dilexit theologiam sacram, in qua diu studuit tam in Oxoniis in regno Angliae quam Parisiis in regno Frantiae*»)⁶⁸, но большинство ученых отрицательно отвечает на этот вопрос и основное внимание уделяет воздействию Данте на французскую литературу.

Если представители старой школы видели «влияние» в любом сюжетном совпадении, сходном мотиве или построении образа, то современные исследователи (в частности, упоминавшийся американец В. Фридрих) свели, по сути дела, вопрос о влиянии Данте к оценкам творчества поэта литераторами других времен и народов. При таком подходе речь идет, естественно, уже не о влиянии, порой скрытом, сложном и даже спорном, а лишь о прямых упоминаниях Данте, суждениях о его творчестве. При такой методологии неразрешимой загадкой становятся некоторые литературные факты, например упоминание Вийоном некой Бьетрис в «Балладе о дамах былых времен» (было ли это простым совпадением, или французский поэт имел в виду героиню Данте – неясно)⁶⁹.

Как увидим, история творческого наследия Данте в ренессансной Франции достаточно многообразна и богата фактами и является интересной стороной развития французской культуры этой эпохи.

2

В XIV в. во Франции еще плохо знали Данте. Для этого было немало причин, и одна из главнейших – политическая злободневность произведений поэта. Его оценка французской политики в «Монархии», оскорбительный намек на сомнительное происхождение короля Гуго Капета («Чистилице», XX, 54) сделали его книги в лучшем случае предметом яростных нападок. Так, кардинал Бертран де Пуайе запретил верующим в подчиненных ему областях читать произведения Данте⁷⁰, а его дядя папа Иоанн XXII, француз по происхождению, якобы направил Филиппу Длинному послание, в котором запрещал устраивать в Парижском

⁶¹ Rathéry E.-J.-B. L'influence de l'Italie sur les lettres françaises depuis le XIII siècle jusqu'au règne de Louis XIV. Paris, 1854.

⁶² Ibid. P. 108.

⁶³ Auvray L. Les manuscrits de Dante de bibliothèques de France. Essai d'un catalogue raisonné. Paris, 1892.

⁶⁴ Morel C. Les plus anciennes traductions françaises de la Divine Comédie. Paris, 1897.

⁶⁵ Lefranc A. Les dernières poésies de Marguerite de Navarre. Paris, 1896.

⁶⁶ Hauvette H. Dante dans la poésie française de la Renaissance // Annales de l'Université de Grenoble. T. XI, 1898. P. 137 – 164. То же в его кн.: Études sur la Divine Comédie. La composition du poème et son rayonnement. Paris, 1922. P. 144 – 187.

⁶⁷ Oelsner H. Dante in Frankreich bis zum Ende des 18 Jahrhunderts. Berlin, 1898; Counson A. Dante en France. Erlangen – Paris, 1906; Farinelli A. Dante e la Francia, dell'età media al secolo di Voltaire, 2 vol. Milano, 1908.

⁶⁸ См.: Friederich W.-P. Op. cit. P. 57.

⁶⁹ См.: Oelsner H. Dante's Beatrice and Villon's Bietris // Clipping from Literature. N-Y. 24 sept. 1898. P. 283.

⁷⁰ Counson A. Op. cit. P. 4 – 5.

университете обсуждения произведений Данте⁷¹. И хотя все это оказалось лишь легендой⁷², ее появление достаточно симптоматично.

XIV столетие не дало нам ни одного перевода Данте на французский язык⁷³. Мешала этому и необычайная популярность замечательного памятника французской средневековой литературы – «Романа о Розе». В течение нескольких веков в «Божественной Комедии» видели лишь парафразу этой книги. Кроме того, если чтение латинских произведений поэта не представляло во Франции серьезных трудностей, то итальянский язык был тогда основным препятствием для переводчиков. Даже в XV в. им в совершенстве владели немногие, и, например, Лоран де Премьефе при переводе «Декамерона» вынужден был обращаться к помощи итальянца Антонио д'Ареццо.

Правда, в произведениях французских писателей XIV в. пытались обнаружить если не прямое подражание Данте, то знакомство с его произведениями⁷⁴. Однако эти сопоставления представляются весьма сомнительными.

Подлинная история воздействия Данте на французскую культуру начинается в XV в. творчеством поэтессы Кристины Пизанской.

Итальянка по происхождению, дочь болонца Томазо ди Педзано, врача и астролога Карла V, Кристина была привезена во Францию в трехлетнем возрасте и стала француженкой по воспитанию, вкусам и интересам. Однако культура Италии привлекала Кристину всю ее сознательную жизнь. Поэтому, решив выступить против непререкаемого авторитета «Романа о Розе», она обратилась к творчеству Данте. В одном из своих «Посланий о “Романе о Розе”», относящихся, очевидно, к 1402 г., Кристина писала, что тот, кто хочет прочесть описание рая и ада и услышать возвышенные разговоры о теологии, с большой пользой прочтет книгу Данте, которая не только ученостью, но и своей поэтичностью во многом превосходит «Роман о Розе»⁷⁵.

Но поэтесса не ограничилась защитой и пропагандой творчества автора «Божественной Комедии» – в ее собственных произведениях мы постоянно находим либо упоминания Данте, либо подражания ему.

Кристина видела в Равеннском изгнаннике замечательного эрудита и поэта и стремилась подражать Данте. Ее произведения обнаруживают неплохое для своего времени знакомство с сочинениями Овидия, Вергилия, Горация, Сенеки, Ювенала, Лукана, Цицерона, Валерия Максима и многих других.

В написанном в начале XV в. (ок. 1403) обширном стихотворном произведении «Chemin de long estude» Кристина рассказала в аллегорической форме о многотрудном пути к знанию, набрасывая одновременно причудливую картину мира. Не приходится удивляться, что дантовские аллегории были довольно широко использованы поэтессой. Так, описывая земной рай, или восхождение к Эмпирею, Кристина явно вдохновлялась поэмой Данте:

Mon corps, mes membres, mes yeux
Ja ne souffrissent de cilz lieux
La tres grant clarté reluisant.
Qui trop me fust aux yeux nuisant,

⁷¹ Oelsner H. Dante in Frankreich. S. 3.

⁷² Farinelli A. Op. cit. T. I. P. 142 – 143.

⁷³ В 1879 г. Э. Литтре сделал попытку перевести «Ад» на французский язык XIV в., но его опыт не встретил поддержки в литературных кругах.

⁷⁴ Так, влияние Данте видели в юношеском произведении Жана Фруассара «Espinette amoureuse». См.: Farinelli A. Op. cit. T. I. P. 145 – 146.

⁷⁵ Hauvette H. Études sur la Divine Comédie. Paris, 1922. P. 151. См. также: Beck F. Les Epistres sur le Roman de la Rose von Christine de Pizan. Neuburg, 1888.

Et du tout aveuglast ma veue
La tres grant lueur qu'ay veue⁷⁶.

Это место французской поэмы можно сопоставить с одной из терцин «Рая» (XXVIII, 16 – 18):

Un punto vidi che raggiava lume
Acuto sì, che il viso, ch'egli affoca,
Chiuder conviensi, per lo forte acume.

Не меньше оснований сопоставить с одним из мест «Чистилища» (п. XXX) следующие строки из произведения Кристины:

...La melodie et le doulx son,
L'armonie et belle chanson
Que la font ces biau movemens
Celestiaux, aux tournemens
De ces cercles mesurez,
Qui sont si tres amesurez...⁷⁷

Другие, более мелкие совпадения убеждают в том, что Кристина Пизанская писала свое длинное произведение под воздействием Данте, вдохновляясь его великой поэмой. Поэтесса говорит об этом в конце книги, пересказывая содержание начала «Ада».

Кристине Пизанской не раз случалось цитировать Данте в своих произведениях. Так, в «Livre de Mutation de Fortune», другой своей книге дидактически-энциклопедического характера, Кристина перевела начальные строки XXVI песни «Ада» – знаменитое обращение опального поэта к родной Флоренции, внося в переводимый текст свое толкование и свою оценку:

Et Dant en parlant à Florance,
Où il avoit sa demourance,
En manière de moquerie
Lui dit que S'esjoisse et rie
Car sur terre et sur mer s'ebatent
Les elles et mesmes s'embatent
Jusqu'en enfer, en quel maison
A de ses citoiens foison⁷⁸.

Понимание Кристиной Пизанской «Божественной Комедии» еще не было глубоким. Вместо подлинно трагического отношения поэта к родному городу, одновременно и нежно любимому и ненавидимому, отношения, исполненного гордости и презрения, Кристина передает лишь насмешку.

⁷⁶ *Christine de Pisan. Oeuvres poétiques*. Т. I. Paris, 1886. P. 77: «Мое тело, все его члены, и мои глаза больше не страдали от этого яркого сияющего света, который ослепил меня; сияние, которое я увидела, совершенно лишило меня зрения».

⁷⁷ *Christine de Pisan*. Op. cit. Т. I. P. 86 («...мелодия и приятные звуки, гармония и красивая песня зазвучали от этих небесных движений, от вращения этих кругов, которые столь хорошо рассчитаны...»).

⁷⁸ *Ibid.* P. 102 («И Данте, говоря о Флоренции, где он когда-то жил, сказал в виде насмешки, что он радуется и смеется, видя, как над землей и морем трепещут ее крылья, и даже в аду полным-полно ее граждан»); см. также: *Le livre de la Mutacion de Fortune par Christine de Pisan, publié d'après les manuscrits par Suzanne Solente*. Paris, 1959. Т. II. P. 16.

Мы не склонны безоговорочно соглашаться с рядом исследователей (Г. Эльснер, А. Оветт, А. Фаринелли), видевших в книгах Кристины, по крайней мере в двух ее произведениях, всеподавляющее влияние Данте, но нам представляется спорным и слишком скептический взгляд на этот вопрос А. Кунсона⁷⁹ или Вернера Фридриха, который писал, повторяя мысли своего французского предшественника: «Такие критики, как Эльснер, Фаринелли и Оветт, считают, что Кристина своим вдохновением во многом обязана Данте, и лишь Кунсон полагает, что кроме произведений Данте она копировала аллегории «Романа о Розе» и сентенции Сенеки и Бозция, а также, что ее произведения, несмотря на стремление сравняться с Данте, были полной неудачей»⁸⁰.

«Божественная Комедия» может быть в известном смысле поставлена в один ряд с произведениями визионерской средневековой литературы – так, по крайней мере, могла и воспринимать эту книгу Кристина. Однако на рубеже XIV и XV столетий визионерская литература во Франции развивается вне сферы воздействия «Божественной Комедии». Действительно, тщетно было бы искать влияния Данте и в «Паломничестве человеческой жизни» Гильома де Дегильвиля (1294 – 1355)⁸¹, и в «Видении старого пилигрима» Филиппа де Мезьера (1326 – 1405)⁸², и в «Видении» Пьера Мишо⁸³, хотя между их произведениями и «Божественной Комедией» Данте можно было бы провести параллели. Быть может, как полагал А. Кунсон⁸⁴, как раз обилие произведений визионерской аллегорической литературы и ее давние традиции во Франции ослабили влияние Данте и его поэмы. Вместе с тем, в XV в. Данте не был во Франции абсолютным незнакомцем: во французских библиотеках сохранилось немало списков его поэмы⁸⁵, его книги были в собраниях многих просвещенных людей того времени, например в библиотеке короля Рене⁸⁶.

Упоминания Данте довольно часты. Причем смысл этих высказываний сводился либо к обвинению поэта в подражании «Роману о Розе», либо к спору с ним по политическим вопросам. Первую точку зрения с наибольшей прямотой выразил Лоран де Премьефе, переводчик Боккаччо. Сделав перевод латинского трактата Боккаччо о «делах достойных мужей», Премьефе решил снабдить собственным комментарием пассаж, относящийся к Данте; он писал: «Estant lors a Paris rencontra le noble livre de la Rose au quoi Johan Clopinel de Meung, homme d'esprit celeste, peigny une vraye mappemonde de toute choses celestes et terriennes... resolut contrefaire au vif le beau livre de la Rose, en ensuyvant tel ordre, comme fi st le divin poete Virgile au sixiesme livre que l'on nomme Eneide»⁸⁷.

Иное отношение к итальянскому поэту было у крупнейшего поэта начала XV в. Алена Шартье. В своем последнем, незаконченном, произведении «Утешение в трех добродетелях», написанном около 1428 г., Алэн Шартье рассматривал Данте как политического писателя и подробно останавливался на его критике церкви.

⁷⁹ Кунсон писал (Указ. соч. С. 9): «...большая часть из шести тысяч стихов “Chemin de long estude” напоминает скорее аллегории Жана де Мена и наивный педантизм эпохи, чем дантевскую поэзию».

⁸⁰ *Friederich W.-P.* Op. cit. P. 59.

⁸¹ См.: *Wharey J.-B.* A study of the sources of Bunyan's Allegories, with special reference to Deguileville's Pilgrimage of man. Baltimore, 1904.

⁸² См.: *Jorga N.* Philippe de Mezières. Paris, 1896. P. 485 sq.

⁸³ См.: *Champion P.* Histoire poétique du quinzième siècle. Paris, 1923.

⁸⁴ *Counson A.* Op. cit. P. 13.

⁸⁵ См.: *Auvray L.* Op. cit. P. 24, 28, 39 – 40.

⁸⁶ См.: *Lecoy de la Marche.* Le Roi René. T. II. Paris, 1875. P. 189 – 190.

⁸⁷ Цит. по кн.: *Hauvette H.* Études sur la Divine Comédie. P. 115 («Когда он был в Париже, ему попалась благородная книга о Розе, в которой Жан Клопинель де Мен, человек божественного разума, нарисовал подлинное изображение всего небесного и земного... и он решил переработать прекрасную книгу о Розе, следуя тому порядку, который использовал божественный поэт Вергилий в шестой книге так называемой Энеиды»).

Итак, в XV столетии влияние Данте во Франции ограничивалось по преимуществу теми кругами, в которых был довольно силен контакт с Италией, – это Кристина Пизанская, итальянка по происхождению, Лоран де Премьефе, первый переводчик Боккаччо на французский язык, наконец, король Рене и его окружение, теснейшим образом связанное с культурой Южной Франции, где особенно четко ощущается воздействие соседней Италии⁸⁸. Воспринимался Данте во Франции XV в. как писатель в основном политический; лишь немногие увидели в творениях великого флорентинца подлинные красоты поэзии. Уже в ранний период так называемых «Итальянских войн» французских королей, начало которым было положено в 1494 г. Карлом VIII, картина постепенно меняется.

3

С началом нового века популярность Данте во Франции постепенно растет, чтобы достичь одной из своих вершин в последние годы царствования Франциска I. Все больше рукописей дантовской поэмы появляется в библиотеках⁸⁹, например среди книг Шарля де Гийенна, брата Людовика XI, в библиотеках Клермонского графа Жана де Бурбона, Габриэль де ла Тур, графини де Монпансье, герцога Беррийского и многих других феодалов. В 1494 г. французский король Карл VIII привез из Флоренции роскошную рукопись, составленную из произведений Петрарки и Данте, а также «Жизни Данте», написанной Леонардо Бруни⁹⁰. Этот кодекс занял почетное место в библиотеке Амбюзского замка.

Начало века отмечено первыми переводами «Ада» на французский язык. В инвентарий замка Коньяк, владельцем которого был граф Карл Ангулемский, перед рукописным томом произведений Боккаччо – «*livre de Jehan Boucasse, escript en parchemin et à la main historié et tourné à or et azur, couvert de veloux cramoisi, garny de fermoers, aux armes l'un de Monseigneur et l'autre de ma dame*» – была внесена и книга Данте: «*livre de Dante, escript en parchemin et à la main, et en italien et en français, couvert de drap de soye broché d'or, auquel y a deux fermoers d'argent aux armes de feu mon dict seigneur: le quel livre est historié*»⁹¹.

