

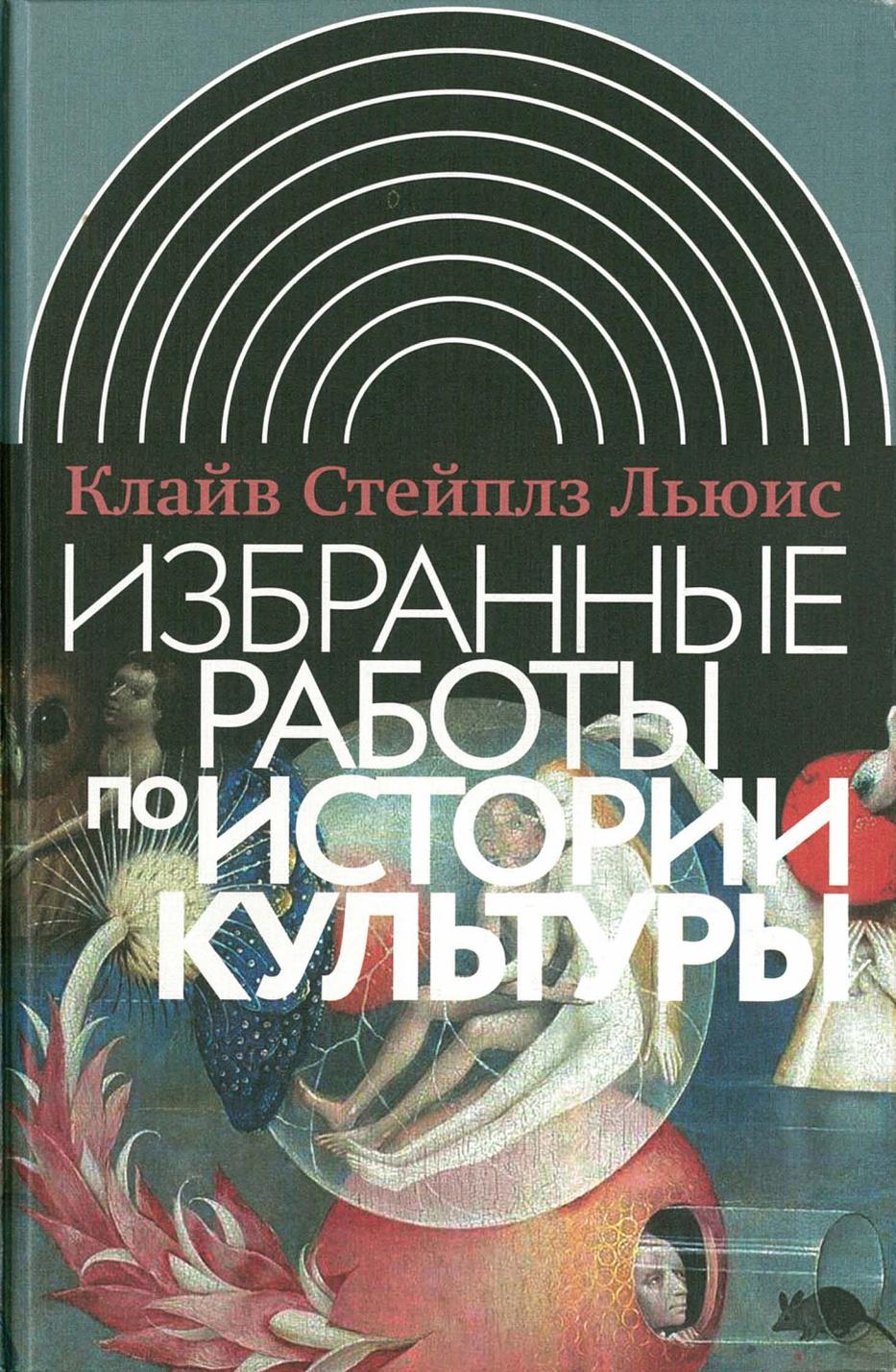
КЛАЙВ
СТЕЙПЛЗ
ЛЬЮИС

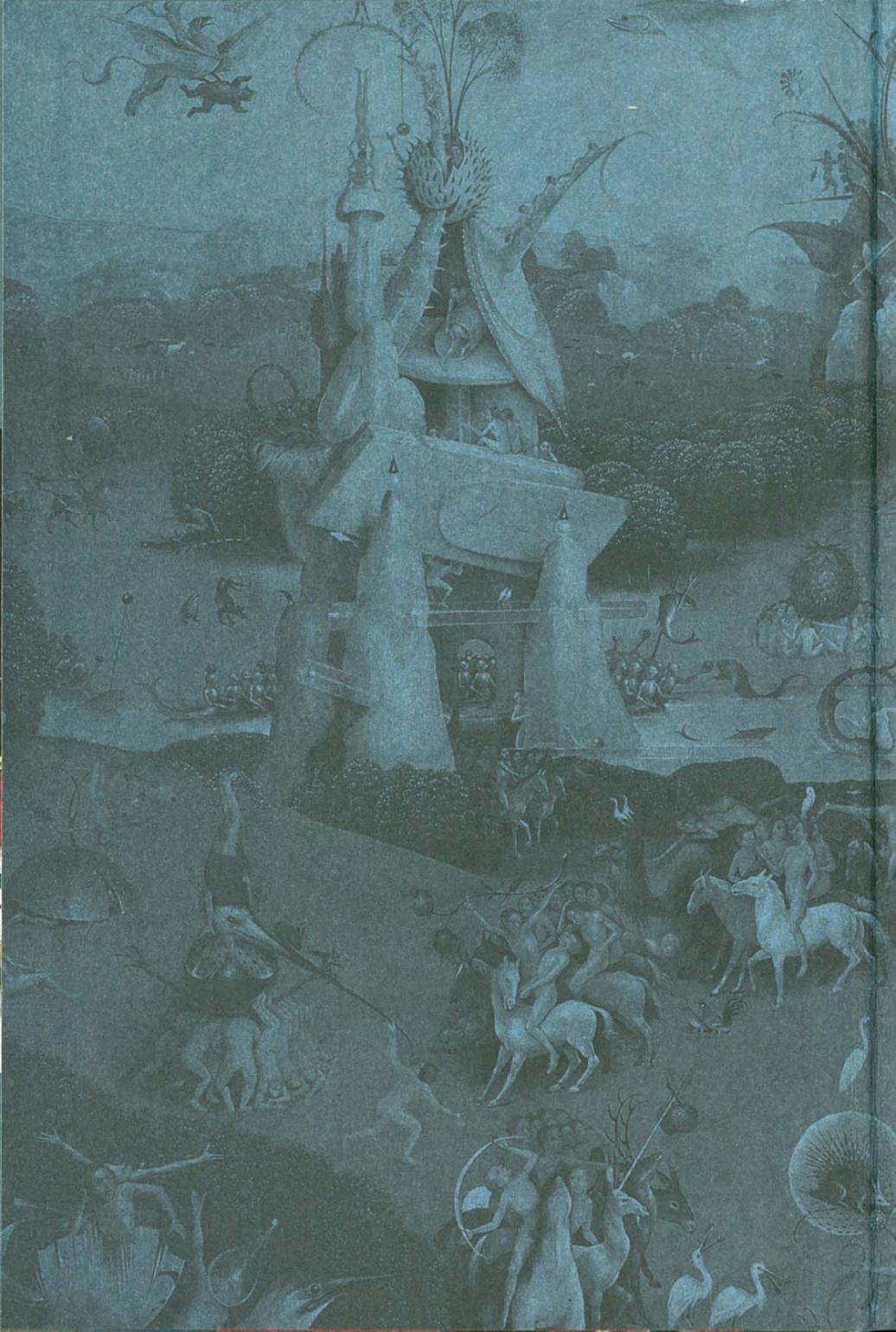
ИЗБРАННЫЕ РАБОТЫ
ПО ИСТОРИИ КУЛЬТУРЫ



Клайв Стейплз Льюис

ИЗБРАННЫЕ
РАБОТЫ
ПО ИСТОРИИ
КУЛЬТУРЫ









• ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНАЯ ИСТОРИЯ •

КЛАЙВ СТЕЙПЛЗ ЛЬЮИС

ИЗБРАННЫЕ
РАБОТЫ
ПО ИСТОРИИ
КУЛЬТУРЫ



Новое
Литературное
Обозрение

2015

УДК 821(4)"653"
ББК 83.3(4)
Л91

Редактор серии И. Калинин

Перевод под редакцией Н.Л. Трауберг

Льюис, К.С.

Л91 Избранные работы по истории культуры/Клайв Стейплз Льюис; сост., пер. с англ. и коммент. Н. Эппле; предисл. У. Хупера. — М.: Новое литературное обозрение, 2015. — 928 с. (Серия «Интеллектуальная история»)

ISBN 978-5-4448-0208-3

Историко-литературные исследования выдающегося британского ученого и мыслителя Клайва Стейплза Льюиса (1898—1963), известного в России прежде всего благодаря его художественным и богословским произведениям, впервые переводятся на русский язык. В своих работах Льюис демонстрирует умение взглянуть на объект исследования глазами современника, отличая намерения и оценки древних авторов от позднейших трактовок. «Аллегория любви» (1936) посвящена европейской аллегорической традиции, начиная с провансальской поэзии XI века и заканчивая эпохой Возрождения в Англии. В «Предисловии к “Потерянному Раю”» (1942) автор рассматривает природу эпической поэзии, богословие Мильтона и критикует романтические трактовки его поэмы. «Отброшенный образ» (1964) — последняя книга Льюиса, в которой он реконструирует картину мира средневекового человека, образ, отвергнутый Новым временем.

УДК 821(4)"653"
ББК 83.3(4)

The Allegory of Love © C.S. Lewis Pte Ltd. 1936
Published by the New Literary Observer Publishing House under license from The CS Lewis Company Ltd.

© Oxford University Press 1942. A Preface to “Paradise Lost”. Revised Edition was originally published in English in 1941. This translation is published by arrangement with Oxford University Press

The Discarded Image © Cambridge University Press, 1964

© У. Хупер, предисл., 2015

© Н. Эппле, сост., пер. с англ., коммент., 2015

© ООО «Новое литературное обозрение», 2015

ОГЛАВЛЕНИЕ

<i>Уолтер Хупер</i> . Предисловие.....	8
От переводчика.....	14

АЛЛЕГОРИЯ ЛЮБВИ ИССЛЕДОВАНИЕ ЛИТЕРАТУРНОЙ ТРАДИЦИИ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

Предисловие	19
I. Куртуазная любовь	21
II. Аллегория	67
III. «Роман о Розе».....	140
IV. Чосер.....	190
V. Гауэр. Томас Аск.....	240
VI. Аллегория как главенствующая форма.....	281
VII. «Королева фей».....	362
Приложение I.....	438
Приложение II	443
Библиография.....	447

ПРЕДИСЛОВИЕ К «ПОТЕРЯННОМУ РАЮ»

Посвящение Чарльзу Уильямсу.....	458
I. Эпическая поэзия	460
II. Возможна ли критика?.....	470
III. Первичный эпос.....	474
IV. Техника первичного эпоса	483
V. Предмет первичного эпоса.....	491
VI. Вергилий и предмет вторичного эпоса	498

VII. Стиль вторичного эпоса	506
VIII. Защита этого стиля.....	520
IX. Учение о неизменности человеческого сердца	533
X. Мильтон и Блаженный Августин	538
XI. Иерархия.....	546
XII. Богословие «Потерянного Рая»	557
XIII. Сатана.....	571
XIV. Странники сатаны.....	582
XV. Ангелы у Мильтона	588
XVI. Адам и Ева.....	597
XVII. Непадшая сексуальность.....	605
XVIII. Грехопадение.....	609
XIX. Заключение.....	614
Приложение.....	625

ОТБРОШЕННЫЙ ОБРАЗ

Предисловие	633
I. Средневековая ситуация	635
II. Неотворые оговорки	646
III. Избранные материалы: классический период	654
Сон Сципиона	655
Лукан	660
Стаций, Клавдиан и Дама Природа.....	665
Апулей «О демоне Сократа».....	670
IV. Избранные материалы: творческий период.....	676
Халкидий.....	679
Макробий	689
Псевдо-Дионисий	697
Боэций	702
V. Небеса.....	719
Части вселенной	719
Их действие.....	728
Их жители	738
VI. Долгожители	747
VII. Земля и ее жители.....	763
Земля	763
Животные.....	769

Человеческая душа	774
Разумная душа	778
Ощущающая и растительная душа	782
Душа и тело.....	785
Человеческое тело.....	789
Прошлое человечества	792
Семь свободных искусств	802
VIII. Воздействие модели	816
Эпилог	832

<i>Николай Эппле. Танцующий динозавр. К. С. Льюис как</i> историк литературы	840
Сводный указатель.....	896

ПРЕДИСЛОВИЕ

Эта книга — прекрасный способ отметить пятидесятилетнюю годовщину кончины К. С. Льюиса, и я очень рад тому, что Николай Эппле предпринял перевод и подготовку к изданию книг, предлагаемых вниманию русского читателя. Громадная популярность христианской апологетики Льюиса, его фантастических повестей и «Хроник Нарнии» несколько заслонила от нас огромную и крайне важную сторону его гения: историко-литературные и критические работы. Литературоведение Льюиса не так просто увязать с остальным его творчеством. Но даже если бы он не написал ничего, кроме ученых книг, у нас было бы ценнейшее сокровище: опубликованные здесь работы — не только исследования литературных произведений других авторов, это самостоятельные литературные явления.

В 1963 году К.С. Льюис сказал мне, его тогдашнему секретарю, что любит писать в первую очередь потому, что это помогает ему мыслить: «Я не знаю до конца, что имею в виду, пока не выражу этого на бумаге». Примерно с пяти лет Льюис буквально бредил историями о выдуманной им стране говорящих зверей, но ему мешало неумение писать. Специально для него родители заказали маленький письменный стол, и очень скоро он приступил к выяснению того, что же имел в виду, начав писать за этим детским столом. Сейчас этот стол стоит у меня дома, и он бесконечно дорог мне, потому что именно с него начался Льюис как писатель.

Льюис открыл для себя литературоведение лишь в 1919 году, вернувшись в оксфордский Университетский колледж после двух лет в армии. В литературном обществе «Мартлеты», объединившем студентов колледжа, Льюис впервые обретает свой «голос». На протяжении нескольких лет он

читал в обществе доклады об Уильяме Моррисе, Эдмунде Спенсере, Джеймсе Стивенсе и других авторах.

Между тем Льюис с отличием сдает экзамены по философии, античной и английской литературе и через три года становится преподавателем английского отделения Модлин-колледжа. Замысел «Аллегории Любви» (1936), его первой и, возможно, самой выдающейся литературоведческой работы, относится к 1925 году. В письме отцу он сообщает:

Это будет книга о средневековой любовной поэзии и средневековой концепции любви. Тема, если внимательно к ней присмотреться, глубоко неоднозначная. Для куртуазного любовника наличие у его дамы мужа — дело чести, это касается и Данте с Беатриче, и Ланселота с Гвиневерой и т. д.¹

Несмотря на огромный круг тем, затрагиваемых в «Аллегории», цель Льюиса неизменно ясна и отчетлива. Он начинает первую главу о куртуазной любви со следующего наблюдения:

Человечество в своем развитии не проходит различные фазы, как поезд минует станции; оно — живое и обладает привилегией всё время двигаться, не оставляя ничего позади. Чем бы мы ни были в прошлом, тем же, в определенной степени, мы остаёмся и теперь. Ни внешние черты старой поэзии, ни чувства, там описанные, не прошли бесследно для нашего сознания. Мы сможем лучше понять настоящее, а быть может — и будущее, если нам удастся восстановить то давно утерянное состояние мысли, для которого аллегорическая любовная поэма была естественной формой выражения².

Один из самых уравновешенных и компетентных отзывов о книге оставил нам медиевист Джон Лоулор, сначала студент Льюиса, а впоследствии его коллега. «Аллегория Любви» — пишет он, — со временем не теряет притягательности увлекательного чтения, чем могут похвастаться

¹The Collected Letters of C. S. Lewis: Volume I: Family Letters 1905–1931, ed. Walter Hooper (2000). P. 767.

²Аллегория любви. Обзор средневековой аллегорической традиции. // Наст. изд. С. 21–22.

очень немногие историко-литературные работы. И если можно говорить о том, что традиция скучных ученых трактатов преодолена, эта заслуга в значительной степени принадлежит выдающейся книге Льюиса, которая никогда не лишится своего читателя»¹.

3 марта 1930 года во время работы над «Аллегорией Любви», Льюис сделал доклад на одном из собраний «Мартлетов», который послужил началом весьма характерного эпизода его историко-литературной деятельности. В своем докладе он критиковал представление о том, что, читая стихотворения того или иного автора, мы с головой погружаемся в его личность, а «жизнь» и «творения» поэта представляют собой различные проявления единой сущности. Он писал:

Само собой разумеется, я каким-то образом сближаюсь с поэтом: я проникаю в его сознание, но вовсе не посредством изучения его биографии. Я смотрю на вещи — не на него самого! — его глазами. И тем единственным, чего я не вижу, на какое-то время оказывается он сам. Ибо, глядя вокруг, мы видим глаза других, но никак не свои собственные... Поэт — не тот, кто просит меня смотреть на него, а тот, кто говорит «взгляни вот на это» — и показывает. И чем дальше я следую в указанном им направлении, тем меньше могу видеть его самого².

Доклад вызвал длительную полемику с кембриджским литературоведом Ю. М. У. Тийяром, в 1939 году опубликованную в виде книги «Ересь персонализма». В своей работе «Мильтон» (1930) Тийяр сетует на то, что стиль автора «Потерянного Рая» «интересует критиков куда больше, чем действительный предмет поэмы, сознание самого Мильтона в момент ее написания»³. В первом разделе сборника Льюис возвращается к теме своего доклада «Мартлетам»: «Желая смотреть на вещи так, как смотрит на них поэт, я должен примерить на себя его образ мыслей, а не на-

¹ *John Lawlor*. C. S. Lewis: Memories and Reflection (1998). Ch. 7, p. 103.

² *Walter Hooper*. 'To the Martlets' // C. S. Lewis: Speaker and Teacher, ed., Carolyn Keefe (1971). P. 55.

³ *E. M. W. Tillyard*. Milton (1930). P. 237.

блюдать за ним со стороны... Он должен стать магическим кристаллом, сквозь который, а не на который я смотрю»¹.

Отвечая тем, кто, подобно профессору Тийяру, стремится рассматривать литературу как собрание поэтических автобиографий, Льюис говорит, что знакомство с книгой должно становиться для нас «путешествием за пределы нашей личной точки зрения, выходом за рамки нашей ограниченной психологии, а никак не ее утверждением»². В другой работе он замечает, что в чтении мы ищем «умножения нашего существования»³.

В своей следующей книге, «Предисловии к “Потерянному Раю”» (1942), Льюис идет еще дальше и, выходя за пределы отдельной и частной авторской психологии, так формулирует основную задачу чтения:

Я гораздо лучше представляю себе, как бы себя чувствовал я, разделяя убеждения Лукреция, чем как чувствовал бы себя Лукреций, если бы никогда их не держался. Возможный Лукреций во мне интересен мне больше, чем возможный К. С. Льюис в Лукреции. В чертертоновских «Признаниях и опровержениях» есть совершенно удивительное эссе под названием «Человек, наследник всех веков». Наследник — тот, кто наследует, и «всякий человек, отрезанный от будущего ... обделён самым несправедливым образом». Чтобы в полной мере ощутить, что значит быть человеком, нам следовало бы, насколько это возможно, всегда вмещать в потенции, а при случае — и в действительности, все типы чувствования и мышления, которые миновало на своём пути человечество. Читая Гомера, мы должны, насколько это в наших силах, быть предводителем ахейцев, читая Мэлори — средневековым рыцарем, читая Джонсона — лондонцем XVIII века. Только так мы сможем судить произведение «в дух собственный дух автора влагая»⁴.

Третья часть этого блестящего собрания — «Отброшенный образ» (1964) — книга с долгой историей. Она начала свое существование в виде цикла лекций, читавшихся в Оксфорде и Кембридже под названием «Прологомены

¹ The Personal Heresy: A Controversy (1939). Ch. I, p. 12.

² Ibid., pp. 26–7.

³ C. S. Lewis. An Experiment in Criticism (1961). Epilogue. P. 137.

⁴ Предисловие к «Потерянному Раю» // Наст. изд. С. 535.

к изучению поэзии эпохи Возрождения» и «Прологемы к средневековой литературе». Эти курсы Льюиса были в числе наиболее популярных лекций, когда-либо читавшихся в этих университетах, и слышавшие их никогда не могли этого забыть. В свои последние годы Льюис собрал под одной обложкой знания, накопленные за целую жизнь преподавания студентам. И я снова процитирую одного из них, Джона Лоулора:

Читая «Отброшенный образ», мы прикасаемся к тому, что Льюис делает едва ли не лучше всех — способности в немногих словах показать широчайшую перспективу. Без видимого усилия он ведет нас за собой, демонстрируя доскональное знание каждого цитируемого текста и с невероятной краткостью и ясностью пересказывая самые масштабные и сложные идеи, казавшиеся до сих пор загадочными и невнятными. Эта книга наилучшим образом осуществляет надежду автора на рождение ученых исследований, которые не «заслоняли бы собой от читателя литературу как таковую»¹.

Как мы уже заметили, Льюис был убежден, что в литературе мы должны искать «преумножения собственного существования». В небольшой работе «Опыт критики» (1961) он выступает с очень важным предостережением. По его словам, есть два типа отношения к искусству: «использование» и «восприятие». «Воспринимая произведение искусства, — говорит он, — мы упражняем наши чувства, воображение и прочие способности души в соответствии с моделью, созданной художником»². «Используя же его, мы превращаем его в подспорье в нашей собственной деятельности...» В этом случае искусство способно украсить наше существование, расцветить его или временно облегчить, но неспособно его преумножить»³.

Но разве возможно преумножить чье-либо существование? Удивительное дело: ребенку, которому родители подарили стол, чтобы он научился писать, в один прекрасный день суждено было создать историко-литературные творе-

¹ *John Lawlor. Op. cit.*

² *An Experiment in Criticism. Ch. IX, p. 88.*

³ *Ibid.*

ния, от которых невозможно оторваться. В заключении «Опыта критики» Льюис пишет:

Те из нас, кто всю свою жизнь был верным книгочеем, редко вполне осознают невероятную широту нашего бытия, которой мы обязаны прочитанным авторам. Мы понимаем это, общаясь с чуждым чтению собеседником. Он может быть прекрасным человеком, но его мир затхл и бледен. Мы не вынесли бы такой тесноты и духоты. Человек, привыкший довольствоваться только собой, а потому в меньшей степени претендующий на звание личности, живет в темнице. Мне недостаточно моих собственных глаз, и я стремлюсь смотреть на мир глазами многих. Мне недостаточно реальности, даже если смотреть на нее глазами большинства, я хочу видеть то, что открыли в мире другие. Даже глаз всего человечества будет мало. Мне очень жаль, что животные не способны писать книги. Я так хотел бы узнать, например, каков мир, если взглянуть на него глазами мыши или пчелы...

Литературные впечатления исцеляют рану нашей индивидуальности, не лишая нас ее преимуществ. Эту рану может исцелить приобщение к эмоциям, владеющим массами, но от преимуществ в этом случае ничего не остается. Эти эмоции соединяют наши обособленные «я» в единое целое, и мы снова ныряем в то, что ниже индивидуальности. Но читая великую литературу, я успеваю побывать в шкуре тысячи людей и все же остаюсь при этом самим собой. Как ночное небо из греческого стихотворения, глядя мириадами глаз, я не перестаю быть собой, видящим. Здесь, как в богослужении, в любви, в нравственном действии и в познании, я превосхожу себя. И в это самое мгновение я в наибольшей степени оказываюсь собой¹.

Уолтер Хупер
Оксфорд,
Пасха 2013 года

¹ Ibid. Epilogue. P. 140—141.

ОТ ПЕРЕВОДЧИКА

Представляемый читателю перевод не появился бы на свет, если бы не участие и вдохновение людей, которые уже не смогут взять в руки это издание. Вклад Натальи Леонидовны Трауберг переоценить невозможно. Она была не только чутким и бережным редактором, но также покровителем этой работы в самом высоком смысле слова, оправдавшем ее не только в историко-литературной, но и в экзистенциальной перспективе. Редактирование «Отброшенного образа» стало одним из последних дел ее земной жизни. Идея реабилитировать Льюиса как филолога, переведя именно эти три книги, родилась из разговоров с Сергеем Сергеевичем Аверинцевым, который также взял на себя труд прочитать перевод «Аллегории» и высказал ряд ценных замечаний. Безвременно ушедший Григорий Михайлович Дашевский горячо поддерживал переводчика советами и дружеским словом в минуты, когда уверенность в успехе и уместности этого предприятия покидала его. Памяти этих троих по праву должен быть посвящен настоящий перевод.

На первоначальном этапе очень важной оказалась помощь Российского гуманитарного научного фонда, поддержавшего работу над переводом в непростую пору начала 2000-х годов (грант №01—0400113а).

Эта работа была бы много труднее без филологической и человеческой помощи моих дорогих друзей и коллег Бориса Каячева и Романа Кузьмина. Переводчик выражает благодарность Александру Маркову за неизменную под-

держку и многочисленные важные советы, Ольге Смолицкой за помощь в переводе старофранцузских фрагментов, Михаилу Оверченко за советы относительно трудных мест среднеанглийского текста и, конечно, секретарю и душеприказчику Льюиса Уолтеру Хуперу за согласие написать предисловие к этому изданию.

THE
ALLEGORY
OF LOVE

A STUDY IN MEDIEVAL
TRADITION

*Multa renascentur quae
jam cecidere, cadentque
quae nunc sunt in honore.*

Oxford
University
Press

1936

АЛЛЕГОРИЯ ЛЮБВИ

ИССЛЕДОВАНИЕ ЛИТЕРАТУРНОЙ
ТРАДИЦИИ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

*Multa renascentur quae
jam cecidere, cadentque
quae nunc sunt in honore.*

*ОУЭНУ БАРФИЛДУ,
мудрейшему и самому лучшему
из моих
неофициальных
учителей*

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	19
I. Куртуазная любовь	21
II. Аллегория	67
III. «Роман о Розе»	140
IV. Чосер	190
V. Гауэр. Томас Аск	240
VI. Аллегория как главенствующая форма	281
VII. «Королева фей»	362
Приложение I	438
Приложение II	443
Библиография	447

ПРЕДИСЛОВИЕ

Я надеюсь, что задача этой книги будет достаточно ясна из текста, и потому предисловие следует посвятить только изъявлениям благодарности тем, кому, насколько могу вспомнить, я обязан. Однако я не могу поручиться, что припомню все мои долги, и вполне отдаю себе отчет в том, что, по слову философа, «если бы мне удалось задолжать больше, я мог бы, пожалуй, больше приобрести, притязая на оригинальность».

Из безусловных долгов я, во-первых, конечно, обязан представителям издательства «Кларендон пресс» и его искусным и терпеливым служащим, чьих имен я не знаю; затем его преосвященству Андрэ Уилмарту из ордена святого Бенедикта за внимательную критику двух первых глав; профессору С. С. Дж. Уэббу за его помощь во второй; Обществу медиевистики Манчестерского университета (и особенно профессору Винаверу) за их любезное внимание и полезные замечания к третьей; доктору Ч. Т. Онионсу и доктору Аберкромби за всё то, что не ошибочно в приложении, посвящённом «Опасности». Первую главу прочитали и сделали к ней свои замечания Б. Макферлайн и профессор Толкин так давно, что они, вероятно, уже забыли об этом, но я на этом основании не забываю их доброты.

До сих пор моя задача была проста. Но за этими безусловными кредиторами я различаю гораздо больший круг тех, кто оказал мне помощь прямо или косвенно, когда ни они, ни я еще не могли предположить, к чему всё это приведёт. Главный из этих долгов — то, чем я обязан моему отцу за детство, проведённое большей частью в одиночестве в доме, полном книг, — уже нельзя выплатить; среди остальных я могу выделить лишь некоторые. Пожить

рядом с профессором Дж. Э. Смитом — само по себе уже значит изучить семь свободных искусств. Неутомимый дар Х. Дайсона — его умение читать и то бескорыстие, с каким он им пользуется, — одновременно кнут и пряник для всех его друзей. Работа Джанет Спенс вдохновила меня высказать более смело то, что я увидел у Спенсера, и увидеть то, чего не видел прежде. Кроме того, друг, которому я посвятил эту книгу, научил меня не относиться к прошлому свысока и видеть в настоящем такой же «исторический период», как все прочие. Я не желаю себе более высокой роли, чем быть одним из инструментов, с помощью которых его теория и практика могут обрести более широкое поле применения.

Я постарался выразить признательность за помощь предшествующих авторов во всех тех случаях, когда отдавал себе в этом отчет. Надеюсь, никто не подумает, будто я не знаком с теми знаменитыми книгами, которых я не назвал, или отношусь к ним с высокомерием. При написании последней главы я пожалел, что особая точка зрения, с которой я рассматривал Спенсера, не позволила мне в полной мере использовать работы профессора Ренвика и Б. Е. С. Девиса и даже прекрасное предисловие профессора де Селинкура. Мои познания в области латинской поэзии могли бы быть приобретены легче и с большим удовольствием, если бы великолепные работы Раби оказались в моём распоряжении раньше. Но даже когда все это сказано, мне, конечно, не удалось назвать всех тех великанов, на плечи которых я взбирался в том или ином случае. Мы едва ли можем вспомнить, как те или иные факты и выводы, даже особенности выражения находят приют в нашем сознании; и менее всего я претендую называться *αὐτοδίδακτος*.

К. С. Л.

Глава I

КУРТУАЗНАЯ ЛЮБОВЬ

Покуда в мире жил, я миру был начальник.
У. Шекспир¹

I

Средневековая аллегорическая поэзия легко может отпугнуть современного читателя и своей формой, и содержанием. Борьба абстракций, которую представляет собой форма, вряд ли тронет в век, когда принято считать, что «искусство значит только то, что говорит», или даже ничего не значит, — а ведь самая суть этой формы в том, что художественное повествование и *significatio*ⁱⁱ должны разделяться. Что же касается содержания, то что нам до этих средневековых влюбленных (они зовут себя «рабами» или «узниками»), которые вечно в слезах и вечно на коленях перед непреклонно жестокими дамами? Популярная любовная литература наших дней говорит обычно о шейхах, «Спасателях» и похищении невест, тогда как то, к чему благоволят наши интеллектуалы, предполагает либо откровенно животные, либо товарищеские отношения между полами. Если мы и не переросли «Романа о Розе», мы, во всяком случае, очень далеко от него ушли. Исследование всей этой традиции может показаться на первый взгляд лишь еще одним примером стремления что-то «возродить», ведь отказ оставить в покое мертвецов — одно из отчаяннейших несчастий гуманитарной науки. Но такой взгляд был бы поверхностным. Человечество в своем развитии не проходит различные фазы, как поезд минует станции; оно — живое и обладает привилегией все время двигаться,

не оставляя ничего позади. Чем бы мы ни были в прошлом, тем же, в определенной степени, мы остаемся и теперь. Ни внешние черты старой поэзии, ни чувства, там описанные, не прошли бесследно для нашего сознания. Мы сможем лучше понять настоящее, а быть может — и будущее, если нам удастся восстановить то давно утерянное состояние мысли, для которого аллегорическая любовная поэма была естественной формой выражения. Но мы не сможем этого сделать, если не перенесем для начала наше внимание к тому, что было задолго до рождения такой поэзии. В этой и следующей частях я последовательно прослежу и возникновение чувства, зовущегося куртуазной любовью, и рождение самого аллегорического метода. Такое исследование, конечно, уведет нас в сторону от главного предмета, но этого не избежать.

О куртуазной любви слышал каждый, и все знают, что возникла она совершенно внезапно в конце XI века в Лангедоке. Поэзия трубадуров многократно описана¹. Нам нет нужды останавливаться на форме и стилистике куртуазной поэзии; ее форма — это лирика, стиль — усложненный, «цветистый» и намеренно загадочный. Чувство — конечно, любовь, но любовь особого рода, ее признаки — смирение, вежество, измена и собственно культ Любви. Влюбленный всегда жалок. Покорно удовлетворять малейшие прихоти дамы, хотя бы самые фантастические, молчаливо сносить ее упреки, хотя бы несправедливые, — единственное, на что он может отважиться. Такое любовное служение берет пример с вассала, почтительно служащего своему господину. Влюбленный — это «человек» дамы. Он обращается к ней *midons*, что этимологически восходит к обращению «мой господин», а не «моя госпожа»². Все эти отношения верно описаны как «феодализация любви»³. Такой любовный

¹ Далее все сноски автора даются постранично, а примечания переводчика и редактора обозначаются римскими числами и даны в конце каждой главы.

См.: *C. Fauriel. Historie de la Poésie provençale*, 1846; *E. Gorra. Origini etc. della Poesia Amorosa di Provenza (Rendiconti del Instituto Lombardo, &c. II, XLIII, 14; XLV, 3)*, 1910—12; *A. Jeanroy. La Poésie lyrique des Troubadours*, 1934.

² *Jeanroy. Op. cit. T. I. P. 91 n.*

³ *E. Wechsler. Das Kulturproblem des Minnesangs*, 1909. Bd. I. S. 177.

ритуал ощущается неотъемлемой частью куртуазной любви, возможной только для того, кто учтив (*polite*) в старом смысле словаⁱⁱⁱ; поэтому он и становится, с одной стороны, плодом, а с другой — семенем того благородного обращения, которое отличает воспитанного человека от дикаря: только тот, кто учтив, способен любить, и только любовь способна сделать учтивым. Однако эта любовь, не распущенная, даже не свободная в своих проявлениях, — то самое, что в XIX веке звалось «постыдной» любовью. Поэт обычно обращается к чужой жене, и это принимается столь беспечно, что сам он почти не сталкивается с ее мужем; его настоящий враг — другой воздыхатель¹. Но если он и безразличен к этике, его любовь не легкомысленна; она представлена как трагическое, безнадежное чувство, или почти безнадежное, ибо от полного отчаяния влюбленного спасает вера в божество Любви, которое никогда не предаст своих слугителей и способно покорить самых неприступных красавиц².

Черты этого чувства, его систематическая связность, проходящая через всю поэзию трубадуров, столь поразительны, что легко могут привести к серьезному заблуждению. «Куртуазную любовь» хочется рассматривать просто как эпизод в истории литературы — эпизод, с которым покончено, как покончено с поэзией скальдов или с эвфуистической прозой. Однако на самом деле какое-то несомненное единство связывает провансальскую любовную песню с любовной поэзией позднего Средневековья и далее, через Петрарку и многих других, с современной литературой. На первых порах это ускользает от нашего взгляда только потому, что мы погружены в новоевропейскую любовную традицию и принимаем ее за что-то естественное и универсальное, не вникая в ее истоки. Нам кажется естественным, что любовь должна быть излюбленной темой литературы, но достаточно взглянуть на классическую древность или на Темные века^{iv}, чтобы убедиться: то, что казалось нам естественным, — особая ситуация, которая, возможно, будет иметь свое завершение и которой, без сомнения, было положено

¹ *Jeanroy*. Op. cit. Т. II. P. 109—113.

² Op. cit. P. 97.

начало в Провансе XI столетия. Нам кажется — или казалось до последнего времени — естественным, что любовь считается благородной и облагораживающей страстью; но стоит только представить себе, как бы мы втолковали это Аристотелю, Вергилию, апостолу Павлу или автору «Беовульфа», чтобы понять, как далеки мы от действительности. Даже наши правила этикета, где предпочтение неизменно оказывают женщине, — наследие рыцарских времен и были бы совершенно неестественными, скажем, в современном Китае или Индии. Многие черты этих отношений, какими их знали трубадуры, действительно исчезли; однако это не должно заслонять от нас того, что самые важные и самые революционные их элементы создали фон для европейской литературы девяти следующих столетий. В XI веке французские поэты открыли, изобрели или впервые выразили те романтические качества страсти, которые английские поэты все еще описывали в XIX веке. Они осуществили переворот, затронувший всю нашу этику, все сознание, всю повседневную жизнь, и возвели непреодолимые барьеры между нами и классической древностью или современным Востоком. В сравнении с этим переворотом Ренессанс — легкая рябь на поверхности литературы.

Без всяких сомнений, романтическая любовь была новшеством; но нам очень трудно представить себе внутренний мир человека до ее появления, ведь для этого нужно отбросить на мгновение почти все, что дает пищу и современной сентиментальности, и современному цинизму. Мы должны представить себе мир, в котором нет того идеала счастья, основанного на успехе и взаимности в романтической любви, что по сей день поставляет сюжеты для нашей литературы. В античной литературе любовь редко поднимается выше простой чувственности или домашнего уюта, если не выступает в виде трагического безумия, ἀτῆ, приводя вполне разумных людей (обычно женщин) к преступлению и бесчестью. Такова любовь Медеи, Федры, Дидоны; и девушки молят богов о том, чтобы они защитили их от такой любви¹. На другом конце шкалы — убежденность в том, что

¹ *Еврипид.* Медея, 630; Ипполит, 529.

хорошая жена полезна и удобна: Одиссей любит Пенелопу так же, как прочих домашних и имущество, а Аристотель скорее с неохотой признает, что супружеские отношения могут рано или поздно возвыситься до уровня добродетельной дружбы между порядочными мужчинами¹. Все это имеет очень мало общего с любовью в современном или средневековом смысле. Если же мы обратимся к собственно любовной античной поэзии, то удивимся еще больше. Мы, без сомнения, найдем щедрые похвалы любви:

Что за жизнь, что за радость без золотой Афродиты?^v —

похоже на «Что за жизнь без любви, тра-ля-ля?» из современной песенки. Всерьез это можно принять не больше, чем бесчисленные похвалы старых и новых авторов всеутешительным достоинствам вина. Катулл и Проперций выделялись из общего потока воплями ярости и отчаяния не столько потому, что они романтики, сколько потому, что эксгибиционисты. В их ярости или страдании им нет дела до того, знает ли кто-нибудь, до какой крайности довела их любовь. Они захвачены *ἀγῆ*. Они и не думают, что их одержимость сочтут благородной печалью, — у них нет «шелков и пышных одеяний»^{vi}.

Платон не покажется исключением тем, кто читал его внимательно. В «Пире», конечно, есть представление о лестнице, по которой человеческая душа способна восходить от любви человеческой к любви божественной. Но это лестница в самом прямом смысле слова: вы достигаете следующей ступени, оставляя позади предыдущую. Исходный объект человеческой любви — между прочим, не женщина — просто-напросто выпадает из поля зрения прежде, чем душа достигнет объекта духовного. Самый первый шаг вверх привел бы средневекового влюбленного в смущение, поскольку заключается в том, чтобы перейти от поклонения красоте возлюбленного к поклонению красоте в других. Те, кто называл себя платоником в эпоху Ренессанса, представляли себе, что любовь достигает божественного, не

¹ Аристотель. Никомахова этика, 1162а 25.

оставляя человеческого, и становится духовной, оставаясь плотской. Но ничего подобного нет у Платона. Они смогли это из него вычитать только потому, что жили, как и мы, в традиции, начавшейся в XI веке.

Наверное, самый характерный из античных певцов любви и уж конечно больше всех повлиявший на Средневековье, — Овидий. В безмятежные годы начала Империи, когда Юлия еще не была изгнана, а мрачная фигура Тиберия не появилась еще на сцене^{vii}, Овидий для увеселения публики, прекрасно его понявшей, принялся за сочинение иронически-наставительной поэмы об искусстве обольщения. Самый замысел его «Науки любви» предполагает аудиторию, для которой любовь — невиннейший грешок, и шутка — в серьезности тона: изящное руководство по недозволенным удовольствиям пишется в виде трактата с законами и последовательными примерами. Это забавно, как забавна торжественность, с какой пьют вино пожилые джентльмены. Еда, выпивка и любовные утехы — самые старые шутки на свете, и верный способ пошутить — это говорить о них с серьезной миной. Отсюда весь тон «Науки любви». Прежде всего Овидий с деланным религиозным трепетом представляет божество Любви, точно так же, как представил бы Бахуса, напиши он «Науку напиваться». Любовь становится великим и ревнивым божеством, которому служит неумолимое войско — те, кто дерзнул оскорбить его, и сам Овидий, его трепещущий пленник. Затем, насмешливо-серьезный, когда речь идет о влечении, он вынужден в таком же тоне говорить и о женщинах. Тех, с кем он на самом деле практиковал свою «науку», Овидий, без сомнения, выставил бы за дверь прежде, чем начать серьезный разговор о литературе, политике или семейных делах. Моралист может относиться к женщинам всерьез — но не человек светский, не Овидий. Но ведь по правилам игры, принятым в поэме, женщины — «роковые чаровницы», повелевающие его воображением, и вершительницы его судьбы. Он — их раб, они — суровы и беспощадны. Потому мы и находим такой совет начинающему любовнику:

Коли прикажет тебе госпожа явиться на площадь —
Раньше срока предстань, самым последним уйди.

Если велит бежать по делам — беги, не замедли,
 Чтоб никакая толпа не задержала тебя.
 Ночью ли, с пира домой собираясь, раба себе кликнет —
 Будь ей вместо раба, первым являйся на зов.
 Шлет ли, уехав, письмо «Приезжай!» — поезжай и не мешкай;
 Не на чем ехать — беги: лени Амур не простит.
 И да не будут помехой тебе ни снега на дорогах,
 Ни в нестерпимые дни дышащий жаждою Пес.
 Воинской службе подобна любовь. Отойдите, ленивцы!
 Тем, кто робок и вял, эти знамена невмочь¹.

Никто, уловив настроение автора, здесь не ошибется: поведение, предписываемое Овидием, абсурдно и постыдно. Особенно важно, почему он все это пишет. Отчасти он комически признает, в какие пучины может ввергнуть столь нелепое влечение, отчасти же — учит сумасбродствовать, исполняя малейший каприз первой вскружившей вам голову девчонки. Весь этот пассаж, впрочем, нельзя принимать без второй части совета: «Не приходи к ней на день рождения — это слишком дорого»². Однако (и это прекрасный образец громадной перемены, произошедшей в Средние века) то же самое руководство, которое в шутку предлагает Овидий, могли принять вполне серьезно в куртуазной традиции. Исполнять малейшие распоряжения, проходить сквозь лед и пламень по приказу своей дамы или даже всякой дамы показалось бы благородным и вполне естественным человеку XIII и даже XVII века; и большин-

¹ Наука любви, II, 223 сл. (пер. М. Л. Гаспарова):
*Jussus adessee foro, jussa maturius hora
 Fac semper venias, nec nisi serus abi.
 Occurras aliquo, tibi dixerit; omnia differ,
 Curre, nec inceptum turba moretur iter.
 Nocte domum repetens epulis perfuncta redibit —
 Tum quoque pro servo, si vocat illa, veni.
 Rure erit, et dicet 'venias': Amor odit inertes!
 Si rota defuerit, tu pede carpe viam.
 Nec grave te tempus sitiensque Canicula tardet,
 Nec via per jactas candida facta nives.
 Militiae species amor est: discedite, segnes!
 Non sunt haec timidis signa tuenda viris.*

² Наука любви, I, 403 сл.; особ. 417 сл.

ство из нас в XX веке ходят по магазинам с дамами, не выказывающими ни малейшей склонности считать традицию мертвой буквой. Это различие неизбежно ставит перед нами вопрос, насколько формула «непонятый Овидий» может объяснить тональность средневековой любовной поэзии; и хотя сразу ясно, что это не вся разгадка — иначе непонятно, почему Средневековье не поняло его столь последовательно, — мысль все же достаточно хороша, чтобы к ней еще вернуться¹.