Однако трудно сказать, был ли это полный перевод произведения Данте или его части. А может быть, по-французски были написаны лишь заголовки – для удобства читающих. Рукопись эта до нас не дошла, поэтому первым переводом «Божественной Комедии» на французский язык следует считать так называемый «Туринский кодекс»⁹² – иллюминирован-

⁸⁸ Очевидно, по заказу короля Рене пишется около 1454 г. известная картина, называвшаяся по традиции «Страшный Суд, или Божественная Комедия» (Вильнев-лез-Авиньон). Теперь эту картину чаще называют «Коронованием Богоматери» и приписывают кисти Энгеррана Картона (ок. 1410 – ок. 1466). Сюжет картины заметно отличается от большинства произведений на ту же тему; это не Страшный Суд и не коронование девы Марии, а, скорее, дантовское противопоставление ада и чистилища раю. Именно эта непохожесть картины Картона на другие произведения на тот же сюжет и заставила некоторых ученых увидеть в ней живописную иллюстрацию к поэме Данте (см., напр.: *Farinelli A. Op. cit. T. I. P. 209 – 210*). Между прочим, глубокой ошибкой было бы приписывать это произведение кисти Жана Фуке – художника, тяготеющего к фламандской школе. Подробное описание картины Картона дал Проспер Мериме в «Заметках о путешествии по югу Франции» (см.: *Мериме П. Собр. соч. Т. 4. М., 1963. С. 96 – 97*). См. также: *Châtelet A., Thuillier J. La peinture française. De Fouquet à Poussin. Genève, 1963. P. 65 – 71; Sterling Ch. Le couronnement de la Vierge par Enguerrand Quarton. Paris, 1939.*

⁸⁹ См.: *Farinelli A. Op. cit. T. I. P. 215 – 218; Auvray L. Op. cit. P. 19, 24, 28, 39.*

⁹⁰ См.: *Delisle L. Note sur un manuscrit des poésies de Pétrarque, rapporté d'Italie en 1494 par Charles VIII // Bibl. de l'Ecole de Chartes. T. LXI. Paris, 1900. P. 450 sq.*

⁹¹ Цит. по кн.: *Farinelli A. Op. cit. P. 235 – 236* («Книга Жана Букасса, писанная от руки на пергаменте, снабженная иллюстрациями, выполненными золотом и лазурью, в переплете из малинового бархата с застежками, с гербами моего сеньора и моей госпожи... Книга Данте, писанная на пергаменте от руки, как по-итальянски, так и по-французски, в переплете из шелкового полотна, вытканного золотом, с двумя серебряными застежками и с гербом моего покойного господина; книга эта иллюстрирована»).

⁹² *Morel C. Op. cit. P. 1 – 191; Stengel E. Philologisches Kommentar zu der französischen Übertragung von Dantes Inferno. Paris, 1897; Camus J. La première version française de l'Enfer de Dante // Giornale Storico della Letteratura Italiana. T. XXX – VII. 1901. P. 70 – 93; Counson A. Op. cit. P. 20; Farinelli A. Op. cit. T. I. P. 236 – 242; Friederich W.-P. Op. cit. P. 61 – 62.*

ную рукопись, сильно попорченную во время пожара Туринской Национальной библиотеки и относящуюся приблизительно к 1500 г.⁹³ Французский и итальянский текст «Ада» (а неизвестный переводчик перевел только его) написан на двух сторонах больших листов, сохранившихся неполностью (поэтому в тексте есть лакуны). Первые 31 лист иллюстрированы.

Анализ текста перевода заставляет предположить, что его автором был человек, близкий к литературным кругам конца XV в. Хотя последнее время автором перевода считают (напр., В.-П. Фридрих) француза, ранее, из-за итальянизмов и написаний отдельных собственных имен, предполагали, что переводчиком мог быть и итальянец, поселившийся во Франции. Итальянцы на французской службе были в те годы обычным явлением. Встречались среди них и поэты, например Джан Джорджо Алионе (? – 1529) из Асти. Между прочим, именно его выдвигали одно время в качестве автора анонимного перевода «Ада». В этом смысле Алионе был очень подходящей фигурой: он писал и по-итальянски и по-французски, был связан с французскими литературными кругами. Однако потом эта кандидатура была отвергнута, так же как и предположение, что автором перевода был итальянец. Итальянизмы могут быть объяснены переводческой неопытностью, а следы беррийского диалекта указывают на принадлежность автора перевода к центральным районам Франции.

Этот первый французский перевод Данте, отставший почти на три четверти века от испанского (1428) и каталанского (1429) переводов, отличается поразительной точностью. Его автор буквально переводил слово в слово. Генетическое родство языков, конечно, облегчало дело, но и создавало порой непреодолимые трудности. Поставив перед собой столь сложную задачу, переводчик редко подымался до поэтических вершин; перевод вышел тяжеловесным и неуклюжим, как, например, это место из XXVIII песни (ст. 118 – 135):

Pour certain vey, et semble anchor que je le voye,
Ung corps sans chief aller, si comme alloient ung tas
Des aultres de la troupe ou n'y a ne bien ne joye,
Le chief trenché tenoit par les crains ce corps bas,
Pendu avec la main a guise de lanterne,
Et celluy regardoit vers nous disant: «Helas!»
De soy mesmes faisoit a soy mesmes lucerne⁹⁴,
Et estoient deux en ung et ung en deux aussy.
Comme estre peult ce, sçait celluy qui sus gouverne.
Quant droit au pied du pont fuz ce povre corps cy, Leva le bras en
hault avec toute la teste,
Pour approcher a nous ses parolles, ainsy
Disantz: «Hor myre et voy ceste peine moleste,
Toy qui en respirant va regardant les mortz,
Voy si tormente aucune est griefve comme ceste.
«Et affi n que de moy partes nouvelles hors
D'icy, saches que suis Bertrand de Borne, cilz
Qui jadiz au roy Jehan donnay les myens confortz»⁹⁵.

Самым примечательным в переводе было употребление александрийского стиха и терцины. Проникновение во Францию этой сложной поэтической формы обычно связывают с

⁹³ А. Оветт был склонен датировать перевод несколькими десятилетиями раньше (Указ. соч. С. 158).

⁹⁴ Типичный пример итальянизма.

⁹⁵ Morel C. Op. cit. P. 165 – 166.

интересом к «Триумфам» Петрарки⁹⁶, которые были впервые переведены в 1514 г. Первые французские терцины стал писать Жан Лемер де Бельж (ок. 1473 – ок. 1525), побывавший в Италии и увлекшийся творчеством Петрарки, а затем и Данте. Между прочим, как полагают некоторые исследователи⁹⁷, первый перевод «Ада» вышел из-под пера одного из последователей Лемера. Это позволяет довольно точно датировать этот перевод. В одном из своих поздних произведений – в трактате «Согласие двух языков» (1513) – Жан Лемер де Бельж обращается к опыту Данте. В прологе книги представитель Франции восхваляет Жана де Мена, Фруассара, Алена Шартье, Мешино, Молине, Кретена и др., а итальянец противопоставляет им своих писателей, и в первую очередь автора «Божественной Комедии». В оценке Лемера Данте получает место великого зачинателя новой литературы Италии: «...maistre Jean de Mehun orateur François, homme de grand valeur et literature, donna premierement estimation a nostre langue: ainsi que feït le poëte Dante au langage Toscan, ou Florentin»⁹⁸.

В одном из стихотворных пассажей книги не без основания видели схожее с дантовским описанием земного рая⁹⁹; точнее было бы говорить о том, что и Данте, и Лемер находятся в русле одной и той же традиции, а не о непосредственном подражании.

Первый анонимный перевод «Ада», созданный на пороге XVI столетия, так и не был опубликован; сохранилась лишь одна его рукопись (правда, она сделана не переводчиком, а писцом и имеет ряд исправлений, внесенных другой рукой¹⁰⁰), следовательно перевод этот не мог оказать большого воздействия на литературную жизнь своего времени.

В первой трети XVI в. популяризация творчества Данте во Франции связана с деятельностью нескольких литературных кружков и объединений. Важное место занимает среди них литературная группа Фонтене-ле-Конт (Пуату)¹⁰¹. Душой кружка был Антуан Ардийон, настоятель местного аббатства августинцев, друг Рабле¹⁰² и многих гуманистов из Пуатье. Но самыми значительными фигурами в Фонтенеле-Конт были Андре Тирако (1488 – 1558), образованный юрист и литератор¹⁰³, и Жан Буше (1476 – 1558?), один из поздних представителей риторической школы¹⁰⁴. Тирако в своем латинском трактате «De legibus connubialibus et iure maritali» (1513) упоминает «Данте Флорентинца», а Антуан Ардийон в послании к Жану Буше говорит о «поэме Данте Алигиери». По некоторым сведениям¹⁰⁵, в библиотеке монастыря Фонтене-ле-Конт был экземпляр «Комедии» с комментариями Кристофоро Ландино. Жан Буше, охотно пользовавшийся терцинами, считал их изобретением Данте.

Думается, именно во время бесед с членами кружка Ардийона Франсуа Рабле слышал немало суждений о дантовской поэме. И хотя в книгах Рабле мы не найдем упоминаний Данте, в одной главе «Пантагрюэля» (гл. XXX) некоторые ученые¹⁰⁶ увидели скрытую пародию на путешествие Данте по загробному царству; итальянский поэт был, несомненно, хорошо знаком французскому писателю.

⁹⁶ См.: Golenistcheff-Koutousoff E. La première traduction des Triomphes de Pétrarque en France // Mélanges... Henri Hauvette. Paris, 1934. P. 107 – 112.

⁹⁷ Friederich W.-P. Op. cit. P. 61.

⁹⁸ Цит. по кн.: Counson A. Op. cit. P. 17 («...мэтр Жан де Мен, французский поэт, человек почитаемый и начитанный, первым возвеличил наш язык, так же, как поэт Данте – язык тосканский или флорентийский»).

⁹⁹ Friederich W.-P. Op. cit. P. 65.

¹⁰⁰ Morel C. Op. cit. P. 77.

¹⁰¹ Farinelli A. Op. cit. T. I. P. 263 – 274; Fillon B. Recueil de notes sur les origines de l'Eglise réformée de Fontenay-le-Comte et sur ses pasteurs. Niort, 1888.

¹⁰² См.: Rabelais. Oeuvres complètes. T. I. Paris, 1962. P. 240, 584.

¹⁰³ См.: Brejon J. Un jurisconsulte de la Renaissance A. Tiraqueau. Paris, 1937.

¹⁰⁴ См.: Hamon A. Un grand rhétoriqueur poitevin J. Bouchet. Paris, 1901.

¹⁰⁵ Farinelli A. Op. cit. T. I. P. 266.

¹⁰⁶ Friederich W.-P. Op. cit. P. 71.

Другим литературным центром, в котором распространялось увлечение творчеством Данте, был двор Франциска I. При этом монархе французская столица была переполнена итальянцами – учеными, художниками, писателями. Вполне понятно, что не один из них привез с собой в походном бауле или седельном мешке томик Данте. Так, один из итальянских гуманистов, Луиджи Аламанни (1495 – 1556)¹⁰⁷, привез с собой том «Комедии» в черном кожаном переплете и, согласно рассказу Этьена Пакье, читал его французскому королю, объясняя текст. К сожалению, Пакье сообщает лишь один эпизод, хотя подобных чтений, очевидно, было несколько. Но не один Аламанни популяризировал Данте при французском дворе. Другой натурализовавшийся во Франции гуманист, Джакомо Минути, подарил Франциску в 1519 г. роскошный рукописный экземпляр «Божественной Комедии»¹⁰⁸. Читателями Данте были историограф Франциска I Рене Массе и королевский печатник и поэт Жоффруа Тори; интересовалась автором «Комедии» и королева Клод де Франс, первая жена Франциска. Очевидно, именно благодаря ее содействию появился первый перевод «Рая» на французский язык¹⁰⁹. Трудно сказать, когда этот перевод был начат; но к 1524 г. перевод был уже закончен (год смерти королевы Клод). Автором перевода был некий Франсуа Бергенъ. О нем известно лишь, что одно время он был секретарем или чем-то вроде мажордома дофинов герцогов Орлеанского и Ангулемского, а также их сестер Шарлотты, Мадлены и Маргариты¹¹⁰.

Перевод Бергеня был значительно более популярен, чем анонимный перевод «Ада», хотя он также не попал в печать. По крайней мере три рукописи этого перевода известны, две из них подробно описаны в книге Люсьена Овре¹¹¹. Одна рукопись принадлежала Канцлеру Франции Антуану Дю Пра, вторая – адмиралу Гульельму Гуффье, третья – королеве Клод де Франс.

Франсуа Бергенъ взялся за перевод самой трудной из кантик «Комедии». Быть может, ему было известно о существовании перевода «Ада», а может быть, таково было желание королевы. Так или иначе, он полностью перевел «Рай». Как и его предшественник, Бергенъ стремился к точности, он также выбрал терцины, но в качестве размера избрал десятисложник.

На рукописи, принадлежавшей королеве Клод, Бергенъ сделал надпись, в которой просил королеву «d'accepter ce petit don en excusant ses fautes, si aucunes y sont insérées»¹¹². Бергенъ имел основания беспокоиться за качество своего перевода, который пестрит итальянизмами и несвойственными французскому языку оборотами. Переводчику не удалось не только проникнуть в сложный замысел Данте, но и передать образный строй его поэмы.

Тем не менее перевод «Рая» Данте, сделанный Франсуа Бергенем, явился важным этапом знакомства Франции с «Божественной Комедией». Важной отличительной чертой двух описанных рукописей (обе – в Национальной библиотеке, в Париже) были сопровождающие их иллюстрации, выполненные по рисункам итальянских мастеров конца XV в. и отличающиеся большой выразительностью. Правда, эти иллюстрации не повлияли на последующих иллюстраторов «Божественной Комедии» во Франции.

В окружении Франциска I был человек, который сумел понять великое творение Данте и – на закате жизни – испытал сильнейшее его влияние.

¹⁰⁷ *Hauvette H.* Luigi Alamanni, un exilé florentin à la cour de France. Paris, 1903.

¹⁰⁸ *Auvray L.* Op. cit. P. 112 – 114; *Dorez L.* Le manuscrit de Dante offert au roi François I en 1519 par Jacques Minut, President aux Parlements de Bordeaux et de Toulouse // *Revue des Bibliothèques.* Juillet – août 1903. P. 207 – 223.

¹⁰⁹ *Morel C.* Op. cit. P. 589 – 603; *Farinelli A.* Op. cit. T. I. P. 274 – 280.

¹¹⁰ *Thomas A.* Note sur François Bergaigne traducteur de Dante // *Revue des Bibliothèques.* 1892. P. 455.

¹¹¹ *Auvray L.* Op. cit. P. 129 – 136.

¹¹² Цит. по кн.: *Morel C.* Op. cit. P. 603 («принять этот маленький дар, простив его погрешности, если таковые в нем окажутся»).

Это была родная сестра короля Маргарита, герцогиня Ангулемская, королева Наваррская. О ее увлечении Данте много писалось¹¹³. Немало спорили и о том, когда сестра Франциска обратилась к творчеству итальянского поэта. Маргарита знала его с детских лет, когда в библиотеке отцовского замка в Коньяке ей попался манускрипт «Божественной Комедии», тот самый манускрипт, о котором нам уже приходилось писать. «Она читала Данте, – писал А. Франс, – упиваясь той атмосферой куртуазности, благоухание которой наполняет у великого флорентинца даже “Чистилище” и “Ад”. Вот она склоняется над цветным велением книги и, забыв обо всем на свете, следит за Паоло и Франческой, чьи сплетенные в объятии тени витают над градом скорби»¹¹⁴. Как показал Карло Пеллегрини¹¹⁵, уже в написанном терцинами «Диалоге в форме ночного видения» (1524) Маргарита проявила себя хорошо знакомой с дантовской «Комедией». Пройдет еще десять лет, и она, будто бы сетуя на скорбность Данте, напишет, обращаясь к Франциску I:

Oh! que je voy d’erreur la teste ceindre
A ce Dante, qui nous vient icy peindre
Son triste enfer et vieille passion
D’un ennuy pris!¹¹⁶

Абель Лефран понимал¹¹⁷, что условный упрек, брошенный любимому поэту, не помешал Маргарите «оставаться всю жизнь верной этой литературной симпатии», ибо «средневековым поэтом, к которому она чаще всего обращалась и больше всего любила, был, конечно, автор “Божественной Комедии”». Она глубоко знала его и любила цитировать как источник утешения»¹¹⁸. Действительно, ей случилось раз воскликнуть вслед за Франческой да Римини («Ад», V, 121 – 123):

Douleur n’y a qu’au temps de la misere
Se recorder de l’heureux et prospère,
Comme autrefois en Dante j’ai trouvé¹¹⁹.

Если в «Ночном видении» уже можно было видеть «наиболее значительное и наиболее явное подражание «Аду»¹²⁰, то с еще большей очевидностью воздействие Данте обнаруживается в позднем произведении Маргариты Наваррской, в ее «Корабле», написанном в

¹¹³ См.: *Lefranc A.* Les dernières poésies de Marguerite de Navarre. Paris, 1896. P. LV – LXI; *Paris G.* Les dernières poésies de Marguerite de Navarre // *Journal des Savants.* 1896. P. 273 – 288, 356 – 368; *Hauvette H.* Études sur la Divine Comédie. P. 164 – 187; *Farinelli A.* Dante e Margherita di Navarra // *Rivista d’Italia.* 1902. P. 274 – 297; *Counson A.* Op. cit. P. 23 – 27; *Farinelli A.* Dante e la Francia. Vol. I. P. 317 – 356; *Pellegrini C.* La prima opera di Margherita di Navarra e la terza rima in Francia. Catania, 1920; *Renaudet A.* Marguerite de Navarre, à propos d’un ouvrage récent // *Revue du Seizième Siècle.* T. XVIII, 1931. P. 272 – 308; *Clements R.* Marguerite de Navarre and Dante // *Italica.* T. XVIII, 1941; *Friederich W.-P.* Op. cit. P. 68 – 71; *Marguerite de Navarre.* La Navire. Edition critique par R. Marichal. Paris, 1956. P. 39 – 43.

¹¹⁴ Франс А. Собр. соч. Т. 8. М., 1960. С. 306.

¹¹⁵ Pellegrini C. Op. cit. P. 18.

¹¹⁶ Цит. по кн.: *Nouvelles lettres de la reine de Navarre adressées au roi Francois I / Ed. F. Genin.* Paris, 1842. P. 122 – 123 («О, какой ошибкой было увенчивать главу этого Данте, описавшего нам свой печальный ад и свою старую любовь, заставившую его страдать!»).

¹¹⁷ Les dernières poésies de Marguerite de Navarre. P. LVI.

¹¹⁸ Les dernières poésies de Marguerite de Navarre. P. LV.

¹¹⁹ Цит. по кн.: *Hauvette H.* Études sur la Divine Comédie. P. 165. Нет горше муки, чем воспоминанье о днях былого счастья в дни страданья. Об этом встарь у Данте я прочла. (Перевод Ю. Корнеева)

¹²⁰ *Dorez L.* Francois I et la «Commedia» // *Mélanges publiés à l’occasion du 6-e centenaire de la mort de Dante.* Paris, 1921. P. 120; *Marguerite de Navarre.* La Navire. P. 10.

конце июня и июле 1547 г.¹²¹, в Тюссонском аббатстве. Гастон Парис писал об этом произведении Маргариты: «Стиль его несет на себе явные следы недавнего чтения самого великого из новых поэтов, и это ясно чувствуется. Никогда еще Маргарита не давала своим мыслям, всегда несколько смутным и нечетким, выражения столь поэтического и столь сильного, как в этой поэме. Интересно также отметить, что дантовское влияние особенно заметно в начале поэмы»¹²². В первых же ее строках, скажем мы:

Navire loing du vray port assablee¹²³,
Feuille agitee de l'impetueux vent¹²⁴,
Ame qui est de douleur accablee,
Tire toy hors de ton corps non sçavant,
Monte a l'espoir, laisse ta vielle masse.
Sans regarder derriere viens avant¹²⁵.

Подобных текстуальных сопоставлений можно сделать, однако, не очень много¹²⁶. Маргарита нашла у Данте лишь внешнюю форму выражения своего лиризма. Но одно это говорило о многом.

Поэма Маргариты посвящена иной теме – оплакиванию умершего Франциска. Однако характерен финал – он как бы весь залит божественным светом, приносящим измученной душе успокоение. В этом можно видеть воздействие Данте.

Обращение к итальянскому поэту в последние годы жизни, помимо чисто литературных, имело и иные причины: изменение отношения Маргариты к Реформации, которая начала отталкивать поэтессу все более явно проступающими чертами догматизма. И если, скажем, Рабле от реформаторства пришел к свободомыслию, то Маргарита отчасти вернулась к традиционной религиозности. И новый интерес к Данте явился следствием этого обращения.

В другом своем произведении – в «Темницах», написанных следом за «Кораблем» и завершенных, очевидно, в конце 1548 г., – Маргарита отказывается от дантовских терцин, но вдохновляется духом «Комедии». «Я не думаю, – писал А. Оветт, – что во всей французской литературе найдется еще один поэт, вдохновение которого столь бы приближалось к вдохновению Данте»¹²⁷. Вслед за Данте Маргарита создает аллегорическую картину жизни человека и его пути к божественной истине. Человек, в понимании королевы Наваррской, достигает истинной свободы, лишь пройдя через три «темницы» – любви, мирских иллюзий и науки. Каждой из этих трех «темниц» посвящено по одной книге поэмы. Вырвавшись из одной темницы, душа человека попадает в новую, более обширную и коварную. Человеческая душа обретет свободу, лишь преодолев стены самой крепкой из темниц – науки. Покинуть темницу любви помогает лирическому герою Маргариты неверность возлюбленной. Значительно труднее оказывается понять иллюзорность мирских радостей, олицетворением которых становятся наслаждение, почести и богатство. Мудрый старец помогает герою поэмы покинуть и эту темницу и открывает перед ним просторы науки. Но и они оказыва-

¹²¹ *Marguerite de Navarre*. La Navire. P. 5.

¹²² *Journal des Savants*. 1896. P. 280.

¹²³ *Purg.*, VI, 77: Nave senza nocchiere in gran tempesta...

¹²⁴ *Par.*, XXVI, 85: Come la fronda che flette la cima...

¹²⁵ *Marguerite de Navarre*. La Navire. P. 237 («Корабль, далекий от надежной бухты, листок, дрожащий под напором ветра, душа, низринутая в горе, вырвись из оков твоего неразумного тела, взлети к надежде, отбрось свою былую тяжесть и, не смотря назад, вперед иди»).

¹²⁶ *Marguerite de Navarre*. La Navire. P. 252, 258, 276, 298.

¹²⁷ *Hauvette H.* Études sur la Divine Comédie. P. 166.

ются оковами для души, стремящейся к познанию божества. Лишь овладение всеми достижениями науки приводит к пониманию их иллюзорности и к истинному знанию.

В этой аллегории мало дантовского аллегоризма, и структура «Темниц» Маргариты Наваррской отличается от структуры «Божественной Комедии». Но образов, сцен, мыслей, навеянных чтением Данте, в поэме немало. Так, описывая во второй книге трех жестоких тиранов, подстерегающих человека, Маргарита говорит о сладострастии, гордости и корыстолюбии, олицетворяемых рысью, львом и волчицей, как и в I песне «Ада».

Мудрый старец, появляющийся во второй книге «Темниц», является прямой параллелью дантовскому Вергилию; описание этого старца, несомненно, напоминает описание Катона, сторожащего двери чистилища¹²⁸:

...ung vieillard
Blanc et chenu, mais dispos et gaillard
De très joyeuse et agréable face,
D'audacieuse et grave et douce grâce,
D'un marcher lent...¹²⁹

Подобно тому как, создавая «Гептамерон», Маргарита вдохновлялась книгой Боккаччо, но не подражала ей, так и в «Темницах» она не стремилась создать некое подобие «Комедии». Творение Данте послужило французской поэтессе источником вдохновения, подсказало ей отдельные образы и аллегории.

Но главное заключалось в том, что Маргарита почувствовала прелесть дантовских терцин, попыталась понять грандиозный замысел флорентинца. Это говорит о том, что во Франции середины XVI в. отдельные литераторы поднимались до понимания Данте, что великий итальянский поэт в сознании французов занимал постепенно место рядом с Петраркой и Боккаччо.

Первая половина XVI в. во Франции не знала другого такого значительного произведения, вдохновленного Данте, как «Темницы» Маргариты Наваррской. Сколь бы ни было соблазнительно возвести к дантовской традиции «Ад» Клемана Маро¹³⁰, следует признать, что не творения великого флорентинца вдохновили французского поэта, хотя он побывал, как известно, на родине Данте и был знаком с его произведениями¹³¹.

Однако середина XVI столетия отмечена во Франции двумя событиями, быть может не очень значительными сами по себе, но чрезвычайно важными для нашей темы. Первым из этих событий было издание в Лионе в 1547 г. «Божественной Комедии» на итальянском языке. Она была затем многократно переиздана – в 1551, 1552, 1571, 1575 гг. Это говорит о том, что «Божественная Комедия» находила читателей во Франции; причем интерес к ней так возрос, что уже потребовалось печатать ее на месте, не ограничиваясь ввозимыми из Италии экземплярами. В Лионе книга Данте была напечатана не случайно: этот город, всегда поддерживавший с Италией самые тесные экономические и культурные связи, был не только важным центром Возрождения, но и обладал высокой полиграфической культурой. Творчество Данте не прошло бесследно ни для Мориса Сева¹³², ни для Луизы Лабе¹³³, представителей так называемой «Лионской школы» поэтов.

¹²⁸ Purg. I. 31 – 39.

¹²⁹ Цит. по кн.: *Dernières poésies...* P. 162 («...старик, убоженный сединой, но бодрый и веселый, с лицом приятным и живым, со смелым, серьезным, но милым выражением лица, идет неторопливо...»).

¹³⁰ *Eckhardt A. Marot et Dante. L'Enfer et l'Inferno // Revue du Seizième Siècle. T. XIII, 1926. P. 140 – 142.*

¹³¹ *Douen O. Clément Marot et le psautier huguenot. T. I. Paris, 1878. P. 62.*

¹³² *Farinelli A. Dante e la Francia. Vol. I. P. 387 – 392.*

¹³³ *Ibid. P. 395 – 400.*

Другим важным событием был первый полный перевод всех трех частей «Божественной Комедии» на французский язык¹³⁴. Переводчик, который остался неизвестен, отказался от дантовских терцин и написал свой перевод парнорифмующимися десятисложниками. Перевод этот слаб, и не приходится удивляться, что до издания К. Мореля (1897) он так и не увидел света. Не знали об этой рукописи ни аббат Бальтазар Гранжье, переводчик Данте конца века, ни Папир Массон, его первый французский биограф. Неровность этого перевода можно проиллюстрировать тем, как, например, передан рассказ Франчески да Римини из V песни «Ада»:

Lors elle a moy: «La plus grande douleur
Est de penser, alors de son maleur
Au temps heureux! – Tu le sçais bien grand Maistre!
Mais si tu as tant desir de cognoistre
De nos amours le premier fondemant,
Tu m’oiras comme un qui parle en pleurant.
Nous lisions quelque jour par delice
De Lancelot, qui heut l’amour propice.
Nous estions seuls et sans aucun sousçon;
Par plusieurs fois l’oeil de notre leçon
Fut retiré, qui pallit mon visage.
Mais un seul point tira le premier gage:
Quand nous lisons le souscris doucereux
Qu’elle donna au baiser amoureux,
Cestuy de moy qui jamais ne s’apsente,
Me baise alors d’une bouche tremblante.
Galeot fut le livre et l’escrivant.
Pour ce jour là ne leusmes plus avant¹³⁵.

4

Маргарита Наваррская умерла в 1549 г. Этот же год был ознаменован появлением на литературной арене Франции нового поэтического направления, новой школы – «Плеяды». С этими двумя событиями связано временное ослабление непосредственного влияния Данте на литературу французского Возрождения. По крайней мере, так полагает В. Фридрих¹³⁶.

На первый взгляд это может показаться странным. Не приходится говорить, какое огромное значение сыграла культура Италии в формировании эстетических взглядов Дю Белле и Ронсара. Учеба у итальянцев, подражание им было одним из краеугольных камней поэтики «Плеяды». Почему же, без конца заимствуя идеи и образы у Петрарки, Ариосто, Бембо и других, подчас незначительных, итальянских поэтов XV – XVI вв., «Плеяда» не включила в свой арсенал наследие автора «Божественной Комедии»? Долгое время считалось, что манифест содружества – «Защита и прославление французского языка» – появился если не непосредственно под влиянием трактата Данте, то с несомненной оглядкой на работу великого флорентинца. Для этого было достаточно оснований; одним из первых был факт перевода трактата Данте на итальянский язык в 1529 г. Триссино. Для американского уче-

¹³⁴ Morel C. Op. cit. P. 193 – 480; Farinelli A. Dante e la Francia. Vol. I. P. 281 – 282.

¹³⁵ Morel C. Op. cit. P. 218 – 219.

¹³⁶ Friederich W.-P. Op. cit. P. 72.

ного Спингарна в использовании «Плеядой» опыта и мыслей Данте не было сомнений; он писал: «Моделью “Защиты” был, без сомнения, трактат Данте “О народной речи”¹³⁷. В том же смысле высказался и Фердинанд Брюнетьер¹³⁸. Затем утверждения стали более осторожными; например, Сентсбери писал¹³⁹ лишь о том, что Дю Белле наверняка знал дантовский трактат, но едва ли непосредственно подражал ему. Альбер Кунсон¹⁴⁰ и Артуро Фаринелли¹⁴¹ высказались более определенно: они не видели в «Защите» следов влияния Данте. Конец спорам был положен в 1908 г. Пьером Виллэ¹⁴², который убедительно показал, что подлинными источниками трактата Дю Белле были работы Бембо и особенно его ученика Спероне Сперони¹⁴³.

Теперь может считаться доказанным слабое знакомство членов «Плеяды» с произведениями Данте, с его лингвистическими воззрениями. Для Дю Белле и Ронсара намного важнее был опыт итальянских поэтов более позднего времени – Петрарки, Ариосто, Бембо. Их лирика была для «Плеяды» более надежным подспорьем в борьбе за реформу поэтического языка. Данте же воспринимался молодыми учениками Дора как религиозный поэт, автор гигантской поэтической фрески, связанный со Средневековьем, а потому не представлявший для них интереса. Лишь много позднее, в пору своей поэтической зрелости, Дю Белле и Ронсар в какой-то мере обратились к опыту Данте, но, как увидим, рассматривая его исключительно как поэта политического.

В «Защите и прославлении французского языка» Данте не упомянут ни разу. Правда, четырьмя годами ранее один поэт, близкий к «Плеяде», которого иногда даже считают ее членом, Жан Пелетье дю Манс, в предисловии к своему переводу «Поэтического искусства» Горация писал:

«Я назову также Петрарку и Боккаччо, людей, когда-то славившихся своими познаниями и умом; они стали писать на своем тосканском языке, желая доказать правоту своего учения. Столь же величественны поэты Данте и Саннадзаро, также итальянцы. Они прекрасно знали латинский язык, но считали, что лучше совершенствоваться в одной области, которая сама по себе похвальна и достойна свободомыслящего человека, чем быть посредственным в другой области, хотя бы и более почетной»¹⁴⁴.

В ранних произведениях Дю Белле и Ронсара следы знакомства с произведениями Данте еле прослеживаются. Очевидно, знакомство с «Божественной Комедией» входило в обязательную программу коллеги Кокере, которым руководил Дора. Свидетельство чтения Данте находим в ранней оде Дю Белле 1550 г.: обращаясь к Маргарите Валуа, поэт восклицал:

Qui verra la vostre muette,
Dante et Bembe à l'esprit humain?
Qui fera taire la musette
Du pasteur Napolitain?¹⁴⁵

¹³⁷ *Spingarn J.-E.* A history of literary criticism in the Renaissance. N.-Y., 1899. P. 180.