Падение старой цивилизации и приход христианства несколько не углубили и не идеализировали концепцию любви. Это важно; так опровергаются две теории, искажающие наши представления о нравах древних германцев и о христианской религии, в особенности — о почитании Девы Марии. Последнее воззрение затрагивает подлинные и очень сложные взаимосвязи; но, поскольку истинная его природа станет очевидной позже, я не могу отказать себе в удовольствии сделать короткое догматическое пояснение. Вполне очевидно, что христианство в очень общем смысле, настойчиво говоря о сострадании и о святости человеческого тела, стремилось смягчать или осуждать как постыдные наиболее откровенные случаи грубого и фривольного отношения античного мира ко всем областям человеческой жизни, а потому и к области пола. Но то, что квазирелигиозный тон средневековой любовной поэзии заимствован

¹ Во всех вопросах, касающихся происхождения литературы и литературных взаимовлияний, должен соблюдаться принцип «все, что принимается, принимается в соответствии с характером материала» (*quidquid recipitur recipitur ad modum recipientis*). Выше я стремился показать, что «Овидиево недоразумение» ничем нам не поможет, пока мы не поймем, что оно развивалось достаточно последовательно в данном, конкретном направлении. По тем же соображениям я ничего не сказал о четвертой песне «Энеиды» и о других примерах из античной поэзии, иногда упоминаемых в связи с куртуазной любовью. История о Дидоне дает много материала, полезного куртуазной поэзии, который действительно нашел себе применение в ее пределах *после* того, как куртуазная любовь уже явилась на свет. Однако до тех пор все это читали напрямую — как образцовые печальные примеры древней страсти. Если не принимать всего этого во внимание, можно было бы сказать, к примеру, что классическая трагедия породила романтизм, поскольку Браунинг и Суинберн, когда поэзия романтизма уже существовала, использовали классическую трагедию в своих целях.

у культа Девы Марии, вовсе не так очевидно; даже более вероятно обратное: колорит некоторых гимнов к Деве Марии заимствован у любовной поэзии¹. Неверно и то, что церковь в Средние века призывала почитать женщин; и совсем уж нелепо, как мы вскоре увидим, предполагать, что в сколь угодно утонченной влюбленности она видела что-то хорошее. Другая теория основывается на одной врожденной черте германских племен, отмеченной Тацитом². Но Тацит описывает первобытный страх перед женщиной, отношение к ней как к сверхъестественному существу, возможно, обладающему даром пророчества, а это так же непонятно нам, как первобытное почитание помешанных или боязнь близнецов. Тем самым мы не можем установить, могли ли указанные Тацитом черты послужить основой средневекового *Frauentienst*, служения даме. С определенностью можно сказать одно: там, где германцы достигали зрелости без римского влияния, например в Исландии, мы не находим ничего, напоминающего рыцарскую любовь. Положение женщины в сагах лучше, чем в античной литературе; но дело тут в здоровом и отнюдь не выделяющем даму уважении к смелости и уму, которыми бывают одарены как мужчины, так и женщины. Северные народы относятся к женщине не как к Женщине, а как к человеку. Именно это отношение со временем сделало возможными равные избирательные права или «Акт об имуществе замужних женщин», но с рыцарской любовью общего тут немного. И все же окончательный ответ обеим теориям в том, что и христианский, и германский факторы существовали уже несколько веков к тому времени, когда возникло это новое чувство. Любви в нашем смысле слова нет ни в античной, ни в средневековой литературе. Истории о том, как мужчина женится или получает отказ, не были популярны у читателей того времени. Тогда предпочитали слушать о том, как святой восходит на небеса или как герой отправляется на битву. Мы ошибемся, если решим, что автор «Песни о Роланде»

¹ См.: *Jeanroy* in ed. *Historie de la langue et de la littérature française*, 1896. Т. I. P. 372; также: *Wechsler*. Op. cit. Bd. I, cap. XVIII.

² Германия, VIII, 2.

уделяет столь мало места Альде, невесте героя, по своей сдержанности¹. Скорее, вводя ее, он разглагольствует не зная меры, щеголяет напыщенными фразами, растягивает для нашего удовольствия самые незначительные события, после того как главное, самое важное, уже свершилось. Роланд не думает об Альде на поле боя, он мечтает о славе в милой Франции². Образ невесты едва ли сравним с образом друга, Оливье. В то время глубочайшие на свете чувства — это любовь между мужчинами, взаимная склонность рыцарей, умирающих в борьбе с могучим противником, наконец, привязанность вассала к господину. Мы ни за что не поймем этой привязанности, если будем смотреть на нее в свете нашей умеренной и безличной лояльности. Чем вспоминать офицеров, пьющих за здоровье короля, лучше вспомнить чувства, которые испытывает к герою одиннадцатилетний мальчик. Такое сравнение ничуть не грешит против истины, отношение доброго вассала к доброму господину очень похоже на отношение мальчика к взрослому мужчине. Он не может возвыситься до столь невероятной отвлеченности, как государство. Он почитает и любит только то, что можно увидеть и потрогать; но любит с такой силой, какую мы склонны допускать только в любви физической. Поэтому старый воин из английской поэмы так тоскует по своему господину, с которым он разлучен:

Мнится ему, будто он своего господина
 Обнимает и целует, кладет ему на колени
 Руки и голову, как прежде случалось,
 В былые дни, когда тот восседал на престоле^{3viii}.

Это чувство более пылкое и менее идеальное, чем наш патриотизм. Оно легко возвышается до героической расчетливости в служении и так же легко превращается

¹ Песнь о Роланде, 3705 сл.

² Там же, 1054.

³ Pincēð him on mode þæt he his mondryhten
 clyppe ond cysse, ond on cneo lecge
 honda ond heafod, swa he hwilum ær
 in geardagum giefstolas breac.

в ненависть — феодальная история полна примеров величайшей преданности и величайшего вероломства. Несомненно, варвары унаследовали от кельтов и германцев несколько историй трагической любви мужчины и женщины, рокового чувства, напоминающего любовь Дидоны или Федры. Но тема эта редка, если же ее касаются, то на трагедию мужчины — нарушение вассалитета или законов оружейного братства — обращают больше внимания, чем на чувства к женщине, которые к этому привели. Овидий также был известен сведущим людям; существовала и обширная литература для духовников, посвященная половым отклонениям. На романтизм, благоговение перед дамой, идеализированные представления о влюбленности едва ли есть хотя бы намек. Центр тяжести лежал в иных сферах — в сфере чаяний и страхов, порождаемых религией, или в сфере честной и счастливой феодальной верности. Но эти отношения между мужчинами, хотя и совершенно свободные от всего того, что связывалось с такой «дружкой» в античности, были тем не менее очень похожи на отношения между любовниками; в их интенсивности, добровольном отказе от прочих ценностей, в их изменчивости проявлялся дух, не совсем чуждый тому, что отыскивали в любви последующие века. Сам этот факт, конечно, значим. Как и формула «непонятый Овидий», он неадекватно истолковывает рождение нового чувства, однако с успехом объясняет, почему это чувство, появившись, быстро привело к «феодализации» любви. Новое всегда пролагает себе путь, маскируясь под давно известное.

Новое само по себе я объяснить не берусь. Человеческие чувства менялись очень редко — быть может, раза три или четыре в истории, — но я верю, что такое все же бывает и, по-видимому, случилось тогда. Не думаю, что у этих изменений есть «причины», если под причиной понимать нечто ответственное за новое положение дел и поэтому объясняющее то, что казалось новым. Во всяком случае, с определенностью можно сказать, что усилия ученых отыскать источник провансальской любовной поэзии потерпели полную неудачу. Предполагались кельтское, византийское и даже арабское влияния; но, допустив их, мы не объясним,

как они могли обусловить имеющиеся результаты. Более многообещающая теория пытается возвести все к Овидию¹; но эта точка зрения, не говоря об указанной выше неточности, встает перед непреодолимой трудностью: все данные указывают, что овидиевское влияние было гораздо сильнее на севере Франции, нежели на юге. Можно опираться на некоторые факты, связанные с общественными условиями, при которых возникла новая поэзия, но далеко не в той мере, в какой нам хотелось бы. Мы знаем, что крестоносцы считали жителей Прованса неженками², но принять это в расчет мог бы лишь закоренелый противник служения даме. Мы знаем, что эта эпоха на юге Франции, по мнению современников, отличалась крайней порочностью из-за античной свободы нравов и опасного распространения роскоши³. Но какая же эпоха и какая страна, если верить современникам, этим не отличались? Гораздо более важен тот факт, что именно в Провансе оказалось возможным возникновение безземельного рыцарства, рыцарства без собственного места в феодальной иерархии⁴. Странствующий рыцарь, каким мы встречаем его на страницах романов, почитаемый только за свою отвагу, любимый только за свое вежество, которому назначено судьбой быть влюбленным в чужих жен, стал, таким образом, реальностью. Это, однако, не объясняет, почему же его любовь обрела столь оригинальную форму. Для куртуазной любви необходима измена, но для измены куртуазная любовь совсем не обязательна. Мы значительно приблизимся к разгадке, если согласимся с картиной типичного провансальского замка, нарисованной много лет назад одним английским автором⁵, а позже осененной авторитетом крупнейшего из

¹ *W. Schroter. Ovid und die Troubadours*, 1908; в переработанном виде: Romania, XXXVIII.

² *Radulfus Cadomensis. Gesta Tancredi*, 61, *ne verum taceam minus bellicosi* [«не умолчу же о том, что они не особенно воинственны»]; ср. также поговорку: *Franci ad bella, Provinciales ad victualia* [«Франкам любезны битвы, провансальцам — наряды»] (*Recueil des Historiens des Croisades, Acad. des Inscriptions. T. III. P. 651*).

³ *Jeanroy. Op. cit. T. I. P. 83 et seq.*

⁴ *Fauriel. Op. cit. T. I. P. 515 et seq.*

⁵ *Vernon Lee. Euphorion. Vol. II. P. 136 et seq.*

ныне живущих знатоков в этой области. Попробуем представить себе маленький островок относительной праздности и изобилия и тем самым — хотя бы относительной утонченности, окруженный варварством. Там много мужчин и совсем немного женщин — только дама и ее служанки, вокруг которых буквально кишит состоящий из одних мужчин «двор» (*meiny*) — безземельные рыцари, землевладельцы, пажи, высокомерные к обитающему за стенами мужичью, но стоящие ниже дамы на феодальной лестнице, поскольку они ниже ее господина, ее «мужчины», на феодальном языке. Всякая «куртуазность» здесь исходит от нее; все женское очарование — только ее самой и ее дам. Для большинства придворных не может быть речи о браке. Все эти обстоятельства, собранные вместе, очень напоминают «причину»; однако они не могут объяснить, почему очень похожие условия (а они были повсюду) дожидались примера Прованса, чтобы произвести подобные плоды. Итак, часть тайны остается нераскрытой.

Но если мы отказываемся объяснить новое чувство, мы можем по крайней мере объяснить — и отчасти уже сделали это — своеобразную форму, которую оно поначалу приняло. Четыре его признака — смирение, вежество, измена и культ Любви. Что до смирения, сказанного достаточно. Когда еще не было куртуазной любви, отношения вассала и сеньора, во всей их сердечности и напряженности, уже существовали; в эту форму почти неизбежно отливало романтическое чувство. Если же предмет этого чувства еще и стоял выше на феодальной лестнице, это становилось совершенно естественным. Выделение вежества обусловлено сходными причинами. Новое чувство возникало при дворе: дама по своему социальному и феодальному положению — законодательница манер и бич «подлости», даже если в нее еще не влюбляются. У связи любви с изменой, просуществовавшей в европейской литературе до наших дней, более глубокие корни. Отчасти это может прояснить картина, которую мы нарисовали; но об этом следует сказать поподробнее. Связывать идеал романтической влюбленности с браком людям той эпохи мешали две причины.

На первом месте, конечно, — истинная жизнь феодального общества. У брака не было ничего общего с любовью, и никакого «вздора» здесь не допускалось¹. Брак был выгодным договором, мало того — выгоды со временем менялись. Как только союз переставал отвечать прежним нуждам, супруг старался поскорее избавиться от супруги. Браки часто расторгались. Дама, вызывавшая «благоговейный ужас» у своих вассалов, для мужа была сплошь и рядом лишь частью собственности. Хозяином в доме был он. Словом, брак не мог вместить новой любви, он был скорее серым фоном, на котором эта любовь выделялась со всею отчетливостью своей нежности и утонченности. На самом деле ситуация очень проста и характерна не только для Средних веков. Там, где брак преследует практические цели, идеализация любви между полами начинается с идеализации измены.

Вторая причина — средневековая теория брака, которую, пользуясь принятым сейчас варваризмом, можно назвать «сексологией» средневековой церкви. Англичанин XIX века знал, что одно и то же чувство — романтическая любовь — может быть и добродетелью, и пороком в зависимости от того, привела она к свадьбе или нет. Со средневековой же точки зрения всякая страстная любовь дурна, даже если возлюбленная становилась женой. Если человек хоть раз уступил такому чувству, он выбирает не между виновностью и невиновностью, а между покаянием и иными формами признания вины.

Задержимся здесь немного отчасти потому, что мы подошли к подлинным отношениям между куртуазной любовью и христианством, отчасти же потому, что представления на этот счет были сильно искажены. На основании одних данных может показаться, что средневековое христианство было разновидностью манихейства, одобренного похотью; на основании других — карнавалом, в котором принимали участие все самые развеселые языческие черты, не потерявшие при крещении ни капли своей веселости. Ни то ни другое не заслуживает доверия. Мнения средневе-

¹ *Fauriel*. Op. cit. T. I. P. 497 et seq. См. цитируемую ниже сцену ухаживания в «Эреке и Эниде» Кретьена де Труа.

кового верующего о половой жизни в браке (о связи вне брака, естественно, не может быть и речи) располагались в пределах двух взаимодополняющих положений. С одной стороны, никто не утверждал, что соитие по существу греховно; с другой стороны, все были согласны, что со времен грехопадения нечто порочное присутствует в каждом его мгновении. Многие ученые умы бились над тем, чтобы определить природу этого сопутствующего зла. Григорий Великий, рассуждавший об этом в конце VI века, был предельно точен: по его мнению, само действие непорочно, тогда как желание включает в себе нравственное зло. Когда ему возражали, что не может быть по существу порочной тяга к невинному по существу действию, он приводил в пример справедливый упрек, сделанный в ожесточении. Мы говорим, быть может, именно то, что и надо сказать; однако чувства, ставшие производительной причиной нашей речи, нравственно дурны¹. Как бы то ни было, конкретный половой акт, то есть действие плюс неизбежная производительная причина, остается порочным. Обратившись к более позднему Средневековью, мы видим, что этот взгляд принимает иное обличье. Гуго Сен-Викторский соглашается с Григорием в том, что касается порочности плотского желания, однако не считает, что само по себе действие оказывается поэтому порочным, при условии, что оно «искупается» благими последствиями, то есть потомством². Он несколько отклоняется от этого пути, оспаривая суровое мнение, что брак, обусловленный красотой, нельзя считать подлинным браком, — напоминает, что Иаков женился на Рахили из-за ее красоты³. С другой стороны, для него ясно, что, не случись грехопадения, люди «зачинали бы вне тела». В отличие от Григория, Гуго рассматривает не только желание, но и удовольствие. Последнее, говорит он, — зло,

¹ Письмо Григория Августину Кентерберийскому // *Bede. Eccles. Hist.* 1, xxvii (p. 57 Palmer's ed.). Подлинность этого письма оспаривается, что для моего рассуждения не существенно.

² *Hugo de St. Victore, Sententiarum summa. Tract. VII, cap. 2.* (Для наших целей не существенно обсуждать здесь вопрос о действительной принадлежности этого трактата Гуго.)

³ *Ibid*, cap. 1.

но не нравственное; не грех, а наказание за грех; и таким образом приходит к абсурдному выводу о наказании, заключающемся в нравственно невинном удовольствии¹. Петр Ломбардский гораздо более логичен. Зло для него — в желани, но это не нравственное зло, то есть не грех, а кара за грехопадение². Таким образом, действие, оставаясь не-свободным от зла, все же освобождается от нравственного зла, или греха, но только при условии, что «искупается благими последствиями брака». Он с одобрением цитирует строку предположительно из пифагорейского источника, крайне важную для историка куртуазной любви: *omnis ardentior amator propriae uxoris adulter est* («всякий страстно влюбленный в собственную жену — прелюбодей») ³. Альберт Великий выбирает гораздо более мягкую точку зрения. Он отмечает мысль о том, что удовольствие — зло или плод грехопадения; напротив, удовольствие было бы сильнее, останься мы в Раю. Беда падшего человечества не в силе наслаждения, а в слабости разума: райский человек мог бы в полной мере испытывать наслаждение, не упуская при этом из виду Первичное Благо⁴. Желание, как мы знаем, — зло, кара за грехопадение, но не грех⁵. Супружеское соитие тем самым может быть не только непорочным, но и достойным одобрения, если у него правильные причины — желание потомства, исполнение супружеских обязанностей и т. п. Но если ему предшествует желание (я не совсем понимаю, в каком смысле «предшествует»), оно остается смертным грехом⁶. Фома Аквинский, чья мысль всегда столь тверда и ясна, в данном случае сбивает нас с толку. Одной рукой он то и дело отбирает у нас то, что протягивает другой. Например, он знает от Аристотеля, что брак — это разновидность «дружбы»⁷. С другой стороны,

¹ Ibid, cap. 3.

² *Petrus Lombardus*, *Sententiarum*, IV, Dist XXXI, Quod non omnis.

³ Ibid, De excusatione coitus. О реальной личности Секста (или Ксисста) Пифагорейца см.: *Ueberweg*, *Hist. of Philosophy*. Vol. I. P. 222; *Catholic Encyclopedia*, s.v. Sixtus II, &c.

⁴ *Albertus Magnus*. In *Pet. Lomb. Sentent.*, IV, dist. XXVI, art 7.

⁵ Ibid, art 9, responsio.

⁶ Ibid, art 11.

⁷ *Thomas Aquinas*. *Contra gentiles*, III, 123; 124.

он доказывает, что половая жизнь существовала бы и без грехопадения, так как, исключай Бог эту цель, Он не дал бы Адаму в помощники женщину — ведь для всех прочих помощник-мужчина, очевидно, был бы предпочтительнее¹. Он знает, что привязанность «заинтересованных сторон» увеличивает удовольствие, что даже союз между животными предполагает известную склонность — «нежную дружбу» (*suavis amicitia*), и потому вроде бы подходит очень близко к современному пониманию любви. Вот только фрагмент, в котором он об этом говорит, посвящен закону, запрещающему инцест. Фома считает браки между родственниками порочными именно потому, что родственники питают друг к другу склонность, а она-то и увеличивает удовольствие. Его взгляд глубже и тоньше, чем у Альберта². Зло в половом акте — не желание и не удовольствие, а ослепление разума, сопутствующее им; и это ослепление опять же не грех, хотя и зло, как плод грехопадения³.

Мы еще увидим, что невинному соитию найдется место в средневековой мысли; но там нет места страсти, романтической или любой другой. Можно даже сказать, что страсть не получила индульгенции, нехотя предоставленной физиологическим влечениям. В томистском выражении мысль Средневековья оправдывает плотское желание и плотское удовольствие, признавая злом «связывание рассудка» (*ligamentum rationis*) — ослепление, приостановку действия разума. Это почти полностью обратно тому, на чем зиждется едва ли не вся романтическая поэзия, — очистительной силе страсти. Схоластический образ непадшей сексуальности — образ максимального физического наслаждения при минимальном ослеплении, вызванном чувством, — может напомнить нам не столько чистоту Адама в Раю, сколько холодную чувственность Тиберия на Капри. Скажем сразу, что это совершенно несправедливо по отношению

¹ Sum. theol. I^a, q. XCVIII, art 2.

² Contra gentiles, III, 125. (Про животных — 123.)

³ Sum. theol. I^a-II^{ae}, q. XXXIV, art. I. Изложенный выше обзор сконцентрирован на средневековых авторитетах. Полное исследование схоластической позиции надо бы, конечно, начать с изложения всего того, что сказали об этом Христос, Павел, Августин и Аристотель.

к схоластике. Страсть, о которой они говорят, — совсем не то же самое, что страсть романтиков. Одни имеют в виду животное опьянение; другие же верят, справедливо или нет, что «страсть» производит с физиологическим влечением и естественной склонностью что-то вроде химической реакции, превращая их в нечто, совершенно от себя отличное. О такой «страсти» Аквинату нечего сказать, как, к примеру, о паровой машине. Он никогда о ней не слышал. Такое чувство только-только появлялось и находило свое первое выражение в стихах о куртуазной любви.

Только что отмеченное различие помогает делу, хоть и проведено оно через много веков, когда мы уже не в силах отрешиться от всех последующих — романтических — мнений о страсти. Конечно, нельзя было определить это различие в то время. Признанные наставники оставили средневековому человеку представление, что всякая любовь — по крайней мере, то восторженно-самоотверженное чувство, которое куртуазные поэты почитали достойным этого имени, — довольно дурна. Представление это вместе с особенностями феодального брака, которые описаны выше, порождало в поэтах то упрямство, с каким они подчеркивали противоречия любовного и религиозного идеалов. Если церковь утверждала, что страстно любящий даже собственную жену совершает грех, они с готовностью отвечали, что настоящая любовь в браке невозможна. Если церковь утверждала, что половой акт может «искупить» лишь желание произвести потомство, то признаком истинно влюбленного, скажем, Шантеклера, становилось его служение Венере:

Для наслажденья, не для размноженья¹.

Расхождение между церковью и двором, или, по словам профессора Винавера, между «Карбонеком и Камелотом», которое, как мы увидим, становилось все более и более заметным, — самая поразительная черта средневекового мироощущения.

¹ Кентерберийские рассказы, В 4535: *More for deylt than world to multiplye.*

Наконец мы подошли к четвертому признаку куртуазной любви — культу божества Любви. Отчасти, как я уже говорил, это идет от Овидия; отчасти — обязано закону, по которому чувства вассала к своему сюзерену переносили на новый объект. Отчасти же (и это, пожалуй, самая важная причина) этот эротический культ возник как соперник настоящей религии или же пародия на нее, подчеркивая противостояние двух идеалов. Квазирелигиозный тон не всегда преобладает в наиболее важных произведениях куртуазной литературы. В этом отношении показательно остроумное сочинение XII века под названием «Собор в Ремиремонте» (*Concilium in Monte Romarici*). В нем описывается капитул монахинь, на котором выясняют, как ни странно, «единственный промысел Любви» и к участию в котором не допущены мужчины, кроме горстки «честных пресвитеров» (*honesti clerici*). Деятельность этого странного собора начинается так:

Входят милолицыми девы вереницами,
 С кафедры читается не то, что полагается:
 Слово чтут Овидия, великого учителя.
 Чтица же прелестного сего благовестия
 Ева из Данубрии. Подтверждают многие:
 Ей Любви искусство известно неизустно.
 Созывает инокинь и больших и маленьких.
 Песни сладкозвучные, песни полюбовные
 Запевают с ревностью...¹

По окончании службы поднимается «Ключевая госпожа» (*Cardinalis Domina*) и представляется следующим образом:

¹ Zeitschrift für deutsches Alterthum, VII. P. 150 et seq., lines 24—32:

Intromissis omnibus Virginum agminibus
 Lecta sunt in medium Quasi evangelium
 Precepta Ovidii Doctoris egregii.
 Lectrix tam propitii Fuit evangelii
 Eva de Danubrio Potens in officio
 Artis amatoriae (Ut affirmat aliae)
 Convocavit singulas Magnas atque parvulas.
 Cantus modulamina Et amoris carmina
 Cantaverunt pariter.

Божество всех любящих, сколько только сыщешь их,
Шлет меня сестер проведать, что к чему у вас разведать¹.

Слушаясь ее высокопреосвященства, часть сестер (две из них названы по имени) рассказывают о своих принципах и подвигах в деле любви. Вскоре выясняется, что насельницы монастыря разделены на две части, из которых одна упорно изъявляет свою благосклонность исключительно священнослужителям, в то время как другая с равной непреклонностью хранит свое расположение исключительно служилому сословию. Читателя, уже уловившего, с чем он имеет дело, не удивит, что «Ключевая госпожа» горячо высказывается в пользу священства и побуждает еретическую часть собора покаяться. Отлучение, угрожающее им в случае упорства и возврата к прежним заблуждениям, немало впечатляет читателя:

Пусть же страх, смятение, тяготы, лишения,
Скорбь, несчастья, горести, войны и раздоры все...
Тем вредят извечные враги бесчеловечные,
Кто священству честному предпочел мирскую тьму,
Их никто завидя крова, да не скажет: «Будь здорова»...
(«Аминь» для подтверждения речем без промедления!)²

Вся поэма прекрасно демонстрирует культ Любви и Овидиево влияние, не имея ничего общего с «овидианским недоразумением». Почитание Любви было пародийной религией в «Науке любви». Французский автор использует эту концепцию любовной религии, вполне понимая ее легкомысленность, и разрабатывает ту же шутку в терминах

¹ Ibid, 51 et seq.:

Amor deus omnium Quotquot sunt amantium
Me misit vos visere Et vitam inquirere.

² Ibid, VII, pp. 160, 166, lines 216 et seq.:

Maneat Confusio, Terror et Constrictio,
Labor, Infelicitas, Dolor et Anxietas,
T̄mor et Tristitia, Bellum et Discordia,...
Omnibus horribiles Et abhominabiles
Semper sitis clericis Que favetis laicis.
Nemo vobis etiam, Ave dicat obviam
(Ad confirmacionem Omnes dicimus Amen!)

единственной известной ему религии — средневекового христианства. Получается дерзкая пародия на непосредственную практику церкви, когда Овидий оказывается «Высокочтимым учителем», а «Наука любви» — Евангелием; когда различаются ересь и правоверие, а в распоряжении Любви — кардиналы и власть отлучать от своей церкви. Овидиевой традиции, переработанной в средневековом вкусе в веселое богохульство, как видим, вполне достаточно, чтобы создать культ Любви и даже своеобразную, христианизированную любовную религию без всякого содействия новоявленной романтической страсти. Что же до теории, выводящей средневековое служение женщине из христианства и поклонения Пресвятой Деве, мы убеждены, что культ Любви, как правило, начинается как пародия на религию настоящую¹. Это не значит, что со временем он не может превратиться во что-то более серьезное; не значит даже, что нельзя найти возможность его сосуществования с христианством, подобную той, что нашел Данте, которая способна произвести благородное соединение чувственности и религиозного опыта. Но это значит, что мы должны быть готовы к неизбежно двойственной природе всех тех поэм, где отношение влюбленного к своей даме на первый взгляд напоминает отношение верующего к Пресвятой Деве. Расстояние между «Господином, видом своим страшным», из «Новой жизни»^{ix} и богом влюбленных из «Собора в Реми-ремонте» — показатель того, насколько широка и сложна традиция. Данте предельно серьезен; французский поэт не серьезен вообще. Мы должны быть готовы к встрече с множеством авторов, занимающих самые разные положения в промежутке между этими крайностями. И это еще не все. Дело не только в различии смехового и серьезного; культ любви может становиться все серьезнее, так и не примиряясь с настоящей религией. Там, где это не пародия на церковь, это может быть в определенном смысле соперничеством с нею — временным уходом от воодушевления религии, связанной с верой, к восторгам религии, поро-

¹ Для рассмотрения возможных связей культа любви с мистическим богословием св. Бернарда Клервоского см.: *E. Gilson. La Theologie Mystique de St. Bernard (Paris, 1934). Appendix IV.*

денной воображением. Считать это возвращением язычества или его победой было бы преувеличением; но думать, что человеческую страсть просто украшают религиозными переживаниями, было бы ошибкой куда более серьезной. Точно так же можно принять за чистую монету и развить в систему метафору влюбленного, восклицающего в экстазе: «Я — на небесах!» Даже произнося эти слова, он понимает, что на самом деле это не так. Развить хоть немного эту мысль было бы, пожалуй, приятно и дерзновенно, однако, если вы не остановитесь и придадите его «небесам» все атрибуты небес настоящих — Бога, святых, заповеди; если вообразите, что влюбленный молится, грешит, кается и, наконец, обретает блаженство, вы окажетесь в мире рискованных мечтаний средневековой любовной поэзии. Расширить границы религии, увести от нее или же соперничать с нею — все это и в любом сочетании может сделать служение женщине. Может оно быть и открытым противником религии — Окассен прямо объявляет, что скорее отправится в ад вслед за милыми дамами и добрыми рыцарями, чем без них на небеса^x. Идеальная дама старых любовных поэм — совсем не то, чем считали ее ранние схоласты. Чем более религиозные формы принимает отношение к даме, тем меньшее отношение к религии имеют стихи.

Я не Небесная, Томас, Царица,
 Не вознесу столь высоко главу;
 Я всего только шальная девица,
 Всласть я охочусь и чудно живу^{xi}.

Прежде чем мы займемся исследованием двух важных проявлений куртуазной любви, я должен предупредить читателя о неизбежном элементе абстракции, присутствующем в моей трактовке. До сих пор я рассуждал так, как если бы человек сперва осознал новое чувство, а потом изобрел новый вид поэзии, дабы его выразить; как если бы поэзия трубадуров была непременно «искренна» в грубо биографическом смысле, а условность не играла никакой роли в истории литературы. Оправдывает меня только то, что всестороннее исследование этих вопросов принадлежит

скорее теории литературы, чем истории отдельного жанра; если мы будем останавливаться на них, наше изложение будет то и дело прерываться едва ли не метафизическими отступлениями. Для наших целей достаточно отметить, что жизнь и литература смешались так, что их не разделить. Если первым возникает чувство, следом, чтобы его выразить, очень скоро появится литературная условность; если впереди условность — она скорее выучит тех, кто облечет ее в новое чувство. Не важно, какая точка зрения позволяет нам избежать губительной дихотомии, которая норовит превратить любую поэму в автобиографический памятник или в «ученое упражнение», словно хотя бы одна достойная поэма была таковой. Мы можем быть совершенно уверены, что поэзия, положившая начало возникновению нового чувства по всей Европе, не была простой условностью; мы можем быть точно так же уверены, что она не была точным воспроизведением действительности. Это была поэзия.

В конце XII века провансальская концепция любви распространяется по двум направлениям. Один поток устремляется в Италию, чтобы через поэтов нового сладостного стиля разлиться великим морем «Божественной комедии»; по крайней мере здесь раздор между христианством и культом любви примиряется. Другой поток прокладывает свой путь на север, чтобы смешаться с овидиевской традицией, уже существовавшей там, и, таким образом, создать французскую поэзию XII века. К этой поэзии мы и должны теперь обратиться.

II

Кретъен де Труа — величайший ее представитель. Его «Ланселот» являет нам цвет куртуазной традиции во Франции, в первую пору ее зрелости. И все же этот автор не создан всецело двумя упомянутыми течениями: едва ли он прислушивался к ним, когда начинал писать¹. Скорее это

¹ G. Paris. Le Conte de la Charette (Romania, XII). О положении, в котором существовало новое чувство в романах об Энее и о Трое, а также об

поэт драйденовского типа, один из тех редких талантов, что расправляют паруса навстречу любому новому веянию без всякого ущерба для своего призвания. Одним из первых он перенял легенды о короле Артуре; и ему больше, чем кому бы то ни было, мы обязаны колоритом, в каком дошел до нас «британский сюжет» (*matter of Britain*)^{xii}. Одним из первых в северной Франции он выбрал любовь центральной темой серьезной поэмы. Такой поэмой стала его «Эрек и Энида» еще до того, как он попал под влияние вполне сформировавшейся провансальской формулы. Когда же это влияние достигло Кретьена, он оказался не только первым, но и величайшим его истолкователем для своих соотечественников. Объединив его с артуровскими легендами, Кретьен добился того, что в умах читателей двор Артура навсегда запечатлелся как обитель истинной и благородной любви *par excellence*. То, что стало теорией для его века, было, если верить Кретьену, практикой для рыцарей Британии. Интересно отметить, что он помещал свой идеал в прошлое. Для него «век рыцарства мертв»¹. Не надо по этой причине думать хуже о его собственном веке — так было всегда. Все прозрачные эпохи, на которые бессильны пролить свет исторические изыскания, — Греция и Рим, какими они виделись Средним векам, британская история Мэлори и Спенсера, сами Средние века в понимании романтизма — занимают в истории более важное место, чем то, которое принадлежит этим наименованиям самим по себе.

их возможном влиянии на Кретьена см.: *Gustave Cohen. Crétien de Troyes et son œuvre*, 1931. P. 38—73 et passim.

¹ Ивейн, 17 и 5394. Неоспоримое место артуровского двора как обители вежества столь устойчиво в последующей романтической традиции, что его превосходство над двором Карла Великого признали даже поборники «сути Франции». Ср.: Boiardo, *Orlando Innamorato*, II, XVIII, 1—2: *Fu gloriosa Bretagna la grande Una stagion... Re Carlo in Franza poi tenne gran corte, Ma a quella prima non fu somigliante... Perche tenne ad amor chiuse le porte E sol si dette a le battaglie sante, Non fu di quel valore o quella stima Qual fu quell'altra* [«Славной была Британия в ту великую пору... Потом Карл во Франции собрал немалый двор, но он не мог сравниться с британским... врата его были закрыты для любви, и всех там занимали лишь священные войны, а потому не был в такой чести и славе, как двор Артура»].

Здесь не место оценивать по достоинству все творчество Кретьена. Очевидно, что ему стоило бы уделить гораздо больше внимания, чем то, к какому обязывает меня цель этого исследования. Он обречен то и дело возникать в истории литературы как образчик определенного направления; на самом деле он явление намного более крупное. Беда в том, что сам он никогда никаким направлением не поработался. Очень сомнительно, что он сам был сколько-нибудь ослеплен традицией романтической измены. Протесты против нее в «Клижесе», судя по всему, совершенно искренни. В начальных строках «Ланселота» он говорит нам, что написал эту поэму по поручению герцогини Шампанской, снабдившей его и сюжетом, и трактовкой. Что это значит? Я, наверное, не первый, кому показалось, что фантастические тяготы, которые выносит Ланселот по приказанию королевы, — это символ поэтического дара, подчиненного недостойным его задачам по прихоти светской женщины. Хотя это возможно, несомненно, у Кретьена есть что-то, неподвластное изменению вкусов. Спустя столько лет не нужно никакой историко-литературной ворожбы, чтобы ожили такие, например, строки:

Кто сотворил красу такую?
Сам Бог лепил ее, нагую¹, —

или чтобы оценить исключительную энергию повествования в начале «Ланселота». До чего же неотразим тот таинственный рыцарь, который является перед нами неизвестно откуда, неизвестно куда пропадает и увлекает читателя за собою так же уверенно, как королеву и сэра Кая! До чего величаво поэма об Ивейне приближается к романтическому идеалу повествования, подобного лабиринту, где никогда не теряется путеводная нить, а разнообразие лишь расцвечивает лежащее в основании единство! Однако для ближайших целей нашего исследования мы вынуждены быстро расправиться с Кретьеном. Для нас интересны те изменения, которые мы можем проследить от «Эрека»

¹ Ивейн, 1497: *Don fust si granz biautez venue? Ja la fist Deus de sa main nue.*

к «Ланселоту», поскольку они показывают, какой путь прошла его аудитория в процессе революции чувств.

В «Эреке», произведении, почти наверняка раннем¹, куртуазные законы грубо попираются на каждом шагу. Это и вправду любовная история, только любовники здесь — супруги. Герой и героиня поженились до начала основного действия. Само по себе это необычно; однако с уходом делом обстоит еще хуже. Эрек встретил Эниду в доме ее отца и полюбил. Между героями не происходит никаких любовных сцен; он не проявляет подобострастия, она — своеволия. Непонятно даже, видятся ли они вообще. Когда он является в дом, дама по приказу отца отводит его коня в стойло и собственноручно ухаживает за ним. Затем, расположившись поуютнее, отец и гость говорят о ней в ее присутствии, словно она ребенок или животное. Эрек просит у отца ее руки, и отец соглашается². Кажется, влюбленному даже не приходит в голову, что мнение дамы может иметь хоть какое-то значение в этом деле. Нам дают понять, что она довольна, но с ее стороны ожидается, или же ей дозволена, только пассивная реакция. Вся эта сцена, хотя она, быть может, и рисует нам подлинные обычаи того времени, неожиданно архаична по сравнению с новыми идеалами любви. Мы снова в том мире, где женщина лишь бессловесный объект дарения или обмена, причем не только в глазах родителей, но и в глазах влюбленного. Недостаток «куртуазности» все более заметен, чем дальше читаешь эту поэму. Обращение Эрека со своей женой знакомо каждому по «Герейнту и Энид» теннисоновских «Королевских идиллий». Версия Кретьена более правдоподобна, поскольку он не использует таких неудачных приемов, как подслушанный монолог³, и муж у него имеет более тонкие и правдоподобные причины для гнева, чем в версии Теннисона. Впрочем, это не смягчает присущую нашей теме грубость. Рассказ принадлежит к тому же типу, что история Гризельды: это повесть о смирении жены, преодолевающим испытания, чинимые безотчетно жестоким

¹ Вероятную хронологию см.: *Cohen*. Op. cit. P. 87.

² Эрек, 450—665.

³ Монолог оказывается подслушанным и у Кретьена, однако решающее значение имеет последующий разговор (Эрек, 2515—2583).

мужем. Этот сюжет невозможно примирить даже с самым умеренным вариантом куртуазности. Однако неучтивость Эрека переходит границы необходимых испытаний супруги. Перед свадьбой он отправляет ее чистить своего коня, а в их странствиях оставляет следить за конем на ночлеге, сам же спит, как ни в чем не бывало, под плащом, которым она же, сняв с себя, и укрывает его¹.

Однако все сразу же меняется, лишь только мы обращаемся к «Ланселоту». Автор «Ланселота» — первый и главный Кретъен, перелагатель Овидиевой «Науки любви»²; он живет при дворе своей дамы в Шампани, и она для него — высочайший авторитет во всех вопросах любовного вежества. Перед нами не супружеские отношения Эрека и Эниды, а тайная любовь Ланселота и Гвиневеры. Повествование строится главным образом вокруг пленения королевы в таинственной стране Горр, откуда ее спасает Ланселот. Только жители этой страны могут свободно покидать ее и возвращаться, для чужеземца же обратная дорога закрыта³. К несчастью для Кретъена, мрачные и грозные намеки на кельтский миф, образующие фон этой истории, решительно затемняют (для современного читателя) любовную коллизию основного плана. Впрочем, сам он об этом не подозревал. В нашем представлении Средневековье играет с разрозненными фрагментами классической древности, но не может понять их, как в случае с Вергилием, по невероятному недоразумению превратившимся в волшебника. На самом деле так же небрежно поступали тогда и с остатками собственного наследия, столь же мало его понимая. Средневековье разрушило больше сказок, чем смогло изобрести. Отправляясь на поиски королевы, Ланселот тотчас же теряет коня. Выручает его едущий навстречу карлик. На его просьбы тот, как и полагается карликам, отвечает: «Садись в мою телегу, я отвезу тебя туда, где ты узнаешь новости о своей королеве». Рыцарь немного колеблется, прежде чем сесть в «телегу позора», ведь в них возят преступников,

¹ Эрек, 3095—3102.

² Клижес, 2, 3.

³ Ланселот, 1919 сл.

но все-таки соглашается.¹ Его везут по улицам, и чернь смеется над ним, спрашивая, собираются ли его повесить или содрать с него кожу. Наконец карлик привозит его в замок, где ему показывают ложе, на котором ему нельзя возлечь, потому что он опозорен. Ланселот находит мост, сделанный из стального лезвия, который ведет в страну Горр, и хочет на него вступить, но его предупреждают, что такой подвиг — не для опороченного рыцаря. «Вспомни, как ты ехал на телеге», — говорит ему страж моста. Даже друзья признают, что ему не смыть с себя бесчестья.² Однако он переходит мост, изранив руки и ноги, и находит королеву. Она не говорит с ним. Старый король, движимый состраданием, просит ее почтить его преданность. Ее ответ заслуживает того, чтобы привести его полностью:

«Сир, время он истратил зря,
Он не получит от меня
Признательности иль похвал».
Тут Ланселот печален стал,
Влюбленный, все ж тому он внял
Смиренно, кротко отвечал:
«Мадам, нет слов, я огорчен,
Просить не смею ни о чем».
И он бы скорбь свою излил,
Когда б ей чуть угоден был;
Но его горю и смущенью
В помине не было прощенья.
Она ушла в свои покои,
А Ланселот ей вслед с тоскою
И взгляд и сердце обращал³.

¹ Там же, 364 сл.

² Там же, 2620.

³ Там же, 3975—3989:

«Sire, voir, mal l'a anploiié —
Ja par moi ne fera noiié
Que je ne l'an fai point de gre».
Ez vos Lancelot trespansé,
Si il respont mout humblemant
A maniere de fin amant:
«Dame, certes, ce poise moi,
Ne je n'os demander par quoi.»

Позднее Ланселот узнает причину столь сурового обхождения. Оказывается, королеве известно о его коротком замешательстве перед тем, как сесть в телегу, и такой нерешительности в деле любовного служения для нее достаточно, чтобы обесценить все последующие подвиги и унижения. Даже когда она прощает его, испытания не заканчиваются. Турнир в конце поэмы предоставляет ей новую возможность выказать свое могущество. Когда он, скрытый под маской, бросает вызов рыцарям и все, как обычно, уступают ему, королева посылает сказать, что он должен поддаться. Ланселот послушно позволяет следующему рыцарю сбить себя с коня и бежит, разыгрывая страх перед каждым противником. Герольд смеется над его трусостью, и вот уже все собрание поднимает его на смех. Королева с удовольствием смотрит на это. На следующее утро распоряжение повторяется, и он говорит: «Буде таково ее желание, благодарение ей». Однако на этот раз повеление отменяется прежде начала поединков¹.

Покорность, которую выказывает Ланселот в служении своей даме, напоминает сознательное копирование религиозного поклонения. Любовь его ни в коей мере не лишена страсти, плоти в поэме отдается должное, и все же его отношение к Гвиневере описано как почитание святой, если не самого Бога. Подойдя к постели, на которой она лежит, он преклоняет колени, и Кретьен прямо сообщает нам, что ни в какую святыню (*corseynt*) не верует он беззаветней. Покидая ее спальню, он также совершает коленопреклонение, словно перед алтарем.² Профанация религии в культе любви вряд ли может зайти дальше. И все же Кретьен, либо совершенно не осознавая создавшегося парадокса, либо желая как-нибудь загладить подобные пассажи, представ-

Lanceloz mout se demantast
 Se la rëine l'ecoutast;
 Mes par lui grever et confondre
 Ne li viaunt un seul mot respondre,
 Ainz est an une chanbre antree
 Des iauz et del cuer la convoie».

¹ Там же, 5641 сл.

² Там же, 4670—4671 («Ибо ни в какую святыню он так не веровал») и 4734 сл.

ляет (надо признать, довольно неуклюже) своего Ланселота благочестивым человеком. Он спешивается, проходя мимо церкви, и даже заходит туда помолиться, чем, по мнению Кретьена, доказывает свое вежество и благоразумие¹.

Если судить с современной точки зрения, Кретьен де Труа всецело объективный поэт. Приключения все еще занимают большую часть его поэм. Однако своим современникам он должен был казаться крайне субъективным. Пожалуй, это уникальный прецедент для средневековой литературы: пружины действия всегда заложены в стремлениях самих героев². Кретьен стал одним из первооткрывателей человеческого сердца, и ему по праву принадлежит место среди отцов сентиментального романа. Однако приведенные психологические пассажи обладают одной характерной чертой, проливающей особый свет на предмет нашего исследования. Кретьен едва ли в состоянии обратиться к внутреннему миру героя, не прибегая тем самым к аллегории. Несомненно, примером ему служила провансальская традиция. Несомненно также, что и автор, и его аудитория ценили этот прием сам по себе, считая его изысканным и остроумным. Впрочем, не удивительно, если Кретьену было нелегко проникнуть во внутренний мир другими методами. Нематериальные явления, видимо, еще не умели стучаться в двери поэтического сознания, не превращаясь при этом в некое подобие чувственно постигаемого, как люди не могли просто постигать чувства и настроения, не обращая их в призрачных *персонажей*. Аллегория, кроме всего прочего, — это субъективность в эпоху объективности. Когда Ланселот не решается сесть в телегу, Кретьен изображает это как спор Рассудка, предостерегающего его, и Любви, побуждающей к отваге³. Позже поэт сказал бы прямо, хотя и не забывая о метафорах, что чувствовал в этот момент его герой; поэт более раннего времени вообще не взялся бы за описание подобной сцены. В другом месте дама требует у Ланселота голову побежденного ры-

¹ Там же, 1852 сл.

² Ср. поразительный разговор между Амамом и Лавинией в «Энеиде», приводимый Коэном, цит. соч., с. 44 сл.

³ Ланселот, 369—381.

царя. Тот просит пощады — сталкиваются два правила рыцарского кодекса. Внутренняя борьба, происходящая в сознании Ланселота, видится Кретьену как столкновение Милости (*Largese*) и Благочестия. Каждое из этих понятий боится уступить, и Ланселот оказывается их заложником¹. В другой раз, в «Ивейне», сэр Гавейн и главный герой, близкие друзья, встречаются и не узнают друг друга. Начинается схватка, и контраст между добрыми чувствами героев и их враждебными действиями выражается в сложной аллегории Любви и Ненависти. Ненависть смотрит в окошко, потом вскакивает в седло, а Любовь (здесь — в широком смысле), живущая в том же доме, позорно бездействует и не устремляется на помощь². Эти образы, безусловно, суховаты для современного читателя, и контраст не оживляет их так же свободно и естественно, как образы «Ланселота». И все же мы должны остерегаться чересчур поспешных предположений, что поэт просто-напросто умничает. Вполне вероятно, что дом со множеством комнат, где Любовь может затеряться в дальних покоях, а Ненависть располагается в главном зале и внутреннем дворе, был для Кретьена подлинным откровением, когда он хотел сказать о роли обстоятельств, порождающих в одном сердце столь различные движения. Мы должны быть очень осмотрительны, пытаясь постичь сознание авторов прежних времен. Априорные предположения о том, что может быть выражением определенного художественного опыта, а что не может, — наихудшие из всех движущих сил исследования. Аллегория Тела и Сердца³ в том же «Ивейне» — интересный тому пример. Кретьен заимствовал ее у провансальцев, но вполне возможно, что иначе он не мог выразить нечто, отчетливо и действительно ему открывшееся. Пожалуй, он еще не вполне овладел умением отказываться от таких изобразительных средств, коль скоро они уже сыграли свою роль. Блеск оружия все еще занимает его, когда выпад уже сделан, и мы легко можем увидеть, как живая аллегория гибнет среди пустой рито-

¹ Там же, 2844—2861.

² Ивейн, 6001 сл.

³ Там же, 2639 сл. Провансальские параллели отмечены: *J. Morawski*. Romania, LIII. P. 187 n.

рики на протяжении следующих десяти строк. Зато куда более избитая и банальная аллегория Смерти в «Клижесе» запоминается всякому читателю¹.

Фигура олицетворенной Любви имеет почти одинаковое отношение и к существу «любовной религии», и к существу аллегории. Упоминания о воинстве Любви в «Клижесе» — привычный прием, который может принадлежать любому древнему автору любовных стихов. Идея Любви как карающего божества, пришедшего нарушить мир тех, кто посмел пренебречь ее властью, также принадлежит латинской традиции, однако это представление важнее для Кретьена, чем для Овидия. Раскаяние тех, кто мнил себя свободным, и покорность новому божеству окрашены чувством, подобным религиозному. Александр в «Клижесе» после короткого сопротивления признается, что Любовь карает его, дабы вразумить. «Предоставь ей делать со мною что ей заблагорассудится, ибо я в ее власти». Сордамора в той же поэме признается, что Любовь силой посрамила ее гордость, и сомневается, будет ли с благосклонностью принято такое вынужденное служение². В том же духе Ивейн решает не противиться страсти: не только противясь любви, но даже уступая ей с неохотой, мы изменяем божеству. Согрешившие подобным образом не заслуживают блаженства³. В «Ланселоте» это учение заходит еще дальше. Только благороднейшие души достойны такого порабощения, и избранный для этой службы вознагражден сполна. Найдем мы и понимание любви как некоего ордена, а влюбленных — как его рыцарей. Конечно, за образец берется орден религиозный; за образец науки любви берется книга Овидия, а за образец двора с его торжественными обычаями и церемониями — феодальный двор того времени⁴. Со временем станет понятно, что в конце концов никакого различия между эротической религией, эротической аллегорией и эротической мифологией провести невозможно.

¹ Клижес, 5855 и др.

² Клижес, 682, 941.

³ Ивейн, 1444.

⁴ Клижес, 3865; Ивейн, 16.

III

У Кретьена де Труа мы видим вполне разработанную теорию любви, получающую развитие по мере разворачивания сюжета. Его доктрина предпочитает образ наставлению, и, надо отдать ему должное, увлекательность никогда не подчинена у него дидактическим целям. Познакомившись с новым идеалом в *ŷll*, воплощенным и отчасти сокрытым в сюжетах, прежде чем закончить этот очерк, естественно было бы обратиться к какому-нибудь теоретическому труду. Таким подспорьем нам может послужить трактат Андрея Капеллана «О науке учливой любви» (*De arte honeste amandi*)¹. Это прозаическое произведение на латинском языке, написанное, вероятно, в начале XIII столетия. Язык трактата мил и прост, хотя излюбленный авторский *cursus* часто заставляет предложения завершаться гекзаметром, что странно для привыкших к классической латыни.

Книга строится как наставления в любовной науке, преподаваемые Капелланом некоему Вальтеру. После немногих определений и предварительных замечаний автор переходит к примерам — воображаемым диалогам, в которых участвуют влюбленные различного социального положения. Нам показывают, как человеку из благородного сословия вести себя с дамой, которая превосходит его знатностью, и как поступать в этом случае плебейм. Говорится даже, как плебею добиться расположения знатной или очень знатной дамы. Тем самым в большинстве случаев Андрей не говорит от своего лица и использует самые различные доводы, влагая их в уста вымышленных персонажей. Мы встретились бы с очень серьезными трудностями, если бы захотели описать, что происходило в его сознании; наша задача не столь трудна (и гораздо более интересна), если мы хотим постигнуть особенности любовной теории, какой она существовала в сознании той эпохи. Случайное распределение мнений в воображаемых диалогах ничего не говорит нам о позиции самого Андрея, но случайность эта неплохо доказывает, что подобный разброс мнений характерен для

¹ Изд. Trojel (Haunia, 1892).

воззрений на этот предмет. Трудно допустить, что автор позволил бы себе, в подражание ученику, речи, содержащие доводы и мысли, «некорректные» с точки зрения образцов куртуазной традиции. Я не могу обещать, что обойдусь без такого удобного выражения, как «Андрей говорит», — но понимать это следует с указанными выше оговорками.

Определение любви, которое дается на первой странице этого труда, сразу исключает ту ее разновидность, которую мы зовем «платонической»¹. Цель любви, по Андрею, — наслаждение, ее источник — телесная красота. Роль чувственности настолько велика, что слепых признают неспособными любить, по крайней мере это чувство не имеет над ними власти с тех пор, как они ослепли². С другой стороны, любовь не есть чувственность. Чувственный человек — тот, кто поработен неумеренностью желаний (*abundantia voluptatis*), — исключается из числа участников³. Можно даже отыскать слова о том, что любовь, строго требующая верности единственному объекту обожания, есть разновидность целомудрия⁴. Влюбленный не должен надеяться на изящество облика (*formae venustas*), разве что он имеет дело с неумною дамой; его оружие — красноречие и нравственная твердость (*morum probitas*). Это не значит, что характер понимается примитивно или односторонне. Влюбленный должен быть честным, скромным, благочестивым, красноречивым, радушным и готовым отплатить добром за зло. Он должен быть смелым в бою (если не облечен саном) и щедрым в благодеяниях. Он должен быть всегда обходительным. Преданный, в особом смысле, одной даме, услужливость и покорность (*ministeriam et obsequiam*) он должен выказывать всем⁵. При таком представлении о качествах влюбленного не удивительно, что Андрей вновь и вновь возвращается к мысли о благой силе любви. «Все

¹ Андрей проводит различие между чистой любовью (*purus amor*) и смешанной (*mixtus*) (изд. Trojel. P.82), оставляя чистую любовь далеко позади платонической. Кроме того, дама отвергает ее как нелепую (*ibid.* P.184).

² *Ibid.*, I, 5 (p.13).

³ *Ibid.*, I, 5 (p. 13).

⁴ *Ibid.*, I, 4: «любовь делает человека украшенным добродетелью целомудрия» (p. 10).

⁵ *Ibid.*, II, 1 (p. 241).

люди согласны в том, что нет ничего в мире благого (какова и учтивость), что не имело бы своим источником любовь»¹. Любовь — «источник и начало всего благого»; без нее «учтивость не была бы в обычае у людей»². Дама свободна выбирать себе возлюбленных и отказываться от них, дабы воздать должное лучшему. Однако она не должна злоупотреблять своей властью ради каприза. Оказывая расположение достойному, она поступает правильно. Только «призванные под знамена любви» женщины славны меж людей. Даже молодой незамужней женщине следует обзавестись поклонником. Правда, ее муж, когда она выйдет замуж, непременно узнает об этом, но, если он разумен, ему должно быть известно, что женщина, не последовавшая «велениям любви», не испытана должным образом³. В конце концов, все блага века сего (*in saeculo bonum*) зависят только от любви. И все же, хотя авторский идеал твердости (*probitas*), требуемой от влюбленного, допускает очень многое, чтобы оправдать его любовную награду, мы должны помнить, что у этого идеала четко обозначенные границы. Учтивость требует служения любой даме, а не любой женщине. Ничто не способно ярче обозначить отрицательные стороны этой традиции, чем краткая глава, в которой Андрей объясняет, что, если вас угораздило влюбиться в крестьянку, вы можете, «если найдете удобное место» (*si locum inveneris opportunum*), использовать «умеренное насилие» (*modica coactio*). Иным путем трудно преодолеть, добавляет он, «бесчувственность» (*rigor*) этих существ⁴.

Любовь, основу мирских благ, следовало бы понять как некое состояние души, однако правила поведения, полагаемые здесь Андреем, напоминают нам, что это также и искусство. Его разработка достигает такой тонкости, что для разрешения особо трудных случаев требуется участие знатока. Андрей основывается в своих суждениях на мнении

¹ Ibid., I, 6 a (p. 28).

² Ibid., I, 6 d (p. 81).

³ Ibid., I, 6 g (p. 181).

⁴ Ibid., I, 11 (p. 236). Ср. очень близкую параллель у Мэлори, III, 3: «Поведала она королю и Мерлину, как однажды, когда была она девицею, она пошла доить коров, и там повстречался ей рыцарь горячий и силою лишил ее девственности» (пер. И. М. Бернштейн).

благородных дам, которым он предложил разрешить эти проблемы. Обсуждение таких трудных случаев составляет в его книге довольно забавную главу «Суды любви» (*De variis iudiciis amoris*). Некоторые случаи связаны с границами послушания даме. Дама запретила возлюбленному служить ей. Услышав, что честь ее в опасности, он выступает на ее защиту. Виновен ли он в непослушании? Графиня Шампанская полагает, что не виновен: приказание дамы, неправильное в основе своей, не имеет обязательной силы¹. Что предписывает закон учтивости влюбленным, обнаружившим, что они связаны родством той степени, которая воспрещает им вступать в брак? Немедленно расстаться. Генеалогические таблицы, регулирующие право вступления в брак, имеют силу и здесь, среди любовников². Усиленно подчеркивается, что необходимо сохранять тайну в любовных делах (эту черту куртуазного кодекса унаследовало наше общество); разглашение тайны карается³. Пожалуй, ни одно предписание не выражено так ясно, как то, что исключает любовь из брачных отношений. «Мы говорим и утверждаем, что любовь между двумя супругами не может сохранить свою силу»⁴. Охлаждающее действие брака простирается даже на разведенных: любовь между состоявшими в браке и разошедшимися нечестива (*nefandus*), заявляет графиня Шампанская. Все же некоторые пассажи говорят о том, что рыцарский кодекс, хотя в основаниях своих и настроенный против брака, несколько смягчил прежнюю суровость в отношениях между мужем и женой. Андрей находит необходимым указать на возможность «брачной склонности» (*maritalis affectio*) и пространно доказывает ее отличие от «любви» (*amor*)⁵. Доказательство это достаточно красноречиво. Брачная склонность не может быть «любовью», поскольку в ней есть элемент долга и необходимости: любя своего мужа, жена не выбирает того, кто достоин награды, и поэтому любовь ее неспособна

¹ Ibid., II, 7 (p. 271–273).

² Ibid., II, 7 (p. 279).

³ Ibid., I, 6 c (p. 65).

⁴ *De arte honeste amandi*, I, 6 f (p. 153).

⁵ Ibid. P. 141 et seq.

развивать его *probitas*. Еще один недостаток — супружескую любовь не нужно скрывать, и ревность, возбуждающая вне брака, для супругов просто ужасна. Однако это первое основание, излагающее нам «теорию измены» с наибольшим сочувствием, а значит — и правдивостью. Любовь, которая порождает все прекрасное в жизни и в обхождении, должна быть свободно даруемой наградой. Но награждать может только главенствующая сторона. Жена же не главенствует над мужем¹. Чужая жена, супруга могущественного человека, может быть богиней красоты и любви, дарующей милости, вдохновляющей на подвиги, обуздывающей низость²; но твоя собственная жена, о которой ты договорился с ее отцом, мгновенно превращается из дамы просто в женщину. Может ли женщина, обязанная во всем подчиняться тебе, быть для тебя *midons*, чья благосклонность — предмет мечтаний и чье неудовольствие, словно узда, удерживает от недостойных поступков? В каком-то смысле ты можешь даже любить жену. Но это такая же любовь, говорит Андрей, как любовь отца к сыну, *amicitia*³. Не надо думать, что любовные правила тем фривольней, чем дальше они от брака. Наоборот, чем они серьезнее, тем дальше от них брак. Как я уже сказал, пока брак не зависит от свободной воли сторон, любая теория, для которой любовь — благородное чувство, необходимо оказывается теорией прелюбодеяния.

Что касается религии или, скорее, мифологии любви, то в нее Андрей внес интересный вклад. В «Соборе в Ремиремонте» мы видели обожествленную Любовь с Евангелием, кардиналами, церемониалом и властью отлучать впавших в ересь. Андрей идет дальше и завершает аналогию с Бо-

¹ Коль скоро любовные чувства, пусть даже развивавшиеся до тех пор по куртуазному образцу, кончаются браком, позднее Средневековье считает, что они совершенно меняются; ср. в «Амадисе Гальском» (часть III, кн. IV): «О девица, каким служением могу я отплатить тебе за твое согласие объявить о нашей любви?» Ориана отвечала: «Теперь, сэр, вы более не должны оказывать мне знаков внимания, а я — принимать их. Теперь я последую за вами и буду соблюдать вашу волю с покорностью, с какой жена обязана подчиняться мужу».

² Ср. Чосер. Жалоба Марса, 41: «Она смирила с легкостью его / Уздой очарованья своего».

³ De arte honeste amandi. P. 142.

гом подлинной религии. В одном из воображаемых диалогов дама апеллирует к защите лишь на том основании, что сама она не отвечает взаимностью своему поклоннику (этим мотивировка и ограничивается). «В этом случае, — возражает тот, — грешник может оправдываться тем, что Господь не наделил его добродетелью». «Но с другой стороны, — говорит дама, — как все наши дела, свершаемые не из милосердия, не заслужат нам вечного блаженства, так тщетно служение Любви не по склонности сердечной (*non ex cordis affectione*)»¹. Осталось только усвоить Любви божественную власть посмертного воздаяния; и это происходит. История, которую рассказывает по этому поводу Андрей, — одно из самых живых мест книги². Оглядывая позднейшую словесность, мы встретим этот сюжет у Боккаччо, Гауэра и Драйдена, оглядываясь назад, мы, возможно, снова соприкоснемся с глубинными пластами европейской мифологии. Все начинается, как и положено в хорошей истории, с того, что юноша заблудился в лесу. Когда он спал, его конь потерялся, и, пока он его ищет, мимо него проходят три группы. Первую, предводительствуемую прекрасным рыцарем, составляют дамы верхом на богато украшенных конях. Каждую из них сопровождает пеший поклонник. Во второй группе дамы окружены такой толпой спорящих друг с другом рыцарей, что более всего на свете они хотят скрыться от этого шума. Третьими же, без седел, на жалких клячах, «худых весьма и тяжело ступающих» (*macilentos valde et graviter trottantes*), едут дамы в лохмотьях и в пыли, поднятой двумя первыми процессиями. Можно догадаться, что первые дамы при жизни мудро служили любви; вторые — оказывали свое расположение каждому, кто просил об этом; третьи же, «несчастнейшие из женщин» (*omnium mulierum miserrimae*), в своей непреклонной красоте были глухи к мольбам поклонников. Герой следует за этой процессией через лес, пока не достигает неизвестной страны. В тени дерева, на ветвях которого зреют разнообразнейшие

¹ Ibid., I, 6 e (p. 123).

² Ibid., I, 6 d². P. 91—108. Параллели собраны У. Нельсоном в *Romania*, XXIX; он считает найденный в «Ле о рыси» (*Lai du Trot*) вариант этой повести немного более ранним, чем у Андрея [Ле — небольшая поэма в стихах. — Примеч. ред.].

плоды, стоят троны Короля и Королевы Любви. Неподалеку бьет фонтан сладчайшего нектара, откуда проистекают бесчисленные ручейки, питающие окрестные лужайки. Они влекут свои воды среди лож, приготовленных для истинных влюбленных из первой процессии. Но далее, окружая эту прелестную страну под названием Приятность (*Amoenitas*), располагается Сырость (*Humiditas*). Струи фонтана холодны, как лед, когда достигают пределов этой страны и там, собираясь в низинах, образуют холодную, безжизненную топь, сверкающую под лучами солнца. Эта область — для дам, следующих вторыми. Дамам из третьей группы предназначен самый отдаленный круг, называющийся Сушью (*Siccitas*). Их усаживают на вязанки колючего терновника, который мучители вдобавок непрестанно ворошат. Чтобы не упустить ничего в этой удивительной пародии или реакции на христианский загробный мир, автор заканчивает историю примечательной сценой: гость из мира живых получает от Короля и Королевы скрижали с заповедями Любви. Ему повелевают рассказать на земле о его видении, которое даровано ему, дабы привести «ко спасению» многих дам (*sit multarum dominarum salutis occasio*)¹. Другая история менее насыщена богословием. Все снова оканчивается заповедями любви, но на этот раз их завоевывают вместе с Соколом Победы при дворе короля Артура, а не добывают на том свете.² Прочие сюжеты, как обычно, лежат на границе аллегории и мифологии. Такие пассажи, однако, хотя и могут показаться чересчур смелыми, расцвечены живой фантазией. Они и впрямь далеки от комизма «Собора», но столь же далеки от всего того, что можно всерьез назвать религией любви. Андрей серьезен не здесь, а в тех случаях, на которые я указывал выше, когда он рассуждает о силе любви, вызывающей к жизни лучшие черты рыцарства и учтивости: любовь преобразует «грубого» (*incultus*) и «безобразного» (*horridus*)³, развивает в плебее подлинное

¹ De arte honeste amandi, I, 6 d². P. 105: «Тебе позволено видеть наши чудеса, дабы через тебя возможно было открыть их несведущим и дабы послужило это твое видение ко спасению многих дам».

² Ibid., II, 8 (p. 295—312).

³ Ibid., I, 4 (p. 9).

благородство, а в униженном — достоинство. Если это не религия, то, во всяком случае, этическая система. О ее отношении к другой системе, христианской, Андрей говорит особо. В противоположность автору «Собора» он ясно говорит, что монахи не обязаны быть слугами любви, — и оканчивает этот пассаж комическим отчетом о своих собственных любовных опытах (эти его строки — не из самых рыцарственных)¹. С «клириками» (*clerici*) дело обстоит иначе. Они в конечном счете просто люди, так же как и прочие, подпавшие греху, только более подверженные искушениям «через многую праздность и яства избыточные» (*propter otia multa et abundantia cibarum*). И в самом деле, мог ли Бог всерьез счесть их более благочестивыми, чем мирян? В расчет здесь принята не практика, а теория. Разве не сказал Христос: «Не поступайте по делам их»?^{2xiv} Андрей старается показать, что кодекс любви согласуется с естественной моралью. «Кровосмесительный» или «нечестивый» союз одинаково запрещен для них³. Обычное благочестие и почитание святых он включает в число добродетелей, не обладая которыми человек любить не может. Неправоверие рыцаря дает даме право лишить его своего расположения. «И все же, — говорит он в очень многозначительном отрывке, — некоторые люди настолько глупы, что воображают, будто приобретут благоволение дамы, стоит им выказать пренебрежение к церкви»⁴. Перед нами намек на тех, кто считал, что служение даме и религия совершенно несовместимы, восторженно подчеркивая это свободой языка (пожалуй, довольно грубой); а также на тех (к ним принадлежит и сам Андрей), кто стремится только подчеркнуть их различие. Быть может, именно это благочестие приписывает Кретъен Ланселоту, наглядно поучая

¹ Ibid., I, 8 (p. 222).

² Ibid., I, 7 (p. 221); I. 6 g (p. 186—188). Андрей так толкует это место Евангелия: «Словам клириков должно верить, как словам посланцев Божиих, но поскольку они подвержены искушениям по плоти подобно другим людям, не приглядывайтесь к делам их, если случится им уклониться в сторону».

³ Ibid, I, 2 (p. 7): «В чем естеством отказано, того и любовь устыжается». Также II. 7, Jud. 7 (p. 279).

⁴ Ibid., I, 6 с (p. 68).

фривольное «левое крыло» куртуазного общества. Однако, хотя Андрей и пытается насколько возможно христианизировать свою теорию любви, для него между куртуазной любовью и служением даме нет примирения. Там, где он ближе всего к нему подходит, он предвосхищает строки Поупа: «Природу Бога может ли обидеть то, что самой Природой внушено?»; а к этому нам не найти лучшего комментария, чем слова дамы из того же самого разговора, несколькими строками ниже: «Оставив на время в стороне религиозную сторону вопроса... (*sed divinarum rerum ad praesens disputatione omissa...*)» — после чего она обращается к существу разговора¹.

Ничего не поделаешь, разрыв меж двумя мирами непримируем. Андрей неоднократно убеждается в этом. «Обнаруживая любовь, мы тяжко оскорбляем Бога»². Брак не допускает компромисса. Ошибается тот, кто думает, что *страстный влюбленный* может остаться *неповинным*, нечестиво (с куртуазной точки зрения) любя собственную жену. Такой человек *прелюбодействует с собственной женой*. Его грех тяжелее, чем у неженатого влюбленного, поскольку он посягнул на таинство брака³. Вот, собственно, почему весь куртуазный мир существует лишь «оставив на время в стороне религиозную сторону вопроса». Примите *это* хотя бы однажды, говорит влюбленный в том же отрывке, и вы должны будете отказаться не только от любви к даме, но и от всего мира⁴. Словно этого мало, Андрей удивляет современного читателя началом своей последней книги. Написав две книги о науке любви, он неожиданно бросает все и начинает заново: «Читай все это, дорогой мой Вальтер,

¹ Ibid., I, 6 g (p. 162): «Я все же верю, что любовь [к даме] нельзя тяжко согрешить перед Богом, ибо то, что устроено по замыслу природы, возможно очистить простым покаянием». Также p. 164.

² Ibid. P. 159.

³ Ibid., I, 6 f (p. 147).

⁴ Ibid., I, 6 g (p. 161 et seq.): «Не может служить препятствием то, что я прегрешил перед Богом словами, исторгнутыми любовью, поскольку, кажется, все очевидным образом согласны в том, что высшим и особенным благом считается служение Богу; но те, кто старается совершенно служить Ему, должны решительно этому предаться и, по слову Павла, не должны исполнять никакого мирского дела. Следовательно, если желаете избрать такое служение Богу, оставьте все мирские дела».

не для того, чтобы с этих пор постигнуть мир влюбленных, нет, будучи освежен этим учением, доподлинно разузнав, как обращать разум женщин к любви, воздерживайся от этого, и тем заслужишь величайшую награду». Нам дано понять, что все предыдущее написано, дабы Вальтер, как мадам Гюйон^{xv}, мог все видеть, все знать и все же воздерживаться. «Никто никакими добрыми делами не угодит Богу, пока он на службе Любви». *Quum igitur omnia sequantur ex amore nefanda* («Итак, поскольку всякое нечестие происходит от любви») ... остальная часть книги — палинодия^{1xvi}.

Как нам понимать этот поворот? Капелланова наука любви — только шутка, или его религия — сплошное лицемерие? Ни то ни другое. Скорее всего — третье; то, что он имел в виду, говоря, что любовь — источник всех «благ века сего» (*in saeculo bonum*), и наша вина, если мы забыли про это ограничение, *in saeculo*. Заметьте, мы даже не можем перевести это как «мирское» (*worldly*) благо. «Мирское» в современном языке или, по крайней мере, в языке Викторианской эпохи означает не ценности этого мира (*hoc saeculum*) в противоположность вечным ценностям, а противопоставляет в едином мире то, что считается более низменным, — корыстолюбие, тщеславие и так далее — тому, что почитается возвышенным, — супружеской любви, образованию, общественному служению. Когда Андрей говорит о *bonum in saeculo*, он вовсе не хочет сказать что-то иное. Он имеет в виду по-настоящему доброе как противоположность по-настоящему дурному: смелость, учтивость, великодушие как противоположность низости. Но, возвышаясь подобно утесу над человеческой или мирской шкалой ценностей, он обладает собственной, совсем иной шкалой, в которой очень невелик выбор между «мирским» благом и «мирским» злом. Само пародирование или подражание религии, найденное нами в куртуазном кодексе и выглядящее столь кощунственным, скорее выражает разрыв между ними². Они настолько полно образуют пару,

¹ Ibid., III, 1 (p. 314 et seq.).

² Двойной стандарт ценностей, при котором «мирское» благо равно отделено от «суеты», с одной стороны, и от блага небесного — с другой; стандарт, откуда берет начало понятие «джентльмен», несомненно, дожил и до нашего времени. В «Защите» Уайетта («Признаюсь, не проповедуя

что аналогия возникает сама собой. Происходит странное удвоение опыта, выстраивается пропорция: любовь в веке сем — то, что Бог в вечности; «сердечная склонность» в делах любви — то же, что милосердие в благотворении. Конечно, для самого Андрея, говоря всерьез, нет сомнения, который из двух миров подлинный, и здесь он — типичный представитель Средневековья. Когда служение даме успешно соединяется с религией, как у Данте, внутреннему миру человека возвращается единство и любовь воспринимается с чистосердечной торжественностью. Но там, где они не столь слитны, такое соединение в тени гигантского соперника может быть разве что временным флиртом. Оно может быть торжественным, но эта торжественность минутная; оно может тронуть, но никогда не забывает о тех несчастьях и опасностях, которым несчастья и опасности любви должны, когда придет пора, уступить дорогу. Даже Овидий снабдил их моделью, написав в противовес «Науке любви» «Лекарства от любви»¹; теперь у них больше оснований последовать его примеру. Все авторы рады раскаяться, когда книга окончена. Палинодия Капеллана не одинока. В заключительных строфах «Троила и Крессиды», в резком отречении, завершившем жизнь и труды Чосера, в благородной кончине Мэлори — она все та же. Мы слышим звон колокольчика; и дети, вдруг затихшие и посерьезневшие, немного напуганные, жмутся поближе к учителю.

Перевод осуществлен по изданию: C. S. Lewis, *The Allegory of Love. A study in Medieval Tradition*. Oxford; New York: Oxford University Press, 1972.

чистоты, я все же не живу в мерзости») он напоминает разницу между дипломом с отличием и без отличия. Примечательно, что окончательный отказ от двойного стандарта в Викторианскую эпоху (и следовательно, попытка включить всю сферу нравственности в понятие джентльмена) готовил к исчезновению этого идеала. Само это слово, как я подозреваю, теперь не заключает в себе ничего благородного и звучит почти иронически. *Suos patitur manes* [«Свои воздаяния терпит»]^{xvii}.

¹ Вероятно, важно указать, что в одной из рукописей рубрика в начале третьей книги гласит: «Начинает книгу лекарств или прощания с любовью».

Клайв Льюис — не только яркий ученый, талантливый писатель, работавший во всех жанрах от сказки до романа, и яркий публицист, но еще и одаренный поэт, его на редкость острый поэтический слух то и дело дает знать о себе на страницах «Аллегии любви». При использовании подстрочников поэтическая стихия, столь ощутимая в книге Льюиса, неуловимо ускользала бы от читателя (кроме того, такое обилие подстрочников плохо смотрится в тексте). Однако поскольку нюансы, о которых удаётся говорить Льюису, подчас очень тонки, а любой перевод неизбежно сколько-нибудь заслоняет собою оригинал, в издании всюду даны также и оригинальные фрагменты, что, хочется думать, не слишком перегружает текст.

В двух первых главах Льюис переводит латинские цитаты размерами, свойственными классической английской поэзии, с рифмой. Это игра: говоря о преимуществах художественных форм, он превращает латинскую поэзию в английскую. Переводить стихи Льюиса значило бы чересчур усложнять игру; поэтому все цитаты переведены размерами подлинников.

Примечания переводчика

Эпиграф — Гораций, «Наука поэзии», с. 70—71: «Многое, уже разрушившееся, возродится вновь, и падет то, что ныне в почете».

ⁱ *Шекспир*. Бесплодные усилия любви, акт V, сцена 2.

ⁱⁱ Здесь: «значение» (лат.).

ⁱⁱⁱ Речь идет об учтивости как признаке обученности языку данной культуры и в этом смысле воспитанности, в отличие от простой любезности в обращении. Ср. изменение значения русского «изящный» от сведущего и натренированного в науке прекрасного («изящная словесность», «изящные искусства») к эстетически «приятному».

^{iv} Темные века (Dark Ages) — этим термином обозначается первая половина средневекового периода западноевропейской истории. В более узком смысле он обозначает время, когда пустовал трон Западной Римской империи (476—800 гг.), шире — период между 500 и 1000 гг., для которого характерны частые войны и практически полный паралич городской жизни. Термин редко используется в современной науке из-за привносимого им оценочного оттенка. Хотя происхождение термина иногда объясняется информационной «темнотой» этого исторического периода, недостатком исторических сведений о нем, пейоративный оттенок (период нравственной и интеллектуальной грубости) все же первичен для образования термина.

^v «Что за жизнь, что за радость без золотой Афродиты?» — Мимнерм, 1 фр.

^{vi} Аллюзия на первую *строку* стихотворения Уильяма Блейка *My silks and fine array...*

^{vii} «Наука любви» создана Овидием около 1 г. до н. э. Юлия, дочь Октавиана Августа и мать предполагавшегося наследника императора, была выдана за пасынка Августа Тиберия, а во 2 г. до н. э. сослана по обвинению в прелюбодеянии. В 4 г. н. э. Август усыновляет Тиберия, в 8 г. — отправляет Овидия в ссылку.

^{viii} Строки из англосаксонской поэмы X в. «Странник» (с. 41—44). Строки 41—43, по мнению исследователей, описывают процедуру выражения вассалом своего почтения господину, что подтверждается использованием технического термина *mondryhten* («сеньор»). Кроме того, согласно сборнику законов Генриха I, та же процедура сопровождала переход человека из зависимого состояния в свободное. О пронизанности подобного рода общественно-политических ритуалов куртуазными и даже эротическими элементами см.: *T. P. Dunning, A. J. Bliss, ed. The Wanderer* (London: Methuen, 1969). P. 112.

^{ix} См.: *Данте*. Новая жизнь, III.

^x Окассен — герой французской новеллы в стихах и прозе (*chante-fable*) начала XIII в. «Окассен и Николетта». В этом контексте уместно вспомнить признание самого Льюиса в его книге «Любовь» (*Four Loves*), 24 года спустя, в главе, посвященной влюбленности: «Когда я много лет назад писал о средневековой поэзии, я был так слеп, что считал культ любви литературной условностью. Сейчас я знаю, что влюбленность требует культа по самой своей природе. Из всех видов любви она, на высотах своих, больше всего похожа на Бога и всегда стремится превратить нас в своих служителей» (пер. Н. Трауберг).

^{xi} Строфа из старинной шотландской баллады «Томас-рифмач» (*Thomas the Rhymer*), включенной Вальтером Скоттом в сборник «Песни шотландской границы» (*Minstrelsy of the Scottish Border*, 1802). Именно к этому Томасу, прозванному также Лермоном и жившему в XIII веке, М. Ю. Лермонтов мечтательно возводил свои кельтские корни.

^{xii} «Британский сюжет» (*Matter of Britain*) — традиционное обозначение преданий Артуровского цикла. Выражение восходит к строкам «Песни о саксах» французского поэта XII века Жана Боделя: «Есть лишь три сюжета (*matières*), знать которые должен каждый: Французский, Британский и сюжет великого Рима».

^{xiii} Здесь: «во плоти», «в контексте» (*греч.*).

^{xiv} См.: Мф. 23:1—3: «Тогда Иисус начал говорить народу и ученикам Своим и сказал: на Моисеевом седалище сели книжники и фарисеи; итак все, что они велят вам соблюдать, соблюдайте и делайте; по делам же их не поступайте, ибо они говорят, и не делают...»

^{xv} Жанна Мария Гюйон (1648—1717) — французская проповедница квиетизма. Учила о крайней пассивности в нравственных вопросах, вплоть до полного равнодушия к спасению души.

^{xvi} Палинодия (παλινοδία) греч. — «обратная песнь», слово, в котором порицается только что превозносившееся и наоборот; отречение от своих слов. Палинодия практиковалась в античной риторике, см., например, Платон, «Федр», 242 d сл.

^{xvii} *<Quisque> suos patitur manes* («каждый получает то, что заслужил») — немного измененная цитата из «Энеиды», VI, 743.

Глава II

АЛЛЕГОРИЯ

Несомненно, богословы думают об этом иначе, чем поэты.

*Данте*¹

I

В предыдущей главе мы проследили развитие феномена куртуазной любви вплоть до того момента, когда он начал выражать себя средствами аллегории. Теперь остается специально рассмотреть историю аллегорического метода, а для этой цели нам следует снова вернуться к классической древности. В этом новом исследовании, однако, не может быть и речи о нахождении каких-либо *первичных* оснований. Мы не в силах даже представить себе эти первопричины. В каком-то смысле аллегория — достояние не средневекового человека, но человека или человеческого мышления вообще. В самой природе мысли, как и в природе языка, заложено стремление выразить нематериальное наглядными средствами. Доброе и счастливое всегда было высоким, подобно небесам, и сияло, подобно солнцу. Зло и низость искони темны и глубоки. Боль черна у Гомера, а добродетель — середина для Альфреда Великогоⁱⁱ не меньше, чем для Аристотеля¹. Было бы величайшей глупостью спрашивать, как заключены эти счастливые союзы чувственного и нематериального. Подлинный вопрос в том, как оказалось возможным их разделение, но

¹ *Medemnesse*; ср. готск. *midjis*, санскр. *madhyas*. О наличии в староанглийском языке обоих значений («посредственный» и «хороший») см.: *J. Bosworth and T. N. Toller. An Anglo-Saxon Dictionary (1954), s.v. Medume.*

ответ на этот вопрос — вне компетенции историка¹. Наша задача скромнее. Мы должны выяснить, каким образом нечто, всегда таящееся в человеческой речи, кроме того, еще и выражается в целых поэтических сооружениях и как такие поэмы завоевывают необыкновенную популярность в Средние века.

Можно еще более расширить границы нашего изыскания. Эту тесную соотнесенность нематериального и материального можно осмыслить двояко, и здесь нас интересует только один из путей. С одной стороны, вы можете, двигаясь от нематериального явления, скажем — чувства, которое сейчас испытываете, искать наглядные средства (*visibilia*) для его выражения. Если вы колеблетесь между решительным отторжением и мягким ответом, вы можете выразить свое состояние, выдумав персонаж по имени Гнев (*Ira*), и, вручив ему факел, отправить на битву с другим выдуманным вами персонажем по имени Терпение (*Patientia*). Это и есть аллегория, и только с нею нам предстоит иметь дело. Существует, однако, и иной способ использовать образность языка, почти что противостоящий аллегории, который я бы назвал таинственным и символическим. Коль скоро наши нематериальные переживания можно воплотить в материальных подобиях, почему бы и всему нашему миру не быть, в свою очередь, слепком с мира невидимого? Если божество Любви и его воображаемый сад воплощают действительные человеческие чувства, то и мы сами, быть может, со всем нашим «реальным» миром, — подобия чего-то еще. Попытку вычитать это «что-то» из его видимых подобий, разглядеть образец за образом, я и называю символизмом или таинственным подходом. Это, наконец, «герметическая философия, согласно которой сей видимый мир есть лишь образ невидимого, на котором, как на портрете, предметы не подлинны, а явлены в неясных очертаниях, ибо они подражают некоему подлинному содержанию тех невидимых материй»ⁱⁱⁱ. Различие между этими двумя подходами трудно переоценить. Пользующийся аллегорией оставляет действительность — свои собственные

¹ См.: O. Barfield. Poetic Diction.

переживания, — чтобы сказать о том, что, будучи вымыслом, заведомо менее реально. Символист же оставляет реальность, чтобы прийти к еще более реальному. Иначе обнаруживая это различие, можно сказать: для символиста аллегория — это мы. Мы — «голое олицетворение», небо над нами — «туманные абстракции», мир, который мы по ошибке принимаем за действительность, — плоский контур того, что где-нибудь существует по-настоящему, во всю ширь своих невообразимых размеров.

Такое различие важно, поскольку эти два подхода, хотя и тесно переплетенные, имеют различную историю и различную литературную ценность. Символизм пришел к нам из Греции. Его первое значимое появление в европейской мысли осуществилось в диалогах Платона. Солнце — образ Блага. Время — движущееся подобие вечности. Все видимые предметы существуют лишь настолько, насколько удачно они отображают Идеи. Ни недостаток рукописей, ни сравнительная скудость греческой науки не помешали Средним векам воспринять эту доктрину. Я не собираюсь здесь скрупулезно проследивать родословия; пожалуй, конкретные источники отыскивать бессмысленно. Распыленный платонизм, или неоплатонизм (если между ними есть разница) Августина, Псевдо-Дионисия, Макробия, божественного популяризатора Боэция создал ту самую атмосферу, в которой рождался новый мир. Насколько глубоко дух символизма был воспринят зрелой мыслью Средневековья, можно судить по творчеству Гуго Сен-Викторского. Для него материальная составляющая христианского таинства не просто уступка нашей чувственной слабости и никак не случайность. Напротив, существует три необходимых условия для всякого таинства, и божественное утверждение — лишь второе из этих условий¹. Первое же — это пред-существование подобия (*similitudo*) материального элемента и духовной реальности. Вода по

¹ *Hugo de S. Victore. De sacramentis fidei, lib. I, pars IX, c. II*: «Всякая же вода по природному качеству имеет определенное сходство с благодатью Святого Духа... и в силу этого врожденного сходства всякая вода представляла духовную благодать даже прежде, чем стала обозначать ее по установлению свыше» (*Migne, tom. CLXXVI, p. 318*).

природе своей (*ex naturali qualitate*) была образом благодати Святого Духа прежде, чем было установлено таинство крещения. *Quod videtur in imagine sacramentum est.* Таинство — то, что видится в образе. Лучшая иллюстрация символизма в средневековой науке — это бестиарии; и я позволю себе не поверить исследователю, который стал бы утверждать, что не ощутил диковинности их поэзии или ее коренного отличия от поэзии аллегорий. Впрочем, разумеется, свое самое совершенное выражение символическая поэтика находит вовсе не в Средние века, а в эпоху романтизма. И это снова свидетельствует о глубоком различии символизма и аллегии.

Я настаиваю на их противопоставлении, поскольку пыльные, но некорректные поклонники Средневековья пытались просто-напросто забыть о нем. Не удивительно, что символ они предпочитали аллегии. Если же аллегория нравилась им, они раздраженно утверждали, что это не аллегория, а символ. Чудовищной ошибкой было бы назвать Любовь «Новой жизни» всего-навсего олицетворением. Мы охотно верим, что Данте, подобно романтику Нового времени, чувствовал стремление к некоей потусторонней реальности, неуловимой для линейного мышления. Однако он, несомненно, ничего подобного не чувствовал. Чтобы покончить с этим заблуждением раз и навсегда, лучше всего обратиться к его собственным работам. Их дополнительная польза в том, что они дадут нам первый ключ к истории аллегии.

«Может быть, кто-нибудь подивится, — пишет Данте, — тому, что я говорю о Любви так, словно она существует сама по себе не только как мыслимая субстанция, но как субстанция телесная; а это, согласно истинному учению, ложно, ибо любовь не имеет, как субстанция, собственного существования, но она есть случайная принадлежность субстанции»¹. Хотя и защищая олицетворение, Данте явно

¹ Данте, Новая жизнь, XXV (здесь и далее пер. А. Эфроса): *Potrebbe qui dubitare persona... di ciò che io dico d'Amore come se fosse una cosa per sè, e non solamente sustanzia intelligente, ma sì come fosse sustanzia corporale; la quale cosa, secondo la veritate, è falsa; che Amore non è per sè sì come sustanzia, ma è uno accidente in sustanzia.*

не собирается представлять его чем-то бóльшим. Это, как сам он говорит чуть ниже, *figura o colore rettorico*, прием, оружие из арсенала *ῥητωρικῆς*. В таком качестве оно оказывается под защитой научного прецедента. В латинской поэзии, замечает Данте, «многие качества говорят, будто они некие существа или люди». Это было бы для него достаточным основанием, не считай он необходимым пространно доказывать, что поэзия на местном наречии (*dire per rima*) действительно аналогична латинской поэзии (*dire per versi*) — подобный формализм был присущ его эпохе — и что «слагатель рифм» имеет право на все то, что позволено версификатору-латинисту. Он, однако, не должен пользоваться этим на свое усмотрение — необходимо основание, и даже «такое основание, которое могло бы быть изложено в прозе». «Было бы величайшим бесчестием для человека, — прибавляет Данте, — если бы он зарифмовал нечто в одеянии риторических фигур и украшений, а затем, когда его попросят, не мог бы сорвать эти покровы и показать истинный смысл»¹.

Решительная позиция величайшего аллегориста не оставляет места для недоразумений. Средневековая аллегория не связана ни с чем «мистическим» или мистериальным. Поэты ясно представляли себе, о чем они говорят, и прекрасно понимали, что создают фикции. Символизм — это форма мышления, аллегория — форма выражения. Она скорее принадлежит к формальным элементам поэтического искусства, чем к содержанию поэзии, и научили ей древние. Если Данте прав — а это скорее всего так, — мы должны отсчитывать историю аллегии от олицетворений латинской поэзии².

¹ Там же: *Non senza ragione alcuna, ma con ragione la quale poi sia possibile d'aprire per prosa... grande vergogna sarebbe a colui che rimasse cose sotto vesta di figura o di colore rettorico, e poscia, domandato, non sapesse denudare le sue parole da cotale vesta di guisa che avessero verace intendimento.*

² Сведущий читатель может удивиться, не встречая здесь и встречая ниже совсем мало упоминаний о Филоне, Оригене и о множественных смыслах Писания. Однако дело в том, что я стараюсь прежде всего объяснить некое стремление, а не зафиксировать этапы достижения им своей цели. Надо учитывать и то, что предмет моего исследования — светская, творческая, а не религиозно-экзегетическая аллегория. Если прав Данте,

II

Функция олицетворения определена Джонсоном. «*Молва* повествует, а *Победа* парит над полководцем либо простирается над стягом. Ни *Молва*, ни *Победа* не могут делать более ничего». Это совершеннейшая правда, покуда дело идет о наших собственных «классических» поэтах. Если же в позднеримской поэзии подобные фигуры находят себе гораздо больше применений, кроме как парить и простираются, то это потому, что изначально они значили для римлянина больше, чем для Грея и Коллинза. Римская религия начинается с почитания вещей, которые кажутся нам простыми абстракциями. Она продолжает строить храмы таким божествам, как Верность (*Fides*), Согласие (*Concordia*), Разум (*Mens*) и Благополучие (*Salus*)¹. И наоборот, то, что мы воспринимаем как имена конкретных богов, может встречаться в контексте, в котором мы используем лишь абстракции — *aequo Marte*, *per veneris res*^{iv} и подобные. Такое употребление нельзя считать ни специфически поздней чертой, поскольку оно встречается у Энния, ни исключительной принадлежностью поэтического языка, поскольку встречается и у Цезаря. Сопоставив эти два факта, мы вынуждены заключить, что основополагающее для нас различие — а именно различие между отвлеченным общим понятием и живым духом — представлялось римлянину туманным и непостоянным. Не надо отчаиваться,

возвращаясь к классикам, и если я прав, отслеживая тяготение к аллегории уже в язычестве, получается, что экзегетическая аллегория менее важна для понимания аллегории в светском искусстве, чем предполагают. Очевидно, было бы нелегко доказать, что множественные смыслы имеют какое-либо значение для концепции эротической аллегории. Сам Данте, хотя и рассуждает о четырех смыслах (Пир, II, I; Послания, XIII или X в нек. изданиях), исключительно мало использует их для объяснения собственной работы.

¹ О природе таких божеств, как Нериена, супруга Марса (*Nerio Martis*), см. цитаты из Авла Геллия в кн.: *W. W. Fowler. Religious Experience of the Roman People*. P. 150. О Верности и подобных ей см.: *Цицерон*. О природе богов, II, XXIII, 61: «Сама вещь, в которой существует некая значительная сила, зовется так, что тем самым именуется богом, как, например, Верность или Разум, чьи храмы мы видим на Капитолии» и др. Ср. также: *G. Boissier. La Fin du Paganisme*. Tom II. P. 259.