¹³⁸ *Brunetière F.* La Pléiade française // Revue des Deux Mondes. 1901. № 1. P. 166.

¹³⁹ *Saintsbury G.* A history of criticism and literary taste in Europe. Vol. II. Edinburgh; London, 1902. P. 112.

¹⁴⁰ *Counson A.* Op. cit. P. 32.

¹⁴¹ *Farinelli A.* Dante e la Francia. V. I. P. 408 – 411.

¹⁴² *Villey P.* Les sources italiennes de la Défense et illustration de la langue française de J. Du Bellay. Paris, 1908.

¹⁴³ Внутренняя связь между «Защитой» и «О народной речи», как двух этапных произведений в развитии лингвистической мысли эпохи Возрождения, прослежена З. В. Гуковской в ее книге «Из истории лингвистических воззрений эпохи Возрождения». Л., 1940. С. 7 – 17.

¹⁴⁴ Цит. по кн.: *Brunot F.* Histoire de la langue française. Т. II. Paris. 1924. P. 81 – 82.

¹⁴⁵ *Du Bellay J.* Oeuvres poétiques. Т. III. Paris, 1914. P. 37 («Разве когда-нибудь смолкнет ваша слава, о Данте и Бембо?»

В произведениях Ронсара автор «Божественной Комедии» упомянут также лишь один раз¹⁴⁶. Однако эти редкие упоминания не отражают сложного воздействия Данте на членов «Плеяды». В начале своего творческого пути члены содружества были увлечены лирикой Петрарки: первая половина 50-х годов – это, быть может, слишком короткий, но яркий и своеобразный этап французского петраркизма. Но уже к середине 50-х годов безоговорочное следование Петрарке сменяется критическим к нему отношением. Теоретик школы Жоашен Дю Белле заявляет:

J'ay oublié l'art de petrarquizer.
Je veulx d'amour franchement deviser
Sans vous fl ater, et sans me deguiser¹⁴⁷.

Двумя годами позже, в 1555 г., когда Дю Белле был уже в Италии, другой поэт – Жак Палетье дю Манс – тонко высмеял увлечение петраркизмом в своем сборнике «L'Amour des amours». Эта книга, знаменующая собой, как и многие другие в то время, переход к философской и научной поэзии, обнаруживает влияние «Божественной Комедии». «В стихотворении “Парнас”, – писал Анри Вебер, – любимая женщина влечет поэта среди небесных сфер, корит его за тщеславие его жалоб и желаний, показывает ему, что истинный смысл его любви заключен в стремлении к более высокому знанию, знанию воздушных и астрономических явлений, которые раскрывает ему муза Урания в своих песнях»¹⁴⁸. Уже этот замысел заставляет предположить воздействие Данте; однако «Пелетье не сумел соперничать с блеском дантовских образов, он, вообще-то, и не стремился точно им подражать, но ему удалось создать, при помощи некоторых прилагательных, при помощи глагола “освещать” и существительных “ясность” и “светоч”, поэзию света»¹⁴⁹.

В стихотворении Пелетье «Парнас» можно найти прямые аналогии дантовской поэме. Пелетье вдохновлялся не «Адом», а «Раем» и последними песнями «Чистилища», т. е. теми частями «Комедии», где появляется образ Беатриче. Игра света, божественное сияние, переходящее в облик любимой женщины, заставляет вспомнить о Данте¹⁵⁰.

Данте оказался близок поэтам Франции в период Религиозных войн, опустошавших страну добрую четверть века (1562 – 1594). Причем воспринимался он не как религиозный поэт, а как политик, беспощадно разоблачивший в своей «Комедии» пороки католической церкви, пороки папского Рима.

Еще за несколько лет до начала гражданской войны во Франции, в 1558 г., Дю Белле в двух своих сонетных сборниках – «Древности Рима» и «Сожаления» коснулся дантовских тем. Однако, думается, здесь обошлось без непосредственного влияния Данте, хотя в период работы над этими сборниками Дю Белле мог вспомнить о книге Данте и перечитать ее отдельные страницы.

Надвигающиеся Религиозные войны заставили Ронсара взяться за перо. Его «Элегия к Гийому Дезотелю» появилась в 1560 г. С «Божественной Комедией», точнее с некоторыми ее песнями (напр., «Ад», XIX; «Чистилище» XVI), эту «Элегию» Ронсара роднит не только осуждение пороков католической церкви, даже не только подбор выражений и примеров, а

Кто заставит замолчать волынку неаполитанского пастуха?»).

¹⁴⁶ Ronsard P. de. Oeuvres complètes. Т. II. Paris, 1950. P. 650.

¹⁴⁷ Du Bellay J. Oeuvres poétiques. Т. IV. Paris, 1934. P. 205 («Я забыл искусство петраркизировать. Я хочу открыто говорить о своей любви, не вознося вас выше небес и не рядясь в чужие наряды»).

¹⁴⁸ Weber H. La Création poétique au XVI siècle en France. Paris, 1956. P. 466.

¹⁴⁹ Ibid. P. 467.

¹⁵⁰ Par. I. 46 – 54.

политические позиции их авторов. И Данте, и Ронсар в своей критике церковных порядков если и смыкаются с реформатами или даже критикуют недостатки католичества еще более резко, чем его противники, то все же оба стремятся бороться за чистоту церковной организации, оставаясь в ее лоне. В то же время нельзя не видеть, насколько различие эпох наложило отпечаток на произведения Данте и Ронсара. Дело не только в том, что два с половиной века, отделяющие французского поэта от флорентинского, добавили немало новых аргументов в дантовскую критику церкви. Во времена Ронсара католицизм переживал один из острейших кризисов, и угроза целостности церкви была вполне реальной. И характерно, что, желая защитить католицизм, Ронсар не затушевывает его недостатки, а, наоборот, заостряет их, понимая, что это лучший способ борьбы со злом. Поэтому Ронсар поднимается в «Элегии к Гийому Дезотелю» до дантовской силы и пафоса в обличении пороков церкви¹⁵¹.

Другой поэт, принадлежащий к враждебному Ронсару лагерю, в обстановке гражданской войны также обратился к опыту Данте, найдя у итальянского поэта не только политический пафос, но и аллегоризм и символику. Это был сентонжский дворянин Теодор Агриппа д'Обинье.

На близость «Трагических поэм» д'Обинье к «Божественной Комедии» указывали уже давно¹⁵². Но обычно ограничивались общим утверждением о сходстве темпераментов двух поэтов, о том, что д'Обинье не мог не знать Данте (с этим легко согласиться), или весьма спорными аналогиями. Так, А. Кунсон¹⁵³ видел, например, аналогию известной надписи над воротами ада («Ад», III, 9) в следующих словах д'Обинье:

Mais n'esperez-vous point fi n a vostre souffrance?
Point n'esclaire aux enfers l'aube de l'esperance¹⁵⁴.

«Делались попытки, – писал А. Вебер, – сопоставить “Трагические поэмы” не с античными эпопеями, а с “Божественной Комедией”. Но у средневекового флорентинца политические страсти еще могли показываться кипящими, эхо междоусобной борьбы итальянских городов, эхо столкновения сторонников пап со сторонниками империи еще могло раздаваться в полную силу: морально-теологическое мировоззрение примиряло в какой-то мере человеческие противоречия перед величием вечного порядка. Преступления и несчастья людей изображались как бы увиденными из ада и чистилища, высшая справедливость уже сделала свое дело. У д'Обинье, напротив, призыв к божественной справедливости раздается из самой гущи резни. Отсюда – неистовая сила, изображение более беспокойное, более близкое к лирическому порыву, чем к эпическому повествованию»¹⁵⁵.

Тем не менее, при всем различии между «Трагическими поэмами» и «Божественной Комедией», между ними есть некоторое сходство. Наиболее близка к книге Данте последняя поэма д'Обинье – «Суд». Здесь д'Обинье, как и Данте, судит своих политических противников, предрекает им страшный конец. Как и Данте, ему приходится изобретать для каждого преступления соответствующую ему кару. Но так как большинство преступлений – это преступления против веры, то грешники в аду д'Обинье мучатся моральными муками, которые, по мысли поэта, значительно тяжелее мук физических. В изображении адских мук д'Обинье менее изобретателен, чем Данте, и в муках, которые обречены сносить грешники в его

¹⁵¹ См.: *Ronsard P. de. Op. cit. T. II. P. 566.*

¹⁵² См.: *Lenient Ch. La satire en France, ou la littérature militante au XVI siècle. T. II. Paris, 1877. P. 39; Counson A. Op. cit. P. 39 – 40; Farinelli A. Dante e la Francia. Vol. I. P. 535 – 545.*

¹⁵³ *Counson A. Op. cit. P. 39.*

¹⁵⁴ *Agrippa d'Aubigné. Les Tragique's / Ed. A. Garnier et J. Plattard. T. I V. Paris, 1933. P. 182. («Но разве не думаете вы о конце своих страданий? Луч надежды никогда не сверкнет в аду»).*

¹⁵⁵ *Weber H. Op. cit. P. 606.*

кальвинистском аду, меньше символики. Это и понятно: число прегрешений у д'Обинье значительно меньше, чем у автора «Божественной Комедии». Кроме того, в определении «греховности» того или иного поступка д'Обинье куда более связан политическими обстоятельствами религиозной борьбы: поэт-протестант помещает в ад своих политических врагов, он никогда не отправил бы туда юную Франческу да Римини.

Политическая пристрастность д'Обинье сказалась, например, и в его использовании Библии. Данте цитирует ее не очень часто (вспомним, например, песнь XXX «Чистилища»), для него наибольший интерес представляет книга псалмов; для протестанта д'Обинье не менее важными как источник вдохновения оказываются и другие книги Писания, а использование Библии приобретает еще более прямой политический смысл¹⁵⁶.

Как видим, сопоставление «Трагических поэм» с «Божественной Комедией» говорит более об отличии этих произведений друг от друга, чем о их сходстве. Попытки сблизить изображение Катона у Данте («Чистилище», I, 31 – 39) с изображением адмирала Колиньи у д'Обинье («Мечи», 831 и сл.) и некоторые другие места двух книг¹⁵⁷ в настоящее время признаются недоказательными. Более оправданное сопоставление сделал Анри Вебер¹⁵⁸. Речь идет о приемах изображения света, сияния, излучаемого божеством. Характерно, что оба произведения оканчиваются рассказом о своеобразном ослеплении поэта, отказывающегося описать яркость и ослепительность божественного сияния. Последняя песнь «Рая» широко известна; вот как заканчивает последнюю свою поэму Агриппа д'Обинье:

Я больше не могу, ничтожный раб сует,
Глядеть во взор небес, на нестерпимый свет.
Еще я ослеплен сиянием эфира,
Но тшусь моей душой увидеть душу мира,
Непостижимое постичь в последний час,
Все, что не слышит слух, все, что не видит глаз.
Нет больше в чувствах чувств; мой разум отлетает,
Уста немотствуют, и сердце молча тает,
Все умирает; дух, достигнув торжества,
Парит восторженно на лоне божества.
(Перевод В. Парнаха)¹⁵⁹

Популярность Данте в протестантских кругах (его, например, упоминает в своих памфлетах Дюплесси-Морне, оказавший сильное влияние на д'Обинье) сказалась в том, что автор «Трагических поэм» – вольно или невольно – подражал Данте в отдельных местах своей книги. Использование Данте в политической борьбе вообще было характерно для деятелей Реформации в ряде стран Европы. Особенно это было характерно, как верно подметил В. Фридрих¹⁶⁰, для реформаторского движения в Германии и Англии. Если деятели Реформации «первого призыва», такие как, скажем, Лефевр д'Этабль, не обнаруживают знакомства с творчеством Данте, то гугеноты периода Религиозных войн с успехом взяли его на вооружение.

¹⁵⁶ См.: Ibid. P. 706.

¹⁵⁷ Sauerwein H.-A. Agrippa d'Aubigné's «Les Tragiques». A study in structure and poetic method. Baltimore, 1953. P. 139, 147.

¹⁵⁸ Weber H. Op. cit. P. 694 – 697.

¹⁵⁹ Ср.: Agrippa d'Aubigné. Les Tragiques. T. IV. P. 197.

¹⁶⁰ Friederich W.-P. Op. cit. P. 80.

5

Последняя четверть XVI столетия – это своеобразный, интересный и, надо сказать, плохо изученный этап французского Возрождения. В обстановке затянувшихся Религиозных войн получают развитие некоторые новые литературные жанры. Велик удельный вес боевой публицистики, выходящей из-под пера представителей обоих лагерей. Развивается политическая, гражданственная поэзия¹⁶¹. Историография, давшая немало интересных литературных памятников (Де Ту и др.), стремится откликнуться на злобу дня, а не плестись в хвосте событий. Столь же политически остра и пристрастна и мемуарная проза, и проза философская.

Имя Данте в эти годы все чаще начинает мелькать на страницах французских книг. Жан Нострадамус (? – 1590) упоминает поэта в своей истории провансальских трубадуров¹⁶². Монтень процитировал Данте («Чистилище», XXVI, 34 – 36) во втором томе своих «Опытов»¹⁶³.

Большую роль в популяризации Данте сыграли итальянцы, наводнившие двор Екатерины Медичи. В личной библиотеке королевы было два списка «Божественной Комедии»¹⁶⁴. В 1567 г. при французском дворе появился итальянский гуманист и искатель счастья Джакомо Корбинелли (1535 – после 1590)¹⁶⁵. Ему суждено было вписать одну из важных страниц в европейское дантоведение.

Корбинелли хорошо изучил французский язык и литературу, он был страстным почитателем Рабле¹⁶⁶. Между прочим, именно Корбинелли устроил встречу стареющего Ронсара с Торквато Тассо, когда последний приезжал в Париж¹⁶⁷. В столице Франции Тассо встретился с известным гуманистом Марком-Антуаном Мюре, и у них разгорелся горячий спор о Данте¹⁶⁸.

По приезде в Париж Корбинелли вскоре стал домашним учителем детей Екатерины Медичи – прежде всего будущего Генриха III. Именно ему посвятил он в 1577 г. свое издание трактата Данте «О народной речи». Трактат этот был довольно широко известен, он распространялся в рукописях и даже переводился на живые языки. Корбинелли принадлежит честь первой публикации дантовского оригинала. И хотя качество текста в издании Корбинелли может быть подвергнуто критике, сам факт выхода в Париже книги Данте трудно переоценить.

Кроме посвящения Генриху III, издание дантовского трактата было сопровождено двумя стихотворениями: латинским – воспитателя членов «Плеяды» Жана Дора и французским – его ученика Жана-Антуана де Баифа.

Лиминарий Дора выдержан в строгих формах классической латыни. Баиф начал свое стихотворение с похвал в адрес Данте:

¹⁶¹ Charbonnier P. La poésie française et les guerres de religions. Paris, 1919.

¹⁶² Les vies des plus celebres et anciens poetes provençaux qui ont floury du temps des contes de Provence, recueillies des oeuvres de divers auteurs qui les ont escrites en langue provençale et depuis mises en françoys par Jean de Nostredame. Lyon, 1575. P. 105.

¹⁶³ Монтень М. Опыты. Кн. II. М.; Л., 1958. С. 150.

¹⁶⁴ Weber B.-C. Catherine de Medicis, a royal bibliophile // The Historian. 1949. № 4. P. 88 – 95.

¹⁶⁵ Calderini de Marchi R. Jacopo Corbinelli et les érudites français d'après la correspondance inédite Corbinelli – Pinelli. Milano, 1914.

¹⁶⁶ Rajna P. Il Rabelais giudicato da un Italiano del secolo XVI // Revue des Études rabelaisiennes. I. 1903. P. 157 sqq.

¹⁶⁷ Maugain G. Les prétendues relations du Tasse avec Ronsard // Revue de Littérature comparée. 1924. № 4. P. 429 – 442.