пытаясь возродить подобные понятия в наше время; лучше вспомним о том странном пограничном положении, что занимает сейчас понятие природы в сознании надделенного фантазией и не особенно склонного к философии человека, начитавшегося научно-популярных книжек. Это больше, чем олицетворение, и меньше, чем миф, но способно, в зависимости от ситуации, превращаться и в то и в другое. Подобная путаница (если это путаница) не то же самое, что аллегория. В самом деле такое смешение понятий было преимущественно изжито к тому времени, как наступила аллегорическая эпоха. Но наличие этого смешения в олицетворениях и в божествах эпохи Августа определяет те метаморфозы, которые они претерпели впоследствии, и именно оно оказалось условием — хотя, разумеется, не причиной — медленного сползания к аллегории, заметного в поэзии после Вергилия.

Это движение в сторону аллегории на ранних его этапах, по-моему, хорошо иллюстрирует «Фиваида» Стация^v. Не знаю, больше ли здесь олицетворений, чем в «Энеиде», — я их не считал. Дело не в арифметике. Важно не число олицетворений, а то, каким образом они используются и как изменяются связи между олицетворением и мифологией. В «Фиваиде» действует сразу два процесса. С одной стороны, боги становятся все более похожи на олицетворения; с другой, олицетворения все дальше выходят за те границы, которые определил для них Джонсон. Первый процесс заметен в связи с трактовкой Марса. У Стация ему уделено много внимания, но место, отведенное ему в сюжете, не принадлежит ему генетически — как, к примеру, место Юноны в «Энеиде». Мифология обосновывает нелюбовь Юноны к троянцам. Ей по-прежнему не дает покоя *spretae injuria formae*^{vi}. У нее есть личные мотивы, и их можно понять из предшествующих сюжету событий, принимаемых во внимание автором. Если бы Марс вводился в сюжет о Фиванской войне таким же мифологическим путем, нам следовало бы ожидать, что он привержен к той или другой воюющей стороне по каким-либо объяснимым личным причинам: им могла руководить давняя обида на фиванцев, он мог быть предком

какого-нибудь выдающегося воина. Однако в «Фиваиде» такого мотива нет. Конечно, он не действует совершенно независимо; он всего-навсего призван Юпитером. Важно также, что Юпитер повелевает ему не вмешиваться в войну, а только подогревать вражду с обеих сторон.

Пусть стремятся к тебе, безрассудно тебе обрекают
Сердце и руки; дремать не давай, нарушай договоры¹.

Именно это он и делает — «их смятенное сердце полнит любовью к себе»². Иными словами, он не делает ничего такого, чего не могла бы сделать с равным успехом олицетворенная *Война* (или *Bellona*).

Его дело — не влиять на ход или исход войн, а вдохновлять сами войны. Он фактически и есть «случайная принадлежность субстанции», воинственный или задиристый дух; присущий сегодня одному, завтра другому народу, как распорядится Судьба. В совершеннейшем согласии с аллегорической природой Стациева Марса ему не полагается присутствовать на советах у Юпитера — его туда призывают. Война или Воинственность — еще не Судьба, но лишь одно из орудий Судьбы, воздействующее на рассудок людей по ее приказанию. Это хорошо показано в седьмой книге, когда Юпитер, находя недостаточными старания Марса возбудить сражающихся — первую порцию воинственного пыла, посылает Меркурия вызвать Марса вторично. Для этого Меркурий должен отправиться во Фракию и отыскать Марса в его жилище — и тут мы находим пространное описание «Жилища» аллегорического существа, в том смысле, в каком мы говорим о «Жилище» Славы или «Обители» Гордыни.

¹ *Стаций*. Фиваида, III, 232:

*Te cupiant, tibi praecipites animasque manusque
Devoveant! Rape cunctantes et foedera turba!*

² Там же, 423:

*Trepidantia corda
Implet amore sui.*

Здесь, в безлюдных лесах, святилище Марсово видит
 И страшится глядеть: меж гемских враждебных отрогов
 Тысячью Бешенств хранимый чертог возвышается дикий...
 Стража достойна: у врат безумный мечется Натиск,
 Подле кровавый Раздор начеку со слепую Неправдой¹.

Значимо и то, что Марс, которого Меркурий не застаёт дома, должен внезапно появиться «в уборе гирканской крови», настолько устрашающем, что сам Юпитер, оказавшись он поблизости, проникся бы уважением². Подобным же образом, когда Юпитер впервые призывает его, Марс занят «опустошением гетских и бистонийских городов». Иными словами, Марс свирепствует, когда занавес поднимается и свирепствовать еще нет никакого повода. Это естественно, ибо, когда Война не свирепствует, ее не существует. Ее суть — в том, чтобы свирепствовать. Но природа мифологического персонажа не такова. У гомеровского Ареса много интересов помимо войны. Функция и характер Посейдона проявляются независимо от его ссоры с Одиссеем. Сущность Юноны не исчерпывается ее противостоянием троянцам³.

То же самое поражает нас в Стациевом описании служителей Бахуса. Все это особенно примечательно, поскольку в других местах поэмы Бахус — не аллегорическая, а романтическая фигура. Он — Исмена «Фиваиды», задерживающая вражескую армию своим очарованием. И все же, когда поэт дает нам полное описание Бахуса, он, кажется, забывает и о собственном романтическом сюжете, и о том материале, который услужливо предоставляет ему греческая мифоло-

¹ Там же, VII, 38—40 и 46—47:

*Hic sterilis delubra notat Mavortia silvas
 Horrescitque tuens, ubi mille Furoribus illi
 Cingitur averso domus immansueta sub Haemo... (VII, 40)
 Digna loco statio; primis salit Impetus amens
 E foribus caecumque Nefas Iraeque rubentes (47).*

² Там же, 69 и 75:

Hircano in sanguine pulcher.

³ Несомненно, начало этого процесса можно проследить уже в «Энеиде»; ср.: *H. W. Garrod. English Literature and the Classics. P. 164.*

гия. Мы ожидаем увидеть Силена на осле, а вместо этого получаем:

Живо колыхнется свита: здесь и Гнев, и Безумство,
Здесь и Доблесть, и Страх, и Страсть, что вечно пьяна;
Двигается шагом нетвердым царю подобное войско¹.

Бахус превратился в простое олицетворение пьянства, и средневековый поэт снабдил бы Обжорство (*Gula*) процессией из точно таких же лиц — за исключением Доблести. Удивительное появление Паллады во второй книге, когда она, безусловно, олицетворяет состояние Тидея, — еще одна иллюстрация той же тенденции. Излюбленным упражнением для исследователей служит сравнение этого места с соответствующим фрагментом «Илиады»².

Но сумерки богов — это утро олицетворений. Пожалуй, наиболее очевидный тому пример мы встречаем в десятой книге³. Только что получен оракул, что Фивы можно спасти лишь человеческим жертвоприношением. И вот, в полном соответствии с эпической традицией, сверхъестественному существу следует спуститься на землю, принять облик кого-либо из домочадцев и в таком виде предстать перед молодым Менекеем, сражающимся в воротах, чтобы сообщить ему об ожидающем его героическом предназначении и побудить проникнуться мыслью о нем. Кто из читателей Гомера или Вергилия дерзнул бы предположить, что выступить в этой роли может не Паллада, Меркурий или Аполлон, а олицетворенная Доблесть (*Virtus*)? Это не должно казаться нам холодной отвлеченностью. У Доблести тоже были свои храмы, и Стаций использует как бога из машины в самом важном и самом эффектном месте своей поэмы именно ее, а не олимпийцев потому, что она для него — более подлинное божество, в каком-то смысле — более реальное, чем весь греко-римский пантеон. В самом деле,

¹ *Стаций*. Фиваида, IV, 661:

*Nec comitatus iners. Sunt illic Ira Furorque
Et Metus et Virtus et numquam sobrius Ardor
Succiduique gradus et castra simillima regi.*

² *Гомер*. Илиада, I, 188 сл.; *Стаций*, Фиваида, II, 682—690.

³ *Стаций*. Фиваида, X, 632 сл.

если мы не поймем всей серьезности его олицетворений, если не увидим, что олимпийцы превратились почти *только* в механизм развития сюжета, тогда как олицетворения приблизились к подлинной художественности, — мы упустим все самое важное. Его Юнона просто сварливая баба; Бахус — никчемный колдун. И только когда он начинает говорить о Милости, мы видим что-то, напоминающее религиозное переживание.

Был среди града алтарь, на котором не позволялось
 Никому возносить к богам могучим молитвы.
 Нежная Милость здесь трон основала, убогих спасенье;
 Вечно теснят сей алтарь, ничьей он не презрит молитвы,
 Каждый просящий услышан¹.

Однако подлинность чувства не отменяет того (и это очень важно), что Милость — не что иное, как человеческое состояние; «Разум и сердце человеческое — ее любимое жилище», — говорит Стаций². То же самое можно сказать о всех его богах. Все они живут и умирают в мире человеческой души, они «случайная принадлежность субстанции»; но именно они, ничуть того не скрывающие, не тянущие за собой верениц излишних мифологических ассоциаций, вызывают у Стация глубокое благоговение и пробуждают его лучшие стихи. Если во всей поэме есть что-то серьезное, что-то идущее от авторского жизненного опыта, это, конечно, слова, которыми Благодетель начинает свою речь:

О Природа-владычица, — молвит, — почто и бессмертным
 Ты сотворила меня ненавистной, а равно и смертным?³

¹ Там же, XII, 481:

*Urbe fuit media nulli concessa potentum
 Ara deum. Mitis posuit Clementia sedem
 Et miseri fecere sacram. Sine supplice numquam
 Illa novo, nulla damnavit vota lepulsa;
 Auditi quicumque rogant.*

² Там же, 494: *Mentes habitare et pectora gaudet.*

³ Там же, XI, 465:

*Quid me, ait, ut saevis animantum ac saepe deorum
 Obstaturam animis, princeps Natura, creabas?*

В этих словах уже почти различимы поблекшие боги мифологии в тени двух могучих абстракций, Благочестия и Природы, — Жалость (*Pite*) и Род (*Kind*), как звались они в последующие века. Но Благочестие не довольствуется просто жалобой; и здесь мы приближаемся к самой сути Стациевой поэмы. Несколькими сотнями строк ранее речи Благочестия Тисифона и Мегера — сами едва ли менее аллегорические фигуры — встречались, чтобы исполнить меру несчастий фиванской войны, поощряя одну-единственную схватку между братьями Полиником и Этеоклом. «Это свершится», — кричат фурии, —

Пусть не велит Благочестие, Верность пусть запрещает,
Все же сойдутся они!¹

Само по себе, в отдельности, это может сойти за простую риторичку, и читателю, разглядевшему в предполагаемом столкновении демонов и добродетели отголоски «Психомахию», можно попенять за причудливое воображение. Однако пророчество фурий на самом деле сбывается. Благочестие вводится только для того, чтобы сойти на поле сражения, но не ради воздействия на братьев, — хотя оно делает и это, — а ради встречи с Мегерой и Тисифоной². Оно терпит поражение и улетает на крыльях ветра от жара и змей своих противниц, но в тот самый миг, когда человеческое (и олимпийское) действие в поэме замирает и воплощенные добро и зло человеческой души вступают в бой, не через своих представителей, людей, а сами, лицом к лицу, мы видим зародыш всей аллегорической литературы. Здесь, у языческого поэта, мы встречаем в недвусмысленной форме излюбленную тему Средневековья — битву добродетелей с пороками, психомахию, *bellum intestinum*, «невидимую брань». Этот фрагмент — не какое-нибудь неуместное украшение. Кульминация всей поэмы — появление Тесея, который расправляется со всеми хитроspлетениями

¹ Там же, 98:
licet alma Fides Pietasque repugnent
Vincentur!

² Там же, 482 сл.

мерзости фиванской. Об этом, как и следует, говорится кратко; не потому, что, по мнению современного исследователя, поэт утомлен и поверхностен¹, а потому, что ему исключительно важно запечатлеть в нас не новые войны, следующие за старыми, но пробуждение от кошмара, внезапную тишину после бури, мгновенный удар, рассекающий всю гнусь. Но, при всей своей краткости, Стаций находит время утвердить непререкаемую важность роли Тесея. Его война священна, его победа затмевает минутное поражение Благочестия. Тесей, как и само Благочестие, провозглашает своей покровительницей Природу и видит в своей борьбе невидимую брань.

Вы, законы земель и мира союзы, со мною,
 Войско заслонное, ныне готовьтесь к достойной задаче.
 Здесь благосклонность богов и благосклонность людская,
 Под начальством Природы Аверна безмолвного войско.
 Там же — Мщения рать и Фивам враждебные силы,
 Сестры знамена несут — змееволосые девы².

Так видит, конечно, автор, а не Тесей. Но от Тесея этого ждут; и глашатай аргивских ведьм при первой же обращенной к нему просьбе о помощи вспоминает те самые слова Благочестия к Повелительнице Природе³.

Я, конечно, не хочу сказать, что «Фиваида» настолько глубокомысленна, как может показаться, судя по подобранным здесь цитатам. Она находится в таком же отношении к подлинно эпической серьезности, как, скажем, «Освобожденный Иерусалим», хотя и надо уточнить, что латинская

¹ *H. E. Butler. Post-Augustan Poetry from Seneca to Juvenal. Oxford, 1909. P. 120.* Глава, посвященная Стацию, пожалуй, наименее благожелательная в этой интересной книге.

² *Стаций.* Фиваида, XII, 642:

*Terrarum leges et mundi foedera mecum
 Defensura cohors, dignas insumite mentes
 Coeptibus. Hac omnem divumque hominumque favorem
 Naturamque ducem coetusque silentis Averni
 Stare palam est. Illic Poenarum exercita Thebis
 Agmina et anguicomae ducunt vexilla sorores.*

³ Там же, 561.

поэма удаляется от эпоса, тогда как итальянская к нему возвращается. Очарование Стация во многом обусловлено тем, что он свободно уходит от героической напряженности конфликта, пытаясь найти изящное и романтическое его разрешение. Он — зачинатель искусства переплетений, которому позднейшая литература обязана многими умышленными красотами, а его четвертая и пятая книги — нечто вроде эскиза к «Неистовому Роланду». У него много оснований для популярности, которую так трудно понять нашей новой классической традиции — очаровательной любовнице, но дурному наставнику. Однако для наших непосредственных целей не нужно точно определять, насколько серьезно мы воспринимаем «Фиваиду»; нам важно, что она серьезна ровно настолько, настолько стремится к аллегоризму. То, что в ней серьезно, принадлежит «невидимой брани». Содержание самых возвышенных ее фрагментов можно передать терминами Данте: «буквально» (*literaliter*) перед нами фиванская война, «аллегорически» (*allegorice*) — Человек. Ее боги — только абстракции, а ее абстракции, хотя и сказано, что они принадлежат внутреннему миру, — это почти боги.

III

Мы уже касались тех особенностей римской религии, которые сделали возможным такое двойное движение. Однако условия — еще не причины. Нам нужно разглядеть, если это возможно, как сумерки богов и апофеоз абстракций происходили в действительности. В каком-то объеме этот процесс, несомненно, взаимодействовал с обычным упадком творческой силы искусства. Поэзию всегда охотно замещает риторика, а риторика любит олицетворения; с другой стороны, холодное, почти техническое использование пантеона — хороший способ вывести наружу элемент абстракции, обычно скрытый внутри. Впрочем, такое объяснение не продвинет нас так далеко, как обычно полагают. Недостатки серебряного века латинской литературы сильно преувеличены. Как объяснить тогда дыхание подлинной

поэзии в самых аллегорических фрагментах Стация? И уж никак не объяснишь того очарования, каким расцвела аллегория в течение последующих веков. Правда в том, что ни то ни другое нельзя считать чисто литературным явлением; литературных явлений не так много. Оба вырастают из всей интеллектуальной атмосферы рассматриваемого периода; оба отражают дух тех веков морального и религиозного эксперимента, из которого в конце концов вышло победителем христианство.

Не надо думать, что сумерки богов, если брать первой эту сторону, хоть в какой-то степени вызваны распространением христианства. Они уже заметно сгущаются у Стация, который, как поэт, только бледно отражал ту философию, что была гораздо старше его. Философия эта представляет собой фактически *modus vivendi* между монотеизмом и мифологическим восприятием мира. Монотеизм — не соперник политеизма, скорее — его зрелость. Там, где вы видите политеизм в сочетании с некоторой способностью к созерцанию и теоретизированию, а также с досугом, достаточным для созерцания, рано или поздно в результате естественного развития возникнет монотеизм. Этот принцип, насколько я понимаю, хорошо иллюстрирует история индийской религии. За спинами богов возникает Единый, и все они, как и люди, — только его сновидения¹. Таков один из путей избавления от множества богов. Европейская мысль шла по другому пути, но встретила с той же проблемой. Лучшие умы избирали монотеизм. Как же быть тогда с богами народной религии? Ответ — или, по крайней мере, самый близкий нам вариант ответа — дали стоики. *Deus pertinens per naturam cujusque rei, per terras Ceres, per maria Neptunus, alii per alia, poterunt intelligi* («Божество смогут понимать как нечто, относящееся к природе каждой вещи: Церера — к природе земли, Нептун — к природе моря, иные — к иным природам»)², где сама конструкция *Deus poterunt* [«божества смогут (быть понимаемы)»] очень точно схватывает соответствующее состояние сознания.

¹ Статья V. H. Jacobi Brahmanism // Enciclopaedia of Religion and Ethics.

² Цицерон. О природе богов, II, XXVIII, 71.

Боги — это аспекты, проявления, временные или частичные воплощения. Они фактически олицетворяют абстрактные атрибуты Единого. Нас не должны возмущать боги Стация, как будто они — случайная неудача конкретного автора. Они — необходимый этап в жизни античной религии и конкретного автора, который, иллюстрируя попытку отказаться от них, передает настроения глубинного опыта своей эпохи. Мифологическая трактовка Бахуса в эту эпоху малограмотна и подражательна, а вот аллегорическая трактовка Бахуса и Марса — жива. Тот же ключ помогает нам понять и Повелительницу Природу; ибо эта Природа, к которой Благочестие может обращаться через головы богов и людей, не кто иной, как Единый, в чьем свете начинают бледнеть олимпийцы. Она — Всеобщее (или Бог, Природа, Космос) стойков; φύσις Марка Аврелия, *Natura* Сенеки; предшественница *Natura* Алана и *Kinde* Чосера.

Так удастся увидеть, что аллегоризация пантеона зависит от причин, уходящих корнями глубже истории литературы. То же можно сказать и о буйстве олицетворений. Они зависят от глубинных перемен в сознании античности; однако на этот раз дело скорее в изменении нравственного опыта, нежели мышления. Поскольку я отказался от каких-либо попыток объяснить причины таких изменений, показать их природу можно, представив себе, с какой растерянностью современный студент в первый раз читает «Этику» Аристотеля. Для нас сущность нравственной жизни — в противоречии между долгом и склонностями. Специальные нравственные теории пытаются его разрешить, и кто-то из «наших запоздалых фантазеров» пытается существовать вне его или над ним. Тем не менее это противоречие остается тем, с чего мы все начинаем. Все наши серьезные произведения искусства, коль скоро речь заходит о нравственности, изображают конфликт; все моралисты-практики зовут на бой и рекомендуют наилучшую стратегию. Уничтожьте понятие об «искушении», и все, что мы считаем или называем добром и злом, просто рассеется как дым. Но когда мы впервые раскрываем Аристотеля, мы с изумлением обнаруживаем, что этот внутренний конфликт очень мало, с его точки зрения, затрагивал сущность морали, и он постарался запихнуть его в самый дальний угол, трактуя

почти как особый случай бессильного характера (ἀκρατής). Подлинно хороший человек, по Аристотелю, не подвержен искушению. Мы склонны думать, что «добродетели, закаленные страданием», более достойны похвалы, чем просто доброкачественность характера, Аристотель же холодно замечает, что человек умеренный из корысти — развратник¹; подлинно воздержанный человек просто любит воздержание. Простота и удовольствие, с какими совершаются добрые дела, отсутствие нравственных усилий — для него признак добродетели².

Когда мы обращаемся к моралистам Римской империи, все меняется. Я не знаю, хуже они или лучше современников Аристотеля; но, несомненно, они больше знали о том, как трудно быть добродетельным. «Бейтесь в благом бою» — как странно звучали бы эти слова в «Этике»! В эпоху Империи они на устах у всех моралистов. Примеров, которые можно извлечь из одних только посланий апостола Павла, достаточно, чтобы показать, как далеко зашли изменения. Однако явление это ни в каком смысле не было вызвано христианством, хотя христианство могло во многом углубить и развить его. Здесь, как и в случае с монотеизмом, дело в особенностях не одного христианства, но всего периода, когда возникала христианская империя. Мы не должны приписывать осадку то, что всегда существовало в растворе. «Жизнь каждого человека — это служба солдата, — пишет Эпиктет, — она длинна и разнообразна». «Мы тоже должны быть солдатами, — говорит Сенека, — на войне, в которой нет перемирия и передышки»³. Или еще,

¹ Аристотель. Никомахова этика, 1104b: «Кто, воздерживаясь от телесных удовольствий, этим и доволен, тот благоразумен, а кто тяготится — распущен» (пер. Н. В. Брагинской).

² Там же, 1099a: «Не является добродетельным тот, кто не радуется прекрасным поступкам, ибо и справедливый никто не назвал бы человека, который не радуется совершению справедливости» и т. д. 1104 b: «Признаком [тех или иных нравственных] устоев следует считать вызываемое делами удовольствие или страдание». «Рассудочность», в которой так часто обвиняют аристотелевскую и особенно платоновскую этику, — это другой аспект той же тенденции.

³ Сенека. Письма к Луцилию, LI, 6: *Nobis quoque militandum* и т. д. Впервые мое внимание к важности Сенеки для нашего предмета было привле-

в словах, напоминающих Новый Завет: «Завоеем все вновь. Ибо награда наша не венец и не победа, не глашатай, требующий тишины, дабы выкрикнуть наше имя, но доблесть, сила разума и мир»¹. Для Сенеки эти столкновения — не частные случаи нравственности, а ее сущность. Он может описывать бодрящую свежесть золотого века (и никто не сделает этого лучше него), но завершает свой рассказ одной поправкой. Дети золотого века не были стоическими святыми (*sapientes*). Они были невинны, поскольку не ведали зла, но невинность — не добродетель. Даже божественная Природа в своем расцвете не способна одарить добродетелью; *ars est bonum fieri*^{2vii}.

Тем самым, чтобы понять роль, какую играют абстракции у Стация и его последователей, нужно прежде всего заметить, что люди той эпохи если и не открыли нравственный конфликт, то по крайней мере разглядели в нем новое значение. Они живо убедились в существовании разделенной воли, невидимой брани, *bellum intestinum*, которой не знали греки. Новое мышление с равным успехом можно изучить по сочинениям Сенеки, апостола Павла, Эпиктета, Марка Аврелия и Тертуллиана.

Но чтобы осознать разделение воли, нужно изменить ум, обратиться в себя. Интроспекция ли проливает свет на разделенность воли или эта разделенность, впервые открыв себя в опыте действительной нравственной неудачи, вызывает интроспекцию, здесь нам решать не нужно. Какою бы ни была последовательность причин, понятно, что, борясь с «Искушением», мы открываем свой внутренний мир. Понятно и то, что, делая это, мы уже в пространстве аллегории. Мы не можем говорить, пожалуй, не можем даже думать о «внутреннем конфликте», не пользуясь метафорой; а всякая метафора — немного аллегория. По мере того

чено книгой: *S. Dill. Roman Society from Nero to Marcus Aurelius*. Я многим обязан ей при написании этой главы.

¹ Сенека. Письма, LXXVIII, 16: *Nos quoque evincamus omnia*, и т. д.

² Там же, XC, 44 сл.: «стать добродетельным — искусство» (лат.). Все это письмо совершенно прекрасно и во многом предваряет Мильтона — «воздух и вольное дыхание ветра на просторе... пажити, прекрасные без всякого искусства» (*Spiritus ac liber in aperta perflatus... prata sine arte formosa*)^{vi}.

как конфликт становится все более и более значительным, наши метафоры неизбежно развиваются, объединяются между собой, пока не превратятся в аллегорическую поэму. Не надо думать, что есть другой, лучший способ изобразить внутренний мир и что мы отыщем его в романе и в драме. Взгляд, направленный внутрь с нравственной целью, не обнаруживает *характера*. Человек не может быть «характером» для самого себя, и менее всего — тогда, когда размышляет о добре и зле. Характер — то, что ему нужно создать; в себе же он находит только сырой материал, страсти и переживания, нуждающиеся в оформлении. Та единая «душа» или «личность», которая интересует романиста, для него — лишь арена, на которой встречаются воюющие стороны; именно они, «случайные принадлежности субстанции», — его насущная забота¹. Он не будет долго вглядываться в них, особенно если прошел выучку в римских школах риторики, без того, чтобы приделать им гегельянские «руки и ноги». Для такого человека аллегория не будет невыразительной формой. Бесплезно говорить ему, что то, за что он держался мертвой хваткой последние двадцать четыре часа, — «абстракция». И будь мы сами свободны хоть немного от нашего *Zeitgeist*, мы могли бы признать, что плоды его творчества не намного более абстрактны, чем те «я» или «личность», на чьем незыблемом единстве мы так безмятежно покоимся и о которых с гораздо большей охотой слышали бы от него.

Объяснение, которое я только что дал аллегорической тенденции, не мешает, разумеется, признать другие вспомогательные причины. Они, конечно, вполне действительны. Инерция, накопленная риторической машиной за несколь-

¹ Очевидная параллель — современный психоанализ и его призрачные персонажи, такие как «цензор». На ином уровне можно утверждать, что приложение психологических категорий ко всей области бессознательного есть само по себе разновидность аллегии. Как для аллегориста Страсти становятся Людьми, так *x* (в бессознательном) становится Страстями для психоаналитика; или по крайней мере он говорит о них только *как будто бы они были «желаниями»*, и т. д. — *la quale cosa secondo la veritate è falsa*. I век нырнул в психологию при помощи Олицетворения (Personification), как XX нырнул в «за-душевное» (*sub-soul*) при помощи «учения о страстях» (Passionification).

ко сотен лет, что-нибудь да значит. Привычка привлекать аллегорическую интерпретацию к античным текстам естественно поощряет свежие аллегорические образования; это широко использовали как язычники, так и христиане. Во время религиозной полемики это действительно самый очевидный способ подогнать древние свидетельства к этическим или политическим требованиям момента. Стоики, отходя от своего основного учения о богах как проявлениях Единого, аллегорически объясняли отдельные мифы. Сатурна, поедающего своих детей, можно с легкою душой истолковать как Время, «уносящее все им рожденное». Юпитер может быть «той высью сияющей» (*hoc sublime candens*), что охватывает внутренний «воздух» (*aer*), Юнону¹. В годы языческого возрождения, спровоцированного позднее в недрах вражеского стана самим христианством, покровители старой религии главным образом высказывали возражения именно против этого метода. Аллегория разрешила бы все трудности; можно было бы счесть, что древний миф и новая философия — лишь покровы одного и того же учения². Христианство и иудаизм использовали тот же прием. Филон Александрийский в I веке перенимает этот метод у раввинистической традиции толкования Священных книг. Учение о потаенных смыслах Библии через Оригена и александрийцев пришло на Запад, где его приняли на вооружение такие писатели, как Иларий Пиктавийский и Амвросий³. Однако, по всей вероятности, этот метод, которым экзегеза ссудила аллегория, многократно окупил себя. Когда аллегория становится для человека естественным средством выражения, он неизбежно принимается

¹ Цицерон. Цит. соч., II. XXV, 64—65 (*hoc sublime candens* — цитата из Энния) и XXVI, 66.

² Максим Тирский (цитируемый Диллем). Diss., X, I «Область поэзии и философии двояка по имени, но едина по существу». Там же, 5: «Все полно загадок как у поэтов, так и у философов». Попытки возродителей язычества довести до конца примирение Единого и Многих средствами аллегории, выстраивания иерархий, учения об эманациях — чего там только не было — были, конечно, очень различны и многосложны. Я привожу здесь только скупой их набросок.

³ См.: A. Ebert. Allgemeine Geschichte des Literatur des Mittelalters im Abendlande (1874). Bd. I. S. 133, 139.

отыскивать все больше и больше аллегорий у уважаемых им древних авторов. Ни в коем случае не следует думать, будто одна только практика аллегорического истолкования или одно влияние риторической традиции могли сами по себе привести к «аллегорическому периоду» в литературе. Они были важны, но нам следует спросить почему. Ответ, я уверен, — в той жажде аллегории, которую создали более глубинные причины. Корень этой жажды, как мы видели, двояк. С одной стороны, боги меркнут в олицетворениях, с другой — повсеместная нравственная революция побуждает людей олицетворять свои страсти.

У авторов, подводящих нас к Пруденцию, мы обнаруживаем исправно действующим второй процесс: они выявляют движения рассудка посредством аллегории. Недавно я цитировал Сенеку, чтобы показать отличие его нравственного опыта от аристотелевского. Но у того же Сенеки невозможно найти ни одного фрагмента, который бы не показывал, как естественно этот опыт выражает себя в метафорах, причем — в тех же самых, заимствованных с арены или с поля боя, которые послужат основой для позднейшей аллегии. Список можно значительно увеличить. Удовольствия должны быть подавлены (*debellandae*)¹. Нам следует быть более бдительными, чем солдатам на обычной войне, ибо, если мы однажды дадим врагу (Наслаждению) ускользнуть, в другой раз он приведет за собою сонм других². Мы вовлечены в судебный процесс, длящийся *sine modo* и *sine fine*, поскольку наш противник так же бесконечен и неограничен³. Наши страсти поджидают нас, чтобы придушить, как воры египетские⁴. Наша жизнь — путешествие, в котором нам не будет покоя: где-то мы теряем спутника, где-то будем напуганы⁵. Это напоминает «Путь паломника»^{viii}, и в такой

¹ Сенека. Письма к Луцилию, LI, 6.

² Там же, 7 сл.: *Minus nobis quam illis Punica signa sequentibus licet*, и т. д.

³ Там же, 13: *Satis diu cum Bais litigavimus, numquam satis cum vitis*, и т. д.

⁴ Там же.

⁵ Там же, CVII, 2: «На длинный путь ты вступаешь, в нем должно тебе поскользнуться и ушибаться, изнемогать, призывать смерть, а значит, лгать. В одном месте ты разойдешься со спутником, в другом похоронишь

ассоциации нет ничего фантастического. Мы просто ощущаем сходство, основанное на общих причинах. Признаки очень похожей персонифицирующей тенденции, и даже в более развитой форме, встречаются нам в совершенно неожиданном месте. Если можно доверять свидетельству Апулея, сцена II века терпимо относилась к таким персонажам, как Ужас и Страх¹. Самые важные для наших целей фрагменты, начиная с Тертуллиана, были собраны благодаря усердию французского исследователя². Один из них достаточно примечателен. Терпение сидит тихо и умиротворенно, его безупречное чело не омрачено ни скорбью, ни яростью, и все же оно «укоризненно покачивает головой, глядя на дьявола, и смеется грозным смехом»³. Это очень неожиданно для Терпения; но автор просто не может представить даже такую смиренную добродетель иначе, как в столкновении с враждебными силами. Это значит, что идея «невидимой брани» глубоко проникла в его сознание. Сходное ощущение вдохновило много более знаменитый пассаж в конце трактата «О зрелищах»: «Ты ищешь кулачных боев и борьбы? — говорит Тертуллиан. — Взгляни, как Целомудрие повергает наземь Бесстыдство, Вера одолевает Неверие, Милосердие побеждает Жестокость и Смирение берет верх над Своеволием»⁴.

Пожалуй, нет другого автора, который бы так доверительно вводил нас в самое сердце этой эпохи, как Августин. Иногда он делает это случайно, например — комментируя обстоятельство (несомненно, для него удивительное), что Амвросий, когда был один, читал молча. Можно было увидеть, что глаза у него двигаются, но услышать ничего было нельзя⁵. Этот фрагмент дарит удивительную возмож-

его, в третьем будешь напуган; такие невзгоды нужно тебе преодолеть, чтобы пройти этот тернистый путь». Ср. LXXVII 3: «Даже не будь я стариком, мне следовало бы так рассуждать, а тем более теперь, поскольку, как бы мало я ни имел, мне все же остается больше средств на дорогу, чем самой дороги».

¹ *Апулей*. *Метаморфозы*, X, 30 сл.

² *Riesch*. *Op. cit.* P. 244 et seq.

³ *Тертуллиан*. *О послушании*, XV, 4.

⁴ *Тертуллиан*. *О зрелищах*, XXIX (пер. Э. Юнца).

⁵ *Августин*. *Исповедь*, VI, III (p. 116 ed. Knöll in ed. Corp. Script. Ecclesiast., vol. XXXIII).

ность присутствовать при рождении нового мира. Позади — почти невообразимая эпоха, настолько неумолимо вещественная, что даже чтения в нашем смысле для нее не существовало. Книга была все еще λόγος, речью; мышление — διαλέγεσθαι, беседой. В этих строках Августина перед нами возникает наш собственный мир, мир печатной или написанной от руки страницы, и уединенного читателя, привыкшего проводить часы в безмолвном обществе мысленных образов, пробужденных героями книг. Новый свет, не похожий на все то, что мы видели до сих пор, проливается на то «обращение внутрь», которое я старался описать. Запечатлен самый момент перехода, более важный, рискну предположить, чем все то, что обычно вспоминают в наших «исторических трудах». Но Августин редко оказывается столь непосредственным, как при этом заявлении. Гораздо чаще он живо передает нам восторженное и трепетное изумление, с которым он сознательно исследует новый внутренний мир:

Все это некий восторг поселяет в меня и священный
Ужас^{1к}.

«Сам я не могу постигнуть всего того, что есть я»¹. Он потерян и рассержен. Каждая новая тропа в этой стране возбуждает его любопытство и заставляет трепетать. Зачем он воровал груши? Почему трагедия доставляет удовольствие? Он вгрызается в эти вопросы, как собака в кость. Он бродит туда и сюда по своему сознанию, и даже язык, на котором он говорит, — это язык путешественника.

Итак, пропускаю и эту силу в природе моей; постепенно поднимаясь к Тому, Кто создал меня, прихожу к равнинам и обширным дворцам Памяти...²

Велика сила Памяти; не знаю, Господи, что-то внушающее ужас есть в многообразии ее бесчисленных глубин. И это моя душа, это я сам. Что же я такое, Боже мой? Какова природа моя? Жизнь пестрая, многообразная, бесконечной неизмеримости!

¹ Там же, X, VIII.

² Там же (здесь и далее пер. М. Сергеевко).

Широки поля моей Памяти, ее бесчисленные пещеры и ущелья полны неисчислимого, бесчисленного разнообразия... Я пробегаю и пронoshуь повсюду, проникаю даже вглубь, насколько могу, — и нигде нет предела...¹

Подобный пассаж, не аллегорический сам по себе, живо рисует нам опыт эпохи, в которую рождена аллегория, — опыт, странным образом аналогичный опыту новичка в современной психологии. И хотя Августин пишет не аллeгорию в точном значении слова, его воображение простирается еще немного дальше в область аллeгории. Ему нужно сказать о солдатах и о пути²; а в великой сцене обращения соблазны — никто не осмелится назвать их абстракциями — выступают в воплощенном виде.

Удерживали меня сущие безделицы и сущая суета — эти старинные подруги мои; они тихонько дергали мою плотную одежду и бормотали: «Ты бросаешь нас? С этого мгновения мы навеки оставим тебя! С этого мгновения тебе навеки запрещено и то, и это!» (...) Но я слушал их куда меньше, чем вполуха, и они уже не противоречили мне уверенно, не становились поперек дороги, а шептались словно за спиной и тайком пощипывали уходящего, заставляя обернуться. И все же они задерживали меня; я медлил вырваться, отряхнуться от них и ринуться на зов; властная привычка говорила мне: «Думаешь, ты сможешь обойтись без них?»³

IV

Историк не свободен располагать своей излюбленной темой, как ему заблагорассудится. Если гора, против всяких ожиданий, родит мышь, он должен удовлетвориться разочарованием. Ожидает оно и нас, когда мы обращаемся к аллегорической поэме Пруденция «Психомахия»^x. Она не стоит тех высоких слов, которые описывают приведшие к ее созданию литературные процессы и объясняют ее существование. В самом деле, если бы эти слова не объясняли

¹ Там же, X, XVII.

² Там же, VII, XXI.

³ Там же, VIII, XI.

лучше, чем сама поэма, природу стоящего за нею опыта, ее устойчивая популярность и огромное литературное влияние были бы непостижимы. В их свете понятно и то и другое. Когда спрос очень велик, самое жалкое предложение принимается с жадностью. Настойчивая тяга XVIII века к особому рода литературе привела к тому, что он поверил в макферсоновского Оссиана^{xi}; а многие современные книги, можно предположить, обязаны своей репутацией потребности в новизне. Мы с готовностью верим, что видели то, что очень хотели бы увидеть. Если в истории литературы можно делать какие-то надежные обобщения, то вот одно из них: потребность в определенной продукции не всегда рождает силу, способную ее произвести, но всегда стремится создать иллюзию, будто сила эта наконец-то явилась^{lxii}. С этой точки зрения мы вправе переоценивать важность «Пихомахии». Если бы ее не написал Пруденций, это сделал бы кто-нибудь другой. Она — скорее симптом, нежели источник.

Мы, впрочем, не должны заблуждаться относительно причин ее происхождения. Существует предположение, что поэма написана в пропагандистских целях и под влиянием обстоятельств, совершенно посторонних словесности: Пруденций хотел обеспечить образованных христиан чем-то менее опасным по содержанию, чем Вергилий, но в то же время сохраняющим все обаяние эпической манеры и структуры. Вот почему темой своей поэмы он избрал битву добродетелей с пороками². Вероятно, такое намерение присутствовало в его сознании как вспомогательный мотив. Конечно, он подражает Вергилию; конечно, выполняет совет Тертуллиана об очищении в гладиаторском вкусе.

Камень случайность ввергает в глотку прямо с размаху;
Небо с губами мешает булыжник, лицо размозжив,

¹ Конечно, ошибкам такого рода подвержены скорее люди «утонченные» (сар...entej), нежели «большинство» (pollo...). Естественно приходят на память некоторые суждения наших просвещенных современников о «Горбодуке» и «Гондиберте» (можно добавить — о Джойсе и Гертруде Стайн)^x.

² См.: *Puech*. Op. cit. P. 240.

Зубы вминаются внутрь, и язык, рассеченный в лохмотья,
Крошечком страшным таким забивает рваное горло¹.

Это так же «по-настоящему ужасно», как битва лапифов и кентавров у Овидия. Но предположить, что Пруденций или кто-либо из его современников нуждались в таких посторонних мотивах, чтобы прийти к теме психомахии, может только тот, кто не понимает всей атмосферы эпохи. Я не думаю, что краткий намек из трактата «О зрелищах» был для Пруденция единственной моделью. Поэтому, когда он описывает, как Похоть нападает на Скромность:

Двинулся враг, смоляной, пылающий серою факел
Мечет ей прямо в лицо, и скромным очам угрожает
Пламенем жарким, и их зловонным дымом слепит², —

мне не кажется фантастическим предположение, что он вспоминает атаку на Благочестие в «Фиваиде», когда Фурия

Прянула, та же покуда
Взгляд отводит и вдаль скромный свой лик обращает,
Эта все ближе, шипя змеиным страшным убором,
Факелом жарким грозит³.

«Психомахия», как я уже сказал, и вправду плохая поэма; будь она в самом деле плодом внелитературных влияний, она едва ли могла бы стать хуже. Впрочем, существует множество статей, по которым может провиниться поэзия,

¹ Пруденций. Психомахия, 421:

*Casus agit saxum medii spiramen ut oris
Frangeret et recavo misceret labra palato;
Dentibus introrsum resolutis lingua resectam
Dilaniata gulam frustis cum sanguinis implet.*

² Там же, 43:

*Adgreditur piceamque ardenti sulphure pinum
Ingerit in faciem pudibundaque lumina flammis
Adpetit et taetro temptat subfundere fumo.*

³ Стаций. Фиваида, XI, 492—5:

*Urget et ultro
Vitantem aspectus etiam pudibundaque longe
Ora reducentem premit astridentibus hydris
Intentatque faces.*

и нечистые намерения — лишь одна из них. Неудача «Психомохии» объясняется отчасти тем, что Пруденций — поэт по природе вдумчивый и лирический (его «Гамарцигенія» не лишена тонкого, туманного благородства), которому эпическая манера дается с трудом; отчасти же — более глубокими причинами. Если верно, что корень аллегии — «невидимая брань», не менее верно и то, что лишь самая грубая аллегория представит ее в виде битвы с оружием в руках. Абстракции обязаны своим существованием внутреннему конфликту; но стоит им появиться на свет, поэт, если он желает преуспеть, должен применить обходной маневр и заняться как можно более искусным расположением материала. Сенека, с его образом жизни как пути, был ближе к цели, чем Пруденций; ибо Сенека наметил тему «Пути паломника», а «Путь паломника» лучше «Священной войны»^{xiii}. Нетрудно понять, почему это именно так. У путешествия есть и славные, и неприглядные стороны: постоянные дворы даруют приятный ночлег, а затем выставляют за дверь, встречи непредсказуемы и чреватые опасностями, а самое главное — цель пути, поначалу отдаленная и смутно различимая, неуклонно приближается с каждым поворотом дороги. Этот образ рисует много правдивее, чем любая битва на *champ clos*^{xiv}, вечное странствие, страсть к приключениям и извилистое развитие внутренней жизни. Чтобы подойти к скрытой в нас «бесконечности» (ἄπειρον), необходим длинный путь по фантастическим горным пейзажам. У образа битвы есть и другой, почти технический недостаток — тот, что все время обнаруживается в Тертуллиановых описаниях Терпения. Обусловлен он тем, что борьба присуща немногим добродетелям. Отвага может воевать; может, с натяжкой, и Вера. Но как же сражаться Терпению? Как Милосердию бить врагов, а Смирению — торжествовать, видя их гибель? Пруденций почти постоянно испытывает эти трудности, и его попытки разрешить их терпят неудачу, выдавая отсутствие у него чувства юмора. Когда Терпение, запасшись великолепными доспехами (*provida nam virtus*)¹, недвижно возвышается посреди бешеной схватки, так что стрелы

¹ Пруденций. Психомохия, 125 сл.

Гнева тщетно бьются о его нагрудник, а меч ломается о его шлем, мы, пожалуй, похвалим мораль, но картинка нас позабавит. Когда Гнев, истратив все запасы оружия и вконец испортив себе настроение, решает покончить с собой, это чрезвычайно напоминает «Сказку о бочке». Встреча Надменности и Смирения почти так же неудачна¹. Гордыня на своем коне, «коего сверху укрыла львиною шкурой, и мощные плечи шерстью одеты», устремляется на добродетель, над которой тщетно насмеялась на протяжении почти пятидесяти строк, и летит вверх тормашками в ловушку, вырытую ее союзником Злодейством незадолго до того, как армии сошлись в бою. Смирению время торжествовать победу, но оно ведет себя тихо. Несчастный поэт, разрываясь между эпической формулой и аллегорическим смыслом, может объяснить это единственно тем, что оно торжествует смиренно:

Мирный

Взор подъемлет и радость смиряет ласковым взглядом².

Os quoque parce Erigit... — ничто не напомнит так живо самодовольную улыбку настойчивой гувернантки, которой наконец-то удалось поссорить своего малолетнего подопечного с его отцом. Под конец Надежда должна прийти на помощь Смирению, прикончить поверженного врага и произнести над его телом *bēotword*^{xv}, как требует эпическое обыкновение.

Среди семи битв, описанных в поэме, пожалуй, лучшая — это битва Роскоши с Умеренностью³. Следует отметить, что семеро воителей Пруденция не соответствуют в точности списку семи смертных грехов, обычному у поздних авторов⁴. *Luxuria* в средневековом понимании^{xvi}

¹ Там же, 178 сл.

² Там же, 276:

...*Os quoque parce*

Erigit et comi moderatur gaudia vultu.

³ Там же, 310 сл.

⁴ Потребовалось некоторое время, чтобы этот список утвердился в его средневековой форме. Семь врагов по Пруденцию: 1) Поклонение прежним богам, 2) Содомская похоть, 3) Гнев, 4) Гордыня, 5) Неумерен-

здесь вообще нет (под *Libido* Пруденций называет противостественный порок). Грех, носящий здесь это имя, — смесь Обжорства и Надменности. Фактически этот порок очень напоминает «роскошь» в современном смысле слова, грех спекулянтов, а Любовь с Жаром и Развязностью — незначительные члены ее процессии. И все же именно Роскошь ближе других противников подходит к победе и придает сражению слабый проблеск драматического интереса. Натиск опьяневшей воительницы, поколебавший ряды добродетелей, благоухание, источаемое ее колесницей, описаны с большим чувством¹. Заслуга, причем такая, что может ускользнуть от современного читателя, еще и в «хитрости» (*δολωυεια*), с какой Скупость прокрадывается в стан добродетелей под видом Бережливости,

...чтобы кипящую ярость
С бешенством буйным покрыть незаметно одеждою белой,
Дерзкий грабеж, воровство за добытое скаредный трепет,
Имя избрав попочтенней, зовет «заботой о детях»².

Психологизм этого отрывка может не показаться нам ни глубоким, ни сложным. Но постараемся прочесть эти строки так, чтобы они не лишились своей новизны, и вспомним, сколь редко находим мы в классической литературе адекватное сознание величайшей реальности самообмана. Такому времени, как наше, гордому своим умением обнаруживать завуалированный эгоизм под милыми масками общепринятых добродетелей, следовало бы скорее ощутить

ность (*Luxuria*) (= Обжорство), 6) Скупость, 7) Раздор (по прозвищу Ересь). Кассиан (360—435) в своем труде «О монашеских установлениях» перечисляет восемь смертных грехов: 1) Чревоугодие (*Gastrimargia*), 2) Разврат, 3) Сребролюбие, 4) Гнев, 5) Печаль (*Tristia*), 6) Уныние (*Acedia*), 7) Страсть к пирам (*Senodoxia*), 8) Гордыня. Он имеет в виду, несомненно, грехи монашеские.

¹ Пруденций. Психомахия, 320 сл.

² Там же, 560 сл.:

*ut candida palla latentem
Dissimulet rabiem diroque obtenta furori,
Quod rapere et clepere est avideque abscondere parta,
"Natorum curam" dulci sub nomine jactet.*

признательность той дивной новаторской работе, которую проделали в этом направлении мастера аллегории.

Но только когда Пруденций отвлекается от битвы, его аллегии начинают убеждать нас. Два эпизода в конце «Психомахии» стоят всего прочего. Первый — возвращение небесного воинства на свои позиции после победы над Скупостью. Смолкли трубы, воины снимают доспехи, мечи возвращаются в ножны, и, когда улеглась пыль сражения, снова видно небо.

Знак подает благосклонно Согласие в стан возвращаться
Победоносным орлам и в своих собираться палатках¹.

Военачальники всходят на трибунал посреди лагеря и готовятся обратиться к войскам. Слово разносится по рядам:

Бодро стекаются множеств множества станов...
Палаток повсюду
Пологи отворены и открыты завесы, не смеет
Пусть ни один захрапеть, спрятавшись в месте укромном².

Все это принадлежит другому миру, но ветхие лохмотья героической традиции подаются здесь с такой яркостью, словно автор видел все своими глазами. Мы почти слышим крики: «А ну, пошевеливайся!» Эти, как и все другие, военные метафоры языческих или христианских моралистов напоминают нам о том, какое огромное и продолжительное впечатление произвела дисциплина легионов на народы империи. Стоит повнимательнее сосредоточиться на тех далеко идущих последствиях, какие имело оно для творческого воображения. Ни в коем случае нельзя забывать,

¹ Там же, 644 сл.:

*Dat signum felix Concordia reddere castris
Victrices aquilas atque in tentoria cogi.*

² Там же, 740 сл.:

*Concurrent alacres castris ex omnibus omnes...
Tentoria apertis
Cuncta patent velis, reserantur carbasa, ne quis
Marceat obscuro stertens habitator operto.*

что латинское обозначение рыцаря в Средние века — *miles*; что представления о земном рыцарстве и воинстве небесном (*militia*) связаны друг с другом¹ и что оба они восходят к реальной организации римской армии. Неизвестно, могли вообще существовать рыцарский идеал, если бы ему не предшествовали легионы. На их фоне и германский *comitatus*, и иудейский «Бог воинств» обретали новое звучание. Второй фрагмент составляет только одно предложение, но оно идет от самого сердца и воплощает подлинную основу поэмы:

Страшный свирепствует бой,
Бесится, в плоть заключен, шибаясь войска истязают
Суть человека двойную².

Не прозаическая тоска по старому доброму эпосу заставляла Пруденция писать, а его современников читать «Психомахию». Дело шло о повседневном и ежечасном опыте сложной человеческой природы (*non simplex natura*).

Дальнейшая история этого открытого Пруденцием жанра составляет большую часть всей истории средневековой литературы. Однако сейчас время вернуться к другой стороне нашего исследования — к продолжающим сгущаться сумеркам богов. Неизменный уклон мифологии в аллерию можно проследить на примере трех авторов, первый из которых, Клавдиан, — современник Пруденция. Цитаты из Клавдиана могут с равным успехом иллюстрировать и тему «невидимой брани». Разгул олицетворений в его поэмах разрушает любые теории, склонные объяснять «Психомахию» некими независимыми и специфически христианскими намерениями Пруденция. Для Клавдиана, поэта религиозного, аллегорический конфликт — естественный метод обращения с психологией. Когда он хочет описать

¹ Ср.: Piers Plowman, A, I, 103 et seq.; см. также: D'Ancona. I Precursori di Dante (Florence, 1847). P. 105.

² Пруденций. Психомахия, 902:

*Fervent bella horrida, fervent
Ossibus inclusa fremit et discordibus armis
Non simplex natura hominis.*

нравственные достоинства Стиликона, он может это сделать, только сказав нам, что добродетели победили в нем пороки:

Вспять обратившись, бежали дерзкие духи,
Чудища, коих рождают мрачные Тартара недра¹.

Мы и в самом деле далеко ушли от классической безмятежности Аристотеля. Даже хороший человек, даже в панегирике может теперь быть добрым только благодаря победе в психомании. Сродни приведенному эпизоду и визит Астреи к Манлию Феодору, и бой Мегеры с Правосудием (*Justicia*)². Однако, подчеркивая эту сторону в творчестве Клавдиана, мы рискуем остаться в дураках. Мы не подозреваем в нем каких бы то ни было нравственных глубин, просто его пример показателен в данном случае, и он, как и положено придворному поэту, следует моде. Но самая легковесность и ограниченность Клавдиана, с другой точки зрения, позволяет ему стать провозвестником и первопроходцем. Его перу принадлежат два фрагмента, предвещающие дух Средних веков. Первый — из «Консульства Стиликона»³. Мы долго созерцаем добродетели и пороки славного героя, услаждаемся риторикой олицетворенных народов — как вдруг, в конце книги, все неожиданно меняется. Перед нами предстает пещера вечности, *annorum squalida mater*, почти недостижимая для Бога или людей. В глубине, держа свой хвост в зубах, спит змея вечности. У входа сидит Природа, *vultu longaeva decoro*^{xvii}, и души еще не рожденных существ витают вокруг нее. Рядом старец, записывающий ее распоряжения в книгу. Солнце приходит к порогу пещеры, Природа поднимается, чтобы приветствовать его, не произносится ни слова, и мы видим, как они возвращаются вместе алмазными воротами, которые открываются сами собой, чтобы их выпустить; они проходят

¹ *Claudianus*. De consulate Stilichonis, II, 109:

procul importuna fugantur

Numina monstiferis quae Tartarus edidit antris.

² *Claudianus*. In Rufinum, I, 354 et seq.

³ *Claudianus*. De consulate Stilichonis, II, 424 et seq.

под сводами, где свалены века из золота, серебра и меди. Дабы украсить правление Стиликона, избираются золотые, и Солнце вместе с ними возвращается в свой сад, где капли огня орошают почву, а распряженные кони щиплют траву, влажную от жидкого пламени. Аллегория тривиальна. Как аллегория, она вполне достойна отведенного ей места; поэт стремится здесь к декоративности. Но именно потому, что это — только украшение, он может отвлечься от серьезных намерений своей поэмы и насладиться описанием. Оцепеневшая пещера и безмолвные фигуры, встречающиеся у ее порога, существуют в этот момент сами для себя. Аллегория — только предлог. Второй фрагмент — из «Эпиталамы Гонорию»¹. В поэмах этого типа обычно призывают Венеру и Гименея, но Клавдиан не довольствуется этим. Поворачиваясь спиной к предмету своей поэмы, он ведет нас за собой в горы Кипра, не тревожимые ветрами и морозами. На вершине горы находится сад, обнесенный золотой оградой, и весь он цветет сам собой, *zephyro contenta colono*^{xviii}. Самые сладкоголосые птицы населяют заросли,

...и в черед свой каждое древо
 Счастье находит в любви; друг ко другу склоняются пальмы,
 Тополь вздыхает по тополю, нежно касаясь листвою,
 И по платану платан, ольха по ольхе вздыхает².

Два фонтана, сладкий и горький, бьют в этом саду, а живут там Любви (*Amores*), Страх (*Metus*) и Наслаждение (*Voluptas*). Юность (*Juventas*) тоже здесь, а для Старости (*Senium*) сад заперт.³ Во всей этой картине исследователь средневековой аллегии может различить первый абрис того, что ему хорошо известно. Два фонтана можно сравнить с фонтаном Андрея Капеллана, сладким и благодатным у истока, но замерзающим и ядовитым, когда достигает

¹ *Claudianus*. Epithalamium de nuptii Honorii Augusti, 49 et seq.

² *Ibid.*, 65:

Omnisque vicissim
 Felix arbor amat; nutant ad mutua palmae
 Foedera, populeo suspirat populus ictu
 Et platani platanis alnoque adsibilat alnus.

³ *Ibid.*, 77 et seq.

пределов *Humiditas*. Огороженный сад или парк предвосхищает пейзаж «Романа о Розе»; и так же, как в «Романе», Юность внутри сада, а Старость — снаружи. Но не только по этой причине я процитировал последний отрывок. Я охотно покажу, как только это станет возможно, что падение богов от божества к идее, от идеи — к элементу украшения не было (ни для них, ни для нас) только лишь потерей. Без украшения нет романа. Поэт, не стесненный границами возможного, волен изобретать загадочные и прекрасные страны ради них самих. Я не хочу сказать, что Клавдиан — романтик. Вопрос не столько в том, что значило все это для него, когда он писал, сколько в том, что оно значило для последующих поколений и чему мостило дорогу. Под прикрытием аллегии незаметно прокрадывалось что-то еще, настолько важное, что сад «Романа о Розе» сам по себе — только одно из мимолетных его воплощений; то, что под множеством имен таится за всей поэзией романтизма. Я имею в виду «мир иной» не религии, а воображения; желанный край, земной рай, сад к востоку от Солнца и к западу от Луны. В то самое время, когда боги и их жилища, бледнея, превращались в декорацию мифологических поэм, мы улавливаем проблеск новой жизни и новой обители, которую находит для них поэзия.

Эта мысль — которая не может стать настолько ясной, чтобы избежать ошибочных толкований, — будет, надеюсь, все же немного яснее к концу главы. Сейчас обратимся к последователю Клавдиана в V веке, Сидонию Аполлинарию^{xix}. Здесь мы снова находим бесцельное буйство мифологических описаний. Здесь аллегория снова стала предлогом, без которого мифология едва ли могла бы попасть в поэму. Во многих отношениях Сидоний намного более средневековый поэт, чем Клавдиан. Изящество его стиля или то, что он считал изяществом, далеко от классических образцов. Иногда это серии каламбуров (*glaucus, glauce, venis* или *Phoebus ephēbus*)^{1xx}, иногда безвкусное удвоение примеров,

¹ *Sidonius Apollinaris* (ed. Luetjohann, Mon. Germaniae Hist. Tom VIII. P. 204). Carm., VII, 27; 32.

предвосхищающее худшие пассажи Алана Лилльского¹. Пещера, которую он отводит Венере (разумеется, в эпиталаме), блистает драгоценностями нестерпимо для глаза и предвосхищает такие жилища у Гевина Дугласа и ему подобных². Мы находим даже типично средневековый мотив гордого юноши (Баярд-Троил), укрощаемого Венерой. «Мы празднуем, сынок, — говорит она, — твою победу над этим мятежником»³. Находим мы здесь и аллегорические «дома». У Паллады в «Эпиталаме Полемию и Аранеоле» их два. Один принадлежит ей как покровительнице разума, другой — как покровительнице рукоделия. Первый описан в выражениях, достойных Лидгейта:

Семеро вот мудрецов восседают всех прочих превыше,
Древний и славный исток любомудров чреды бесконечной...
Киников только лишь нет среди них — за порогом остались,
Эпикурейцев же прочь отовсюду теснит Добродетель⁴.

Но, скажем еще раз, достоинство такой поэзии, как у Сидония, — не в *significatio* этих выдумок. Он описывает странные и пестрые места, а не нравственные реалии. Его наилучшие достижения, плоды мелочного и ювелирного, очень своеобразного труда — это аллегорические отступления: эффект света и воды (в «Эпиталаме Рурицию и Ибе-рии») и Тритон несколькими строчками ниже⁵.

¹ Ibid., Carm. XI, 65 et seq. (p. 229): «Лемноская дева посвящала тому свою власть, Критянка — путеводную нить, Алкестида — жизнь, Цирцея — травы, Каллипсо — плоды, Сцилла — кудри, Аталанта — ноги», и т. д. Ср.: *Alanus de Insulis*. Anticlavdianus, Dist. II, cap. VI, 34: «Как Зевксид живописует этот сонм, так Милон устраивает. Как Фабий говорит, так Туллий сам заключает, как чувствует Самосец, Платон так понимает», и т. д. на протяжении двадцати строк.

² *Sidonius*. Carm. XI, 14 et seq. (p. 227, 228).

³ Ibid., 72 (p. 229); ср. выше 61 сл. (Любовь говорит): «О родительница, несущая новые вести о счастливой добыче: пылает любовью надменный Руриций».

⁴ Ibid., Carm. XV:

*Illicet hic summi resident septem Sapientes
Innumerabilium primordia philosophorum... (42)
Exclusi prope iam Cynici sed limine restant
Ast Epicureos eliminat undique Virtus. (124)*

⁵ Ibid., Carm. XI, 10, 34 (pp. 227, 228).

Поздняя эпиталама действительно играет важную роль, ибо она в немалой мере сохранила для христианской поэзии и науку любви, и языческую мифологию. Яснее всего это видно на примере Эннодия^{xxi}, жившего на рубеже V и VI веков. Эннодий был епископом (как и Сидоний), автором благочестивой автобиографии и нескольких гимнов. Когда он принимается писать эпиталаму, то следует примеру Клавдиана и Сидония, предпочитая, правда, более строгую манеру Паулина Ноланского. Однако он идет дальше своих учителей и творит аллегории с поистине удивительной смелостью и чувством. Он начинает, попадая точно в тон описанию майского утра у поздних поэтов:

Вот уж будит заря молодые ростки, и Природа
 Мирно в покоех своих греется вешним теплом.
 Мир наливается соками, свежестью — травы, у Солнца
 Все в улыбке сквозит: милость, забота, любовь¹.

Отсюда мы переходим к изображению Венеры, играющей среди цветов, *orbe captivo*^{xxii}, ее обнаженной красы: «Блестит без покровов явленное тело» (*Proditum risit sine nube corpus*)². Купидон, приближаясь, приветствует ее: «Мы утратили наше бывшее царство. Холодное девство владеет миром. Восстань! Страхни с себя сон». Его мать отвечает: «Мы будем становиться все сильнее и сильнее. Пусть узнают народы, что могущество богини возрастает, когда никто и не помышляет о ней». Их поход против гордой юности и ее пленение следуют обычным моделям. Никакой комментарий ничего не добавит к поразительной значимости этой маленькой поэмы. Если бы боги не умерли в аллегории, епископ не осмелился бы использовать их; и наоборот, если бы боги аллегории не обладали для него определенным значением, он бы вряд ли мог столь решительно противо-

¹ *Ennodius*. Carm. Lib. I, IV, 1—4 (ed. Hartel in: Corp. Script. Ecclesiast. Vol. VI, pp. 512 et seq.):

Annus sole novo teneras dum format aristas
Natura in thalamis orbe tepente sedet.
Pingitur et vario mundus discrimine florum;
Una soli facies; gratia, cultus, amor.

² *Ibid.*, lib. I, IV, 29—52.

поставить аскетизму речи Венеры. Я не утверждаю, что в его намерения вообще входило такое противопоставление. В своей аллегории он, быть может, хотел одного — в соответствии с лучшими образцами украсить случайную рукопись. И все же, делая это, он внезапно обрел свободу. Он волен бродить по волшебной стране, волен и предвосхищать куртуазную реакцию на аскетизм, набравшую силу только в XI веке. В строках из речи Венеры, которую я только что перевел, —

Discant populi tunc crescere divam

Cum neglecta iacet¹, —

будто какой-то озорной пророческий дух водит его пером, записывая для нас историю и аллегории, и куртуазной любви.

К той же мифологической аллегории я отнес бы творчество другого писателя, если бы был уверен, что оно подчиняется какой бы то ни было классификации, ибо в мире, породившем жирафа и пчелиную орхидею, едва ли найдется что-нибудь более причудливое, чем Марциан Капелла. Весьма характерно, что мы очень мало знаем об этом человеке. Жил он в «благословенном граде Элиссы» (имеется в виду Карфаген) и начал писать в старости². Неизвестно, был ли он христианином или язычником. В самом деле это различие мало применимо к нему; такой человек не может быть верующим. Иногда ученого определяют как человека, имеющего талант к накоплению бесполезных сведений; в этом смысле Марциан — самый настоящий ученый. Чужие философские учения, чужие религии, вплоть до сумеречных далей дореспубликанского Рима, — все находило себе место в причудливой кладовой его ума. Не его дело верить или не верить в их реальность; старому плуту-архивариусу известны куда более невероятные трюки. Он нагромождает их вокруг себя до тех пор, пока во тьме чулана не становится трудно повернуться. Он

¹ Ibid., 84.

² *Martianus Capella. De nuptiis Philologiae et Mercurii*, IX, 336 G (ed. Eysenhardt, Teubner. P. 374, 375).

любуется ими, заносит в реестр, не смея сдунуть с них пыль, ибо даже пыль их для него драгоценна. По форме его книга «Бракосочетание Филологии и Меркурия» — это трактат о семи свободных искусствах¹, построенный в соответствии с традиционной схемой аллегорической свадьбы Красноречья (Меркурий) и Учености (*Philologia*). Однако автор обманывал самого себя, если полагал, что таким оформлением он вызолотил пилюлю для пользы своих учеников. Сюжет был необходимой отдушиной для него самого, чуланом, в который Марциан сгрузил все обрывки своего ученого хлама и все надуманные фокусы напыщенного стиля, все, что осталось от семи свободных искусств. Это позволило ему вести нас, куда заблагорассудится; и он ведет, сквозь хаос, рядом с которым труд Рабле гармоничен, а фантазии Мандевилля^{xxiii} вполне правдоподобны. Мы видим, как Меркурий и Доблесть гостят в пещере Кирки и встречают Судеб в певучих рощах. Различные музыкальные функции верхних и нижних ветвей исчерпывающим образом объяснены, и весь фрагмент оглядывается на *Amnis ibat Тиберiana*^{xxiv}, захватывая всю традицию вплоть до приюта Наслаждения у Спенсера². С рощами соседствуют реки, «струящиеся с небес» (*caelitus defluentes*), все они разного цвета и часто уносят в своих водах Судьбы, что имеет сложное аллегорическое значение. Затем, встретив Аполлона и его

¹ Распределение следующее: Книги I, II, Сговор и апофеоз Филологии; Книги с III по VIII, Грамматика, Диалектика, Геометрия, Арифметика, Астрономия; Книга IX, Музыка и возвращение к истории, завершающейся свадьбой.

² *Op. cit.*, I, 6 G (p. 6). Сопоставление со станцами Тассо (G.L., XVI, 12) или Спенсера (F.Q., II, XII, 71) — очень поучительный пример общности элементов, которая может существовать и в просто причудливых, и в подлинно поэтических отрывках. Марциан говорит: «Под воздействием налетающих порывов ветра рощи издавали стройный и мелодичный звук. Ибо наиболее выдающиеся вершины больших деревьев, колеблемые ветром, отвечали ему тонким звуком. Все сопредельное с землей и соседствующее со склоненными ветвями сотрясал глухой и низкий звук. Средние же деревья стройно вторили [основной мелодии] последовательными двойными и полуторными тонами, производимыми посредством соединения тонов, а также содержащими и четыре трети, и четыре восьмых без разделения, хотя попадались и полутоны. В результате роща эта возглашала гармоничную и всецело превосходнейшую песнь согласных соразмерностей».

вассалов из железа, серебра, свинца и стекла, наши герои восходят на небо (как Сципион, Данте и Чосер) и мчатся в полете на вселенский праздник природы — *conspiceres totius mundi gaudia convenire*¹. (Это место мог использовать Алан Лилльский, создавая одну из лучших своих сцен.) Достигнув неба, они видят небесную сферу, на которой боги созерцают образ всего мироздания *tam in specie quam in genere*^{xxv}, и мы вспоминаем зеркало Венеры из «Храма Славы»². Из этих сфер мы вновь спускаемся на землю, чтобы увидеть великолепную Филологию. Ее страхи и колебания в связи с предстоящим замужеством позволяют автору продемонстрировать его причудливую осведомленность в различных видах тайных гаданий, пока прибытие муз, Добродетелей и Бессмертия не прерывает речь невесты. Бессмертие (Athanasia) вынуждает ее извергнуть из себя книги (вспомним Ошибку в «Королеве фей»), прежде чем дает пригубить из своего кубка³. Когда приготовления завершены, второе восшествие на небо предоставляет возможность перечислить и распределить по своим местам весь животный мир Марциановой вселенной: Боги, Жители небес (*Caelites*), Посредники (*Medioximi*) или Демоны («по мнению греков, они зовутся так за то, что во многом сведущи (*δαίμονας*)»), Полубоги, Долгожители (*Longaevi*) (что-то вроде сатиров) и так далее. Чуть ниже мы видим солнечный корабль с кошкой, крокодилем, львом и командой из семи матросов. Достигнув цели путешествия, невеста покидает свое плавучее ложе и видит «бескрайние просторы света и весну эфирной страны»; но, зная, что истинный Бог вне всего этого и непостижим вполне даже для разума богов (слова эти одинаково поддаются и неоплатонической, и христианской интерпретации), она молит в молчании того, кто живет в умопостигаемом мире и умиловливает — достаточно таинственно — «деву источника» (*fontana virgo*)⁴.

¹ *Martianus. De nupt.*, I, II G (p. 12); ср.: *Alanus de Insulis. De planctu Naturae, Prosa II* (p. 445 et seq. in ed.: *Anglo-Latin Satirical Poets*, ed. Wright. London, 1872. Vol. II).

² *Ibid.*, I, 18 G (p. 20); ср.: *Gavin Douglas. Palice of Honour*, III, lines 24 et seq.

³ *Ibid.*, II, 34 G (p. 39); ср.: *Spenser. F. Q.*, I, I, 20.

⁴ *Ibid.*, II, 45 G (p. 50).

«Бракосочетание», как известно, стало учебником в Средние века. Энциклопедический характер этой книги сделал ее незаменимой для тех, кто стремится к универсальным знаниям, но не может или не хочет обращаться к более высоким авторитетам. Фантастически «корявый» стилистический орнамент вызывал изумление. Помесь сказки с грамматическим или научным компендиумом была *damnosa hereditas*^{xxvi}, которую «Бракосочетание» завещало последующим векам. По-моему, Марциан должен нести наибольшую ответственность за Башню Учения у Хоуса и Дом Альмы у Спенсера. Он обеспечил пагубный прецедент бесконечности и бесформенности в литературном произведении. И все же я не могу убедить себя в том, что Средневековье было так уж несчастливо в выборе учителя. Марциан оказался для него скорее злым гением, чем добрым, но все-таки гением. Построенное им здание — это дворец без плана; его галереи извилисты, комнаты обезображены бессмысленной позолотой, плохо проветрены и до отказа набиты безделушками. Но безделушки эти очень странные и занимательные — кто укажет, когда именно странность начинает становиться красотой? Должен признаться, я и сам во многом того же склада, что и автор, и радуюсь неясному запаху вековой пыли, которая покрывает эти безделицы. Каждое мгновение напоминает нам о далеком прошлом или о чем-то, еще не открывшемся. То, что у нас перед глазами, быть может, и печально; но мы никогда не теряем веру в богатство всей коллекции. Что-нибудь еще да случится. Мы, «как путешественники, рады увидеть побольше» и не всегда разочаровываемся. За всеми этими метафорическими лесами и реками, переменяющимися полюсами и педантичными ритуалами, торжественными процессиями и советами богов, похожих на марионеток, но вызолоченных и отделанных с китайской тщательностью, — за всем этим есть что-то, что, во всяком случае, позволяет забыть о дидактике или грамматике и вдохнуть воздух чудной страны. И сдастся мне, знай Лэм латынь, чтобы прочесть эту книгу, сегодня она значила бы для нас куда больше^{xxvii}.

Однако громадные последствия творчества этих авторов для истории творческого воображения много более несомненны, чем все наши оценки личных заслуг каждого из них. У них у всех в равной мере, как я уже говорил, мы видим начало того свободного творения чудес, которое под покровом аллегории впервые прокрадывается в литературу. Современному литератору трудно оценить по заслугам эту тихую революцию. Для нас само собой разумеется, что в распоряжении писателя, кроме реального мира и мира его религии, еще и третий мир, мир мифа и вымысла. Возможное; чудесное, принятое как факт; чудесное, заведомо вымышленное, — вот три элемента из арсенала постромантического поэта; вот три слова, сказать которые суждено Спенсеру, Шекспиру и Милтону. Лондон и Уорик, рай и ад, царство фэй и остров Просперо имеют свои законы и свою поэзию. Однако это тройное наследие — позднее завоевание. Вернитесь к началу любой из литератур, и вы его не найдете. В начале единственными чудесами были чудеса, принятые как факт. Поэт распоряжался только двумя из трех миров. Когда час пробил, в мастерскую поэта потихоньку прокрался третий мир, но случилось это по какой-то случайности. Старых богов, когда их перестали воспринимать как богов, с легкостью можно было запретить как бесов; это и случилось, принеся неисчислимый вред, в истории англосаксонской поэзии. Лишь их аллегорическая роль, подготовленная медленным развитием внутри самого язычества, сохранила их, словно временная гробница, до дня, когда они могли вновь проснуться в красоте признанного мифа, и подарила Европе Нового времени «третий мир» романтической мечты. Они проснулись иными и дали поэзии то, чем она едва ли обладала прежде. Удостоверимся окончательно в совершившейся перемене. Боги (я, конечно, включаю в это наименование всю «область волшебного вымысла», берущую, косвенным образом, от них свое начало) не были для язычества тем, чем стали для нас. В античной поэзии мы слышим о множестве богов, которых почитают, боятся или ненавидят, даже

если выставляют на посмешище. Но чисто эстетическое созерцание их вечности, их удаленности, их мира, созерцание ради созерцания, необычайно редко. Я думаю, есть лишь одно такое место у Гомера и лишь один отклик на него у Лукреция¹. Но Лукреций был атеистом, именно поэтому он видит красоту богов. Сам он в другом месте коснулся этой тайны: *religio* — то, что скрывает их². Никакая религия, пока у нее есть сторонники, не способна на такой род красоты, какую мы находим в богах Тициана, Боттичелли или наших поэтов-романтиков. До сих пор невозможно создать *такую* поэзию из христианского рая и ада. Богов надо, как тогда, очистить от веры в них; их надо лишить малейшего налета жертвы, настойчивой заинтересованности, личной молитвы, прежде чем они явятся во всем своем блеске в качестве вымысла. Чтобы поэзия могла во всю ширь раскинуть свои крылья, помимо живой религии необходимо чудесное, осознающее себя мифом. Для того чтобы оно явилось, прежнее чудо, принимавшееся как реальность, надо отложить в сторону; оно не умрет, а впадет в спячку, дожидаясь своего часа. Чудо не сберечь, если мы позволим ему погибнуть, — тогда воображение обеднеет. Такое убежище обеспечила богам аллегория. Может показаться, что аллегория погубила их; да — но погубила так, как губит сеятель. Ведь боги, как и другие творения, не оживут, если не умрут.

¹ Гомер. Одиссея, VI, 41 сл. Лукреций. О природе вещей, III, 18. Несомненно, хороший ученый-классик сможет вспомнить больше фрагментов, но бедность в целом этого мотива в античной литературе вряд ли можно оспаривать. Разумеется, количество таких фрагментов может быть увеличено в любых пределах при ловком стихотворном переводе в романтическом духе.

² Лукреций. О природе вещей, VI, 68 сл. Лукреций с удивительной точностью превосходит высочайшее значение сверхъестественного в поэзии романтизма:

Также и призраков тех, что от плоти священной исходят
В мысли людей и дают представленье о божеском лике,
Ты не сумеешь принять в совершенном спокойствии духа.

(Пер. Ф. А. Петровского)

[*Nec de corpore quae sancto simulacra feruntur
In mentes hominum divinae nuntia formae,
Suscipere haec animi tranquilla pace valebis.*]

V

В предыдущих частях я постарался объяснить и описать то аллегорическое наследство, которое Древний мир завещал Темным векам на своем смертном одре. Я не собираюсь подробно проследить историю этого наследства от Марциана Капеллы до «Романа о Розе». Чтобы по достоинству оценить цветок, необходимо разглядеть семя, но вовсе не обязательно исследовать каждый извив стебля. Неопытного читателя, однако, надо оградить от недоразумения, в которое естественным образом ввергают его наши домыслы. Он не должен думать, что, обходя молчанием промежутков, разделяющих VI и XII века, мы оставим в стороне череду пространных аллегорических поэм, на примере которых можно было бы проследить, как развивалась средневековая аллегория после «Психомахии» или «Бракосочетания». Поздняя аллегория с ее свободным и часто искусным сюжетом, с ее изящной поэзией — совершенно новое создание. Оно обязано античности и Темным векам не столько арсеналом приемов, сколько сохранением той атмосферы, в которой была естественным методом. Темные века создали немного оригинальных аллегорических поэм высокого уровня. Но они сохранили дух, который смог создать такие поэмы впоследствии; они читали и почитали прежних мастеров аллегории, постоянно ею пользовались, если не в структуре, то в элементах своих произведений. Странно причислять Боэция к аллегорическим авторам, но его олицетворенная Философия придает фигуре олицетворения новый вес и достойна сравниться с ветхозаветным образом Премудрости. Сам Боэций — не мастер аллегории; но он подготавливает то, что довольно важно для ее использования. Его современник Фульгенций не написал аллегорической поэмы, однако сделал то, что, пожалуй, много важнее. В его знаменитом — или пресловутом — трактате «О содержании Вергилия» (*Continentia Vergiliana*) мы впервые видим метод аллегорического толкования, скрупулезно привлекаемый христианским грамматиком для изъяснения языческого поэта. Весь сюжет «Энеиды» представляется в виде аллегории человеческой жизни. Иногда Фульгенций

просто овеществляет и проявляет то, что туманно присутствует в голове каждого, кто читает Вергилия. Немногие из нас будут спорить с тем, что встреча Энея и Дидоны символизирует воспоминание обращенной и исцеленной души о страстях ушедшей юности. Нас меньше порадует толкование всей первой книги как детства, а песни Иопы — как няниной колыбельной¹. И все же значение книги Фульгенция очевидно. Не занимаясь аллегоризацией, он творит модели для позднейших аллегористов. Пользуясь некоей магией, обращающей время вспять, он воссоздает модели, существовавшие за столетия до него. Темные века иногда являют нам и достаточно развернутую аллегорию. В VI веке Венанций Фортунат развивает в своей «Эпиталаме» Брунгильде эротико-мистическую аллегорию Клавдиана, Сидония и Эннодия. Мы снова видим майское утро, Купидон снова стреляет из лука и хвалится перед матерью: «Мной побежден новый Ахилл»². Чисто религиозная аллегория, гораздо более разработанная, нежели в «Психомахии», но немислимо усложненная, обнаруживается в поэме под названием «Источник Жизни», написанной Аудрадом в IX веке³. Сказку о животных приспособил для аллегорических целей — быть может, впервые — неизвестный поэт X века. Еще бóльшими последствиями для медиевиста чревато развитие растительных символов и аллегорического *débat*^{xxviii}; и то и другое имело большое значение для дальнейшей истории литературы. Эти мотивы объединены в очень милой поэме IX века — «Споре Лилии и Розы» Седулия Скота. Их соперничество завершается с приходом Весны — *Tunc Ver florigera juvenis pausabat in herba*^{xxix}. Притязания обеих участниц примиряются в ее финальной речи:

Роза-красотка, молчи, твоя прелесть средь трав исключенье,
Царские лишь у лилий с твоими равняются стебли.

¹ См.: *Comparetti*. Vergil in the Middle Ages, trans. Benecke (London, 1895). Pt. I, ch. VIII, p. 107 et seq.

² *Venantius Fortunatus* (ed. Leo, Mon. Germ. Hist. Tom. IV). Lib. VI, C. 1 (p. 125 et seq.).

³ *Audradus Modicus*. Carm., I (ed. Traube, Mon. Germ. Hist., Poet. Lat. Med. Aev. III, p. 73).

Мученикам свой цвет, ты, роза, отдай в увенчанье,
 Лилии пусть украшают почтенные девичьи сонмы¹.

Это хороший пример того изящного, хотя и неловкого очарования, которое, как бы ни верили мы в воинственность этой эпохи, остается одной из главных черт Темных веков и Средневековья.

Однако, хотя обращать внимание на такие вещи естественно, они не относятся непосредственно к предмету нашего разговора. Их недостаточно, чтобы составить переходный этап от античной аллегории к средневековой. В этом процессе, как я уже сказал, Темные века занимали выжидательную позицию. Важны не законченные аллегории, но все более регулярное, хотя и второстепенное для автора, проникновение аллегории в трактаты или проповеди. Искусство, оперирующее образами добродетелей и пороков, все больше пропитывало европейское сознание, приготавливая путь Алану Лилльскому и Гильому де Лоррису. С упадком цивилизации тонкость и проникаемость Блаженного Августина были утеряны; интерес к внутреннему миру, подстегиваемый страхами и чаяниями христианской эсхатологии, оставался живым и приводил, как всегда, к олицетворению. Семь (или восемь) воплощенных смертных грехов стали так привычны, что в конце концов верующий потерял всякую способность различать аллегорию и пневматологию. Добродетели и Пороки стали так же реальны, как ангелы и бесы. По крайней мере, к такому заключению можно прийти, если основываться на сочинении, повествующем о видении английского монаха VII или VIII века. Сны — не самый плохой довод в делах такого рода. Монах этот — один из сотен последователей

¹ *Sedulius Scotus. Mon. Germ. Hist. (Poet. Lat. Med. Aev. Tom. III. P. 231):*

*O rosa pulchra tace, tua gloria claret in herba
 Regia sed nitidis dominantur lilia sceptris —
 Tu Rosa martyribus rutilam das stemmate palmam,
 Lilia virgineas turbas decorate stolatas.*

Более ранний образец аллегорического *débat* обнаружится в *Conflictus Veris et Hiemis* предположительно Алкуина (*ibid.*, ed. Duemmler. Tom. I. P. 270).

Эра^{xxx} и предтеч Данте — мог видеть, словно бы покинув тело, как бесы и ангелы борются за его душу. Вместе с ними толпились его собственные грехи, которых он узнал, когда они закричали: «Я — твоя Жадность, я — Тщеславие», и так далее. Однако его «скудные добродетели» (*parvae virtutes*), Посты и Послушания, явились к нему на помощь. Затем он пришел к огненной реке и увидел добрые души, теснящиеся перед узким мостом *desiderio alterius ripae*^{xxxii}. И действующие лица, и декорации одинаково реальны; а история, как множество историй такого рода, вполне может воспроизводить подлинный сон. Вот какими конкретными были некогда явления, которые нынешняя наша критика исключила бы из рассмотрения как абстракции.

Сумерки классической древности и Темные века поразному подготовили приход великого века аллегии. Античность впервые создала спрос и отчасти удовлетворила его. Темным векам спрос удалось сохранить, хотя они и не преуспели заметно в его удовлетворении. Словом, создали средневековую аллегию не певцы куртуазной любви. Она далась им в руки уже оживотворенной теми, у кого все же было что-то общее с новыми поэтами. К ним, к замечательным поэтам-философам XII века, мы и должны обратиться прежде, чем закончим эту главу. Они достаточно хороши сами по себе; и я могу пообещать читателю, что это — последнее отступление, которое отделяет нас от нашей основной темы.

VI

Этих авторов можно назвать поэтами Шартрской школы. Их глава, Бернард Сильвестр, был ученым этой школы и, возможно, ее ректором^{2xxxii}. Все они соединены с ним отчетливыми связями интеллектуального преемства. Для читателя и еще более для писателя, не сведущих в средне-

¹ Mon. Germ. Hist. (Epist. Merovingici et Karolini Aevi. Tom I. P. 252 et seq.)

² См.: *Raby. Secular Latin Poetry. Oxford, 1934. Vol. II. P. 8*; также: *Helen Waddell. The Wandering Scholars. London, 1927. P. 115, n. I.*

вековой философии, достаточно краткой характеристики этой школы. Имея дело со Средними веками, мы часто бываем обмануты собственным воображением. Нам представляются рыцарские латы и философия Аристотеля. Но когда появилось все это, был уже близок конец Средневековья. Тяжелый стальной панцирь, защищая рыцаря, вместе с тем сообщал ему некоторую неповоротливость, делая его похожим на краба или рака. То же самое, при всем глубочайшем почтении, можно отнести к тем великим философским доспехам, в которых столь изящно гарцевали и Данте, и Аквинат, — те, кто носил их позднее, утерjali в какой-то мере грацию и свободу своих предшественников. Возврат интереса к Аристотелю приходится на вторую половину XII века: вскоре его учение стало преобладать. Прежде всего Аристотель — философ разделений. На самого великого его ученика (так выходит по Э. Жильсону) воздействовало прежде всего то, что он обнаружил новые бреши между Богом и миром, человеческим знанием и реальностью, верой и разумом. По мере таких разделений небеса кажутся все более и более далекими. Опасность пантеизма ослабевает; опасность механического деизма подступает еще на шаг. Едва ли не в первый раз на сцену падает бледная тень Декарта или даже «нашего нынешнего недовольства»^{xxxiii}. Разумеется, то свежее и дерзновенное, что было присуще прежнему движению, теперь исчезло. Шартрская школа первой половины XII века, пожалуй, может считаться кульминационной точкой раннего движения мысли. Школа эта была платонической, как понимали платонизм в те дни, когда важнейшими текстами были перевод «Тимея», сделанный Халкидием, и Псевдо-Дионисий. Она была гуманистической и гуманитарной; была школой натурализма — и снова в двояком смысле: изучая природу и почитая ее. Поэтому Тьерри Шартрский — как некоторые его последователи во времена Возрождения — смог примирить «Тимея» с Книгой Бытия; хотя у поэтов Шартрской школы Природу не нужно исправлять Благодатью, ибо она — богиня и наместница Бога, исправляющая все неприродное. Само собой разумеется, что в такой школе, если взять богословие, имманентное подчеркивалось

сильнее трансцендентного: я читал, что в сочинениях двух философов Шартра, Тьерри и Вильяма из Конша, Святой Дух отождествлялся с *Anima Mundi* платоников.

Я рискнул употребить слово «великие» в применении к поэтам, вышедшим из этой школы. Они, конечно, великие в смысле «исторической роли», без всякого сомнения, велики и по своему влиянию; но если я постараюсь возвыситься до абсолютных стандартов критики, я пойму, что это определение для них не подходит. Их литературная позиция в самом деле исключительна. Если бы можно было говорить о гении, стесненном недостатком таланта или ложной его направленностью, то мы бы сказали так о Бернарде и его последователях. Подобное описание едва ли не лишено смысла; но даже плохой выстрел подчас дает нам представление о том, где находится мишень. Своей устремленностью, оригинальностью точки зрения, а прежде всего — свежим и пылким восторгом перед красотой природы эти поэты заслуживают того, чтобы мы признали их очень талантливыми. Но увы, есть времена, когда, выбрав середину, ставят крест на своем успехе. Если бы они писали на национальном языке и, таким образом, были вынуждены выработать собственный стиль, из них могли бы выйти не совсем безнадежные предшественники Данте. Пиши они рифмованной латынью или сдержанной прозой хроник — они не потеряли бы собственную яркость и свежесть. Но используя квантитативную метрику и напыщенную прозу, они неизбежно оказывались зависимыми от признанных образцов этой формы. Признанным образцом был Марциан Капелла. Я назвал его злым гением; однако, что касается стиля, очевидна лишь его зловещая, а не добрая роль. Поэтому, заслоняя все достоинства этих поэтов, сквозь их сочинения тянется вызывающий отвращение шлейф риторики — предложения с неистово закрученной структурой, фантастический словарь, *anadiplosis*, *sententia* и *amplificatio*^{xxxiv}. Все они с пугающим педантизмом следуют риторическому принципу «будь разнообразным, оставаясь одним и тем же» (*varius sis et tamen idem*)¹. Их читателю

¹ *Geoffroi de Vinsauf*. *Poetria nova*, III, A, 225 (*Faral*. *Les Arts Poétiques du XII^e et du XIII^e Siècles*).

необходимо бесконечное терпение, и он должен закапываться очень глубоко, если желает отыскать подлинные достоинства, похороненные под «забавными терминами», «свежими красками», «сладостной риторикой» и другой безвкусной ерундой, разрушавшей «книжную латынь» того времени, как позже разрушали ее национальные языки. И все же задача стоит усилий; ведь снисходительность к простым веяниям моды других эпох и милосердие к ним в наше время — разве это не первый шаг на пути к освобождению из темницы, в которую заключил нас *Zeitgeist*?

Сочинение Бернарда озаглавлено «О цельности мира, или Макрокосм и микрокосм»¹. Оно написано прозой со стихотворными вставками по образцу Боэция. Тема его — сотворение мира и человека. Знаток классики легко заметит в нем влияние платоновского «Тимея». Однако есть и другие влияния, определить которые способен лишь квалифицированный медиевист. Это повесть о творении, рассказанная с точки зрения твари. Процесс творения движим не творческим импульсом Божества, а женской тоской материи по обретению формы (что любопытным образом дополняет мильтоновское обращение с этой темой). Если принять такую точку зрения, станет ясно, что автор подверг себя сразу нескольким опасностям. Неизбежным образом он подошел слишком близко к представлению о не-сущем, которое просит об осуществлении. Как философ, он может ответить, что имеет дело с совершенно вневременными процессами и такое представление не хуже, чем любое другое; с чисто научной точки зрения можно сказать в его оправдание, что и мы сами, в конце концов, принадлежим к твари и что ответное чувство создания к мастеру — это именно тот аспект творения, который входит, по отдаленной аналогии, в наш опыт, и потому его нетрудно себе представить. Такая аналогия не будет чуждой и сознанию автора; ибо самые слова, которыми он описывает тоску материи и желание стать «вновь рожденной», облекшись в форму, должны указать, и тогда, и сейчас, на индивидуальный и специфически христианский опыт:

¹ De mundi universitate sive megacosmus et microcosmus. Ed. Barach and Wrobel, Bibliotheca Philosophorum Mediae Aetatis, I. Innsbruck, 1876.

Хочет опять, посмотри, вещество древнейшее мира
 Новым рождением родиться, формами вновь ограничься¹.