¹⁶⁸ Counson A. Op. cit. P. 37.

...Premier Tuscan (que lon peult dire Pere
Par tout où elle court de sa langue vulgaire)
Qui aimant sa Patrie, non ingrat escrivit,
Rechercha le chemin, que depuis on suivit,
Pour venir arrester certaines regles fermes
Qui par toute l'Italie ordonassent les termes
D'un beau parler commun...¹⁶⁹

Затем последовали обязательные похвалы Генриху III и Джакомо Корбинелли, который вырвал из забвения замечательную книгу Данте. И хотя сравнение Данте с Корбинелли как поэтов-изгнанников и представляется явно натянутым и неискренним, общая высокая оценка Баифом издания итальянского гуманиста несомненно правильна.

Но интересно здесь другое: в то время как вновь возникли споры о том, как следует относиться к словам Данте о короле Гуго Капете¹⁷⁰, и Бальтазар Гранжье (к которому мы еще вернемся) вынужден был защищать итальянского поэта¹⁷¹, два видных представителя французской поэзии и гуманизма – Баиф и Дора – в стихах, пусть не очень удачных с литературной точки зрения, воздали поэту должное: Данте прочно вошел во Францию в литературный обиход – об этом свидетельствует участие двух членов «Плеяды» в публикации трактата. «Плеяда» как бы исправляла свою старую ошибку: ведь в «Защите и прославлении французского языка» Дю Белле Данте не был даже назван, тогда как другие итальянские поэты были широко привлечены теоретиками «Плеяды». Теперь эта школа, вступив в пору своей зрелости, обратила свои взоры к первому великому национальному поэту Италии.

В конце века появляется первая биография Данте, написанная французом. Им был форезский буржуа Жан-Папир Массон¹⁷².

Он родился в 1544 г. в Сен-Жермен-Лаваль, недалеко от Лиона. Форез, присоединенный к королевству только в 1532 г., славился своими замками и дворцами. Самый красивый из них – Ла Басти – принадлежал Клоду Д'Юрфе, французскому послу в Риме. Д'Юрфе перестроил это старое феодальное гнездо, превратив его, по свидетельству современников, во «вторую Флоренцию».

Молодой Массон часто бывал в этом замке: учился он в Лионе, этом аванпосте французского Ренессанса. Образование свое завершил в Италии, где пробыл с 1563 по 1566 г. По возвращении на родину Массон избрал карьеру преподавателя: он работал в коллежах Виваре, Плесси и Парижа, и историка: его перу принадлежит несколько весьма значительных исторических работ¹⁷³.

Характерной их особенностью было не только очень широкое привлечение источников, но и их критический разбор. Очень скоро в число источников попадает и «Божественная Комедия» Данте. Впервые Массон использовал ее в 1577 г. в своем обширном латинском сочинении «Французские анналы»¹⁷⁴. Данте использован здесь как историк; говоря о политических деятелях, Массон цитирует или пересказывает отдельные места из поэмы Данте. По

¹⁶⁹ Oeuvres en rime de Jean Antoine de Baif. T. V. Paris. 1890. P. 400: «...Первый тосканец (которого можно назвать отцом его народного языка), любя свою родину, не будучи неблагодарным, начал писать и наметил ту дорогу, по которой затем пошли другие и выработали твердые правила, распространившие по всей Италии этот прекрасный народный говор».

¹⁷⁰ Этьен Пакье, напр., писал (Recherches. VI. 1): «...combien Dante Poète Italien fut ignorant, quand au livre par luy intitulé le Purgatoire, il dit que nostre Hugues Capet avoit esté fi ls d'un Boucher».

¹⁷¹ Couston A. Op. cit. P. 44.

¹⁷² См.: Couston A. Op. cit. P. 35; Farinelli A. Dante e la Francia. Vol. I. P. 486 – 490; Ronzy P. Bibliographie critique des oeuvres imprimées et manuscrites de Papire Masson. Paris, 1924. P. 35 – 38; Idem. Masson, biographe de Dante, de Pétrarque et de Boccace // Annales de l'Université de Grenoble. 1924. P. 41 – 77; Idem. Un humaniste italianisant Papire Masson. Paris, 1924.

¹⁷³ Подавляющее их большинство написано по-латыни.

¹⁷⁴ Papirii Massoni Annalium libri quatuor, quibus res gestae Francorum explicantur. Parisiis, 1577.

подсчетам П. Ронзи¹⁷⁵, Данте упомянут тринадцать раз, а «Божественная Комедия» – шестнадцать. Но пока Массон знал только это произведение великого флорентинца; остались неиспользованными и «Новая жизнь», и «Пир», и «О монархии», и «О народной речи». Массон-историк мог, конечно, пройти мимо чисто лирических сочинений Данте, но его политический трактат должен был бы войти в книгу наравне с «Божественной Комедией».

Почти через десять лет – в 1586 г., почти одновременно с латинской элегией на смерть Ронсара¹⁷⁶, Папир Массон выпускает новую историческую работу – «О епископском граде»¹⁷⁷. На страницах этой книги Массон еще более широко цитирует Данте, хотя и спорит с поэтом в оценке ряда политических и церковных деятелей¹⁷⁸. Он называет Данте «серьезным поэтом», но интересуется им больше как историком («*Dantes historicus magis quam poeta*»¹⁷⁹). Однако, цитируя Данте, Массон в виде исключения не переводит его стихи, а приводит их по-итальянски, говоря, что они так хороши, что просто жаль перелагать их латинской прозой¹⁸⁰. Помимо «Божественной Комедии», Массон пользуется теперь и трактатом «О народной речи» в издании Корбинелли.

Уже с 1574 г. поэма Данте становится настольной книгой Массона. Его интерес к итальянскому поэту все растет. Этому способствуют встречи с Корбинелли в доме Дора и в доме итальянца на французской службе Альфонса Дель Бене. Цитаты и упоминания Данте мелькают в ряде книг Массона все чаще. Наконец, в апреле 1587 г. он выпускает свое «Жизнеописание Данте, Петрарки и Боккаччо»¹⁸¹.

Хотя в Италии уже давно эти три великих имени ставились рядом, Массон пришел к этой мысли самостоятельно. Идея взаимосвязи трех поэтов пронизывает всю работу Массона. Так, в биографию Данте он вводит главки «*Petrarchae testimonium de Dante*», «*Vocatii testimonium*», а в биографии Петрарки и Боккаччо вставляет небольшие разделы «*Dantis poetae ubi mentionem fecerit*» (биография Петрарки) и «*Dantis poetae Elogia*» (биография Боккаччо).

Из книг самого Данте Массон на этот раз привлек «Божественную Комедию» и «О народной речи», остальные сочинения писателя он излагает по другим источникам. Среди последних можно назвать комментарии Корбинелли, «Хронику» Джованни Виллани, работы Алессандро Веллутелло, Бернардино Даниэлло, Леонардо Бруни, Кристофоро Ландино. Одним из очень значительных источников массоновой биографии Данте стали свидетельства Петрарки и Боккаччо¹⁸².

Однако и в этой работе Данте интересует Массона прежде всего как историк. Французский гуманист не устает восхищаться обилием исторических сведений, находимых у Данте, их полнотой; он поражается широтой знаний Данте и заключает, что его произведения, прежде всего «Божественная Комедия», могут служить прекрасным источником для изучения эпохи, предшествовавшей Данте.

Массон не дал, да и не мог дать, оценки литературных достоинств произведений Данте. Заслуга его в том, что он первым во Франции написал биографию великого поэта и верно определил его место – место зачинателя новой итальянской литературы, поставив его рядом

¹⁷⁵ *Ronzy P. Un humaniste italianisant...* P. 258.

¹⁷⁶ *Petri Ronsardi Vindocinensis nobilis Poetae Elogium.*

¹⁷⁷ *Papirii Massoni libri sex de episcopis Urbis qui Romanam ecclesiam rebusque gestis eorum.* Parisiis, 1586.

¹⁷⁸ *Ronzy P. Dante auxiliaire du Gallicanisme dans le De Episcopis Urbis de Papire Masson // Dante. Mélanges de critique et d'érudition françaises, publiés à l'occasion du sixième centenaire de la mort du poète.* Paris, 1921. P. 125 – 135.

¹⁷⁹ Цит. по кн.: *Ronzy P. Un humaniste italianisant...* P. 420.

¹⁸⁰ *Ibid.* P. 370.

¹⁸¹ *Vitae Trium Hetruriae procerum Dantis, Petrarchae, Voccacii. Papirii Messoni opera.* Parisiis, 1587.

¹⁸² Однако, как полагает П. Ронзи (*Un humaniste italianisant...* P. 467), Массон не был знаком с «Жизнью Данте» Боккаччо.

с Петраркой и Боккаччо, чьи произведения были значительно более популярны во Франции, чем произведения автора «Божественной Комедии».

Поэтический облик Данте был запечатлен в тяжеловесной поэме рьяного католика, полиглота, одного из первых французских ориенталистов, Ги Лефевра де Ла Бодери (1541 – 1598)¹⁸³, названной им «Галлиада, или О восстании искусств и наук» (1578). В пятой песне этой поэмы, посвященной поэзии, он изображает Данте, его встречу с Вергилием, тот расцвет поэзии, который наступил в Италии благодаря автору «Новой жизни»:

Mais comme Dante un jour, à qui rien ne peut plaire,
Cherchoit pour ses ennuis un sejour solitaire,
L'ombre du Mantuan apres mille ans errant
Par les lieux reculez qu'il alloil discourant,
Le rencontre pensif et dedans la caverne
De l'une et l'autre Seur le guide sans lanterne:
La d'elles fut receu, chery, et caressé,
En faveur de celui qui l'avoit adressé,
Et devint si privé avec la Poesie,
Qu'elle aveignit du croc sa Lyre ja moisie
Pour luy mettre entre mains, et luy faire jouer
Les peines des Enfers, et hautement louer
Du Paradis de Dieu la perennelle joye,
Où par nouveau sentier Beatrix le convoye...¹⁸⁴

В том же году Лефевр де Ла Бодери включил в свой стихотворный сборник «Церковные гимны» перевод заключительной песни дантовского «Рая»¹⁸⁵. Он озаглавил свой перевод «К пресвятой деве» («A la Vierge Mere de Dieu»), сделав подзаголовок «Из Данте, тосканского поэта». Перевод Ла Бодери сделан терцинами и очень точен:

O Vierge unique mere, et fi lle de ton Filz
Humble et haute trop plus qu'aucune créature,
Du conseil Eternel terme stable et prefix!
C'est toy, Vierge, qui as nostre humaine nature
Tellement annobly, que le propre facteur
N'a desdaigné se faire, et d'estre sa facture¹⁸⁶.

Но это был перевод лишь одной песни; трудную задачу перевести все сто песен «Божественной Комедии» взял на себя аббат Бальтазар Гранжье, человек, близкий ко двору Генриха IV.

Сведений об этом светском аббате сохранилось немного; неизвестны не только даты его жизни, но и другие его произведения (правда, А. Фаринелли¹⁸⁷ осторожно предполагает принадлежность Гранжье перевода одного греческого сочинения). Обилие досуга позволило ему довести до конца задуманное им дело. Первый французский перевод «Божественной

¹⁸³ H. La Ferrière, Les La Boderie. Etude sur une famille normande. Paris, 1857.

¹⁸⁴ Цит. по кн.: Farinelli A. Dante e la Francia. Vol. I. P. 527.

¹⁸⁵ Nolhac P. de. Un traducteur de Dante au temps de la Pléiade: Guy Le Fèvre de La Boderie // Bulletin du sixième centenaire de la mort de Dante. Paris, 1921.

¹⁸⁶ Цит. по кн.: Counson A. Op. cit. P. 44.

¹⁸⁷ Farinelli A. Op. cit. Vol. I. P. 549.

Комедии» появился в 1596 г. в Париже¹⁸⁸. Гранжье ничего не знал о существовании других переводов Данте, оставшихся в рукописи. Он не без гордости говорит о том, что первым во Франции принял за перевод поэмы итальянского поэта.

В предисловии Гранжье высказал свои взгляды на перевод. Он безоговорочно стал на сторону предельной точности. Более того, он не только не боялся прямых буквализмов, но даже позволял себе иногда вводить в перевод итальянские слова, когда не находил их французского эквивалента. Дантовские терцины Гранжье заменил довольно причудливой строфой из шести стихов, в качестве размера остановившись на двенадцатисложнике.

Музы не были благосклонны к аббату Гранжье; его перевод, претендующий на точность, пестрит ошибками и прозаизмами. Некоторые места перевода своей литературной беспомощностью могли вызвать смех даже у современников Гранжье. Однако некоторые места ему все-таки удавались. Вот, например, начало XXIII песни «Ада»:

Ce pecheur soubzlevà du crud repas la bouche,
L'essuyant aux cheveux de ce chef, qu'il avoit
En derriere rongé. Puys tu veux que je touche,
Dict-il, renouvelant la douleur qui me doibt
Comblen de desespoir. Car jà la coeur m'offence
Y pensant seulement, premier que je comence¹⁸⁹.

Таков был перевод, который в течение многих десятилетий практически оставался единственным и должен был удовлетворять все растущий интерес французской читающей публики к произведениям Данте. Гранжье почел необходимым снабдить его подробным комментарием. Это ему более удалось, чем сам перевод: ученый аббат воспользовался хорошими для своего времени итальянскими комментариями Кристофоро Ландино и Алессандро Веллутелло и на их основе составил свои примечания к «Божественной Комедии». Не менее интересным было и предисловие переводчика. В нем он не только изложил свои взгляды на художественный перевод (они заслуживали бы специального изучения и сопоставления со взглядами Дю Белле, Анри Этьена и др.), но и попытался дать оценку Данте как поэту. И в этом сказалось влияние эпохи конца века, эпохи неопетраркистских увлечений Депорта и Берто, эпохи, подготовившей расцвет в ближайшие десятилетия манерной и вычурной прециозной литературы. Гранжье назвал Данте «поэтом трудным и темным» и противопоставил его современным французским поэтам, «нежным, грациозным, плавным и доступным». Однако у него не возникало сомнений в целесообразности его предприятия: Данте должен был прозвучать по-французски.

* * *

Такова в общих чертах история французского дантоведения в эпоху Возрождения. Во времена Рабле и Ронсара изучение творчества Данте не стало еще наукой; произведения поэта не были в центре внимания, находясь на литературной периферии. Если Данте и вызывал бурные споры, то велись они не в кругах поэтов, а среди историков, и автор «Божественной Комедии» рассматривался не столько как создатель гигантского литературного полотна, сколько как крупный политический мыслитель. Создатели ренессансных эпоей и теоретики

¹⁸⁸ La Comédie de Dante de l'Enfer, du Purgatoire et du Paradis, mise en rime françoise et commentée par Balthazard Grangier. Paris, 1596 – 1597. 3 vol.

¹⁸⁹ La Comédie de Dante... T. I. Paris, 1596. P. 420.

этого жанра во Франции (Ронсар и др.) прошли мимо опыта Данте, обратившись непосредственно к античности и к национальной эпической традиции.

В пору раннего Возрождения Данте казался слишком мрачным и суровым, он невольно ассоциировался со Средними веками, о которых хотелось забыть. Поэтому-то флорентийский поэт оказал непосредственное влияние на очень немногих, причем не только на заре Возрождения, но и на его исходе, когда он отпугнул предшественников легковесной прециозности.

Историческое своеобразие французского Ренессанса заключается, между прочим, и в том, что воздействие иностранной культуры ослаблялось и регулировалось очень давними и очень устойчивыми национальными традициями. Данте, воспринимавшийся в то время как один из представителей средневековой визионерской литературы, не мог привлечь внимания французов в той же степени, в какой заинтересовали их жизнерадостные новеллы Боккаччо или глубокий психологизм Петрарки.

Но дантовские и петрарковские традиции в европейской литературе эпохи Ренессанса вряд ли следует противопоставлять.