Я процитировал эти слова из речи Природы, которыми открывается книга. Богиня обращается к Нусу (νοῦς)^{xxxv}, выступая защитницей материи. Все остальное содержание книги составляет детальный ответ на эту просьбу. Естественно, ответ Нуса благосклонен. Он по природе своей нуждается в том, чтобы формировать материю по собственному подобию, насколько это возможно, даже в самых низких и отдаленных истечениях ее продуктивной способности. И все же Нус предостерегает, говоря о том, что первозданную нищету материи (*silva*) нельзя совершенно преобразовать. Материя — низшая ступень бытия, обод колеса, более всего удаленный от божественного центра. Если бы она могла в совершенстве принять форму, то не была бы материей. Где-то должна находиться точка, в которой истечения божественного блага едва ощутимы. Эта метафизическая необходимость аллегорически представлена ссылками на «скудость» (*malignitas*) и «несовершенство» (*mallum*) материи². Но автор — не манихей, даже не аскет, и, выжимая из этих выражений что-либо помимо их метафорического смысла, мы ложно истолкуем книгу. По той же причине «вечные идеи» (*aeternae notiones*) не могут быть прямо наложены на материальный мир; и первое действие Нуса — снабдить материю образами (*species*), которые сами по себе лишь копии вечных идей; так что Бернард, следуя за Платоном, находит место и для платоновского, и для аристотелевского типа вселенной. Следующий этап — выделение элементов; когда это сделано, Нус переходит к рождению души; ибо макрокосм, в этом случае — по Платону, живое и разумное существо, чей дух, постоянно живущий в нем, поддерживает его и защищает от стихийных бедствий, которые в противном случае вновь разрушили бы его. Доведя мир до рождения в мучительно длинной

¹ *Bernardus Silvestris. De Mundi Universitate*, I, I, 35:

*Rursus et ecce cupit res antiquissima nasci
 Ortu silva novo circumscribique figuris.*

(ВРМА)

² ВРМА, I, II, 20 et seq.

прозаической части, автор стряхивает с себя метафизику и на протяжении следующих пятисот элегических стихов наслаждается видимостью и реальностью. Он быстро разделяется с Небесными иерархиями. Звездам посвящены строки, способные утомить любого современного читателя; впрочем, они утомят нас меньше, если наше образование не оставило нас полными невеждами в астрономии. Планеты хороши, а еще лучше — горы; но только среди зверей, деревьев и лесных запахов автор — у себя дома. Здесь приятно обнаружить, помимо сада Академа и *Aonium petis*^{xxxvi}, также и леса, что милее воображению северянина:

Брискел долина Арморика, область Турона — равнину,
Галльская область владенье лесом Арданским блюдет¹.

Хорошо описан земной Рай:

Средь блаженных лесов по тенистым рощам, полянам
Тихим теченьем своим речка воды несет,
И меж деревьев журча, на камешках пенится мирно,
С холмов в лощины стремясь, быстрые струи скользят.
Край цветов и ручьев, в котором, красой наслаждаясь,
Гостя меньше гостил первый земной человек².

Процессия зверей отчаянно замысловата. Трудно понять, какое автор собирается произвести на нас впечатление таким двустушием, как, к примеру, вот это:

Бурное сердце в груди у коня, осел оставляет
Лень: его дух тяготит только лишь бремя ушей³.

¹ Ibid., I, III, 351:

*Briscelim sinus Armoricus, Turonia vastem,
Ardaniam silvam Gallicus orbis habet.*

² Ibid., I, III, 330:

*Inter felices silvas sinuosus oberrat
Inflexo totiens tramite rivus aquae.
Arboribusque strepens et conflictata lapillis
Labitur in pronum murmure lympa fugax.
Hos, reor, incoluit riguos pictosque recessus
Hospes sed brevior hospite primus homo.*

³ Ibid., I, III, 213:

*Cor fervens erexit equum, deiecit asellum
Segnities, animos praegravat auris onus.*

Все же его наивность — конечно, глубоко соответствующая крайне причудливой искусственности стиля — позволяет ему действительно взять ноту свежего и восторженного восхищения, которое, в разных отношениях, более подходит к теме, чем классическая торжественность. Я, впрочем, не могу сказать, что чудо творения — тот миг, когда мы можем представлять себе каждое животное как новое усилие Бога, — хорошо выражено в его двустии, посвященном рыси:

Вышла явить чудеса своего потаенного взгляда,
Рысь, заключает она света источник в себе¹.

Прежде чем закончить первую книгу, Бернард, дав своим читателям немного развеяться, с завидной чуткостью снова возвращает их к метафизике. В ярко раскрашенный мир, на который мы бросили взгляд, допущено время. Но мир бесконечен во времени; его основания вечны, и от них он нисходит в иерархическом порядке и, будучи живым и разумным, хорошо знает, как защитить себя от гибели. Поэтому автор опускает с естественностью вытекающие отсюда возвышенные рассуждения о вечном и бесконечном, разнообразные и все же всегда одинаковые («Ибо время в начале своем исходит из вечности и в ущелье вечности вновь возвращается, утомленное своим длительным круговращением»²), и на этом завершает первую книгу.

Вторая книга открывается речью Нуса. Мир сотворен, и он хорош весьма: остается только создать малый мир — человека. Для этого должны пробудиться новые силы; здесь-то и начинаются трудности, связанные с Бернардовой концепцией Природы. Помимо Природы существует Фюсис. Фюсис, в отличие от Природы, не допущена ко двору Нуса. «Ты найдешь ее, — говорит Нус, — обращающейся в нижних областях (*in inferioribus conversantem*)»³. Ее доче-

¹ Ibid., I, III, 225:

*Prodit ut ignoti faciat miracula visus
Lynx liquidi fontem luminis instar habens.*

² Ibid., I, IV, 97.

³ Ibid., II, III, 24.

ри — Теория (*Theorica*) и Практика (*Practica*). Ключевой эпизод для установления соответствий Природы и Фюсис — это сцена непосредственного творения человека¹. Снаряжение Природы для этого случая составляет Скрижаль Судьбы (*Tabula Fati*), содержащая «определенный установлениями судьбы ход событий» (*eorum quae geruntur series decretis fatalibus circumscripta*). Фюсис, с другой стороны, вооружена Книгой Памяти (*Liber Recordationis*). Она имеет дело с явлениями, которые представляют пространство для догадок; книга эта заключает в себе по большей части то, что мы бы назвали «естественной историей». Кто-то обращается к Книге Памяти, чтобы выяснить, отчего львы свирепы и почему сила одних растений в корнях, а других — в семенах. Скрижаль Судьбы, которой владеет Природа, может запутать современного читателя, если он забудет о том, что ход истории записан на звездах² и что гений неорганической природы, дух, который ведет звезды по их орбитам, был для средневекового автора и духом судьбы. Природа фактически — это олицетворение всеобщего порядка вещей в самом широком его понимании, и поле ее действия шире, чем то, что мы обычно называем «природой». Фюсис понять труднее. Ключ к ее загадке можно отыскать у Тьерри или другого подобного автора; однако я не намерен посвящать какое-либо время поискам. Для художественного понимания Бернарда достаточно будет неопределенного «ощущения». Фюсис — почти что «органическая природа», объект биологии; резервуар жизненных возможностей, из которого черпает всеобщая распределяющая сила Природы. Она живет на земле, и, посещая ее плодоносный сад, Природа в самом деле нисходит к «Матерям». Две ее дочери — Теория и Практика — могут намекнуть на мгновение, что она — также и «человеческая природа», проявляющая себя и в созерцательной, и в активной жизни. Но я не думаю, что автор имел это в виду, две дочери скорее означают теоретическую и пропедевтическую стороны деятельности Фюсис. Мы видим, как Фюсис в своем саду размышляет

¹ Ibid., II, XI.

² Ibid., I, III, 33 et seq.

о происхождении и силе различных «природ», а также над средствами от болезней. Такова, кроме того, одна из новых сил, пробужденных для создания человека. Чтобы создать организм, пригодный для человеческого ума, распределяющий дух Природы должен вызвать те пока еще не исчерпанные возможности жизненной силы, которые и символизирует Фюсис, обитательница земли. Но это не все. Человеку нужно нечто большее, чем промежуточный оттиск божественной идеи, покоящийся в совокупности на всей твари: некая доля божественной сущности должна непосредственно обитать в нем. Вместе с Фюсис нужно призвать Уранию, небесный дух, — и в жилище Урании посылается Природа. Урания, чей блеск слишком ярок для глаз Природы, встает при ее приближении и произносит пророчество о высоком предназначении Человека, чья душа до рождения должна быть знакома с дыханием небес, куда она снова вернется:

Должно душе человека стремиться ко мне, проникая
 Дали эфирных небес, дабы надежно ей знать
 Парок законы, судьбы никому неподвластной веленья
 Верные, — случая чтоб чередования зреть...
 Тела совлекшись, тогда к знакомым вернется светилам,
 От рожденья уже быв к богам причтена¹.

Две богини вместе сходят на землю в поисках Фюсис. Их путешествие сквозь разные планетарные сферы описано прекрасно; вот, миновав границу эфира и воздуха, пределы лунной сферы, ниже которой простирает свое царство Сумман, мы оказываемся в мире фольклора. Между Землей и Луной обитает «воздушный» народ, а на поверхности Земли — долгожители, то есть самые настоящие феи (*fairy*), со всеми своими классическими наименованиями.

¹ Ibid., II, IV, 31:

*Mens humana mihi tractus ducenda per omnes
 Aethereos ut sit prudentior
 Parcarum leges et ineluctabile fatum
 Fortunaequae vices variabilis...
 Corpore iam posito cognata redibit ad astra
 Additus in numero superum deus.*

Повсюду, где земля всего восхитительнее, на травянистых ли склонах или одетых цветами вершинах, повсюду, где пестреет она, орошаемая ручьями и укрытая зеленью лесов, — там Паны, Сильваны и Нерейды, мастера сладких речей, проводят свои долгие жизни. Их тела чисты по своей природе, они тоже умирают, но позже, когда приходит пора их разрушения¹.

Путешественники приближаются к саду Гранусия (*Granusion*)^{xxxviii}, где воздух смягчен «отрочеством солнца». С приближением Природы травы вздымаются выше, наполняются соками и рощи струят новые ароматы; там находится Фюсис со своими дочерьми, погруженная в созерцание скрытых жизненных сил, пока ее не пробуждает от задумчивости лик Урании, отраженный водами источника. Три богини готовы к созданию человека. Однако высший Разум, оставаясь руководителем, сам присутствует при творении, действуя через посредство низших служителей: «таковы привилегии вездесущия». Поэтому появление Нуса в саду оказывается неожиданным. Слышен его голос, обсуждающий человеческую природу в стихах, прекрасно выражающих шартрский гуманизм. Будь они написаны в Англии белым стихом, все бы признали их типично ренессансными.

Будет небесным, земным будет также; почитит обоюдно
 Разумом ясным людей, чистой молитвой богов.
 Так природе своей соответствовать будет двоякой
 В теле едином живя, с миром согласно сплетясь...
 В свете узрит потасные ныне вещей основания,
 Так что Природе никак их не удастся сокрыть...
 Все подчинит он себе и станет править землею,
 Первенство в мире ему с первосвященством дарю².

¹ Ibid., II, VII, 111.

² Ibid., II, IX:

*Divus erit, terrenus erit, curabit utrumque
 Consiliis mundum, religione deos;
 Naturis poterit sic respondere duabus
 Et sic principii congruus esse suis. (II, X, 19)
 Viderit in lucem mersas caligine causas
 Ut Natura nihil occuluisse queat. (35)
 Omnia subjiciat, terras regat, imperet orbi,
 Primatem rebus pontificemque dedi. (49)*

Послушные слову Нуса, три силы приступают к делу. Из остатков элементов, использовавшихся при формировании макрокосма, сделаны четыре состава. Совершенный человек воплощает образ могущественного мира. Подобно миру, где на небесах правит Бог и земля простирается под ними, разделенная на воздушную и земную части, человек образует троицу головы, груди и бедер. Чтобы не было недостатка в совершенном сообщении не только между двумя совершенными целыми, но и между господствующими частями каждого, голова тоже подразделена на три части. Вот, наконец, созданы пять чувств, и Человек сотворен. Первым и по порядку, и по важности идет зрение:

Солнце, глаз мирозданья, прочие как превосходит
Светочи и в небесах правит со властью одно,
Так же светом своим все чувства одно затмевает
Зрение, сам посуди: в зрении весь человек¹.

Последним идет осязание; точно так же и среди частей тела последними создаются те, что отвечают за воспроизводство. Для автора, однако, характерно то, что он ничуть не презирает сферу пола; равным образом нет и ее «романтического» прославления. Иерархический принцип уделает место всему; всему есть место, и все на своем месте. Любое явление менее благородно, чем то, которое занимает более высокое место в иерархии, и более благородно, чем располагающееся ниже; это — совершенная лестница существ, абсолютно благая и справедливая. Отсюда то благоразумие, с которым Бернард может поговорить об этих частях тела; и нет лучшего способа доказать его универсальное и «классическое» достоинство как мыслителя, чем сравнить с ухмылками Овидия или с современным бредом на эту тему следующие строки, какими он заключает свою аллегорию:

¹ Ibid., II, XIV, 41:

*Sol oculus mundi quantum communibus astris
Praeminet et caelum vendicat usque suum,
Non aliter sensus alios obscurat honore
Visus et in solo lumine totus homo est.*

Сладостно их назначенье, но будет полезной улада,
 Если сумеь соблюсти меру, достоинство, час;
 Если же нет, все живое погибнет, корня лишившись,
 Всякую связь потеряв, в Хаос вернется опять.
 Бьются со смертью за жизнь, разя плодотворным оружием,
 Стражей Природы стоят, род продолжают они¹.

О художественных достоинствах творения Бернарда читатель может судить, сопоставив данное только что описание с равно благосклонным, но иным образом ориентированным отзывом мисс Водделл, которая приукрашивает все, чего коснется. Достаточно очевидно, что автор, считающий «Тимея» «самым сухим из диалогов Платона»², не стоит на общих со мной позициях и даже не мыслит в близкой мне манере. Книга, удовлетворившая требованиям двух таких исследователей (которые если и заблуждаются, то заблуждаются в совершенно противоположных отношениях), едва ли лишена подлинных достоинств. Ее историческое значение и ее отношение к нашей основной теме может быть очевидно уже теперь, но с попыткой определить их точнее лучше подождать до тех пор, когда мы обратимся к последователям Бернарда. Пока что достаточно будет сказать, что сочинение Бернарда, независимо от тех недостатков стиля, которые автор делит со своими современниками (хотя у него их меньше), во многих описаниях обладает свежестью и остротой. Бернард может быть величественным, когда его возвышает сам предмет; но не пройдет и нескольких строк, как сквозь возвышенную картину прорвется очередной разрушительно причудливый образ или ребяческая стилистическая выходка. Он способен откликаться на самые тонкие и самые глубокомысленные платоновские пассажи, хотя сам не мог бы создать ничего подобного; на-

¹ Ibid., II, XIV, 155:

*Jocundusque tamen et eorum commodus usus
 Si quando, qualis, quantus oportet, erit.
 Saecula ne pereant decisaque cesset origo
 Et repetat primum massa soluta chaos;
 Cum morte invicti pugnant genialibus armis,
 Naturam reparant perpetuantque genus.*

² Helen Waddell. Op. cit. London, 1927. P. 118.

конец, его ум целен и уравновешен. Аскетическое богословие не заставило его забыть, что материальный мир — образ вечных идей; а восторг перед миром не заставил забыть, что мир — всего лишь образ. Суровый ригоризм крайнего монашества и столь же беззаветная куртуазность Кретьена не трогают его. Мир Андрея Капеллана рассечен надвое: с одной стороны, «всяческая светскость» (*omnis curialitas*); с другой — гнев Божий. Не таков мир Бернарда. Здесь мы видим наконец цельного человека. Здесь есть чувство, внутреннее спокойствие и возможность развития.

«Антиклавдиан» (*Anticlaudianus*)¹ Алана Лилльского во всех отношениях уступает творению Бернарда, и его можно счесть едва ли достойным внимания с любой точки зрения, кроме исторической. С этой точки зрения поэма представляется важной. Она написана как своеобразный ответ Клавдиану на его поэму «Против Руфина». В своем напыщенном памфлете Клавдиан попытался придать новый колорит поношению противника средствами столь близкой его эпохе аллегорической мифологии. В начале первой книги представлена Аллекто, сокрушающаяся о возвращении золотого века, а значит — ослаблении своей прежней власти, процветавшей при императоре Феодосии. Созывается адский собор, и Мегера вносит предложение доверить ее воспитаннику Руфину дело отстаивания зла. Переворачивая идею Клавдиана, Алан описывает, как Природа творит совершенного человека, ее защитника от Аллекто; отсюда и наименование «Анти-Клавдиан». Поскольку совершенный человек в финале поэмы доказывает свое рвение в битве с пороками, поэму можно уподобить «Психомахии» с пространном введением; и Алан, подобно Пруденцию, наверное, был уверен, что творит эпос. Вся поэма написана гекзаметром и выдержана в одной и той же монотонной риторической манере. Для Алана неперемное правило повторять многократно то, что стоит сказать один раз. Так, «она думает о пути на небеса» превращается у него в:

¹ Я пользовался текстом, изданным Райтом (Wright) в его англо-латинской антологии *Satirical Poets of the Twelfth Century*. Поэму также можно найти в патрологии Миня.

Думает, мыслит она, разбирает, и тщится, и ищет
 Этим путем, или той тропой, иль иною дорогой
 Лучше достичь ей небес, потаенной страны Громовержца¹.

«Она повелевает им изготовить колесницу» превращается в:

Просит, желает, велит, отдает приказание, хочет,
 Дабы кто-либо из свиты, взяв себе в спутники Мудрость,
 Силою, сердцем и волей с пылом в поту постарался,
 Приколесить бы заставил из небытия колесницу².

Но никакая цитата не даст представления об эффекте книги в целом. Лишь те немногие, кто прочел ее до конца, смогут понять, как быстро изумленное презрение превращается у читателя в презрение, лишенное всякого изумления, и как даже презрение в конце концов превращается в нечто вроде жгучей ненависти к автору. Погрешности стиля не искупаются, как много более простительные их аналоги у Бернарда, сколько-нибудь существенной глубиной или свежестью. Раз или два, при описании окружающей природы, автор обнаруживает начатки подлинного чувства; раз или два в пассажах о морали он достигает подлинного величия; в остальном эта книга — из той унылой череды книг, что привлекают наше внимание лишь как примеры влияния общих тенденций.

Природа, повествует рассказ, порешила однажды собрать в едином венчающем ее труд творении все блага, разбросанные среди всех тварей. Но ее старая наковальня обветшала, и она не могла исполнить намеченное. Поэтому она созвала на совет в тайное место своих сестер. Пришли

¹ Anticlaudianus, Dist. II, cap. VI, 6:

*Cogitat, exquirat, studet, invenit, eligit: ergo
 Quae via, quis callis, quae semita, rectius ipsam
 Deferet ad superos, arcanaque regna Tonantis.* (Wright, p. 303)

² Ibid., Dist. II, cap. VII, 3:

*Ordinat, injungit, jubet, imperat, orat, ut instans
 Quaelibet istarum comitum, comitante Sophia,
 Corpore, mente, fide, studeat, desudet, anhelet,
 Instet, et efficiat, ut currus currat ad esse.* (Wright, p. 304)

на ее зов Согласие и Юность, Смех, что чистит облака рас-судка, и Разумность (каковая есть мерило блага), Честность, Благоразумие, Верность и та Добродетель *par excellence* (ибо она названа просто *Virtus*),

Что рассыпает богатства, свои дары изливает,
Не позволяя добру в презренном бездействии чахнуть¹.

Последним приходит Благородство. Им открывает Природа свое сердце. Среди всех своих произведений она не видит ни одного, которое было бы вполне блаженным. Нельзя стереть старого пятна; но все еще возможно создать творение, которое смогло бы искупить все в целом и стать его зеркалом. Тем временем они узнают, что смертные презрели решение Природы и на земле воцарилась Тисифона. Добродетели отвечают, что подобный замысел свидетельствует о божественной мудрости Благородства, но среди них нет никого, способного это выполнить. Надо послать на небеса Благоразумие и Разумность, чтобы те попросили у Бога душу совершенного человека. Благоразумие поначалу скромничает (*Fluctuat haec, se nolle negat nec velle fatetur* — «Колелблется, не отказывается и не обнаруживает желаний»²), но Согласие убеждает его. Они строят колесницу, в которую впрягают пять коней: Зрение, Слух, Обоняние, Вкус и Осязание; две добродетели отправляются в путь на этой колеснице и достигают небес, минуя по пути «воздушные страны, для коих воздух — темница» (*aerios cives quibus aer carcer*)³. На кромке мироздания они встречают Богословие, которое распрягает Слух и, посадив Благоразумие себе на спину — поскольку дальше Разумность идти не может, — приводит его к Трону Всемогущества. К Нему оно и обращает свои мольбы, рассказывая о всех злоключениях, претерпеваемых сестрами на земле, и завершая свой рассказ неоспоримым доводом:

¹ Ibid., Dist. I, cap. II, 11:

*Quae spargit opes, quae munera fundit,
Quam penes ignorat ignavam gaza quietem.* (Wright, p. 274)

² Ibid., Dist. II, cap. IV, 6 (Wright, p. 297).

³ Ibid., Dist. IV, cap. V, 4 (Wright, p. 338); ср.: *Chaucer*, Hous of Fame, II, 930 et 986.

Пламя грозит и Тебе, когда дом у соседа пылает¹.

Тогда Бог повелевает Нусу принести образец из Его сокровищницы и напечатлевает свое подобие на новой душе, которую отдает Благоразумию. Оно воссоединяется со своей сестрой Разумностью, которая ожидает на границе неба, и они вдвоем возвращаются в жилище Природы. Совершенное тело оформляется, соединяется с душой тонкими нитями (*gumphis subtilibus*)², и добродетели поочередно наделяют человека самыми отборными своими дарами. Только Благородство не в силах ничего сделать, не посетив предварительно свою мать Удачу и не заручившись ее расположением. Тем временем Слава разносит до пределов преисподней весть о новом творении. Аллекто призывает адских вельмож, чьи действия настолько успешны, что новый человек едва жив перед надвигающейся на него армией пороков. Все оканчивается духовной битвой, и победа совершенного человека открывает золотой век.

Значение этой поэмы, чьи литературные достоинства я уже оценил должным образом, двояко. Во-первых, она придала новый вес аллегорическому методу, образчиком которого, более привлекательным в то время, чем любой из ее литературных предшественников, собственно, и являлась. «Антиклавдиан» — последнее слово поэтического стиля в понимании той эпохи. Поэма длиннее и охватывает больший круг явлений, чем «Психомахия». Она была значительно проще и популярнее книги Бернарда. Во-вторых, поэма важна и благодаря своему моральному содержанию, как образец «гуманизма» Шартрской школы; провозглашая *tertium quid* между куртуазной и религиозной концепциями блаженной жизни, она, пожалуй, даже показательнее, чем «О цельности мира». Когда мы присматриваемся, чтобы детально изучить совершенного человека, каким представляет его Алан, то обнаруживаем многое, что плохо со-

¹ Ibid., Dist. VI, cap. VI, 19: *Nam tua res agitur paries dum proximus ardet* (Wright, p. 375). Смелость этого рассуждения с точки зрения богословия не приходила в голову автору: притча рассматривалась как риторическое украшение.

² Ibid., Dist. VII, cap. II, 4 (Wright, p. 304).

четається, строго говоря, с богословским каркасом поэмы. Добродетели, привлекаемые для его создания, — чисто мирские. Появляется ли *Fides*, ясно, что это «верность» — добродетель, отвечающая за верность обещаниям и честность в дружбе, а не христианская «вера»¹. Появляется ли *Pietas* — это «жалость» (*pity*), а не благочестие². Среди добродетелей мы находим и такие, которые даже очень умеренный аскетизм исключил бы из этого звания, — Благосклонность большинства (*Favour*), Веселье (*Risus*) и Честь (*Decus*)³; а также другие, которые никакая философия вообще не сочла бы добродетелями, такие как Изобилие (*Copia*), Юность (*Juventus*) и Знатность (*Nobilitas*)⁴. В заключительном эпизоде духовной брани в армии пороков мы обнаруживаем таких неожиданных бойцов, как Бедность (*Pauperies*), Дурная молва (*Infamia*) и Старость (*Senectus*)⁵, — персонажей, вполне достойных изгнания из сада Любви, как *Poverte* и *Elde* исключаются в «Романе о Розе», но по довольно странным причинам, если смотреть с богословской точки зрения, попавших в ряды пороков. Не очевидно ли, что Алан рисует не столько человека совершенного по церковным критериям, сколько «благородного и добродетельного джентльмена», соответствующего стандартам рыцарства? Не следует ли в конечном счете числить Алана не среди последователей Пруденция, а среди предшественников Кастильоне, Томаса Элиота и Спенсера? Мы уже видели, как он присваивает общее имя *Virtus* Расточительности, типично куртуазной добродетели; сцена, в которой добродетели украшают нового человека, с несомненностью дает ответ на этот вопрос. Совершенный человек Алана не завершен без *Nobilitas*, хотя *Nobilitas*, по общему признанию, зависит от *Fortuna*⁶. *Fides* в выражениях, позднее воспроизведенных Гильомом де Лоррисом, советует ему выбрать наперсника:

¹ Ibid., Dist. VII, cap. VII (Wright, p. 394, 395).

² Ibid., Dist. VII, cap. VI, 69 сл. (Wright, p. 393, "Succedens Pietas" etc.).

³ Ibid., Dist. I, cap. II (Wright, p. 274).

⁴ Ibid.

⁵ Ibid., Dist. IX, Pauperies, cap. II, Infamia, cap. III, Senectus, cap. IV (Wright, p. 414, 416, 417).

⁶ Ibid., Dist. VIII, cap. VIII, IX; Dist. VIII, cap. I, 2 (Wright, p. 396—403).

Ищет такого пускай, кому сам всецело доверясь,
Мысли откроет свои и желанья заветные скажет,
Тайны открыв, передаст ключи от самого сердца¹, —

совет много более полезный джентльмену, чем святому. Рассудок (*Ratio*), откровенно пренебрегая евангельской заповедью, советует ему умеренность, а не воздержание в том, что касается желания славы:

Пусть угодить не стремится славе народной, однако
Коль подвернется она, не стоит прочь отвращаться,
Лишь бы не крылось за ней лицемерие, ждущее выгод;
Ибо уж слишком суров презирующий всякую славу².

Скромность (*Modestia*), обращающаяся в старинную эллинскую и провансальскую добродетель меры (*mesura*), фактически дает ему уроки хороших манер и даже парикмахерского дела:

Не подражает пускай, о прическе заботясь без меры,
Женщине — роскошью мужу бесчестить свой пол не пристало;
Также пускай он не бродит неубранным, грязью заросшим,
Помнить должно ему: о себе забывающий вовсе,
Словно философ рассеянный, юноша только забавен³.

Мы напрасно стали бы смеяться над этим эпизодом. Если уж мы решили описать не совершенного человека,

¹ Ibid., Dist. VII, cap. VII, 28:

*Quaerat cui possit se totum credere, velle
Declarare suum, totamque exponere mentem.
Cui sua committat animi secreta latentis.* (Wright, p. 395)

² Ibid., Dist. VII, cap. IV, 26:

*Nec petat impelli populari laude, nec ipsam
Respuat oblatam, nisi sit velata colore
Hypocrisis, verbo quaerens emungere lucrum.
Nam nimis austerum redolet, qui despicit omnem
Famam.* (Wright, p. 388)

³ Ibid., Dist. VII, cap. III, 32:

*Ne cultu nimio crinis lascivus adaequet
Femineos luxus, sexusque recidat honorem:
Aut nimis incomptus jaceat, squalore profundo
Degener, et juvenem proprii neglectus honoris
Philosophum nimis esse probet.* (Wright, p. 387)

а совершенного джентльмена, мы не можем лишь походя коснуться внешних, декоративных деталей, которые на деле составляют характер героя: по-настоящему исчерпывающий музыкальный трактат должен охватывать все пространство от эстетической теории до способов звукоизвлечения; точно так же можно оправдать Кастильоне, когда он одновременно играет роль философа-платоника и учителя танцев. Но когда Алан оказывается, таким образом, по соседству с Кастильоне и наполняет понятие добродетели совершенно светскими и куртуазными достоинствами, вся суть — в том, что он делает это без малейшего вызова. Куртуазность трубадуров, Андрея или Кретьена была именно вызовом. Позади куртуазной шкалы добродетелей выросли непримиримые требования совершенно иного, несовместимого с нею мира; этой непокорности и ненадежности ситуации куртуазный идеал обязан львиной долей своего пафоса и своевольной красоты. Но Алан одинаково серьезен и в своих теологических пассажах, и в замечаниях о хороших манерах. Он не признает полумер, ибо Шартрский «натурализм» предоставил ему *tertium quid* — то, что способно умерить и безжалостность богослова, и капризы придворного. Добродетель — это не аскетизм; рыцарство — не распутство. То и другое примиряется законом Природы, наместницы Бога, благой по существу. Проблема не в преображении Природы благодатью, а в отделении от нее греха. Окончательно выражает эту мысль Честь (*Honestas*), давая совет совершенному человеку:

Пусть избегает пороков, Природу пусть чтит, отвергая
 Все, что злодейство творит и к чему произвол призывает,
 Тó прижимая к груди, что Природа сама сотворила¹.

Именно в этом ценность Алана. Я не говорю, что он действительно примирил два идеала Средневековья. Трещина пролегла глубже, чем ему казалось. Он скорее принимает

¹ Ibid., Dist. VII, cap. V, 7:

*Ut vitium fugiat, Naturam diligit, illud
 Quod facinus peperit damnans, quod prava voluntas
 Edidit; amplectens quidquid Natura creavit.* (Wright, p. 389)

мир, нежели творит его. Но он по крайней мере пытается быть цельным человеком, и, хотя составляющие его синтеза могут снова распасться, они сохраняют отпечаток этого непрочного единства. Куртуазный идеал становится, как сказал бы Мэтью Арнольд, более «возможным», а значит — более действенным; если угодно — более коварным. Отныне ему обеспечены продолжительное влияние на поэзию на национальных языках и умение приспособиться к предстоящим компромиссам.

Приятное облегчение — после «Антиклавдиана» обратиться к более известной поэме того же автора, «Плачу Природы» (*De planctu Naturae*)^{1xxxviii}. Тут мы опять окунаемся в ритмы и фразы Боэция; вместе с претенциозной эпической формой Алан переносит сюда и самые невыносимые погрешности стиля. Он по-прежнему наделен воображением и привержен чрезмерному украшательству; но его цель — сладкозвучие и обилие эффектов, тогда как в «Антиклавдиане» целью было величие построения. Сладостность, в противоположность величию, допускает варваризм. Возможна причудливая роскошь, причудливое же величие невозможно. Это разница между излишествами сусально-готической привокзальной гостиницы и излишествами оранжереи; понятно, что в первом случае перед нами просто-напросто безвкусица, а во втором — простительная вольность, в определенном смысле даже приятная. Кроме того, «Плач» имеет огромное преимущество: он сравнительно невелик по объему, его сюжет можно изложить в нескольких словах. Автору является Природа и горько сетует на грехи человечества перед ней; добродетели разделяют ее сетования; и Гений получает приказ произнести отлучение на преступников.² Вот и все события. Для нашего исследования значимо то выгодное положение, какое занимает здесь Природа, а с нею — и естественная любовь. Земной Купидон, на протяжении столетий противопоставлявшийся Купидону небесному, вдруг оказывается противопоставленным Купидону преисподнему. Пришла его очередь

¹ Также: Wright, op. cit.

² См. Приложение I.

быть в почете; теперь он может праведно негодовать. Таков неизбежный результат того, что Алан выбрал именно эту тему; и результат единственный. Читатель, ожидающий либо страсти, либо пророческих обличений, будет разочарован. Нет ничего более холодного, более равнодушного, чем сердце стилиста. Я думаю, тема показалась Алану соблазнительной благодаря бескрайним просторам, какие она предоставляла для причудливых грамматических метафор, обозначающих надлежащие отношения между *мужским* и *женским родом* или *субъектом* и *предикатом* в грамматике Венеры¹. Благодаря карающему свойству времени причуды эти, на наш взгляд, — главный авторский промах. Но поскольку в авторе поэмы все же ощутим настоящий, хотя и запутавшийся немного и прячущийся за риторикой поклонник Природы, «Плач» заслуживает нашего внимания, независимо от своего исторического значения. Поскольку книгу нелегко прочесть и, пожалуй, еще труднее достать, я рискнул перевести два отрывка. Оба представляют собой развитие намеков, поданных Бернардом. В первом отрывке описывается приход Природы и *ἱερός γάμος* мира при ее приближении:

Дева, как и предрекал я прежде, при первом появлении своем в мир чувственный из пределов небесной сферы восседала на стеклянной колеснице, влекомой птицами самой Юноны. И не были те птицы связаны какой-либо уздой, но будто для этой цели соединились вместе по собственной воле и избранию. Также некий человек, возвышавшийся благодаря своему росту над девой и над колесницей, чье самообладание обличало не земную низость, но скорее причастность Божеству, будто бы для того, чтобы оберегать ее женскую незащищенность, направлял бег сего неторопливого сонма. Дабы взглянуть на них, я сплотил, подобно строю солдат, лучи зрения моего; они, не осмеливаясь излиться в лицо столь могучего величества, притупленные натиском его сияния, укрылись, трепеща под сенью моих век. При приближении поименованной девицы ты подумал бы, что все элементы торжествуют, как будто их свойства обновились. Небеса, дабы осветить своим сиянием, будто светильниками, шествие девы, повелели звездам сиять ярче обыкновенного; так что показалось мне, будто сам день подивился

¹ De Planctu, Prosa V, 40 et seq. (Wright, p. 475 et seq.).

дерзости их, осмелившихся так нескромно показаться в его присутствии. Также и Феб, впад в более веселое, чем обычно, настроение, излил все богатство своего света, показывая, дабы встретить ее, все, на что он только способен; а своей сестре (ведь это у нее взял он для себя сияющий наряд), вернув ей убор радости, он приказал бежать навстречу царице, что ныне приближалась к ним. Воздух, разогнав слезливые облака, улыбался ей ясно и дружелюбно, видя ее приближение, хотя и был прежде расстроен своенравием Аквилона, ныне, по общему признанию, покоящегося в глубине Фавония. Птицы, тронутые неким добрым оживлением, выказывали деве почтительное одобрение, радуясь и приветливо играя своими перышками. Юнона, забыв, что недавно отвергала поцелуи и ласки Юпитера, была теперь столь опьянена радостью, что прелюдией стремительных взглядов воспламеняла супруга своего для сладостных любовных утех. Морé, также недавно смущенное штормом, при приближении девы объявило перемирие и поклялось хранить вечный мир; ибо Эол заключил бурные ветры в их темницах, чтобы они не возобновили свои войны (а далеко не просто междоусобицы) в присутствии царицы. Даже рыбы всплыли на гребни волн и, насколько позволяли им их неуклюжие органы чувств, радостью своей приветствовали приход госпожи; Фетида, играя с Нереем, размышляла о том, чтобы зачать нового Ахилла. Более того, некоторые женщины, величие красоты которых было способно не только лишить мужчин разума, но даже и жителей неба заставить забыть о своей божественности, выходя из мест, где струились потоки, несли ей в дар цветочный нектар, словно выплачивая десятину своей госпоже. И воистину земля, до сих пор лежавшая обнаженной набегами зимы и ограбленная ее векселями, теперь переменялась, одевшись в красную мантию, изукрашенную цветами, которую одолжила ей весенняя щедрость, ибо как могла бы она в унижительных старых одеждах в подобающем виде явиться на глаза деве¹.

¹ De planctu Naturae, Prosa II, 11 (Wright, p. 445). Сдержанный стиль XVI века казался мне единственным средством передать по-английски особенности оригинала, которые не воспроизводит ни современная, ни чосеровская проза. Если необходимо историческое обоснование моего выбора, я могу утверждать, что определенные черты эвфуизма уже наличествуют у Алана. Антитезы и игра слов наиболее заметны в следующем отрывке: *Ejus opus sufficiens, meum opus deficiens. Eius opus mirabile, meum opus mitabile. Ille mei opifex operis, ego opus opificis. Ille operatur ex nihilo, ego mendico ex aliquo. Ille suo operatur numine, ego operor illius sub numine* (Prosa III, Wright, p. 445). Полный английский перевод «Плача» был сделан Д. М. Моффатом (Yale Studies in English, 1908); к сожалению, объем книги не позволил ему снабдить ее латинским текстом и комментариями.

Все здесь глубокомысленно, «классично» и точно выверено; однако декорации не вполне затевают восторженные нотки. Автор в упоении не только от стиля, но и от предмета; самые неуклюжие его излишества служат только тому, чтобы показать, как неудержимо новая любовь видимого мира «неистовствует в своем цветении», и если мы видим девственную природу — это «заповедник услад». Отрывок можно сравнить с одним из тех старинных гобеленов, где богатство материала издали указывает на царящую в доме роскошь, но при ближайшем рассмотрении поверхность обнаруживает едва заметное движение и утренний воздух охотничьей сцены. Впрочем, в «Плаче» есть образчики и более мужественной красоты, как показывает следующая цитата:

Рассуди, молвила она, как в этом мире, словно в некоем величественном граде, Рассудок возведен на престол и величеством государства определена ему ограниченная власть. На Небесах, словно во дворце земного града, вечный Император вечно восседает на своем троне, от которого вечно исходит закон, что принципам вещей определено быть записанными в книге его промысла. В воздухе, то есть в средней части города, обитают вооруженные сонмы ангелов, и служба, которую им поручено нести, заключается в том, чтобы с усердием присматривать за людьми. А человек, воистину подобно чужаку обитая за стенами града, не отказывает в послушании этому ангельскому воинству. Посему в этом государстве распоряжается Бог, воздействуют ангелы, подчиняются люди. Бог, распоряжаясь, творит человека, ангелы, воздействуя, сообщают ему бытие, люди, подчиняясь, снова преобразуют себя... посему государство также являет подобие и внутреннего устройства человека. Во дворце, который являет глава его, в подобающих правителю покоях восседает Мудрость, и ей, словно богине, подчиняются, подобно полубогам, его силы и способности. Ибо двигательная мощь его, сила его разума, достоинство его памяти, находя себе прибежище в различных покоях его главы, вечно поглощены своим послушанием Мудрости. В сердце, то есть в средней части града, находится дом Щедрости; она, получив приказ служить под началом Премудрости, воздействуя, исполняет все, что определит правительство. Чресла же, то же, что пространство вне стен, предоставляют в отдаленнейших частях тела обиталище плотским удовольствиям, исполняющим волю Щедрости и не осмеливающимся противиться ее заповедям.

Посему в этом государстве Мудрость принимает участие в управлении, Щедрость имеет облик воздействия, Вождение же являет образ подчинения¹.

Идеи эти, конечно, позаимствованы у Бернарда и в конечном счете у Платона, но излагаются они с убеждением и с достоинством, и здесь по крайней мере величие темы удерживает ритора в границах меры. Отрывок показывает нам, как хорошо Алан мог бы писать, имей он счастье наткнуться на лучшие образцы либо же обладая достаточным своеобразием, чтобы противостоять плохим. Такой, каков он есть, Алан остается писателем, в котором многое достойно порицания, а не похвалы; и все же ни один из тех, кто самоотверженно продрался сквозь его сочинение, не будет считать, что потерял время даром.

Прежде чем мы оставим певцов Природы из Шартрской школы, нужно упомянуть еще одну поэму, «Архитрений» (*Architrenius*) Иоанна из Альтавиллы². Это длинное повествование, написанное гекзаметрами, рассказывает о «Сверхплакальщике», юном Архитрении, который в совершеннейшем отчаянии от собственной и всеобщей порочности отправляется за исцелением на поиски своей матери Природы. Его путь пролегает через различные места, включая и Парижский университет, и остров Туле, так что автор может вполне насладиться пространным сатирическим обзором, прежде чем странник встретит Природу. Упоминание об университете представляет большой интерес для историка, но поэма в целом имеет отношение к непосредственной теме нашего исследования лишь постольку, поскольку показывает популярность олицетворения Природы³ и предоставляет нам ранний пример аллегории в форме путешествия, то есть в лучшей ее форме. Однако значима в поэме необыкновенная энергия, с какой представлен мотив странствия. Позднее, нет сомнения, поэт запутывается в риторике; но изображая, как Архитрений

¹ Ibid., Prosa III, 108 et seq. (Wright, p. 452 et seq.).

² Также: Wright, op. cit.

³ Ср. также любопытную анонимную поэму, цитируемую в изд.: *Raby*. Op. cit. Vol. II. P. 22, 23.

отправляется в путь, он значительно превосходит всех своих собратьев по жанру. Внезапно сквозь степенную поступь его гекзаметров прорывается живой голос. Наша историческая заинтересованность позабыта. Нас не интересуют эпохи и периоды. Здесь выражено вселенское одиночество человека, и, если отвлечься от языка, эти строки могли бы быть написаны в любую эпоху:

Что мне делать, я знал: изгнаннику, мне надлежало
 Мир обойти, отыскать чтоб Природу. Войду к ней в обитель,
 Сколько бы тайн ни скрывало ее, отыщу я причины
 Распрей извечных и узы любви, что порвались случайно,
 Восстановлю¹.

На этом завершается наш обзор важнейших писателей, вышедших из стен Шартрской школы. Их значимость, на мой взгляд, увеличивалась по мере нашего продвижения, поэтому достаточно самых кратких выводов. Что касается содержания, важнейшей задачей, на которую они замахнулись, было соединение куртуазного и религиозного идеалов. В век беззаветного аскетизма и беззаветного служения даме они отстаивали цельность человеческой природы; именно это гораздо более, нежели отстаивание классической учености, дает им право именоваться гуманистами. Они не смогли завершить того, за что взялись. Новая система мысли была у дверей; «узы любви, что порвались случайно», которые они старались восстановить, снова были расторгнуты в руках их последователей. Но хотя они потерпели полную неудачу, не сумев соединить куртуазность и религию, они оставили первую из них в более признанном и менее рискованном положении. Она завоевала себе новые основания, новый престиж и, не сохранив устойчивого положения на высотах философии, смогла, в рамках поэзии на национальном языке, извлекать

¹ Architrenius, lib. I:

*Quid faciam, novi: profugo Natura per orbem
 Est quaerenda mihi. Veniam quacumque remotos
 Abscondat secreta lares, odiique latentes
 Eliciam causas et rupti forsan amoris
 Restituam nodos.* (Wright, vol. I, p. 251)

выгоду из своего кратковременного пребывания на этих высотах. С формальной стороны, Шартрская школа явила пример аллегории высокого уровня, отмечавшей подлинный прогресс по сравнению со старыми образцами. Аллегория распространилась шире исключительно нравственной схемы Пруденция и показала, что способна иметь дело с любым предметом, который изберет автор. В итоге она обогатила поэтический арсенал рядом новых фигур и плодотворных идей. Природа (*Natura*) Стация и Клавдиана преобразовалась под влиянием натуралистической философии и стала весьма привлекательной. Вместе с Гением она много лет вдохновляла творчество поэтов, писавших на национальных языках. Уже при жизни Алана «Антиклавдиана» перевели восьмисложниками на французский язык. В следующем столетии влияние Шартрской школы можно проследить почти на каждой странице аллегорической любовной поэзии.

Примечания переводчика

ⁱ *Veramente li teologi questo senso prendono altrimenti che li poeti. Данте. Пир, II, I, 5.*

ⁱⁱ Альфред, король Англии (871—900), знаменитый своей просветительской деятельностью. Ему приписываются переводы (вернее, весьма вольные интерпретации) многих латинских трактатов, в том числе и «Утешения философией».

ⁱⁱⁱ «Герметическая философия... невидимых материй». *Сэр Томас Браун. Religio Medici, XII.*

^{iv} Латинские выражения: «(сражаться) с равным успехом» (буквально «при равном Марсе»); «(происходить) из-за любовной склонности» (букв. «действием Венеры»).

^v Стаций (*Statius*), Публий Папиний (ок. 45 — ок. 96) — один из ведущих поэтов серебряного века латинской литературы. Кроме «Фиваиды» его перу принадлежит собрание поэм на случай «Сильвы» и неоконченная мифологическая поэма «Ахиллеиды».

^{vi} «К своей красоте оскорбленной презрень». Энеида, I, 27 (пер. С. А. Ошерова).