Действительно, и в эпоху раннего Возрождения, и в период Возрождения зрелого подлинным кумиром и поэтов, и художников стал Франческо Петрарка. Этому не приходится удивляться: именно Петрарка олицетворял собой новую молодую культуру Ренессанса со свойственной ей духовной свободой и интересом к внутреннему автономному миру человека. «Способность различать противоречивые, подчас едва уловимые движения своей души, – писал Б. И. Пуришев, – живой интерес к конкретному и индивидуальному помогли Петрарке стать одним из самых замечательных лирических поэтов мира»¹⁹⁰. Легкость и артистичность формы петрарковских сонетов и канцон лишь способствовала популярности певца Лауры. Петрарка оказал поистине колоссальное влияние на развитие всей европейской ренессансной поэзии. Но не следует забывать, что сам Петрарка был бесконечно обязан Данте, что его лирика восходит к дантовской «Новой жизни», а его «Триумфы» – к «Божественной Комедии». Поэтому не бесцельны споры о том, например, кому обязаны французы появлением терцин, Данте или Петрарке.

Если петрарковское влияние легко уловимо, если оно, так сказать, «лежит на поверхности», то воздействие поэтической стихии Данте менее заметно, но достаточно значительно. Если «Божественная Комедия» и не стала предметом ученых штудий, как произведения античных авторов, если она и не была настольной книгой всех без исключения образованных людей эпохи, как «Книга песен» Петрарки, то она, несомненно, входила в круг обязательного чтения гуманистов.

Не менее значительным и характерным было создание четырех переводов «Комедии» на французский язык. Та настойчивость, с которой четыре разных переводчика стремились проникнуть в сложную поэтическую мысль Данте, говорит о достаточно широком интересе к итальянскому поэту во французских литературных кругах. Еще одно свидетельство этого интереса – многочисленные лионские издания «Комедии» на языке оригинала: ведь вряд ли типографы из Лиона стали бы издавать книги, не пользующиеся спросом.

Но в возрожденческой Франции были люди, действительно читавшие или любившие Данте. Правда, для многих из них он был прежде всего мудрым историком, трезвым политиком и лишь в последнюю очередь – замечательным поэтом. Ближе всего приблизились к Данте, глубже всего его поняли те писатели Франции, для которых не были чужды ни его религиозные сомнения, ни его политические страсти, ни его библейская символика. Таковы были Маргарита Наваррская в первой половине века, поэты-протестанты во главе с Агриппой д'Обинье – в его конце.

¹⁹⁰ См. в кн.: *Петрарка Ф.* Книга песен. М., 1963. С. 15.

РАННИЙ ГУМАНИЗМ И ФРАНСУА РАБЛЕ

1

Гуманистические тенденции наметились во французской культуре уже на пороге XIV в. – в «Романе о Розе», особенно в его части, написанной Жаном де Меном, в «Сокровище» Брунетто Латини, книге, созданной итальянцем, но написанной по-французски, в трудах Сигера Брабантского, в споре о «Романе о Розе», в ходе которого впервые в истории культуры Франции было с определенностью сказано о земном предназначении человека, отдельной, конкретной, а не обобщенно абстрактной личности.

Тем не менее процесс «гуманизации» культуры протекал во Франции неравномерно и замедлился в XIV – XV вв. из-за Столетней войны, экономической отсталости, живучести средневековых установлений, и о гуманизме как широком общественно-культурном движении можно говорить лишь со второй половины XV в.

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. Оба эти события не могли свершиться без подготовки, 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 греки, преподававшие во Франции, – и Георгий Германион из Спарты, и Иоанн Ласкарис, и Иероним Алеандр – попали во Францию через итальянские земли. Из Италии же вскоре прибыли во Францию первые «ренессансные» военачальники (Тривульци, Сан Севержво и др.), политики (Лодовико Каносса), банкиры (Антонио да Гонди), богословы и правоведы (Карачьоло), филологи (Бальби, Фаусто Андрелини, Скалигер), наконец, писатели (Габриэло Симеони, Луиджи Аламани и др.). 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, но круг изучаемых античных памятников неимоверно расширился, а рядом с ними почетное место заняли произведения писателей ренессансной Италии.

Основателями первой парижской типографии (1470 г.) 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 и переложения рыцарских романов и произведений античности (например, французская обработка «Энеиды», 1483). Эти издания адресовались самому демократическому и многочисленному читателю, положив начало многовековой традиции «народных книг».

Французские гуманисты конца XV в. были либо 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 судьбу 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 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 сторонником аристотелизма Эрмолао Барбаро и с неоплатониками Марсилио Фичино и Пико делла Мирандола. По возвращении Лефевр не порвал с аристотелизмом, но, применив новые филологические методы, подготовил ряд изданий Аристотеля, снабдив их пространными комментариями, в которых сочеталась 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 в 1530 г. ее изданием в Антверпене.

Работа Лефевра д'Этапля была, с точки зрения католической церкви, беспрецедентной «вульгаризацией» Священного писания, ибо церковь не отделяла суть 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 Бриссоне (1472 – 1534) возник кружок единомышленников, стремившихся претворить в жизнь идею истинного христианства, основываясь на изучении евангельских текстов. Лефевр д'Этапль и его последователи, оставаясь глубоко верующими, противопоставляли слепой «вере в авторитет» критический анализ, основанный на разуме и доброй воле. Католическая церковь обрушила на сторонников Лефевра град репрессий. Спасло их лишь заступничество Маргариты Наваррской, во многом разделившей «новые идеи», и самого Франциска I.

В начале XVI в., особенно в первую половину царствования короля Франциска (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 (1513 – 1593) принялся за перевод Плутарха, а Никола Эрбере 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, вне зависимости 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 – Бартелеми Ле Масон, математикой – Оронс Фине (1494 – 1555) и др.

Создание рассадника гуманизма – светской школы – было заветной мечтой замечательного ученого Гийома Бюде (1468 – 1540). В отличие от многих современников религиозные вопросы занимали 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 и слишком оптимистически смотрел на ход исторического процесса, слишком верил в любимую им филологию, несколько наивно полагая, что с ее помощью можно переделать внутреннюю природу человека, а следовательно, преобразовать и 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 написанный им трактат о деньгах в древности («De Asse», 1508) и замечательный труд «Commentarii linguae graecae» (1529). Большое значение для пропаганды идей гуманизма имели пространственные латинские письма Бюде. Адресованные тому или иному гуманисту, эти письма, как и письма Эразма, переписывались и размножались, получая тем самым большое распространение.

20-е и 30-е годы – 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.

С середины 30-х годов, вместе с широчайшим распространением гуманистических идей, происходит переориентировка французского гуманизма в религиозных вопросах. Евангелизм, Реформация становятся политической доктриной, собирая под свои знамена внушительные общественные силы. Перед лицом раскола гуманисты оказываются вынужденными сделать выбор в пользу той или иной партии. Таким образом, они попадают в оба враждующих лагеря. Вопросы веры, острота постановки которых была отличительной чертой именно французского гуманизма, приобретают политический характер, дав толчок расцвету гуманистической публицистики.

Но публицистичность стала одной из примет французского гуманизма и – шире – французской ренессансной литературы уже с 30-х гг. XVI столетия, окрасив творчество крупнейших представителей литературы первой половины века – прежде всего Франсуа Рабле.

2

Универсализм Рабле, поистине энциклопедический характер его 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 подводит его итоги. Поэтому в творчестве Рабле чрезвычайно ощутимы его национальные корни. Свою книгу Рабле начинает в духе французских сказаний о веселых гигантах, приближенных легендарного короля Артура. Таким образом, Рабле стоит в конце давней литературной повествовательной традиции, истоки которой восходят к XII в. Под пером писателя совершается великий прогрессивный переворот в литературе, происходит рождение новой прозы, лите-

ратурного жанра романа нового времени. В этом не только узконациональное, 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 Рабле можно наблюдать не только квинтэссенцию Ренессанса в одном из его высших достижений, но и сам французский ренессансный процесс, 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», пронизывающем французскую возрожденческую культуру. 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 веке интерес к Рабле заметно возрастает, а с конца века «раблезистика» постепенно выделяется в самостоятельную науку со своими печатными органами, научными обществами, съездами, библиографией, огромной литературой¹⁹¹.

Не только книги писателя, но и сама его жизнь необычайно характерна, типична для своего времени. Личная судьба Рабле – это в какой-то мере вообще судьба французского гуманизма.

Как и о жизни Сервантеса или Шекспира, о жизни Рабле складывались легенды. Одной из самых распространенных и фантастических была легенда о медонском кюре, этаким брате Жане на покое, размышляющем 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, изездил 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 (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 писатель провел на берегах Вьенны. Такое «сельское» детство, проведенное в тесном контакте с родной природой, среди полей и лугов, было характерно для Ронсара, для Дю Белле, для д'Обинье. Эти писатели, выдающиеся представители французского «высокого» 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 Ля Бометт и Фонтене-ле-Конт (с 1511 г.). Как и большинство его современников, писатель приобщился к гуманистической учености

¹⁹¹ Из-за обилия специальной литературы, посвященной жизни и творчеству Рабле, отсылок на использованные работы мы не даем.

в монастырской келье. Рабле вместе со своим другом Пьером Ами изучает латинский, древнегреческий, 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 молодых гуманистов вступает в переписку с Гийомом Бюде, ободрившим и поддержавшим молодых людей. Гуманизм во Франции развился вот из таких небольших обособленных кружков, часто возникавших при провинциальных монастырях. Члены таких 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: то есть от схоластического средневекового изучения Писания к изучению критическому, что способствовало сближению с реформационными идеями, затем к всеобъемлющему изучению всего 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 является книга Рабле, следует искать, однако, не в Реформации. Из Рабле не следует также делать последовательного 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. В этом отношении он разделил судьбу большинства французских гуманистов XVI в. 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, в Майезе, где сближается с настоятелем местного монастыря бенедиктинцев аббатом Жоффруа д'Эстиссаком, человеком просвещенным, не чуждым новых идей. Знакомство вскоре перерастает в дружбу, и д'Эстиссак, лицо весьма 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 такой передовой, как университет Пуатье. И в этом характерная черта раннего французского гуманизма – его связь с провинциальными университетами (столичный – Сорбонна – оставался средоточием мракобесия и схоластики). В 1530 г. Рабле совсем 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 – подлинный сын Возрождения, положившего начало действительно научному изучению человека. Не будь Рабле великим писателем, он вошел бы 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 новизна и смелость его научной методологии могла навлечь на Рабле подозрения и придирки властей. Так или иначе, гуманистические штудии приводят Рабле в Лион, оплот раннего 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. Первые книги Рабле не случайно были изданы именно в Лионе.

Пребывание Рабле в Лионе было плодотворным, он выступает сразу в нескольких ипостасях: работает врачом в городской больнице, как гуманист выпускает ряд научных изданий

(«Медицинские письма» Манарди, «Афоризмы» Гиппократы и др.), в Лионе происходит рождение Рабле-писателя: он пишет и издает «Пантагрюэля» (октябрь 1532), «Пантагрюэлевый прогностикон» и «Альманах на 1533 год» (оба в начале 1533), затем «Гаргантюа» (октябрь 1534). В Лионе же Рабле знакомится с политическим деятелем, 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 наступательный дух с присущими ему утопическими мечтами и светлыми иллюзиями.

Но вскоре Рабле должен был распротиться с этими мечтами. В ночь на 18 октября 1534 г. разыгрывается знаменитое «дело об афишах». Королевская власть делает резкий поворот в сторону реакции, Франциск I, недавно еще бывший покровителем литературы и искусства, защитником гуманистов от нападок Сорбонны, ограничивает свободу слова. И Рабле скрывается из Лиона. В июне 1535 г. он оказывается в Риме, где добивается аудиенции у папы Павла III, отпускающего ему грехи. Рабле снова принимает сан и в 1536 г. получает должность каноника в монастыре Сен-Мор-ле-Фоссе. Но на этот раз он недолго остается в монастыре. Воспользовавшись покровительством влиятельного Дю Белле, Рабле получает разрешение на медицинскую практику и работает врачом и читает курсы анатомии в Монпелье, Париже, Лионе и других городах.

Не ясно, где был Рабле в 1538 – 1540 годах. Он 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. Книги Рабле переиздаются, появляются анонимные их переделки в духе «народных книг», популярность писателя растет. Желая оградить себя 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 спасают писателя 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», которая выходит из печати в Париже в 1546 г. Теологи встретили книгу особенно яростно. Писателю не может помочь заступничество Маргариты Наваррской, сестры короля, и он вновь вынужден бежать из столицы. В 1547 г. мы находим его в Риме, куда он опять едет с Жаном Дю Белле. В январе 1548 г. выходят отдельным изданием первые одиннадцать глав «Четвертой книги». Ее полный текст появляется в 1552 г. В обстановке обостряющейся идеологической и политической борьбы, которая через десять лет приведет 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, побегы, преследования властей и нападки богословов, кратковременные и случайные покровительства крупных феодалов, капризная благосклонность короля – через все это прошел Рабле, как бы явившись примером для многих современников, например для Маро и Деперье. Как и для них, для него характерны религиозные сомнения; он не порвал до конца с католицизмом, но зло высмеял весь его строй и догматы. 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 свободный выбор роднит Рабле с другими мыслителями французского Ренессанса, прежде всего с Монтенем.

3

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 метра Алькофрибаса Назье». Книжка хорошо раскупалась, и ее издатель – предприимчивый Клод Нурри – вскоре тиснул «второй завод».

Книга родилась на площади, среди веселящегося народа; на эту особенность произведения Рабле, объясняющую многие его черты, впервые указал советский исследователь М. М. Бахтин. К этим выводам исследователь пришел достаточно давно, но обнаружил их лишь в 60-е годы. В свете этих наблюдений ученого стали рассматривать творчество Рабле и вообще культуру Франции и Европы в пору Ренессанса, т. к. книга Бахтина нашла широчайший отклик в научных кругах и вызвала появление многочисленных работ, посвященных проблемам карнавализации культуры и ее народным истокам¹⁹².

Источником книги Рабле были старинные народные сказания о веселых гигантах, а непосредственным поводом к написанию – появление в Лионе весной 1532 г. одной из многочисленных «народных книг», без торговли которыми не обходилась ни одна тогдашняя ярмарка. Об этой небольшой книжке никто бы и не вспомнил, не явись она поводом к созданию романа Рабле. Сюжет романа, многие его образы и речевые обороты перешли в творение гуманиста именно из «народной книги». Первоначально Рабле просто намеревался воспользоваться читательским успехом «Больших и неценных хроник» и написать их продолжение. Поэтому-то при чтении «Пантагрюэля» не может не броситься в глаза разноплановость книги, присущая ей стилевая и жанровая разноголосица.

Книга начинается в духе все еще создававшихся в то время жизнеописаний и хроник, но тут же сбивается на пародию, причем не только пародию на хроники, но и на Священное Писание. В том же духе пародии на поздние обработки средневековых рыцарских романов выдержаны и финальные главы книги, описывающие борьбу Пантагрюэля с полчищами короля Анарха. Именно в этих эпизодах глубоко пародийный характер приобретает излюбленный прием раблезианской комикки: гиперболизация чисел (например, численность войска Анарха), характерных для средневековой фантастики. Такой же пародией на рыцарские романы 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). Характерно, что в рассказе Эпистемона о «том свете» фигурируют многие герои романов артуровского цикла. Снижающий характер описания битвы с рыцарями короля Анарха подчеркивается еще и тем, что над закованными в латы всадниками одерживает (как и при Азенкуре) победу не доблесть таких же рыцарей, а смекалка простолюдина горожанина Панурга.

Таким образом, «Пантагрюэль» представляется прежде всего синтетической пародией на отживающие литературные жанры Средневековья: на рыцарские романы, хроники, жизнеописания королей и полководцев, жития святых, на юридическое псевдокрасноречие и схоластическую заумь.

Но это осмеяние пережитков прошлого в литературе для Рабле (как и для Сервантеса) не было главным. Рабле боролся не только и не столько с литературными староверами, а с вполне реальным наследием прошлого в жизни. И не менее значительным было для писателя утверждение нового гуманистического мировоззрения. Это утверждение нового

¹⁹² См. его книгу, переведенную на ряд языков: *Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965.