^{vii} Ср. пер. С. А. Ошерова: «Ни у кого не было домов в размер города — был воздух и вольное дыхание на просторе, и легкая тень скалы либо дерева, и прозрачные источники, и ручьи, не загрязненные ни канавами, ни трубами, ни иными насильственными путями, но бегущие по своей воле, и луга, красивые без всякого искусства, и среди них — грубая хижина, сложенная неумелой рукой» («Письма к Луцилию», ХС. 43).

viii «Путь паломника» (*Pilgrim's Progress*) — знаменитая английская аллегория XVII в. Джона Беньяна о пути человеческой души к Богу. Путь паломника послужил материалом для опубликованной в 1933 г. аллегорической повести Льюиса «Блуждания паломника» (*Pilgrim's Regress*).

ix *Лукреций*. О природе вещей, III, 28—29. Пер. Ф. А. Петровского.

x Пруденций (*Prudentius*), Аврелий Клемент (348 — после 405) — высокопоставленный чиновник в окружении византийского императора Феодосия I, оставивший службу и посвятивший остаток жизни написанию христианских поэм на латинском языке. Кроме «Психомахии», известны такие его сочинения, как сборник гимнов, посвященных христианским праздникам, «Катемерион» («Часослов»), сборник поэм об испанских и римских мучениках «Перистефанон» («Мученические венцы»), сочинения против еретиков и др.

xi Джеймс Макферсон — шотландский поэт XVIII в., автор сентиментальных поэм-мистификаций, приписанных автором барду III в. Оссиану. Мистификация была принята современниками за чистую монету.

xii «Горбодук» — трагедия Томаса Сэквила (*Sackville*) (ок. 1560). «Гондиберт» — эпическая поэма Уильяма Дэвено (*Davenant*) (1651) (Критику Льюисом романа Джойса и направления потока сознания см., в частности, в заключительной главе «Предисловия к «Потерянному Раю»».)

xiii «Священная война» (*The Holy War*) — аллегорико-мифологический роман Беньяна (1682).

xiv *Champ clos* — огороженное место турнира, арена.

xv «Обет» (англосакс.).

xvi Как «сладострастия».

xvii «...древняя, с ликом благородным» (лат.).

xviii «...хранимый земледельцем Зефиром (западным ветром)» (лат.).

xix Сидоний Аполлинарий (*Cajus Sollius Modestus Apollinaris Sidonius*, ок. 430—480) — римский аристократ и христианский писатель, епископ Клермонта.

xx «Ты приходишь, голубой Главк», «юноша Феб» (лат.).

xxi Эннодий (*Ennodius*) Магн Феликс (424—521) — ритор, епископ Павии.

xxii «...в то время как мир пленен (этим зрелищем)» (лат.).

xxiii Мандевиль (*Mandeville*), сэр Джон, — предполагаемый автор (сер. XIV в.) популярнейшего в Средние века собрания повестей путешественника по миру «Странствия сэра Джона Мандевилля» (*The Voyage and Travels of sir John Mandeville, Knight*).

Повести представляют собой подборку из рассказов подлинных путешественников, приукрашенных Мандевиллем и выданных за свои собственные.

^{xiv} «Текла река» (лат.) — начало стихотворения Тиберiana (расцвет ок. 335), классический образец позднелатинского идиллического пейзажа.

^{xxv} «По виду такой же, как по роду» (лат.).

^{xxvi} «Опасным наследством» (лат.).

^{xxvii} Чарльз Лэм (*Lamb*, 1775—1834) — английский критик, эссеист. Льюис имеет в виду его знаменитые пересказы для детей Гомера и Шекспира и публикацию произведений малоизвестных драматургов елизаветинской эпохи.

^{xxviii} «Спор, прение» (ст.фр.).

^{xxix} «Тут цветоносная младших средь трав Весна перебила» (лат.).

^{xxx} Эр — рассказчик знаменитого сна-видения семи сфер в десятой книге платоновского «Государства».

^{xxxi} «Стремясь к противоположному берегу» (лат.).

^{xxxii} Бернард Сильвестр (*Bernardus Sylvestris*) Шартрский или Турский — поэт и философ середины XII в., возможно, ученик Тьерри Шартрского (не путать со знаменитым главой Шартрской школы, братом Тьерри, Бернардом Шартрским, ум. 1125).

^{xxxiii} Эдмунд Берк (*Burke*, 1729—1797) — английский политический деятель и публицист, автор памфлета «Раздумья о причинах нашего нынешнего недовольства».

^{xxxiv} Риторические фигуры: удвоение, сентенция и нагромождение синонимов.

^{xxxv} «Ум» (греч.).

^{xxxvi} «Аонийская роща» (лат.) — обиталище муз.

^{xxxvii} О «долгожителях» и Гранусии см. изданную в этом же томе книгу Льюиса «Отвергнутый образ», глава «Долгожители», о планетарных сферах — глава «Небеса».

^{xxxviii} Перевод отдельных отрывков из «Плача» и справку об Алане, выполненные М. Л. Гаспаровым, см. в изд.: Памятники средневековой латинской литературы X—XII вв. М., 1972 (второй из приведенных здесь отрывков см. на с. 334—335).

^{xxxix} «Священный брак» (греч.).

Глава III

«РОМАН О РОЗЕ»

I

Читатель, который следовал за мной на протяжении двух первых глав, если таковой вообще найдется, легко мог почувствовать, что оказался в долгом путешествии по чересчур пестрому пейзажу, и вполне понятно его недоумение, для чего понадобился столь кружной путь к нашему предмету. Однако, что касается меня, только такое пространное приготовление, хотя и нелегкое для читателя, позволило мне приблизиться к «Роману о Розе» с благосклонным пониманием. Аллегорическая любовная поэма, как я признал в начале этой книги, сама по себе едва ли привлекательна для современного читателя. Она чужда нам не только своим чувством, но и — более заметно — своей формой. Для того чтобы прочесть ее, как она того заслуживает, чтобы дать шанс автору, а вместе с ним — и главному направлению литературы XV века, я должен был «подняться по потоку времени» и воссоздать для нашего воображения, насколько позволяют наши знания, как развивались и чувства, и формы. Что касается меня, опыт до определенной степени удался. Я никогда больше не взгляну на «Роман» как на искусственную поэму, не назову ее олицетворения «туманными», а ее движущие силы — веянием моды.

Чувство, насколько в нем присутствовал элемент новизны, мне, конечно, объяснить не удалось. Нельзя «объяснить» подобные вещи, либо их объясняют в каком-то ином смысле. Мы, как биологи, должны довольствоваться объяснением законов жизнедеятельности организма, принимая

без доказательств то, что делает его организмом; «семенные формы» и им подобное мы оставляем метафизикам. Такое ограничение в нашем случае не столь уж бедственно, поскольку мы все еще, до известной степени, живем под воздействием куртуазной любви и можем переживать изнутри то, что тщетно пытаемся рассудочно постичь извне. Если перед нами оказывается семя, история его развития не кажется нам неестественной или непостижимой. Мы видели, как социальные условия придали новому чувству тяготение к измене и к смирению, как художественные факторы сплели его с более ранней Овидиевой традицией, хотя это чувство силилось изменить ее и даже неверно понять, как легенды артуровского цикла дали ему пищу и как в руках великого поэта артуровское предание, обработанное в категориях куртуазной любви, произвело первые заметные образцы психологической или сентиментальной литературы.

Происхождение аллегорического метода оказалось еще более долгим процессом. Мы видели, что аллегория вовсе не была простым приемом, риторической фигурой или модой. Она не была лучшим или худшим способом рассказать историю. Напротив, аллегорический метод был вызван к жизни глубоким изменением, произошедшим на закате язычества. По причинам, о которых мы ничего не знаем — тут перед нами снова одна из тех «семенных форм», объяснить которые не дело историка, — человек обратил взгляд внутрь себя; а такой взгляд видит не четкие «характеры» литературы Нового времени, но соперничающие силы, которые нельзя объяснить никакими средствами, кроме аллегии. Внося в литературу субъективный элемент, изображая внутренний мир человека, расцвет аллегии был неизбежным следствием всего этого.

Две нити нашего сюжета сошлись в творчестве Кретьена. Мы обнаружили, что оно психологично. Это можно было бы объяснить всей историей куртуазной любви. Но еще мы обнаружили, что, став психологическим, оно стало аллегорическим. И это мы могли бы объяснить, ибо видели, что аллегория родилась и совершенствовалась для той самой цели, для которой применил ее Кретьен. Он соединил в своей работе два метода, поскольку решал одно-

временно две задачи. Он желал угодить вкусу своей публики к удивительным приключениям и сделал это, написав тысячи строф, редко упоминаемых в истории литературы, о благородных деяниях и чудесных подвигах рыцарей, по существу ничем не отличающихся от продукции любого другого сочинителя стихотворных романов. Однако он хотел удовлетворить и утонченно-чувствительный вкус и сделал это, перемежая время от времени свое беспристрастное повествование теми длинными монологическими или аналитическими пассажами, в которых, как мы заметили, он то и дело соскальзывает в аллегорию. Коренной недостаток его поэзии — то, что эти две цели располагаются в ней бок о бок, не сливаясь по-настоящему. Чувства Ланселота и Гвиневеры не проиллюстрированы, разве что в очень поверхностном смысле, их приключениями, а приключения не отражаются по-настоящему в их чувствах. Поэтому творчество Кретьена неизбежно производило разное впечатление на разные части аудитории. Кому-то должно было показаться, что на славу сработанную удалую историю с ломающимися копьями и ужасными замками то и дело тормозят ненужные разговоры героя и героини. Об этой группе читателей скоро позаботились авторы романов в прозе, перенявшие одну только приключенческую сторону творчества Кретьена и поставившие ее на ноги. Но, по-видимому, была и другая группа читателей — те, кто читал Кретьена совсем иначе. История свидетельствует, что она многочисленнее и входили в нее представители более влиятельных слоев общества. Для них его поэмы были серьезными любовными историями, точно отражающими действительность, какой она казалась куртуазным кругам того времени; к несчастью, истории эти слишком часто прерывались неуместными экскурсами в страну чудес.

II

Из тех, кто писал для второй группы читателей, наиболее значительным был Гильом де Лоррис. Определяя его таким образом, я, конечно же, не предполагаю, что Кретьен был единственным или ближайшим автором, повлиявшим

на Гильома. Те, кто желает с точностью установить непосредственных предшественников «Романа о Розе», найдут более искусные образцы, нежели наш автор¹. Я только подчеркиваю художественное родство, которое неизменно упускают из виду исследователи и читатели. Множество людей, обманутых бесцветными аллегориями, рожденными в эпоху, для которой аллегория — игрушка, аллегориями Метерлинка или Аддисона, склонны думать, что, обращаясь к Гильому де Лоррису, мы удаляемся от мира действительности в туманный мир абстракций. Однако мы не разглядим всей правды о Гильоме, пока не увидим в нем бóльшего реалиста, чем Кретьен. Из двух художественных принципов, обнаруженных им у Кретьена, он отверг фантастику и использовал естественность. Пусть нас не вводит в заблуждение аллегорическая форма. Как мы уже видели, важно не то, что автор говорит о вымышленных явлениях, а то, что он говорит о внутреннем мире — о том, что лучше знает. С грамматической или логической точки зрения несомненно, что страна Горр в «Ланселоте» конкретна, а Опасность в «Романе», будучи олицетворением, абстрактна. Но никто, в том числе и Кретьен, никогда не был в стране Горр, тогда как Гильом или любой другой влюбленный этого времени — а по правде говоря, и любой влюбленный любой последующей эпохи — на самом деле встречал Опасность. Иными словами, «конкретные» места действия и персонажи Кретьена — простые романтические гипотезы, а «абстрактные» места действия и персонажи «Романа о Розе» — отражение реальной жизни. Биография поэта — не материал для литературной критики, и у нас нет данных для того, чтобы воссоздавать биографию Гильома де Лорриса, но теоретически вполне вероятно, что его поэма автобиографична. Все, что в ней происходит, могло бы произойти с автором в жизни и действительно происходило со множеством его современников; многое из этого может произойти со всяким и в наши дни.

Вот первое условие, без которого не понять «Романа о Розе», и в этом смысле Гильом де Лоррис — величайший представитель одного из тех двух направлений, на которые

¹ См.: *Langlois. Origines et sources du «R. de la Rose»*. Paris, 1890.

я разделил последователей Кретъена. У Кретъена Гильом нашел, с одной стороны, фантастические приключения, а с другой — реалистическое отражение воображаемой страсти, насколько такая страсть действительно существует или заставляет поверить в свое существование (различие это исчезающе тонко) в мире, окружающем писателя. И это заинтересовало его. Ему пришло в голову, что такое чувство само по себе, уже не опираясь на артуровские легенды, могло бы существовать самостоятельно и стать материалом для поэмы; а поскольку такая поэма касалась бы исключительно чувств, она была бы, разумеется, аллегорической. Ему не приходило и не могло тогда прийти в голову, что можно выдумывать голый скелет или иной суррогат внешних событий для истории, чей подлинный интерес глубоко субъективен; да это и вообще не особенно удачный путь. Я только для краткости сказал, что именно Гильом осознал и проделал все это. Меня не интересует сейчас его действительное первенство по времени. Мы не должны отвлекаться, рассуждая, чем он обязан «Спору Филадельфии и Флоры» (*Altercatio Phyllidis et Florae*), когда написано «Фаблю о Божестве Любви» (*Li fablel dou Dieu d'Amors*)¹. Переход от любовного романа к любовной аллегории и причины этого перехода таковы, как я их описал; что же касается поэтов, ставших его орудием, Гильом, безусловно, самый значительный из них.

Итак, несмотря на аллегорическую форму, в «Романе о Розе» перед нами рассказ о реальной жизни. Здесь наконец муза куртуазной любви «на разочарованных крыльях спустилась к правде» — случай, много дающий нам, чтобы объяснить то очарование, каким эта любовь обладала для этого и последующего столетий. Аллегорический метод в целом, как и конкретный механизм «Романа о Розе» были хорошо знакомы читателю XIII века. Им не нужно было выбиваться из сил в поисках *significatio*. Поэма сразу же тронула их за живое, коснувшись их душ и дел. Молодые

¹ По поводу «Спора» см.: The Oxford Book of Medieval Latin Verse, ed. Gaselee, 1928. Выводы, к которым пришел Langlois, исследуя «Фаблю», см. в его издании «Романа о Розе» (Société des Anciens Textes Français, 1914). Т. I. P. 4 et seq.

читатели, захваченные безобидными увлечениями ребяческой страсти, и читатели постарше, чьи мысли оставались всецело в прошлом, — все могли отыскать в ней отражения своих собственных переживаний. Наше положение не столь счастливо. Мы вынуждены считаться не только с непривычной для современного человека любовной психологией, но и с непривычностью аллегории самой по себе. Проще говоря, искусство прочтения аллегории мертво, как и искусство ее создания; тем настойчивее необходимость возродить это искусство, если мы намерены по достоинству оценить Средние века. Мне приходилось слышать, как очень проницательный человек печально заметил однажды по поводу «Романа о Розе»: «Во всем этом, конечно, есть какой-то привкус мистики», — и слово «привкус» прозвучало как констатация полнейшей безнадежности, а слово «мистика», пожалуй, — и чего похуже. Я знал читателей, долгое время штудировавших фрагментарную среднеанглийскую редакцию «Романа», которые никогда не замечали, что фонтан Нарцисса изображает глаза героини. Даже сам Сейнтсбери однажды предположил, что Опасность — муж героини¹. В свете всего сказанного, рискуя предложить некоторые объяснения, я, быть может, все-таки избегну обвинений в том, что ломлюсь в открытую дверь.

Лучшим введением в занятия Гильомом де Лоррисом может быть чтение любопытного маленького диалога, в котором Олдос Хаксли (не знаю, сознательно или нет) возродил этот метод². Мужчина и девушка ведут беседу в оранжерее. Вместо того чтобы прямо изображать их разговор, автор предпочел распределить его между несколькими спутниками, которыми он снабдил обе стороны. Спутники воплощают различные «я», или различные грани личности, влюбленных. Так, начиная беседу с чисто внешних формул вежливости, они используют двух маленьких кукол, изображающих их стандартные «социальные» роли. Люди тянут за ниточки, и куклы говорят то, чего требует учтивость. Гильом де Лоррис назвал бы этих кукол Учтивость (*Courtesye*)

¹ G. Saintsbury. The Flourishing of Romance and Rise of Allegory. London, 1897. P. 307.

² «Счастливые семейства» (в сборнике «Лимб», 1920).

и Привет (*Bialacoil*); хотя, расходясь с удалым Хаксли во взглядах на происходящее, он, наверное, не стал бы превращать их в кукол. Кроме того, среди спутников молодого человека есть очень толстый негр, который выглядывает из-за его плеча и то и дело целует девушку, к удивлению других спутников героя и с пренеприятными последствиями. Гильом назвал бы негра Грубость (*Vilanie*) и оставил бы его за дверями оранжереи. На девичьей стороне мы видим двух спутниц. Одна из них — скромница, которая предугадала поцелуи и увернулась бы от них, если бы ее не убаюкали. Другой очень нравятся поцелуи негра, и ей жаль, что будят ее подругу. Имена этих двоих по Гильому — Стыдливость (*Honte*) и Венера (*Venus*).

Это небольшое упражнение в остроумии открывает нам, в принципе, всю механику «Романа о Розе». Но Гильом де Лоррис отличается от своего сегодняшнего преемника в нескольких важных отношениях. Во-первых, он практически упраздняет героя, превращая его из действующего лица в бесцветного рассказчика. Повествование во всей поэме ведется от первого лица; мы видим все глазами влюбленного, не видя его самого. Во-вторых, Гильом вообще исключил героиню. Ее роль распределена между ее олицетворенными качествами. Поначалу такой прием поражает нас, однако Гильом знает, что делает. Нельзя же, в самом деле, допустить, чтобы дама и, скажем, Гордость этой дамы разгуливали рядом по одной сцене! Вполне естественно для влюбленного рассматривать свои воздыхания как что-то, происходящее не с одним человеком, а с разными, изменяющимися настроениями этого человека, одни из которых дружественны ему, а другие враждебны. Мужчине не обязательно быть средневековым, для того чтобы открыть в своей возлюбленной многих женщин; иногда вместо той, с которой он ищет свидания, он встречает совершенно другую. Соответственно, влюбленный в «Романе» имеет дело не с одной «дамой», а с несколькими «настроениями» и «гранями» той дамы, что попеременно то идет ему навстречу, то препятствует его попыткам завоевать ее любовь. Всех их символизирует Роза. Я надеюсь показать, что мнимое изгнание героини вовсе не мешает вниматель-

ному читателю ощущать ее живое присутствие. Скорее это дает ей такое место в поэме, какое только великий писатель смог бы обеспечить для нее иными средствами. Она не принимает никакого участия в действии лишь потому, что место действия — ее сердце. Любое длительное ухаживание рождает конфликт не только между мужчиной и женщиной, но между женщиной и ее собственным «я»; именно этому, второму конфликту мы обязаны наиболее интересными сценами «Романа».

Если бы Гильом на том и остановился, его метод был бы безупречен. К несчастью, друзья и враги влюбленного не все заключены в его сердце и в сердце его возлюбленной. Вмешиваются ее родные, с которыми следует считаться, и поэт вводит Ревность (*Jalousie*), не вполне тождественную олицетворенным настроениям героини. С другой стороны, влюбленный получает от других молодых повес совет и поддержку; отсюда персонаж *Amis*, типичный Друг, скорее всего — вообще не олицетворение. Наконец, есть здесь и Няня, или Дуэнья, героиня, которая старательно следует наставлениям Ревности; введение этого персонажа в его собственном обличье в известном отношении говорит о полной неудаче аллегории. Правда, эти недочеты аллегорического изложения по-настоящему не смущают нас при чтении, но мы чувствуем, что технические сложности не преодолены до конца, и должны признать это серьезным, хотя и не решающим, недостатком поэмы. Коль скоро схвачен общий замысел, вслед за этим мы должны сколько-нибудь отчетливо сориентироваться в особенностях места действия и системе действующих лиц. Многие прояснятся, когда мы обратимся к поэме самой по себе, и последующие замечания не претендуют на то, чтобы стать исчерпывающими.

1. *Место действия*. *Literaliter*ⁱ место действия представляет собою «сначала берег реки под стенами огороженного сада; затем внутренность сада и, наконец, окруженный живой изгородью розовый луг внутри сада». Все эти места, как и предполагал мой бедный собеседник, обладают неким «привкусом мистики». Поэтому *allegorice*ⁱⁱ место действия представляет собою «сначала вообще реку жизни в раннюю

пору юности; затем мир куртуазного общества и, наконец, сознание молодой девушки, живущей в куртуазном обществе». Конечно, не надо предполагать, что этот мир — изобретение Гильома. Это тот же самый сад, который встречался нам у Андрея и еще раньше у Клавдиана. У одних авторов он знаменует собой Любовь, у Гильома он слегка изменен и доработан, чтобы обозначать жизнь двора, для него — необходимую сцену действия любви. Однако классические и эротические модели сада ответственны за этот символ лишь отчасти. Глубже, чем все они, лежит всемирная мечта о саде счастья — острове Гесперид, земном рае, Тирнологеⁱⁱⁱ. Механизм аллегории можно всегда, если нам угодно, рассматривать как подземные трубы, которые питают глубокие и неисчерпаемые источники поэзии в сознании человечества и передают свою освежающую влагу тем, кто иначе не мог бы ее обнаружить.

2. *Действующие лица.* Их удобно разделить на три группы, в соответствии с тем, нейтральные ли это качества, которые могут относиться и к сознанию героя, и к сознанию героини, или же они относятся только к герою или, наконец, только к героине. Последняя группа — самая большая и самая интересная.

Из числа персонажей нейтральных только два заслуживают отдельного комментария — это бог Любви и его мать Венера. Читатель, воспитанный на классической литературе, ожидал бы обнаружить эту пару в начале поэмы. Но средневековая любовная поэзия последовательно замещала Венеру и ее сына Королем и Королевой Любви, которые, конечно, сами были возлюбленными¹. В «Романе» мы встречаем бога Любви в сопровождении его возлюбленной Красоты (*Biautez*), как только вступаем в сад. Венера появляется на сцене много позже. Такому изменению мифа содействовали несколько причин. Король и Королева составляли лучшую параллель к действительным феодальным дворам, копией которых в значительной степени был двор Любви. Но если мы задумаемся на минуту над устойчивой связью бога Любви и месяца мая, то должны будем предпо-

¹ Ср. цитированный выше фрагмент Андрея.

ложить более глубокую причину. Мы и сегодня выбираем Майскую королеву, и мы знаем, что некогда у нее был и король: в забытых ритуалах, посвященных плодородию, «играх о царе с царицей» (*ludus de rege et regina*), мы с огромной вероятностью можем обнаружить один из источников средневековых Короля и Королевы Любви и разгадать загадку их столь долголетнего очарования¹. Миф — явление более могущественное, чем формальная литература. Куртуазная литература была укоренена в мифе снизу не в меньшей мере, нежели подпитывалась многочисленными философскими представлениями сверху; и именно философские представления составили третье основание для освобождения Купидона изпод непосредственной опеки его матери. Венера — персонаж, принадлежащий совершенно иной сфере, чем Купидон. Как одна из олимпийцев, она унаследовала от времен античности некоторую тяжеловесность, которой никогда не обладал Купидон. Венера была не только божеством, но и планетой, а значит — действительным источником «влияния», уже не в зависимости от некой поэтической условности, а в соответствии с научными данными того времени^{iv}. Когда поэт писал о Любви (*Amor*), он знал, что только олицетворяет «случайную принадлежность субстанции» и это олицетворение, как сказал Данте, «согласно истинному учению, ложно». Однако поэт не мог быть настолько уверен в этом, когда говорил о Венере. Возможно, Венера была только «случайной принадлежностью субстанции»; но, кроме того, она с не меньшей вероятностью могла быть и реальной природной силой или даже именем умной сущности из сферы третьего неба. В «Романе о Розе» Венера — это половое влечение, простой и естественный факт, в противоположность богу Любви, воплощающему утонченное чистое чувство. Она — производительная сила природы, которую Шартрская школа учила рассматривать философски, глядя на нее глазами Лукреция, а не Овидия или Иеронима. Это различие между Венерой и ее сыном, которое становится явным у Жана де

¹ Ср.: E. K. Chambers. *Medieval Stage*. Vol. I. P. 91, 172; также: G. Frazer. *Golden Bough* («The Scapegoat»). P. 406 et passim.

Мена¹, скрыто присутствует у Гильома де Лорриса, но оно необходимо для того, чтобы понять его часть поэмы.

Прочие нейтральные персонажи не представляют интереса. Наслаждение (*Deduit*) — хозяин сада; это куртуазная жизнь, полная удовольствий и увеселений. Праздность (*Oiseuse*) — привратница, ибо занятой человек не может вести такую жизнь. Веселые танцоры, которые расппевают гимны в присутствии Праздности, носят такие имена, как Радость (*Joy*), Щедрость (*Largesse*), Учтивость (*Courtesy*) и тому подобные. Все это достаточно очевидно.

Персонажи, относящиеся к герою, — не более чем соломенные куклы (Надежда, Приятная мысль, и т. д.), за единственным исключением — Разумностью (*Reason*). Разумность — почти единственный персонаж в поэме, переходящий в продолжение Жана де Мена таким же, каким он был у Гильома. У обоих авторов несколько лучших монологов вложены в ее уста, и у обоих она отчитывает влюбленного за то, что он затеял. Жан де Мен силится — тщетно, как мы увидим ниже, — последовать за поэтами Шартрской школы, пытаясь разрешить конфликт между куртуазным и христианским идеалами, но для Гильома де Лорриса никакого конфликта просто нет. У его героя есть только один ответ Разумности, упрямое «так хочу и так повелеваю» (*sic volo sic jubeo*). Иными словами, «Роман» — это история влюбленного, чьи глубочайшие убеждения не в ладу с его любовью; он знает, что поступает дурно и неразумно. Поэтому в скрытом виде автор осуждает то, о чем сам же повествует. Если бы он завершил свою поэму, она, возможно, оканчивалась бы уже знакомой нам «палинодией». Автор предоставляет Разумности точно такую же функцию, какая была у нее в «Ланселоте»²: говорить правду и не быть услышанной.

В третьей из наших групп располагаются персонажи, относящиеся к героине. Это наиболее важные действующие лица, и мы рискуем сильно сбиться с пути, если не пойдем их верно. Среди них, пожалуй, первое место занимает *Bialacoil*. Имя, конечно, означает «учтивый прием» — *belh*

¹ Ср. особенно: *Roman de la Rose*, 10749 et seq.

² См.: *Lancelot*, 36981.

aculhir провансальцев¹. Если мы спросим, что олицетворяет этот персонаж, я думаю, ответ будет таким: это нечто вроде успеха или неудачи в обыкновенной беседе с возлюбленной, задолго до того, как речь пойдет об успехе или неудаче в любви. При первом знакомстве дама может быть, как сказали бы теперь, «мила с вами», а может не быть. Если она была с вами «мила», вы повстречали *Bialacoil*. Когда Пандар добивается от Крессиды обещания изъяснить Троилу «большую приязнь и большее расположение»², он хочет, чтобы она одарила его Приветом. Привет — не то же самое, что Учтивость, но он — дитя Учтивости. Он больше, чем простая вежливость, и все же это нечто такое, чего трудно не изъяснить женщине тонкого воспитания, если тот, с кем она общается, не совсем уж низок и бесчестен. Это ложный друг скромности, и все же, когда дело сделано, вы можете искренне или почти искренне сказать, что не хотели ничего дурного. Его главные союзники — Искренность (*Franchise*) дамы и ее Жалость (*Pity*). Последнее не нуждается в комментариях. Первое — качество свободно-рожденного³: простосердечная беспечность светской дамы, которой, в отличие от ее служанок, на всякой пустынной дороге не мерещится насильник, а в каждом друге влюбленный; дамы, которая принимает, достаточно сочувственно в нашей истории,

Тот вымысел закона христиан,

Что все мужчины честности полны⁴.

Впрочем, Привет и его союзники не всегда царствуют в сердце дамы. Стоит вам сделать ложный шаг, и вы выведете на поверхность Страх (*Fear*), Привет же исчезнет на

¹ Ср. у Гильома де Пуатье: «*Мадам, ради учтливового приема и благосклонности...*». С. Appel. *Provenzalische Chrestomathie*. S. 52.

² *Чосер*. Троил и Крессида, 3601.

³ Развитие значения от *Franc* («захватчик франкского происхождения», отсюда «свободный» в противоположность *villanus* галльско-романского происхождения) к *franchise*, как нравственному качеству, почти в точности повторяет развитие значения греческого *ἐλευθερία*.

⁴ *That fiction of the Christian law
That all men honourable are.*

несколько часов. А если под угрозой окажется ее репутация, вы будете иметь дело со Стыдом (*Shame*) — неясным духом, что, быть может, постарается защитить Привет, однако все испортит своей глупой правдой. Но эти двое — не самые серьезные противники. Влюбленный всегда может справиться со Страхом и Стыдом, которые становятся беспомощными, лишь только Венера придет ему на помощь. Настоящий враг, которого нельзя ни очаровать, ни одолеть и который должен дремать, ибо стоит ему пробудиться, вам останется только пуститься наутек, вечный ужас всех влюбленных и надежнейшая ограда дев — Опасность (*Dangér*). Нелегко определить, что это такое; уж конечно, не муж дамы. Поскольку влюбленный в постоянном страхе перед ним, это свело бы всю ситуацию к примитивной комедии. В серьезной поэзии не место Тристану, говорящему что-то вроде: «Я не прочь покинуть двор и скрываться под сенью дубрав, не возражаю и против нрава Изольды, но мысли о Марке и его мече мне не вынести». Славные рыцари превратились бы в Бобадиллов^v, и, коль скоро необходимы дополнительные доводы, мы можем вспомнить, что муж героини, если таковой вообще есть в «Романе», уже предусмотрен в образе Ревности. Покойный Ланглуа думал, что Опасность родственна Стыду (*Pudor*) у Овидия¹. Я не утверждаю, что это мнение опровергается существованием стыда в качестве самостоятельного персонажа, поскольку Стыд, кажется, представляет не столько половую воздержанность, сколько публичный или общественный позор. Но я считаю, что точку зрения Ланглуа трудно примирить как с историей слова *danger* («опасность»), так и с поведением и атрибутами олицетворенной Опасности. Слово, как известно, происходит от *dominus* через *dominiarium*; и все дальнейшее развитие его семантики можно объяснить из значений «владения» и «величия». Для меня достаточно очевидно, как слово такого происхождения могло приобрести смысл «надменности» или того, что на современном разговорном языке зовется «сдержанностью» (*stand-offishness*) или «зажатостью» (*difficulty in granting*). В то же время

¹ *Langlois. Origines et Sources. P. 29, 30.*

существуют серьезные семантические препятствия, хотя это вряд ли единственный случай подобного рода, для такого перехода значения у *Pudor*. С другой стороны, обращаясь к «Роману о Розе», я вижу, что Опасность — это *villains*, он смугл, космат и огромен, его глаза горят огнем, и он ревет страшным голосом¹. Если даже Овидий и называет *Pudor* «деревенским» (*rusticus*)^{vi} и если даже «деревенский» значит «подлый», я все же не чувствую, что этот злой великан — описание подобающей женщине скромности, пусть даже сильно преувеличенное. Самая очевидная особенность Опасности — вера в то, что лучшая защита — нападение. Разве таков нрав Стыда? Разве он не использует в этой любовной войне тактику, напоминающую о Фабии?^{vii} Я боюсь спорить с таким крупным специалистом, как Ланглуа; но не могу удержаться от мысли, что Опасность значит нечто совершенно иное, нежели *Pudor*. Это скорее прямой отпор, когда Дама окатывает вас холодом с высоты своего положения, внезапно облачаясь в гордыню, а может быть — в гнев и презрение.²

Итак, такова сцена и таковы действующие лица. Когда читатель разобрался с этим и сумел избежать опасности непонимания, все еще остается возможность впасть в противоположную опасность. Увидев, что обозначает аллегория, мы всегда пытаемся уделить больше внимания абстрактному значению, оставляя в стороне аллегорическую образность, которая сделала свое дело и больше не нужна. Не так прочитывается аллегория. Помимо всего прочего это, в конечном счете, сравнение, увиденное с другого конца. Уловив самую суть сравнения, мы не оставим его в стороне. Мы удержим в памяти рассвет, «прогуливающийся» «в красновато-коричневой мантии», хотя знаем, что речь идет о красках неба, а не о гуляющем человеке в плаще. Мало того, мы представляем себе рассвет именно благодаря тому, что держим в памяти этот «неверный» образ. Читая аллегория, мы должны сделать то же самое. Недостаточно понять, что сновидец, застывший у фонтана,

¹ Roman de la Rose, 29204.

² См. Приложение II.

означает влюбленного, в первый раз глядящего в глаза своей дамы. Мы должны ощущать, что эта сцена у фонтана — художественное уподобление его чувств. Если дело касается сравнения, ни один читатель не встретит здесь трудности, но читать аллегорию, как то же самое сравнение, только развитое и работающее в обратную сторону, нам трудно, потому что мы потеряли навык такого чтения. Приобрести этот навык несложно, и мы должны сделать это прежде, чем сможем сказать не с чужих слов, какие из старых аллегорий плохи, а какие хороши. Вы обнаружите, какое прочтение они предполагают, только читая их такими, как они есть, прочно удерживая перед собой и буквальный, и аллегорический смысл; понимая, что одно — не простое значение для другого, но его художественное толкование; и, наконец, спрашивая себя, насколько полно понятие говорит об образе и насколько полно на самом деле образ дарует поэтическую жизнь понятию.

III

Теперь вообразите себя молодым человеком, принадлежащим к высшим слоям феодального общества. Вы только что сбросили с себя оковы детства. Вы переживаете весну своей жизни, и весь мир открыт для вас. Более или менее определенные честолюбивые стремления еще не сформированы. Придворная жизнь не успела еще превратиться для вас в почву для достижения успеха; просто жизнь, самодостаточный рай, полный остроумия, любви и веселых пирушек, сосредоточивает на себе все ваши желания. Это зачарованный сад, и «скорбь обитает далеко от его стен». Это мир, едва ли не возвышающийся над самою природой¹, от которого помехи детства так долго отгораживали вас. Наконец, двери отворены, вход свободен, по крайней мере — для такого, как вы. Бедность, незнатность, старость препятствуют входу, но вы не повинны ни в чем из этого. От вас требуется одно — облекшись в сладостную празд-

¹ Ср.: Roman de la Rose, 637, 638.

ность, плыть, подчиняясь течению, и срывать, сколько достанет сил, розовые бутоны.

Такой картиной Гильом де Лоррис открывает «Роман о Розе». Майским утром сновидец блуждает, поначалу — бесцельно, неподалеку от реки Жизни. Однако его блуждания обретают и цель, и смысл, как только он видит сад, обнесенный крепкими стенами. Снаружи за стеной он видит образы тех, кому навсегда воспрещен вход в сад. На первый взгляд они кажутся любопытным собранием, в котором пороки (Скупость и Зависть) смешаны с несчастьями вроде Нищеты, Старости и Печали. Однако закономерность такого списка становится очевидной, когда мы вспоминаем, что перед нами аллегория. Придворная жизнь, которую символизирует сад, не была ни чисто нравственным явлением, как платоновская аристократия, ни чисто животным, как аристократия школьная, ни чисто экономическим, как «общество» нашего времени. Чтобы войти в полноту ее радости, человеку нужна, кроме даров природы, и изрядная удача, и определенный набор врожденных нравственных качеств; именно по этой причине Ненависть, Алчность и Зависть оказываются вместе с Нищетою и Старостью за стенами сада. Единственная фигура, останавливающая наше внимание, — *Papelardie*. Это, несомненно, религиозное лицемерие — порок, которому под различными именами выпадет сыграть важную роль в продолжении «Романа», написанном Жаном де Меном. Однако в продолжении Ханжество вовсе не остается за оградой, и нет оснований предполагать, что Гильом де Лоррис вообще использовал бы его в своем повествовании. Каково же место *Papelardie*? Ответ стоит искать в единственной строке:

Не ветрена и не развязна¹.

Papelardie, по сути, то качество, которое наши родители называли Невинностью, а куртуазные любовники Жеманством. Несомненно, в придворном мире даму, оправдывавшую свою несговорчивость нравственными или рели-

¹ Roman de la Rose, 427 (в английской версии в изд. Чосера под ред. Скита, т. 1 — 435 стих): *Ne she was gay, fresh ne iolyf.*

гиозными мотивами, обвиняли в ханжестве. Точно так же и по тем же причинам мальчиков в наших школах дразнят паиньками. Поэтому очень естественно, что *Papelardie* стоит отнести к недопустимым при дворе качествам.

Однако все это время мы, подобно сновидцу из поэмы, задерживались снаружи; и с необходимой сухостью интерпретации утеряли самую душу аллегории — заманчивую таинственность огороженного места, виднеющиеся за стенами верхушки деревьев, доносящееся оттуда пение птиц и долгий путь в поисках двери. Когда же дверь наконец обнаружена, сновидец встречает там привратницу Праздность; замечательно ее описание:

Закончив туалет изящный,
Облекшись в наряд прекрасный,
Тогда бралась лишь за дела¹.

Она говорит ему, что это сад Наслаждения, дарующий свои радости обитателям в тени деревьев, пересаженных сюда из сарацинских земель, и приглашает войти.

Молодой человек попал в общество; и первые несколько месяцев только и делает, что восторженно обучается придворному обиходу. В аллегории он встречает различные олицетворения, чьи не приличествующие саду противоположности он уже видел по ту сторону стены, а после бродит одиноко в стороне от них, восхищенный деревьями, зверями, ручьями и цветами. Все это время бог Любви невидимо следует за ним. Ровное и непринужденное дыхание живых описаний в этом отрывке, ничуть не упускающее из виду аллегорический смысл, не искаженное им и часто внушающее современному читателю мысли о символизме много более глубоком и менее внешнем², — удивительный пример поэтического мастерства.

¹ Ibid., 568 (англ. версия 576):

*Whan she kempt was fetisly
And wel arayed and richely
Thanne had she doon al hir iournee.*

² Не только современному. У Средневековья были те же чувства, и белое их выражение можно найти в «моралистической» версии «Романа», созданной Жаном Молине в XV веке.

Юность не обладает даром предвидения — Бог, вы помните, следовал за юношей тайно, — но те, кто старше его, с легкостью могли предсказать, что придворная жизнь недолго останется беззаботной. «Любовь, — как известно, — впервые изучают в глазах дамы», — и среди множества дам, которых привелось ему повстречать, есть одна, в чьи глаза он смотрел долго и вблизи. Эти глаза сосредоточили в себе все то неясное очарование, что охватывало его последние несколько месяцев. Но они заключали в себе большее; в них он увидел обещание женской любви.

Этот важный этап в развитии повествования аллегорически изображен в манере, которую даже вполне проницательный читатель может с легкостью не понять или же просто-напросто не придать ей значения.¹ И все же эти соответствия довольно просты и даже опасно близки к той физиологической аллегории, которая отягощает Дом Альмы Спенсера. Гуляя, сновидец приходит к фонтану. В маленьких записках над фонтаном он читает, что перед ним тот самый фонтан, в котором увидел свою тень Нарцисс, умерший от любви к этой тени. Сновидец в страхе стремится назад; но в конце концов любопытство заставляет его вернуться, и он снова заглядывает в воду. Вокруг зимой и летом растет сочная и густая трава. На дне фонтана покоятся два кристалла, в которых видно отражение всего сада. Это опасное зеркало, ключ любви, о котором так много сказано «в романах и в книгах». Когда герой заглядывает в кристаллы, он видит невдалеке розовый сад, а посреди сада — еще не раскрывшийся бутон. Он со всей страстью стремится к этому бутону и, отвернувшись от отражения, поднимается и приближается к розовому саду, чтобы сорвать его.

В связи с этим отрывком мне хочется обратить внимание на две вещи. Во-первых, надо раз и навсегда отвергнуть

¹ Верная интерпретация становится несомненной благодаря строкам Бернарта де Вентадорна (см.: Bartsch, *Chrestomathie Provençale*, 1904. 69), которые могут быть косвенным источником. «Я не смог удержаться, и это моя собственная неосторожность, что я заглянул ей в глаза — в зеркало (*miralh*), которое мне весьма понравилось. Это зеркало, в которое глядишь, и оно манит и сулит смерть, так же губит, как сгубил себя прекрасный Нарцисс над источником» (пер. О. В. Смолитской).

пагубное недоразумение, будто Роза и есть Дама. Роза, по Гильому, очевидно, любовь Дамы; у Жана де Мена она имеет иное значение, но нигде не обозначает саму Даму. Во-вторых, мне хотелось бы спросить читателя, не кажется ли ему, что этот отрывок, несмотря на некоторую излишнюю отделку, прекрасно выполнен. Описание действия (или претерпевания) влюбленности — едва ли не самое банальное место в литературе; однако Гильом, со своими кристаллами и родником, мне кажется, передает нам отчасти подлинное очарование глаз (и зеркал) таким, каким оно является на самом деле, не за пределами человеческой души, а за пределами поэтических школ.

Смысл следующих строк достаточно ясен, чтобы требовать интерпретации. Как только сновидец протягивает руку, чтобы сорвать Розу, он внезапно ощущает укол стрелы. Бог Любви, до сих пор невидимо сопровождавший его, берется за оружие. Именно здесь, единственный раз, аллегория приобретает черты настоящего сна. *In mediis conatibus aegri succidimus!*^{viii} Сновидец не может приблизиться к Розе, и в то же время пять стрел, которые одна за другой поражают его, не могут заставить его отступить. Наконец божество призывает его признать свое поражение. Он сдается, преклоняется перед силой Любви и становится ее вассалом. Иными словами, юность безошибочно находит себя в любви и принимает такое положение вещей.

В последующих трехстах строках мы находим один из тех пассажей, в которых «зафиксирован» труд старого поэта. Божество Любви наставляет своего нового вассала в тех обязанностях, которые он будет выполнять, и предупреждает о страданиях, которые ему придется перенести. По нередкой в истории литературы иронии судьбы Гильом предваряет эту речь обещанием:

В обратный путь пускается роман¹.

Он приближается к догматической части своего труда и претендует на место рядом с Овидием и Андреем Капел-

¹ Roman de la Rose, 2062 (англ. версия 2154): *Now the romance ginneth amende.*

ланом. Очевидно, он ожидал, что это место будут читать чаще и с бóльшим интересом, чем любое другое. Мы и в самом деле не можем сказать, что аллегория здесь не отвечает ничему в реальном (то есть психологическом) действии. Даже в наши дни, когда молодой человек осознает, что он «влюбился», он вполне может ощутить, что пришел туда, куда другие пришли прежде него; туда, где есть собственные законы, которые существовали прежде, чем он узнал о них, и где должно следовать и подчиняться некоторым правилам, небезызвестным по литературе и преданиям. В XIII веке любовные установления, набросок которых я дал в первой главе, могли значительно усилить это ощущение; в литературе нет ничего, что в той или иной степени не просачивалось бы в жизнь. А посему за длинной речью Любви мы можем и даже должны предположить некоторый опыт, переживание, действительно выпадавшее на долю влюбленного той эпохи. И все же, после всего сказанного, этот отрывок — скорее для историков, чем для поэтов.

В стихе 2767 Любовь исчезает. Первое потрясение у осознавшего свою влюбленность закончилось, и теперь ему нужно поразмыслить над тем, что делать дальше. Он не может немедленно требовать любви у Дамы — розовый сад окружает колючая изгородь. Он может только одно — возвысить себя в ее глазах, просто общаясь с ней; и поначалу делает хороший шаг вперед. Дама расположена к нему, и вскоре они достаточно ладят, чтобы начать разговор о любви. Дружелюбие Дамы, или «благосклонный прием», олицетворяет милостивый юный кавалер Привет, который проводит мечтателя за изгородь, в самый розовый сад. Но чтобы приблизиться к Розе, им нужно миновать логово Опасности, Злословия (*Malebouche*), Стыда и Ревности. Один из изысканных штрихов аллегории — то, что душевное свойство самой Дамы, ее «благосклонность», с самого начала оказывается сообщником ее поклонника, выступая против других качеств, тоже ее собственных, которые заговорщики боятся разбудить. Ее «опасность» и скромность — враги, их надо так же осторожно перехитрить, как придворные слухи (Злословие) и подозрения родных (Ревность). Привет все время сбив с толку и разрывается между собственным

природным добродушием и страхом перед врагами. Поэтому он предлагает Сновидцу лист, выросший близ Розы; но он поражен и напуган, когда тот просит саму Розу. Едва эта просьба срывается с уст Сновидца, Опасность выходит из оцепенения и начинает теснить самозванца обратно за изгородь, обращая Привет в бегство.

Влюбленный сделал первую попытку и потерпел неудачу. Он пока еще не циник, и не имеет ни тщеславия, ни опыта, которые могли бы научить его, что такие превращения не всегда означают, что все кончено. Он знает только, что лишился близости, которой сумел было добиться, и что приветливость исчезла с лица и из обхождения его Дамы. Муки разочарования заставляют его размышлять; или, как представляет это аллегория, Разумность избирает этот момент, чтобы сойти с высокой башни и обратиться к нему.