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 новых гуманистических принципов. С последним связан самый серьезный эпизод книги, в целом полной неудержимого веселья, – письмо Гаргантюа Пантагрюэлю (гл. VIII). Это замечательное письмо, являющееся первым манифестом французского гуманизма, 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.

Положительная программа Рабле-гуманиста содержится не только в письме Гаргантюа. В уже 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 внешний 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 выкристаллизовывается 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 постепенный переход от мифологического мышления к 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 все время приходит в столкновение с мифологическим; более того, очень часто вполне реальным событиям и вещам дается мифологическое истолкование. Раблезианский мир двойится, в нем постоянно смещаются и нарушаются пропорции.

Основным персонажем этого «реального» плана романа становится Панург, герой, который затем будет характернейшим протагонистом огромного числа повествовательных произведений в литературах многих стран Европы – и Франции, и Испании, и Англии, и Германии. Без большой натяжки можно сказать, что Панург был первым знаменитым «пикаром», 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, то есть 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.

«Гаргантюа» – книга значительно 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 предшествующую книгу: не случайно Рабле сделал к «Гаргантюа» следующий подзаголовок: «книга, полная пантагрюэлизма». Вместе с тем, открыв роман книгой «Гаргантюа», Рабле сознательно поставил на первое место в нем законченно гуманистическое произведение.

В «Гаргантюа» можно выделить три наиболее важных эпизода, тесно друг с другом связанных и по-разному раскрывающих основную идею автора.

Первый эпизод и первая тема книги – это воспитание принца Гаргантюа, воспитание идеального монарха, воспитание вообще передового человека эпохи. Как и в двух других эпизодах, положительная программа Рабле начинается с отрицания – в данном случае с отрицания схоластических методов воспитания, носителем которых является первый учитель Гаргантюа «великий богослов, магистр Тубал Олоферн». Рабле высмеивает этого богослова-схоласта зло и язвительно, широко используя 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 столь велико, что его ученик не только мог ответить все наизусть, но и в обратном порядке. Не приходится удивляться, что от этих занятий Гаргантюа глупел и становился рассеяннее и бестолковее. Тогда юношу отдают на воспитание к Понократу. Его метод предполагает развитие как умственных, так и физических способностей ученика. 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 Гаргантюа 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, органщикам, 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 – это книга о воспитании идеального монарха. Эта тема развернута в эпизодах войны Грангузье и Гаргантюа с королем Пикрохолом. И здесь Рабле начинает с антитезы: подробно и сатирически остро изображает писатель типичного феодального государства – 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 глава XXXIII, повествующая о том, как Пикрохоль со своими сподвижниками строит планы покорения мира. Приговор Рабле Пикрохолью суров и поучителен: потеряв все свои владения, он становится поденщиком в Лионе.

Полной противоположностью Пикрохоллю являются мудрые правители Грангузье и Гаргантюа. Некоторые ученые усматривали в Грангузье Людовика XII, в Гаргантюа – Франциска I, а в Пикрохолье – их политического противника императора Карла V. Однако образы Рабле 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. XLV). Эти слова отражают надежды передовых людей эпохи, их мечты о национальном абсолютизме и народных королях. Именно такими идеальными 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 идеологию 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, о котором так много будут писать просветители.

Рабле делает брата Жана монахом 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 и даже более богобоязненной и умеренной Маргариты Наваррской, и у сатириков и моралистов Средневековья. В этом отразилась народная точка зрения, возникшая задолго до эпохи Возрождения. Насмешками над монахами начинена городская литература Средних веков. Однако в пору Ренессанса отрицание монашества стало систематически более осознанным и энергичным. И в противовес аскетическим нормам монастырской жизни был выдвинут не только идеал деятельного 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 не только 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. LI – 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 ироничная 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, вращающихся 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 честью. Но когда тех же самых людей давит и гнетет подлое насилие и принуждение, они обращают благородный свой пыл, с которым они добровольно устремлялись 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 длиной и со всеми возможными приспособлениями – там жили ювелиры, гранильщики, вышивальщики, портные, золотошвей, 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 неслучайно также главы о Телемской обители появились именно в «Гаргантюа», самой веселой, радужно безоблачной и полной ренессансных иллюзий книге романа Рабле.

«Третья книга героических деяний и речений доброго Пантагрюэля» появилась 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 непохожа на две предыдущие.

Прежде всего, здесь уже другие временные 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 июня, то есть 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. Хотя писатель не создал ни одного примечательного женского образа, его нельзя причислить к женоненавистникам. И в основе «Третьей книги» лежит знаменитый – еще средневековый – «спор о женщинах», вспыхнувший с новой силой в сороковые годы, когда в него включились Бертран де Ла Бордери и Антуан Эроз, а несколько позже – Маргарита Наваррская. Отзвуки споров о женщинах, которые раздавались еще в келье Рабле в Фонтенеле-Конт (его друг Андре Тирако написал специальный латинский трактат о брачной жизни), обильно насыщают «Третью книгу», но они были в лучшем случае лишь поводом к ее написанию.

Мучающий Панурга вопрос – «быть и не быть?» (т. е. быть женатым и не быть рогатым) – 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 известных деятелей 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: «Словно новорожден-

ного младенца, народ должно поить молоком, нянчить, занимать. Словно вновь посаженное деревцо, его должно подпирать, укреплять, охранять от всяких бурь, напастей и повреждений. Словно человека, оправившегося от продолжительной и тяжелой болезни и постепенно выздоравливающего, его должно лелеять, беречь, подкреплять, дабы он пришел к убеждению, что во всем мире нет короля и властителя, чьей вражды он больше бы страшился и чьей дружбы он сильнее бы желал» (гл. 1). Справедливость и миролюбие Рабле продолжает считать главным достоинством правителя: «Завоеватель, будь то король, владетельный князь или же философ, лишь в том случае будет царствовать благополучно, если справедливость он поставит выше воинской доблести». Как видим, писателя по-прежнему занимали вопросы государственного устройства, и вложенная в уста Панурга шутливая апология должников и работодателей является, по сути дела, мечтой об обществе, основанном на взаимном доверии и обмене.

Но, опять-таки, не эта близость к актуальным вопросам дня составляет существо книги. Главное в ней – это вопрос о свободе человеческого суждения и одновременно – об относительности этого суждения. Таким образом, в «Третьей книге» перед нами 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 всевозможных средневековых псевдонаучных предсказаний 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 (Рондибилис), философом (Труйоган), законоведом (Бридуа). Последний, как и трое предыдущих, отвечает на вопросы Панурга уклончиво, ибо он сознает «всю случайность и шаткость окончательных приговоров», чем он и руководствуется в своей судейской практике, решая все дела с помощью игральных костей. Столь же двусмыслен и неопределенен ответ и шута Трибуле. В конечном счете ответ на интересующие человека вопросы он должен искать в себе самом, ибо, как полагает Рабле, познание самого себя является «основой основ всей философии».

В ряду консультаций Панурга особенно 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 всегда похвальна», – говорит Пантагрюэль). Удовлетворение, но не пресыщение – вот что становится отныне идеалом Рабле (как затем и Ронсара). Скептицизм писателя уравнивается его стоицизмом.

Об этом со всей определенностью сказано в Прологе к «Четвертой книге», написанном в 1548 г., в известной притче о дровосеке и его топоре («Итак, да будут желания наши умеренны, и умеренность вас отблагодарит, особенно 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 интересующий Панурга вопрос, жениться ли ему или нет. Книга распадается на эпизоды, связанные лишь 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, непрерывного участника веселых гротескных эпизодов, обильно сдобренных грубоватым юмором. В характере Панурга отныне подчеркивается его трусость. Он сам говорит, что на море мужество его покидает и вообще он не боится ничего, кроме опасности. Он трясется от страха, когда пантагрюэлисты слышат в море оттаявшие слова, скрывается во время сражения с Колбасами. Особенно подробно описан его ужас во время бури (гл. XVIII – XXIII), одного из лучших эпизодов книги, в котором мастерство Рабле проявилось во всем своем 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, то есть 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 «Четвертой книге» острое сатиры Рабле направляется против судейского сословия (гл. XII – XVI) и религиозных экстремистов-папистов (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, растягивавшихся 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: «Смеется, когда кусается, когда кусается – смеется. Будто бы совсем ничего не ест, хотя всего только постничает, а считается, что совсем ничего не ест. Обсасывает кости только в мечтах, напивается только в собственном воображении. Купается на высоких колокольнях, сушится в прудах и реках. Ставит сети в воздухе и вылавливает раков непомерной величины. Охотится в морской пучине и находит там каменных козлов, горных козлов и серн» (гл. XXXII).

Этот антикатолический эпизод дополняет рассказанная Пантагрюэлем антикальвинистская притча о Физис и Антифизис. Физис, то есть Природа, рождает Красоту и Гармонию, вообще она «сама по себе в высшей степени плодovита и плодоносна». В Природе для Рабле заключено божественное начало. Антифизис противостоит Природе, а следовательно, и Богу, она рождает лишь Недомерка Нескладу, существ во всем противных естественному. С Антифизис Рабле связывает различные направления христианской церкви, особенно кальвинистов: «Антифизис в конце концов перетянула на свою сторону всех сумасбродов и полонных и привела в восторг всех безмозглых, всех лишенных понятия и здравого смысла. Затем она произвела на свет изуверов, лицемеров и святош, никчемных маньяков, неумных кальвинистов, женеvских обманщиков, бесноватых путербеев, братьев-обжор, ханжей, пустосвятов, людоедов и прочих чудовищ, уродливых, безобразных и противоестественных». Религия Рабле, очень 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. Вот почему Эпистемон после окончания ужасающей бури, изрядно

потрепавшей корабли пантагрюэлистов, восклицает: «Я полагаю, что смерть есть роковая и неизбежная необходимость, но что рано ли, поздно ли умереть, тою или же другою смертью, – это зависит отчасти от сил небесных, отчасти же от нас самих» (гл. XXIII). Не случайно поэтому 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, шутливым призывом Панурга пропустить по стаканчику. Первые шестнадцать глав «Пятой книги» (под названием «Остров Звонкий») появились только через десять лет, в 1562 г., когда Рабле уже не было в живых. Это было время первых ожесточенных схваток религиозных войн, и неизвестный издатель «Острова Звонкого» опубликовал то из рукописного наследия Рабле (быть может, весьма все это отредактировав), что особенно подходило на потребу дня. Собственно, в «Острове Звонком» – лишь два эпизода. В первом зло и политически остро высмеивается католический мир (гл. I – IX), во втором в виде отталкивающего, странного гротеска изображен судейский мир, мир Пушистых Котов (гл. XI – XVI). Остальные главы «Пятой книги» (она была опубликована целиком в 1564 г.) не отличаются такой резкостью. Здесь (между прочим, как и в «Четвертой книге») немало фантастики, далеко не всегда понятных современному читателю намеков и аллегорий.

Приблизительно треть «Пятой книги» (гл. XXXI – XLVII) занимает описание фонарной страны – цели путешествия пантагрюэлистов. Подробно изображен подземный храм Божественной Бутылки, ее пророчество. Как известно, Бутылка сказала лишь одно слово, она посоветовала Панургу пить, пить знания, мудрость жизни, ибо философы, которые ропчут, что все уже было открыто до них – древними – «поймут, что все их знания, равно как знания их предшественников, составляют лишь ничтожнейшую часть того, что есть и чего они еще не знают» (гл. XLVIII). Таким образом, в конце книги 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).

4

Мировоззрение Рабле необыкновенно 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. Действительно, его изображали то убежденным реформатором (П. Лакруа), то правоверным католиком (Э. Жильсон, Л. Февр), 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 в своей книге дал грандиозную и синтетическую в своей основе картину жизни Франции. Рабле 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, городское духовенство, бродячие жонглеры и комедианты, врачи-шарлатаны, гадалки, предсказатели судьбы и составители гороскопов, степенные горожане и непотребные девки. Эта пестрая и шумная толпа показана в постоянном движении и изменении, в столкновении частных и групповых интересов, в борьбе. Писатель переносит нас то в захолустный замок, то во дворец короля, то в монастырскую келью, то в стены университета.

Современное писателю общество показано в различные моменты его жизни – в дни мира и в дни войны, в обстановке неудержимого карнавального 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, предвещающее реализм, легко уживается с переполняющими книги Рабле мифологическими образами, чисто «раблезианскими» гиперболами, потрясающим по выразительности и точности гротеском. Рабле 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 писателя, 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 или чрезмерной схематичности и приземленности. В книгах 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 приемом иронии, закладывая тем самым основы традиции, выявившейся и у Лафонтена, и у Вольтера, и у Франса, и у Роллана, и у стольких еще больших и малых писателей Франции.

Сатирическое изображение и преображение действительности предполагает 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 своей 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 путешествий Колумба, Магеллана, Картье – стали пользоваться большой популярностью.

Затем, книги Рабле освещают всю полноту борьбы идей эпохи – научных, политических, философских или религиозных. Рабле выказывает себя незаурядным политическим мыслителем, глубоко прогрессивно решающим вопросы войны и мира, государства, роли в общественной жизни различных слоев общества, 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 народных обычаев,

освященных веками, королевство, свободное от угнетения, где мудрый монарх печется о своих подданных.

Очень зорко подметил Рабле наличие тесных экономических связей в обществе, прекрасно понимая, что без этих связей общество не может существовать и развиваться. Тем самым он предугадал некоторые идеи будущей политической экономии.

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.

Огромное место уделено в книгах Рабле борьбе идей в области религии и церкви. Да и не могло быть иначе. Ожесточенные теологические споры, столь характерные для эпохи Возрождения, нашли широкий отклик у писателя. Борьба за «дешевую» церковь, независимость галликанской церкви от папского Рима, пресловутое кальвиново «предопределение», паразитизм монашества, бессмысленность паломничества и веры в мощи и реликвии, абсурдность многодневных постов – все это и еще многое другое, большое и малое, чрезвычайно важное и случайное в вопросах веры, что так волновало его современников, получило ясную и недвусмысленную оценку писателя. Рабле последовательно и убежденно отстаивает свободу совести, веротерпимость, право человека на свободный выбор.

Как и многие его современники и наследники (как Монтень, например), Рабле глубоко задумывается над философскими проблемами сегодняшнего дня, всесторонне изучив философские системы прошлого. Философские взгляды Рабле неразрывно связаны с его политическими идеями и с его религиозными воззрениями. В книгах Рабле ощущается влияние стоицизма и скептицизма, а также рационализма и стихийного материализма. Как политический мыслитель, Рабле большое внимание уделяет философии истории. Писатель очень четко чувствует свою эпоху, как новое время, окончательно порвавшее с тенью прошлого. Но исторический оптимизм, свойственный его ранним книгам, иногда в книгах поздних уступает место скепсису, скепсису по своей природе здоровому, созидательному, а не разрушающему, зовущему сомневаться во имя познания нового, поисков этого нового. Историческим оптимизмом проникнут финал эпопеи Рабле – здесь торжествует его вера в поступательное прогрессивное развитие истории. Это оптимистическое созидательное сомнение роднит Рабле с Монтенем, писателем, увидевшим закат эпохи Возрождения и крушение ренессансных надежд, о чем Рабле лишь догадывался в своих поздних книгах, прозревая будущее.

Прогрессивна и демократична мораль писателя, тесно связанная с его политическими и философскими взглядами. Эта мораль глубоко антиаскетична и полностью свободна от предначертаний церкви. Отвергая религиозную идею первородного греха, Рабле отстаивает тезис, что человек добр по своей природе и становится злым лишь от уродующих его условий жизни. Здесь Рабле кое в чем предвосхищает руссоистскую теорию «естественного человека». Утверждая веру в человека, Рабле оставляет за богом роль перводвигателя вселенной и нелицеприятного судьи, но полагает, что человек в своем непрерывном развитии, в овладении все новыми знаниями когда-нибудь сравняется с божеством.

В книгах Рабле царит подлинный культ знаний, науки. В этом смысле «Гаргантюа и Пантагрюэль» может быть рассмотрен как синтез научных достижений Ренессанса. В каждой почти строке Рабле проглядывает великая гордость и почти физическая любовь к литературе и искусству, к мировой культуре. Огромное значение придает Рабле гуманитарным наукам, к которым относит собственно гуманитарные науки – филологию, философию, историю, право и т. п. – и медицину, как науку о человеческом теле. Ренессанс, разорвавший узкие рамки средневековой замкнутости, создал новую географию, и это нашло отражение

в книгах Рабле, равно как и новая астрономия, новое естествознание, математика, физика, химия, наконец порвавшая с алхимией, 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 авторов античности – поэтов, драматургов, романистов, философов, историков, эпистолографов, ораторов, правоведов, географов, математиков, медиков, мемуаристов. Вряд ли меньше в книгах Рабле 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.

Но синкретизмом отмечен и сам стиль Рабле. В его 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 машинерии, иногда же – 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 непревзойденная «Беседа во хмелю» – глава V «Гаргантюа».

В тексте книг Рабле можно выделить и повествование в духе средневекового фавлю (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 о воспитании 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 для французской литературы 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 усталости творил новые слова, вводил заимствования из греческого, латыни и других языков, переосмысливал старые значения, как было нужно выворачивал наизнанку семантику, вскрывая этимологию и добираясь до внутренней формы слова. С возрожденческой щедростью Рабле демонстрировал языковое богатство, что сказалось, например, в одном из любимых писателем приемов – выстраивании синонимических рядов, куда входят многие десятки, если не сотни слов.

У Рабле не было учеников, прямых подражателей (быть может, пожалуй, за исключением талантливого немецкого писателя Иоганна Фишарта), не было «школы» в узком смысле слова. Его гуманистический энциклопедизм сумел воспроизвести в иной форме лишь Монтень. Дело здесь не только в гениальной неповторимости 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 (на Деперье, на Бероальда 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 французской литературы XIX и XX веков.

ФРАНЦУЗСКАЯ НОВЕЛЛА ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ

Возрождение было, как известно, не только временем возврата к античному наследию, эпохой величайшего культурного переворота, расцвета искусств, наук и ремесел, духовного раскрепощения личности и бурного открывания новых земель. Эта эпоха знала, конечно, и свои теневые, мрачные стороны – проявления бесчеловечности, трагические коллизии, непримиримые противоречия. Она знала предательство и вероломство, жестокость и нетерпимость, бесправие и своевластие. Но Ф. Энгельс, характеризуя Возрождение, недаром писал о «жизнерадостном свободомыслии» романских народов: веселость, шутка были неотъемлемой чертой этой эпохи, наполняя собой целые литературные жанры и формы, становясь подчас их если и не определяющей, то характерной приметой. Такой во многом стала ренессансная новелла, наследница незамысловатых городских повестушек Средневековья, озорных и забавных.

В повествовательной прозе Возрождения новелле, различным ее разновидностям и формам, бесспорно, принадлежит первое место. Это особенно очевидно для французской литературы, где причудливое и неповторимое творение Рабле возвышается одиноким гигантом, где прозаический роман не получил развития (ведь пять книг «Гаргантюа и Пантагрюэля» вряд ли «роман» или цикл «романов»), а вся остальная проза, кроме новеллистической, – это либо мемуары, либо сочинения философские или политические. Была, конечно, массовая литературная продукция – прозаические переработки средневековых эпических поэм и романов – об Ожье-Датчанине, Гильоме Оранжевом, о Тристане и Изольде, о рыцаре Ланселоте, о волшебнике Мерлине, загадочной женщине-змее Мелюзине, о Пьере и Магеллоне и т. д., – но все это было настолько ремесленно и серо, что могло адресоваться лишь самому неприятзательному, так сказать, рядовому читателю. Люди образованные (или желавшие казаться такими) предпочитали знакомиться с новооткрытыми и впервые изданными произведениями античности или с книгами итальянских писателей-гуманистов – от Данте, Петрарки, Боккаччо до авторов XVI столетия.

Итальянское влияние – в частности в области новеллы, чему положил начало «Декамерон» Боккаччо, – было в ренессансной Франции очень сильным. Но ориентировались, как правило, на самые значительные образцы. Так, из итальянских новеллистов хорошо знали, кроме все того же Боккаччо, Мазуччо, Поджо Браччолини, позже Банделло; им в основном и подражали. Но широкое и многообразное использование итальянского опыта постоянно сочеталось с воздействием собственных литературных традиций, которые во Франции были особенно богаты и разнородны. Что-то из этого наследия писатели Возрождения решительно отбрасывали, что-то, напротив, широко и плодотворно использовали.

Особенно богата и многообразна была доставшаяся от Средневековья повествовательная традиция, памятниками которой были не только полные прельстительных баснословий рыцарские романы, но и отмеченные определенным бытовизмом фавлио, небольшие стихотворные рассказы, описывающие достаточно заурядные события из жизни горожан, вилланов и иных, в основном рядовых представителей средних же слоев средневекового общества.

Эти стихотворные рассказы не удивляли неожиданной рифмой, не восхищали смелой метафорой, не привлекали безудержной фантазией, причудливой запутанностью сюжета. Они брали другим – увлекательностью и живостью повествования, обилием бытовых подробностей, скупю, но емко очерченными характерами персонажей, непредвиденной развязкой, часто сводившейся к остроумному ответу или открытому столкновению кажущегося и сущего, производящему острый комический эффект.

Предтеча новеллы, веселый рассказ в стихах с нарочито бытовой тематикой и подчас довольно острой сатирической начинкой, возник и развивался рядом с рыцарским романом и куртуазной повестью. Поэтому фавлио и куртуазные повествования соприкасались. Но чаще – резко противостояли друг другу. Родились они в разных общественных кругах, которые, естественно, тоже резко противостояли и тоже постоянно соприкасались.

В романе и в куртуазной повести исключительность героев бывала обычно подана на некоем нейтральном фоне повседневной жизни. На этом тусклом, неинтересном фоне приключения героев (рыцарей, конечно) и были «новостью», то есть чем-то необычным и непредсказуемым. В фавлио исключительность героев и ситуаций совсем иная. Она тоже дана на нейтральном фоне, но это – исключительность наизнанку. Вместо небывалой смелости, неподкупной верности, вместо преодолевающей все преграды возвышенной, почти мистической любви, в фавлио мы находим неправдоподобную глупость, невообразимую жадность, отталкивающее в своей упрощенной низменности сластолюбие и т. д. Прозрачным далям сказочной фантазии рыцарского романа и повести, их «возвышающему обману», где все окрашено в яркие и ясные локальные тона, в фавлио противостоял замкнутый, тесный, серенький, очень вещный и реальный мир повседневности. В романе события происходили в некоей почти внереальной действительности. Она была отделена от реальной не только географически, но и во времени. В романе бывали возможны любые операции со временем, ибо мир рыцарства (в понимании его идеологов) существовал постоянно, всегда. Тем самым герои романа были вознесены над реальной действительностью, высоко подняты над ней. Герои же фавлио – не только сведены до нее, но как бы опущены еще ниже, на самое житейское дно. Там тоже происходили примечательные события, тоже можно было отыскать «новость», но связанную с мелкими, микроскопическими происшествиями повседневного бытия. Мир фавлио тоже воспринимался как неизменный, в какой-то мере тоже «вечный», но это была вечность стоячего болота, вечность маленьких кривых городских улочек, тесных лачуг, затхлых помоек и подворотен. Поэтому в фавлио если действие и не «сиюминутно», то обязательно конкретизировано: в фавлио не только точно (со всей бесцеремонностью вымысла) указано место и время описываемого события (в таком-то городе, в правление такого-то короля и т. д.), но и сгущены бытовые детали.

Герои фавлио были исключительны своими пороками на фоне добропорядочных горожан. Видимо, как раз поэтому в этих стихотворных рассказах так много непристойного, то есть выходящего за рамки общедопустимого, приличного. Здесь не было «реабилитации плоти», которую обычно находят в литературе эпохи Возрождения, здесь вся жизнь была низведена до жизни плоти в ее самых ординарных и примитивных проявлениях. Непристойна и грязна исключительность, противостоящая пристойной заурядности. Этот охранительный морализаторский подтекст постоянно присутствует в фавлио и будет отчасти воспринят и ранней городской новеллой. Для типичного бюргерского сознания исключительность, выламывание из привычных границ и норм – подозрительны и опасны. Но и интересны, а потому притягательны. Это было легко воспринято (но и коренным образом переосмыслено) литературой Возрождения, ибо в зародыше здесь – мотив исключительности и неповторимости человеческой личности, ее автономности, независимости по отношению к повседневным обычаям и нравам, мотив индивидуальной инициативы, бросающей вызов устоявшемуся, привычному. Поэтому-то столь настойчивое обращение новеллистов Возрождения к фабульному фонду фавлио не должно нас удивлять.

Исключительность, «неправильность» поведения персонажей фавлио касались и преодоления ими сословных барьеров. Еще задолго до мольеровского Жоржа Дандена или господина Журдена горожанин начал судорожно и незаметно лезть вверх, подгребая под себя неположенные ему привилегии и почести, и одновременно – ехидно подсмеиваться над своим собратом, делающим то же самое. Рыцарский роман вопросы сословного неравенства

с аристократической широтой обходил. Для фаблю и ранней новеллы – это одна из излюбленных тем и удобный повод для всевозможных рискованных ситуаций. Тем самым фаблю не отрицали сословную мораль, а напротив – даже ее цементировали.

С этой точки зрения полезно присмотреться к персонажам фаблю и к тем сюжетным ситуациям, в которых они оказываются. Набор героев фаблю довольно широк, набор ситуаций – ограничен. Наибольшее внимание уделяется в фаблю любовным отношениям героев. Семейные ситуации в той или иной мере могут быть к ним приравнены. Вот почему здесь столь част мотив «любовного треугольника»: неопытный в любовных делах муж или муж, слишком занятый своим ремеслом, торговлей и т. п., вынуждает жену завести любовника или легко соглашаться на случайные связи. В этих любовных авантюрах могут принимать участие выходцы из разных социальных кругов – простые горожане или даже крестьяне, состоятельные ремесленники и купцы, представители средневековой интеллигенции – школяры, клирики, врачи, адвокаты и т. д., но также рыцари, их дамы и оруженосцы, то есть привычные персонажи куртуазных повествований. И в первую очередь, конечно, – священники и монахи, этот предмет постоянных насмешек и разоблачений. Мезальянс фаблю не одобряют; поэтому одинаково осуждаются и разбогатевший виллан, женившийся на благородной, и обедневший рыцарь, взявший в жены купеческую дочку. И вот что примечательно: когда тот или иной персонаж попадает в чуждую ему социальную обстановку, он и вести себя начинает «неправильно». Так, пролезший в благородные виллан обнаруживает отъявленную трусость, знатная дама, вышедшая за горожанина, охотно принимает ухаживания местного кюре, рыцарь, оказавшийся в городской среде, заводит любовную интрижку с простой служанкой и т. д.

Как видим, в фаблю исподволь пародировались нормы и сюжетные ходы куртуазной литературы, выступавшие здесь в трагестированно-сниженном виде. Уже сам интерес к быту, детерминирование поведения персонажа этим бытом были элементами такого трагестирования. Поэтому бытовизм фаблю нельзя связывать с чертами или хотя бы черточками реализма. Но бытовизм фаблю был шагом к освоению литературой новых пластов действительности, поэтому и в новелле раннего Возрождения, особенно новелле французской, нельзя не отметить пристального интереса к разным сторонам повседневной жизни человека.

Расцвет жанра фаблю – XIII столетие. Так во Франции; в других странах, например в Англии, бытование фаблю продолжается и на протяжении следующего века. Затем наступает упадок. Он связан как с новой фазой развития литературы, перед которой встают иные задачи, так и с тем, что в области повествовательных жанров начинает доминировать проза (между прочим, стремительную деградацию переживает в это время и стихотворный рыцарский роман). К этому надо добавить, что поздние фаблю (как и вся городская литература на исходе своего развития) проникаются в очень сильной степени морализаторским духом: истории о похождениях беззаботных школяров, о сластолюбцах-кюре или о неудачниках-рыцарях уже не столько веселили, сколько наставляли, являли собой пример того, что достойно всяческого осуждения, хотя, увы, и нередко встречается в жизни. Мы столь подробно остановились на жанре фаблю не только потому, что он стал непосредственным предшественником французской ренессансной новеллы (точнее, одним из предшественников), а потому, что сюжеты фаблю были общеевропейским достоянием и неизменно встречаются в возрожденческой новеллистике разных стран, не только Франции. Но выступают там в очень большой степени преобразенными. Ограничимся лишь одним примером.

До нас дошло довольно большое число вариантов одного сюжета фаблю, основные перипетии которого следующие. Некий священник или монах настойчиво и долго добивается благосклонности одной горожанки. Семья ее оказывается в столь стесненных обстоятельствах, что муж советует жене принять богатые дары воздыхателя и назначить ему

свидание. Но пришедшего ночью порой ухажера невзначай убивают. Далее начинаются трагикомические приключения мертвого тела, от которого стараются поскорее потихоньку избавиться все, к кому оно попадает, – сначала семья незадачливого горожанина, затем двое воришек, потом хозяин корчмы, монахи местного монастыря и т. д. Кончается все тем, что этого беднягу считают случайно разбившим себе голову и хоронят. Во второй половине XV века на этот сюжет написал новеллу итальянец Мазуччо Гуардати из Салерно. Внешне сюжет тот же самый. Но как смещены акценты! У Мазуччо тоже есть сластолюбивый монашек, есть забавные перетаскивания с места на место мертвого тела. Но вместо обедневшего горожанина перед нами знатный (и весьма состоятельный) дворянин мессер Родерико д'Анджайа. Вместо скромной горожанки – гордая красавица донья Катерина, и не помышляющая о какой бы то ни было связи с любвеобильным монахом. Наконец, вместо довольно-таки спокойной развязки – напряженный, едва ли не трагический финал. И в качестве своеобразного сюжетного обрамления – два по-своему «благородных» поступка мессера Родерико: сначала он убивает монаха, оскорбленный тем, что тот своими ухаживаниями осмелился докучать донье Катерине, а затем открывается в содеянном перед королем Кастилии Фернандо, дабы избавить от незаслуженной казни одного молодого послушника, на которого пало подозрение в убийстве. Перед нами изменения не столько сюжетные, сколько идеологические: в новелле Мазуччо сильно акцентировано оскорбленное благородство дворянина, но и его расчетливая жестокость. Но сюжетные – тоже. В связи с тем что столь заметно выдвинут на первый план образ гордого, высокомерного, необузданного в своих поступках мессера Родерико, оказались заметно сокращенными, по сути дела свернутыми, неожиданные и занятные приключения мертвого тела, столь подробно и изобретательно описанные в разных версиях французского фаблио. Средневековая французская повестушка, на уровне сюжета, была открыта для линейного развертывания: перетаскивать мертвое тело можно было сколь угодно долго (зимние ночи такие длинные и темные), тем самым создавая все новые неожиданные ситуации, в которых и заключался основной интерес произведения. Новелла Мазуччо более стройна, замкнута, целенаправленна. Она тоже порой смешна. Но драматизм сюжета в ней значительно усилен, поэтому столь сильны в ней трагические мотивы.

Такие же превращения претерпели под пером ренессансных новеллистов и многие другие сюжеты фаблио.

Отметим, что в последних был очень распространен мотив неистребимой, извечной порочности женщины, будь то склонность к любовным интрижкам, будь то просто любовь к безделью, к сплетням и злословию, будь то постоянное стремление верховодить в доме, что причиняет столько бед доверчивым и безответным мужьям. Антифеминистская струя в средневековой литературе весьма заметна, ее причины многообразны и, возможно, еще не до конца выяснены. Антифеминизм был свойствен более всего литературе позднего Средневековья (то есть XIV – XV столетий), вот почему на первых порах в его сфере оказалась и новеллистика, делающая еще свои первые робкие шаги.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

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

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