Прекрасный свет ее очей
 Струился, словно от свечей,
 Убор, что голову венчал,
 Принцессу крови обличал,
 Венец, достойный и богини,
 Мерцал камнями дорогими;
 Ее обличье, стан прекрасный
 Лучились светом рая ясным:
 Природе было б не под силу
 Явить такое чудо миру¹.

Она говорит ему:

Ты посягнул на пору мая².

¹ Ibid., 2981:

*Hir eyen two were cleer and light
 As any candel that brenneth bright,
 And on hir need she hadde a croun:
 Hir semede wel an high persoun:
 For rounde envirooun, hir crounet
 Was ful of riche stonis fret.
 Hir goodly semblaunt, by devys,
 I trowe were maad in paradys;
 Nature had never such a grace
 To forge a werk of such compace.*

² Ibid., 3000: *Thou hast bought dere the tyme of May.*

Не в добрый час Праздность открыла перед ним двери сада. Противники слишком сильны для него. Лучше ему отказать от любовных безрассудств и смирить свое сердце,

Тот, кто по сердцу поступает,
Безумства вольно совершает¹.

Едва ли можно было бы привести лучший пример. Однако это правда, так в самом деле и бывает: влюбленный слышит, понимает и все же отвергает все доводы здравого смысла, не потому, что они слишком возвышенны и трудны для него, а потому, что они его недостойны, это предательство любви. Как говорит современный поэт:

С влюбленными не сладишь добротой,
В упрямстве, как кремьнь, они тверды².

Разумность — и это снова правда — не слишком любезна. Она предоставляет влюбленному утешаться беседой с Другом, который считает его замыслы вполне резонными, и берет на себя практическую часть этого предприятия. По его совету героиня осмеливается еще раз приблизиться к изгороди и даже начинает вести переговоры с Опасностью.

В этой точке повествования внимание автора обращается к героине. Она начинает приходить в себя после первого потрясения, вызванного настойчивостью ее поклонника. Опасность по-прежнему стережет ее розовый сад, но теперь она скорее угрюма, нежели яростна и, когда влюбленный просит об одном лепестке только для того, чтобы, стоя за оградой, поклоняться Розе на расстоянии, ворчливо изъявляет согласие.

Томись вдали. Кто поручится,
Что подойти ты не решишься?³

¹ Ibid., 3071:

*Who-so his herte alwey wol leve
Shal finde among that shal him greve.*

² *People in love cannot be moved by kindness
And opposition makes them feel like martyrs.*

³ Ibid., 3199:

*Love where thee list. What recchith me
So thou fer fro my roses be?*

Но враги у девушки есть и за оградой, и в саду. Вот ее Искренность, которой отвратительны зависть и подозрительность. А вот и Жалость. Юноша ведь, в конце концов, выглядел таким жалким. И что такого сделал бедный Привет, чтобы с ним столь сурово обходились? Он не желал зла; что дурного в том, чтобы быть любезным и обходительным? С помощью этих доводов Жалость и Искренность добиваются от Опасности разрешения Привету вернуться. «Благосклонный прием» вновь засиял на лице Дамы; а после этого недолго ждать, что влюбленный снова появится в саду.

Опыт пошел ему на пользу. На этот раз желания его более умеренны. Он просит позволения не сорвать, а только поцеловать Розу. Привет отвечает ему с замечательной прямою:

Не мне предупреждать тебя,
 Но не дерзну я, Честь любя.
 Вновь не дерзну ее обидеть¹.

На это влюбленному, естественно, нечего ответить. Его дела зашли в тупик. Повествование достигло поворотной точки. Привет сделал все, чего только можно было от него ожидать; внутренние качества Дамы — ее искренность, дружелюбие, жалость — подвели ее к той черте, которую не переступить. Если бы все было в ее руках, это препятствие могло бы оказаться последним. Это не так. У влюбленного есть союзники, которые намного могущественнее любого из личных качеств его возлюбленной, союзники, способные сделать его возлюбленную своей марионеткой. Природная страсть может наброситься на нее и увлечь туда, куда она попасть не предполагала. В этот самый миг на страницах поэмы появляется Венера, то есть страсть, безудержная и природная, которая подчас действует рука об руку с куртуазной любовью, но не нуждается в ее поддержке, часто обходясь и без нее. Именно Венеру и не учел Привет, когда

¹ Ibid., 3397:

*Thou shuldest not warned be for me,
 But I dare not for Chastite;
 Agayn hir dar I not misdo.*

во второй раз повел влюбленного за ограду. Дама сжалилась над страстью юного влюбленного и вернула ему свое расположение, не понимая, что сама питает к нему какие-то чувства. Случилось непредвиденное: невинность увлеклась. С прикосновением Венериного факела Привет соглашается удовлетворить просьбу, и влюбленный целует Розу.

После этого все приходит в смятение. Злословие преследует влюбленного по пятам. Ревность, явившись на зов Злословия, появляется на сцене и бранит Привет, который не может вымолвить ни слова в свое оправдание. Стыд несмело и сбивчиво отвечает за него. Трогательно и естественно, что в длинной речи, отведенной Стыду, нет ни слова ни за, ни против влюбленного. Это Привет предал Даму; его, Привет, надо защищать, ибо он делает лишь то, чему его научила Учтивость, он-то ведь хотел как лучше. Дама не может поверить, что ее «привычка» (если мы вправе использовать современный оборот) «быть милой с людьми» оказалась проступком. Пожалуй, неосознанно она чувствует, что Привет, хотя он временно и в опале, больше всех в ее свите заслуживает доверия. Стыд обещает впредь охранять его старательней.

Все это могло бы удовлетворить саму Даму, но не ее покровителей, которых символизирует Ревность. Ничто не удовлетворит их, куда Привет не окажется в темнице. Стыд и Страх посланы разбудить Опасность и выговорить ей за нерадивость. Бреши в ограде залатали. Вырыли ров и в его границах выстроили замок, у четырех ворот которого стоят на часах Стыд, Опасность, Страх и Злословие. В замке заключен Привет, а тюремщицей у него поставлена старуха, в английском тексте названная Слабостью (*Vekke*). Влюбленному, изгнанному вон, остается лишь проливать слезы за стенами замка, обращая к заключенному отчаянные призывы.

Хоть и в темнице ты теперь,
Пребудь со мною все же сердцем¹.

¹ Ibid., 4004:

*Though thou be now a prisonere
Kepe atte leste thyn herte to me.*

Здесь труд Гильома прерывается. К его Даме приставляют Дуэнью, которая впредь будет строго присматривать за проявлениями опасного дружелюбия. Сама же Дама лишь наполовину на стороне Дуэньи и своих родителей. Ее скромность, ее страхи и ее «опасность» сотрудничают с придворными сплетнями и с ревнивыми усилиями ее родственников, которые хотят полностью обезвредить тот «благосклонный прием», который она все же не в силах вырвать из своего сердца. С ухаживаниями влюбленного, по-видимому, все кончено. Во внешнем поведении его возлюбленной ничто не оставляет ему ни малейшей надежды; но через препоны приличий он взывает к тому в ней, что, показавшись однажды, по-прежнему живет в глубине ее сердца, хотя и запертое на замок. По крайней мере, так ему кажется.

Такова первая часть «Романа о Розе». По счастью, у нас есть ее полный текст на английском XIV века — частично, быть может, принадлежащий Чосеру. Переводу до некоторой степени недостает журчащей плавности оригинала, он иногда делает поэму более яркой и резкой, менее спокойной и уравновешенной, чем она есть на самом деле. Старофранцузский язык в лучших своих примерах обладает особенностью, к которой единственным из англичан сумел приблизиться Гауэр. Ничья поэзия не может быть более ровной и более прозрачной. Она наделена тем обаянием и той ненавязчивостью, которые не в силах воспроизвести рубленый стиль и грудное звучание английского. В нашем распоряжении «весь оркестр»; у них — «одинокая флейта». Я так подробно останавливаюсь на этом, потому что именно эта особенность оригинала неминуемо ускользает от моего анализа. Пока мы говорим о психологии или о развитии действия, пусть читатель постарается удержать в голове, что средства, которыми передается вся эта история, поистине совершенны; пестрая красота изображенных сцен и светлая печаль многих речей (едва ли с оттенком пафоса) способны ради них одних заставить обратиться к этой поэме. Очень немногим поэтам удалось лучше Гильома де Лорриса взять ту ноту, в которой — особенное обаяние средневековой любовной поэзии, отыскать то соот-

ношение мальчишеской невинности (может быть, мнимой) и чувственности, которое внушает нам на мгновение, что рай не был потерян.

Заслуги Гильома по части психологии продемонстрировать намного легче, и я надеюсь, что они уже достаточно очевидны. Можно предположить, что Гильом даже более Кретъена достоин именоваться основателем жанра сентиментальной повести. «Роман» таит в себе необыкновенно искусную и правдивую историю любви. Сдернуть покров аллегории и пересказать этот сюжет в форме повести было бы не творческой задачей, а простым делом техники. Дело обстояло бы не лучше и поступи мы наоборот. Благодаря тому, что к концу поэмы мы близко знакомы с героиней Гильома, хотя она ни разу не появилась перед нами, мы видим, как мало аллегорическая форма стесняет повествователя. В страхах и колебаниях героини, в том, как ее постоянно (с самыми лучшими намерениями) предает Привет, в том, как уверенно мы предсказываем, что она уступит и все же будет говорить — в известном отношении искренне, — что побеждена против ее воли, мы различаем очертания характера, который разработал для нас Чосер в своей Крессиде. Крессида Чосера взята не у Боккаччо, а у Гильома де Лорриса.

Сюжет, как он рассказан в первой части «Романа», достаточно интересен, чтобы побудить к размышлениям. Как завершил бы его поэт, если бы у него хватило времени? Ланглуа, чью точку зрения обходить вниманием было бы неосмотрительно, полагал, что повествование прерывается в той точке, где сюжет близок к завершению, и Сновидец вскоре одержал бы победу над Розой¹. Сам я не могу сказать с определенностью, что «Роман» завершился бы именно так. Я не уверен, что столь аккуратный поэт, как Гильом,

¹ См. *Langlois*. Т. I. P 3. Его утверждение, что в той точке, в которой Гильом прерывает свое повествование, героиню «отделяет от него [sc. влюбленного] не более, чем замок, выстроенный ее родными», кажется мне неверным. Ее родные (т. е. Ревность) действительно выстроили замок, но они еще и привлекли на свою сторону Опасность, Стыд и Страх в качестве его хранителей. Иными словами, девушка оказалась в значительной степени послушной полученному от родных нагоню и сама почти всецело на их стороне.

с такой настойчивостью стал бы вводить в сюжет Разумность, если бы ей было суждено в конце концов потерпеть поражение. Речь ее вполне могла быть написана, чтобы приготовить путь для палинодии, которой не чуждалась средневековая наука любви. Потерпеть поражение могла и Любовь.

Строить подобные гипотезы начали сразу же после смерти Гильома. Объемистым продолжением Жана де Мена мы займемся в следующей части, но оно не одиноко. Ему (вероятно) предшествовала более скромная попытка, принадлежавшая перу неизвестного автора¹. В этой версии Привет и другие дружественные влюбленному силы бегут из замка, пока Ревность спит, и просто-напросто дарят ему Розу. Такое заключение совершенно несовместимо с характером героини в поэме Гильома. Скорее всего, автор стремился как можно скорее связать все сюжетные линии, достичь хоть какого-то заключения и не очень глубоко понимал замысел первоначальной поэмы. Жан де Мен в этом отношении оказался по меньшей мере столь же несостоятельным. Но он, собственно говоря, не просто написал заключение. Скорее, он использовал оригинальный «Роман» для создания новой поэмы, совершенно затмившей прежнюю. Теперь мы рассмотрим ее свойства и ее достоинства.

IV

«Не позволяйте никому *рассказывать* вам, — сказал Шопенгауэр, — о чем идет речь в “Критике чистого разума”». Подобное предостережение вполне можно отнести ко второй части «Романа о Розе». В отчаянии и в том «изумлении», которое почувствовал некогда Лидгейт, я попытаюсь передать тем, кто ее не читал, или напомнить тем, кто читал, хотя бы некоторые черты этой гигантской, всклокоченной, бурной поэмы в восемнадцать тысяч строк. Историко-литературная традиция дает нам путеводную нить, замечая, что Жан был сатириком, как будто у него

¹ Ibid., p. 3 et seq.

не было еще дюжины обличий и как будто у нас нет по крайней мере таких же серьезных оснований считать его полемистом, философом, ученым, певцом природы, исключительно глубоким религиозным поэтом или поэтом Шартрской школы. Вот аллегористом он точно не был; рядом с изящными уподоблениями Гильома он так же беспомощен, как был бы доктор Джонсон среди эльфов и гномов Поупа. Он начисто лишен представления об архитектонике и пропорции, отличавших Гильома; быть может, он их презирает. Читая одну страницу, мы никогда не знаем, что встретится нам на следующей. Он начисто не способен, как не способны Ленгленд и Драйден, создать поэму, *ποῖημα, слаженное целое*; однако это не значит, что он не способен к поэзии, и даже к такой поэзии, которая порой ближе к подлинному величию, чем создание Гильома де Лорриса.

Чтобы объяснить это, для начала можно сказать, что Жан де Мен продолжает поэму Гильома лишь в очень поверхностном смысле. Не аллегорическое повествование раздуло поэму до ее невероятных размеров; это сделали отступления. Сам сюжет второй части «Романа» можно легко пересказать, и, поскольку эту книгу в Англии, пожалуй, читают не часто, я осмелюсь это сделать. Я не буду останавливаться, чтобы указывать ход любовной интриги, которую таит в себе аллегория. Жану де Мену нет места среди основателей романа, и его *significatio* вряд ли стоит изысканий.

Сновидец, покинутый за стенами замка, жалуется на свою судьбу, его преданность Любви поколеблена. Разумность снова снисходит к нему, чтобы подать совет. (Разговор с Разумностью, который затрагивает великое множество самых разных тем и занимает 3000 строк, составляет *Первое отступление*.) Когда герою удастся от нее избавиться, он снова обращается к Другу, который уверяет его, что Опасность только лает, но не кусает, и дает ему совет вполне в овидиевском духе, как обмануть стражей Розы и подкупить ее слуг (после чего Друг незаметно соскальзывает на другие темы, что занимает 1000 стихов; это *Второе отступление*). Сновидец, следуя совету Друга, пытается прибли-

зиться к замку по дороге Щедрых даров, но обнаруживает, что ее охраняет Богатство, которое не пропустит никого, кроме своих друзей. Бог Любви снова является ему, преподает свой катехизис и наконец приказывает всем своим баронам принять участие в штурме замка. Он открывает им будущую жизнь и труды Жана де Мена, который продолжит «Роман», начатый Гильомом де Лоррисом. Бароны советуют призвать и Венеру, но бог Любви отвечает, что она не вполне ему подчинена, и некоторое время объясняет свои с ней отношения. Затем он замечает, что религиозное лицемерие, в лице Лживого Притворства (*Falssemblant*) и Вынужденного Воздержания, проникло в его свиту. После недолгих колебаний их принимают как союзников. (В ответ на вопросы Любви Лживое Притворство рассказывает о себе — и о многом другом — в речи, занимающей 1000 стихов, которая составляет *Третье отступление*.) Любовь дает сигнал к штурму. Вынужденное Воздержание в одеянии паломника и Лживое Притворство в монашеском платье подходят к воротам, где на часах стоит Злословие, и побуждают его исповедаться. Когда оно опускается на колени, Лживое Притворство душит его и кидает тело в ров. Видя успех штурма, к лицемерам присоединяются Учтивость и Щедрость; все четверо вступают в замок и ведут переговоры со Слабостью. Та, услышав, что Злословие убито, не возражает против того, чтобы тайно препроводить влюбленного в замок, и ковыляет прочь, дабы подготовить Привет и передать ему посланный влюбленным венок. Привет поддается с трудом, но в конце концов Слабость убеждает его и, устроившись поуютнее, читает ему во многом автобиографическую лекцию о любви. (Это *Четвертое отступление*, более 2000 стихов.) Привет несмело соглашается, влюбленного приводят к нему, и он снова спрашивает о Розе, но снова прерван Опасностью, Страхом и Стыдом, которые, строго пригрозив ему, выпроваживают прочь назойливого посетителя. В это время передовые части армии бога Любви призывают основные силы присоединиться к ним; вслед за этим происходит нечто вроде любовной невидимой брани. (Но не прежде, чем автор прервет рассказ для апологии своего труда, составляющей *Пятое отступление*.) После довольно

нелепого сражения Любовь просит мира и отправляет послов к Венере, чтобы попросить ее помощи. Они находят ее с Адонисом (его история изложена в *Шестом отступлении*) и убеждают сопровождать их к линии фронта. Венера грозит гарнизону замка и вместе с Любовью клянется уменьшить его. Природа, работая в своей кузнице, рада случаю подслушать эту клятву. (Ее последующий диалог со своим духовником Гением — *Седьмое отступление* — занимает нас на протяжении 4000 стихов.) Природа посылает Гения к армии Любви, чтобы пожаловать баронам свою индульгенцию. Гений передает ее (не без проповеди в 2000 стихов — *Восьмое отступление*), бароны возглашают «Аминь», и Венера, тщетно призвав замок сдаться, направляет свой лук на некий образ. (Этот образ так же чудесен, как тот, в который влюбился Пигмалион. История Пигмалиона, 1000 стихов, — *Девятое отступление*.) Затем Венера пускает свою чудесную стрелу. Пламя объемлет замок. Защитники исчезают. Привет спасен, его приводят к влюбленному, которому он (после *Десятого* — и последнего — *отступления*) уступает Розу. Сновидец пробуждается.

Уже после такого изложения понятны доводы против Жана де Мена. Он взялся написать продолжение поэмы, обладающей очевидным единством сюжета: однако его самого этот сюжет совершенно не интересовал. Он уходит от него, когда только может, и, по всей видимости, возвращается к нему с неохотой. Но и в тех эпизодах, где он придерживается существа дела, его трактовка поверхностна, небрежна и путана. Три его эпизода — явление Разумности, повторные увещания Друга и явление Венеры — просто-напросто повторяют эпизоды первой части. Кроме того, он совершенно не способен различать психологическую и символическую линии повествования, при этом позволяя им развиваться параллельно. Он рассказывает, как Слабость тайно проводит влюбленного к Привету через окно. Этот эпизод, взятый аллегорически, не имеет никакого смысла. Жан забыл, что замок и темница Привета — чисто метафорические образы, он сбивается на художественное изложение подлинной интриги, когда Дуэнья пропускает кавалера через настоящее окно в дом или замок, где живет

возлюбленная. Он заставляет Слабость прочесть Привету наставление о том, как вести себя молодой женщине, как обманывать мужей и как обходиться с любовниками; Привет у него отказывается принять в дар от влюбленного венки — что подходит только Стыду и Страху — и сдается в конце концов под влиянием тщеславия: *ego* зеркало говорит *ему*, что венок очень идет к *его* светлым локонам. Иными словами, Жан на несколько тысяч строк забывает, что Привет — это «молодой рыцарь». Он отождествляет Привет с героиней и, соответственно, описывает женское поведение; имя с зависимыми от него местоимениями и прилагательными мужского рода похоже на бессмыслицу. Аллегория уничтожена. Было бы нетрудно оправдать эти эпизоды тем, что они предвосхищают настоящую любовную историю и обедняют аллегория, чтобы дать взамен что-то лучшее. Однако на самом деле они дают нам нечто гораздо худшее. Тонкое описание душевных движений, без которого длинная и серьезная любовная история становится невыносимо скучной, все еще возможно, только если следовать заветам аллегории. Жан де Мен всего-навсего заместил перворазрядный аллегорический сюжет третьеразрядной, хотя и правдоподобной историей и запутал ее так, что мы лишились и того, и другого. Когда Кретьен сбивается на аллегория, мы понимаем, о чем он говорит. Он подчиняет аллегорическое отступление главной теме, обогащая поэму, а не усложняя и не запутывая. Когда Жан де Мен сбивается с аллегорического изложения, он делает это по небрежности, и получается хаос. Неуклюжесть — характерный недостаток его поэмы. Он «сапожник», у него тяжелая рука — как говорится, «руки-крюки».

Его отступления обнажают другой и столь же серьезный недостаток. Кто-то, конечно, простит им их несомненный средневековый колорит и скажет, что не надо навязывать классицистическое правило единства искусству, которому оно чуждо. Я не принимаю такой защиты. Единство внимания не «классицистично»; оно свойственно всякому искусству, не только существовавшему когда-либо, но и вообще любому возможному. Единство в многообразии, если оно возможно, — а если нет, то, за неимением лучшего, простое

единство — это нормы всякой разумной деятельности, и заданы они не античностью, а самой природой человеческого сознания. Когда критические или поэтические школы нарушают это правило, оно разрушает их. Средневековым произведениям часто недостает единства не потому, что они средневековые, а потому, что они к тому же плохие. Даже кривизна средневековых улочек — случайное свойство, вовсе не связанное с «готической» любовью к стихийному. Когда Средние века мечтают об идеальном городе — о городе, какой они построили бы, если бы могли, — то дома в нем одинаковой высоты:

В том городе строенья высотойю
Не различались, были все равны¹ их.

Действительно, средневековое искусство грешит «неправильностью» больше, чем искусство других эпох. Однако это его болезнь, а не его сущность. Ему недоставало единства, потому что оно отличалось обширными замыслами при недостаточных возможностях. Когда замысел был поскромнее, как в «Гавейне и Зеленом Рыцаре» и в некоторых норманнских приходских церквях, или же возможности были достаточны, как в соборе в Солсбери и «Божественной комедии», тогда средневековое искусство достигало единства высочайшего уровня, обнимая величайшее многообразие взаимозависимых элементов.

Поэтому бессвязность Жана де Мена — порок, роковой для его поэмы, однако, разумеется, не для всей его поэзии. Читая вторую часть «Романа о Розе» так же, как «Лань и Пантеру» или «Опыт о критике»^x, мы должны забыть о поэме в целом: мы возвращаемся к неумышленным достоинствам, к разрозненным частицам поэзии, выжившей на развалинах поэмы. С этими-то неумышленными достоинствами, которых так много и которые так важны в «Романе о Розе», нам и предстоит теперь познакомиться.

¹ *John Lydgate. Troy Book, II 643—644:*
And ther was non that other hath surmounted
In the cite, but of on heght alyche.

V

Из огромного количества несовместимых друг с другом задач, за которые берется Жан де Мен, лучше всего удается ему и чаще всего встречается, хотя едва ли больше всего значит, поучение. Под поучением я подразумеваю не моралистику, а просто изложение в форме лекции современных ему научных, исторических и философских теорий. Это особенность, присущая не только Жану. Такова тенденция эпохи; любую достаточно пространную поэму стремились превратить в подобие энциклопедии, что в высшей степени естественно и закономерно в век, не испорченный любознательностью, когда священнослужитель, сочиняющий стихи на национальном языке, для «низкой» аудитории становился популяризатором монастырской учености. Можно считать, что эта просветительская функция средневековых поэтов не имеет ничего общего с их поэтическим творчеством и не подлежит историко-литературному исследованию. Однако подобный взгляд слишком суров, что подтверждает пример великого Данте. Царства чистой литературы и литературы прикладной могут быть столь же отдельны друг от друга, как растительное и животное царства, но они столь же неразличимо переходят одно в другое. Доступное изложение в стихах ученого материала, конечно, требует многих качеств хорошего поэта — ясности, технического мастерства, владения искусством метафоры и тому подобного; и если автор действительно способен творить в той же мере, сколь и ориентироваться в своей теме — а одно едва ли обходится без другого, — он будет соскальзывать и в поэзию, и за ее пределы так часто и так свободно, что только очень суровый поклонник Кроче^{xi} рискнет провести четкую границу между «поэзией» и «наукой». Жан де Мен в высшей степени обладал всеми качествами, необходимыми для такой работы. Он лучший из популяризаторов, и то огромное влияние, какое энциклопедический характер его дара оказал на последователей, в полной мере заслужено им. Толкование проблем свободы¹, опирающееся на Боз-

¹ Roman de la Rose, 17059874.

ция, гораздо менее отрывисто и прозаично, чем у Чосера, и много более походит на настоящий популярный конспект ученых споров, чем у Данте. В том маловероятном случае, если бы нашелся начинающий философ, читающий по-старофранцузски, в качестве введения к этой проблеме я с уверенностью посоветовал бы ему «Роман о Розе». Объяснение Жана значительно проще, чем у Боэция, однако я не сумел определить, насколько оно убедительно и философски безупречно. Другие ценные отступления, не требующие такого преподавательского таланта, богаче поэтическими элементами, не теряют на пестрых страницах романа своей содержательной ценности. Рассказ Жана о происхождении человеческого общества и об общественном договоре¹ не портит очаровательная картина золотого века, поскольку она составляет часть самой теории. В своем рассуждении об алхимии², воздерживаясь от каких бы то ни было технических деталей, Жан излагает только основную идею этой науки и лишь в той мере, в какой она может быть доступна для неспециалиста, а также, между прочим, именно ту ее часть, которая подлинно художественна. Его метеорология, разработанная достаточно подробно, вполне уместна и естественна в прелестном описании природы³. Таким образом, наука и поэзия гораздо чаще союзники Жана, нежели враги. Там, где мы предполагаем раскол, — в его нападках на суеверия насчет Абундии и ее ночных всадников^{xii} — виновны мы, а не Жан. Поэзия для нас — сродни колдовству, которое автор порицает, а не рационализму, который он превозносит. Но для него это было не так. Четкий рационалистический уклон присутствует во всех его научных пассажах; он пишет, чтобы рассеять широко распространенные заблуждения. Его воображение вовсе не захвачено Абундией; если у нас все иначе, виной тому наша историческая позиция. Между Жаном и нами стоит расцвет романтизма.

Я не хочу сказать, что именно это у Жана де Мена особенно важно для нынешнего читателя. Мы не доверяем

¹ Ibid., 8355454 et 9517—9678.

² Ibid., 16083112.

³ Ibid., 1788518023.

больше учениям, которые он распространяет, и роли поэта и просветителя теперь не принято совмещать. Но хотя такой порядок вещей устарел, наш долг как историков отметить, что некогда подобное произведение было полезным и приятным и что Жан де Мен очень хорошо справился со своей задачей — пожалуй, лучше, чем все его конкуренты. Именно этому он полностью обязан своей славой. Он добросовестно и на высочайшем уровне удовлетворил обоснованную потребность; признав это и очистив тем самым свою совесть, мы можем обратиться к более устойчивым составляющим его таланта.

Как я уже говорил, критика чаще всего уделяет внимание сатирическим мотивам. Жан де Мен часто и нередко слишком подолгу выступает в этом качестве. У его сатиры в основном два объекта — женщины и церковнослужители. Далее мы отметим, что ни те ни другие не новы в качестве объектов сатиры. Да и может ли быть иначе? Все, что требует почтения к себе, рискует стать предметом осмеяния. Покуда существует религия, мы будем смеяться над священниками; и если мы (хотя и значительно реже, чем наши дедушки) смеемся над женщинами, это потому, что последние черты «служения даме» еще не совсем утрачены. Кроме того, среди объектов, выбранных им для сатиры, Жан идет вполне традиционным путем. Он вполне традиционен, даже соединяя любовную поэзию с сатирой на женщин, — это традиции, заложенные Овидием, «Собором» и Андреем Капелланом. За границей часто считают, что вторая часть «Романа о Розе» знаменует собой поворотный пункт всей истории куртуазной любви; что в ней объект всеобщего искреннего почитания становится объектом искреннего и безудержного осмеяния; что «цинический» период пришел здесь на смену «идеалистическому». На самом же деле «цинизм» и «идеализм» в отношении женщин — это два плода, выросшие на одной ветви, отрицательный и положительный полюсы одного явления, и повсюду в литературе, описывающей романтическую любовь, можно обнаружить их перемешанными в любой пропорции. Жан де Мен делает ударение на отрицательном полюсе, по причинам, которые мы вскоре укажем; но это никоим образом не говорит

о его необычности или не превращает в пионера эпохи «цинизма». Он вполне комфортно чувствует себя внутри традиции и не хочет мятежа; оглядываясь на Овидия и Андрея, он обращен и вперед, к Чосеру (у которого отрицательный полюс представляет Пандар), Мэлори (который, скорее всего, представлял себе место Динадана яснее, чем обычно полагают), Хоусу (создавшему Готфри Гобелива) — вплоть до брани в венках сонетов. Недоброжелательные нотки впервые зазвучали до него, звучали они и после; но они не стали — во всяком случае, у последователей Жана в Англии — более заметными, чем прежде. Это не имеет никакого отношения к какому-то «циническому периоду»; этот мотив существует по тем же причинам, что и палинодия (с которой соединяет его Андрей), а именно — потому, что «служением даме» не исчерпывается вся жизнь и даже вся любовь; оно претендует на это, но вдруг вспоминает, что ошиблось. Историю куртуазной любви с начала до конца можно описать как «сонет любви и ненависти» и «страсть или отвращение ученого».

Как же объяснить необыкновенно пространные сатирические экскурсы Жана де Мена? Отчасти объяснение можно отыскать просто в общем недостатке Жана, в его расплывчатости. Он привносит в свою поэму слишком многое, помимо сатиры, и уделяет всему непомерное внимание. Если сатирические эпизоды оказываются осложненным случаем его хронического заболевания, мы должны помнить, что для сатиры он имел в своем распоряжении почти неисчерпаемые запасы, а черпать мог и у ранних авторов, и из тех устных источников, что одинаковы во всякой пивной. Там, где беговая дорожка столь ровна, тысячи двестишый несутся неудержимо. Но я не отрицаю того, что существуют и другие причины и что, когда мы пойдем их, мы различим правду за расхожей ошибкой критики. Действительно, Жан де Мен, хотя и не знаменуя новый «период», находит традицию любовной литературы глубоко неудовлетворительной. Однако неверно предполагать, что это недовольство привело его единственно или преимущественно к осмеянию. Осмеяние — лишь один из способов, посредством которых он старался найти «место»

своей любовной науке, отыскать для нее пространство в том совершенном синтезе ценностей, который он все время нащупывает и которого так и не находит. Шартрская школа, как я указал выше, была обеспокоена тем же самым и пыталась найти *modus vivendi* не между религией и, в отдельности, куртуазной любовью, а между религией и куртуазной жизнью в целом. Жана де Мена мучило то же самое, хотя он и не столь отчетливо осознавал проблему и в гораздо меньшей мере мог ее разрешить. Он не знает, что ему делать с любовной традицией, и судорожно, непоследовательно пытается сделать с ней хоть *что-нибудь*; «возьми или оставь» не может удовлетворить его. Поэтому в некоторых местах он возвращается к старому доброму методу, поворачиваясь на 180° и принимаясь тяжеломерно поносить женщин. Такова речь Ревнивого мужа, которую передает Друг¹. В других эпизодах, как свидетельствует совет Слабости Привету, он использует метод Овидия. Женщины получают иронические наставления: как вытягивать деньги из любовников, как обманывать мужей, как «следить за собой» и тому подобное². Иногда легкая и более игривая ирония используется в самом изложении сюжета — скажем, когда Привет получает венки³. Все эти методы в равной степени сатирические, и, опираясь именно на них, мы можем определить взгляды Жана де Мена. Но они ни в коем случае не исчерпывают его репертуара и, кроме того, не обнаруживают высоких достоинств. Сцена с Приветом и венком, как и советы Слабости девушкам, приобретены дорогой ценой — разрушением аллегории. Речи Мужа отличает некоторая энергия и бесчинный азарт; но, почислив их среди образцов сатиры, мы бы обнаружили свое совершеннейшее невежество в этом искусстве. Жан де Мен становится подлинным поэтом, когда, отказываясь от сатиры, борется с проблемой «служения Даме» совершенно другими средствами.

Среди этих многообразных средств наименее оригинальна и наименее значима прямая и серьезная палино-

¹ Ibid., 8467—9360.

² Ibid., 12976—14546.

³ Ibid., 12678—12735.

дия — тяжеловесное разоблачение любви с некоей высшей точки зрения, которой вовсе нет нужды быть сатирической, тем более циничной. Содержание такой палинодии не ново; однако нас особенно интересует в этом исследовании то, как авторы с различным успехом пытаются дать ей новый поворот. Жан проделал это, вложив ее в уста Разумности. Используя этот прием, он, конечно, следует за Гильомом и даже за Кретьеном. Однако он пошел дальше собственных схем, и его разработка этой темы довольно интересна. Разумность у него — соперница Дамы, она умоляет Сновидца о любви. Позже, в другой части поэмы, он более полно разработал идею, что куртуазная любовь — это *μίμησις* или пародия на то, прообраз чего — любовь божественная; идея глубоко творческая и глубоко правдивая в историческом отношении. Речи Разумности заключают в себе только намек на такое разрешение проблемы или его зачаток; представление о ней как о женщине, соперничающей за обладание героем *in pari materia*^{xiii}, сообщает всему эпизоду единство, которого он в ином случае оказывается лишен. Если говорить о форме палинодии, это явный шаг вперед по сравнению с Андреем; Разумность здесь обретает достоинство и даже пафос, которым она не обладала у Гильома де Лорриса. Даруй мне свою любовь, говорит она, и тогда

Согласье дав, не прогадаешь,
Любовь принцессы избираешь,
Сравнить не тщишь меня с другими,
Ведь рождена я от богини,
Увенчанной отцом богов.
Смотри — вот облик мой каков!
Сам полюбуйся на меня!
Нет деды краше, и тебя
Любить я буду без смущенья:
Я по отцову изволенью
Вольна любить, любимой быть,
И тем меня не пристыдить.
Причины для смущенья нет;
Отец простит тебя, обет
Он сдержит — нас соединит.
Тебе то сердце веселит?

Бог, сильный разума лишить,
 Не может разве наградить?
 Глупцы, искательством пред ним
 Даров стяжали ль равных сим?
 Христом молю, не отвергай
 Любви моей, позора, знай,
 Нет деве горше отверженья,
 Испепелить за оскорбленье
 Она способна...¹

Второму, более интересному методу, которым Жан борется с куртуазной любовью, он научился у поэтов Шартрской школы. Время от времени, рывками он пытается обратиться от условностей не к осмеянию или прямому развенчанию, а к подлинно натуралистической теории отношений мужчины и женщины, на своем месте — прекрасных и не постыдных. Подобно всем его мыслям, этот взгляд, как я уже говорил, выражен сбивчиво; Жан не пытается всерьез

¹ Ibid., 581336:

*Thou shalt have at thyn advantage
 A leman of so heigh linage
 As noon stant in comparisoun;
 For goddes doughter, that is croun
 Of fadres alle, ich am. Lo see
 Of whiche a forme he made mee!
 See her thiself in my visage!
 There is no maid of heigh parage
 Hath leve in love ben so large;
 Mi fader yaf hit mee in charge
 Loven and love for to graunte;
 Therof me thar no shame daunte,
 Ne thou of shame tak no kepe;
 Mi fader wol thee sauve and kepe
 The bet, and fede us bothe tweie.
 How liketh hit thee that I seye?
 That god that doth thee so awede,
 Can he so wel his folkes fede?
 Foles that maken him homages
 Han thei therof so riche wages?
 For Crist ne seyeth me nat No!
 God woot hit is greet shonde and wo,
 A maiden for to ben refused,
 For why, to axen sche is used
 Ful lyte...*

выстроить какую бы то ни было систему. Взгляд этот проявляется в речи Друга о браке как состоянии, которое может быть счастливым и почетным, если изгнать *maistrie* и усвоить мудрость чосеровского Франклина¹. Проявляется он и в сцене, где встречаются Разумность и Сновидец, когда Разумность, указавшую со свойственной ей откровенностью на определенные физиологические факты, осуждают за непристойное и не приличествующее девице поведение. Она не понимает обвинений, ибо научилась таким речам от Бога.

Учтивей всех, хоть всех он проще,
Бог всей учтивости источник².

Она вполне готова защитить свое поведение.

Всю жизнь свою чистосердечна
Я ныне не солгу, конечно,
Не буду словари листать,
Чтоб вещь по имени назвать,
Такой окликнув, каковою
Отец творил Своей рукою³.

Куртуазный Сновидец сбит с толку, словно Гулливер среди лошадей, и может оправдываться лишь тем, что, если Бог и сотворил такие вещи, он по крайней мере не творил тех *имен*, которыми называет их Разумность. Нынешнему читателю это напомнит афоризм Шоу: «Невозможно объяснить, что такое благопристойность, удержавшись от непри-

¹ Ibid., 845154 et 942192.

² Ibid., 7073:

*God, the coureys, but vileinye,
Of whom is alle courtesye.*

³ Ibid., 695560:

*For in my life I dide amis
Nevere, ne do nat now, iwis,
Though ich withouten glose name
Tho thinges by hir propre name
That of his owne hond and thought
In paradys mi fader wrought.*

стойности». Вся сцена подразумевает критику куртуазной любви, более разрушительную, чем топорная работа откровенно сатирических эпизодов. Дух изящного любодения поистине поражен настойчивой грубостью божественной Премудрости, то есть, как противники Мильтона, стремится говорить чище самого Бога. Идея настолько глубокая, насколько соблазнительная.

Однако этот эпизод — хотя он и оказывается своего рода жемчужиной всего «Романа» — только прелюдия к появлению самой Природы. Природа и ее духовник Гений (божество размножения) не сходят со сцены на протяжении примерно пяти тысяч стихов. Эти стихи настолько переполнены отступлениями, что мы, как часто случается в «Романе о Розе», забываем о говорящих; но в первых своих фазах этот неуклюжий эпизод — победный гимн производительной силе, освобожденной природной красоте и мощи. Он не имеет никакого отношения к куртуазной любви. Природа работает в своей кузнице не ради человеческих чувств, а ради того, чтобы не погибало человечество; она трудится без отдыха, чтобы удержать свое первенство перед смертью. Смерть хватает отдельных людей, но ей недоступна неизменная Идея; чтобы сохранить Идею невоплощенной, богиня вечно чеканит новые монеты по своим вечным образцам, которые тщетно старается воспроизвести искусство. Вот почему Природа радуется, слыша, какие величавые клятвы произносят Любовь и Венера, обещая захватить замок. Ее радость зиждется на интересе, равно безразличном и к человеческой морали — это не ее дело, — и к тонкости человеческих чувств. Поэт поражает нас несомненно сошедшим со страниц поэмы Бернарда живым ощущением бесконечной, неутомимой и многообразно дящейся производительной деятельности, ощущением дыхания жизни. Таким образом, отбрасывается как традиционная любовная наука, так и обычное ее осуждение. Более того, тем легче и неизбежней Жан переходит к восторгу перед естественной красотой. Его Природа — не отвлеченное понятие. В своем олицетворении он не забывает о той видимой природе, что окружала его в долине Луары.

Традиционный отказ от описаний Природы обретает в его устах новую красоту. Чем больше он о ней думает, тем меньше способен сказать:

Когда, Сама Краса, Господь
 Помыслил дать Природе плоть,
 Он сотворил ее ручьем,
 Что вечно полн, в теченье чьем
 Начало всякой красоты.
 Я словом оскорбить не смею
 Ее черты и лик: робею;
 Столь свеж и столь прекрасен он,
 Что майской лилии бутон
 Иль снег на ветке, розы цвет
 Не столь алы и белы — нет¹.

Эта интуиция естественной красоты, укрепляющая его в верности Природе и подкрепленная ею, появляется у Жана де Мена еще в одном эпизоде — в описании цветов на Блаженном лугу, дождя, разлива рек и их действия на жизнь фей, Венеры, отдыхающей среди деревьев. Нечасто безудержный бег его мыслей позволяет ему успокоиться в простом живописании; и все же мы чувствуем, что в нем потерян для нас хороший «певец природы» в современном смысле. Небесный пейзаж, следующий за этим, хотя и подпорчен немного некоторыми причудами, вычитанными у Алана, все же превосходит обычную средневековую картину майского утра с поющими птичками. Облака замечают, что хорошая погода возвращается; а затем —

¹ Ibid., 1623344:

*For God, that fair is but mesure,
 Of fairnesse, in dame Nature,
 When he hir schoop, sette a rivere
 That evere in oon goth ful and clere;
 Of hit al other fair bigan.
 I dar not in making deface
 With worde hir faiture and hir face,
 Who is so fresshe, fair and gai,
 That lilye flour in month of mai,
 Ne rose on reise and snow on tree
 Nis nat so reed and whyt to see.*

Они весьма повеселели
 И платья новые надели,
 Чтоб скорби хмурые цвета
 Сменили блеск и суета.
 И кудри сушат, по плечам
 Их разметаив, отдав лучам
 Палящим солнца в вышине,
 В сияющей голубизне.
 Власами небо расчертив,
 Как пряжу нижут, насучив¹.

Несчастье Жана де Мена в том, что он все читал, помнил все прочитанное и не мог удержаться, чтобы не запихнуть это в свою поэму. Идеи мистические соседствовали в его голове с идеями натуралистическими; от своего натуралистического толкования отношений полов он возвращается под конец к мистическому параллелизму человеческой и божественной любви, на который намекает в речи Разума. Последняя попытка «сделать что-нибудь» с куртуазной любовью довольно странно и неуклюже препоручается Гению. Это не значит, что тому нельзя найти тонких и вместе с тем привлекательных оправданий; это значит только, что Жану их найти не удалось. От Гения мы впервые узнаем, что сад Любви и Наслаждений — в конце концов только подражание иному саду; это даже не копия, но тот обманчивый облик копии, который философы зовут скорее *Schein*, чем *Erscheinung*^{xiv},

Ведь если бы кто их сравнил,
 Ошибку б тут же совершил,

¹ Ibid., 1798999:

*Therof greet iolitee thei taken
 And to be fair and fresshe, maken
 Robes newe aftif hir dolour
 Of many queynt and glad colour,
 And hongen oute hir fleeces clene
 To dreye ayein the sonne shene,
 And goon a-scatered on lofte
 When wederis ben warm and softe:
 Tho spinnen thei and casten oute
 Foissoun of white threed aboute.*

Возможно здесь уподобленье
Лишь истине и отраженью¹.

Увидев истинный сад, мы оглядываемся и понимаем, что сад куртуазной любви — это самозванец. Колодец в саду Любви с его двумя кристальными ключами — лишь пародия на триединый источник, берущий начало в «краю тучных лугов». Один сад заключает в себе тленное, другой — нетленное. И все же они необычайно похожи. Каждый окружен четырьмя стенами; снаружи эти стены покрыты резными изображениями. На стене сада Любви, как помнит читатель, мы видели фигуры Времени, Грубости и Жеманства (*Papelardie*). На стене «благого сада», надо ожидать, будут грехи и черти; однако читатель, непривычный к такого рода взгляду на вещи, с удивлением обнаружит там землю и звезды и, по сути, — всю материальную вселенную. Но Жан де Мен прав. Он говорит о *realissimum*^{xv}, о Центре, о том, что лежит за пределами «завесы чувств». Поэтому не только преисподняя, грех и куртуазная любовь, но и мир со всем, что в нем есть, и видимые небеса — лишь красочный узор, лишь явления на внешней стороне стен, внутренней стороны которых не видел никто. То, что являют стены снаружи, в конце концов — лишь *phenomena*^{xvi}.

Кто на тот сад глядит извне,
Картины видит на стене:
Все бесы, преисподней мгла,
Толпится чудищ без числа,
Пороки, язвы, беды тут —
Все, в тьме кромешной чей приют,
И Цербер сам, Геенны страх;
Увидит зрящий на стенах
Богатства, в недрах под замками
Земли хранимые веками,
Как на ладони различит

¹ *Ibid.*, 202859:

*For who made comparisoun
Hit wer a greet misprisoun,
Sauf that comparisoun that is
Betwixen trouthe and fable iwis.*

Морей глубины, стаи рыб;
 Воды соленой кладовые;
 Ручьев потоки ключевые,
 И тварей дивных пестрый род
 В глубинах ясных пресных вод;
 В воздушном море птичий строй
 И насекомых шумный рой,
 Гудящий мерно день-деньской;
 А также пламя, что собой
 Частиц движенье и покой
 Смыкает в круг один простой¹.

Такова внешняя сторона стен, та, которую мы знаем. Если бы мы могли проникнуть за стены, то увидели бы белоснежных овец, которых больше не стригут и не режут, следующих по тучным лугам за своим Пастырем. Трава здесь усеяна маленькими цветами, которые оципывают овцы, но их не становится меньше, и они не увядают. Вся эта область неподвластна течению времени. Жан де Мен выказывает себя истинным поэтом именно тогда, когда дело касается вечности — из всех метафизических идей са-

¹ Ibid., 2030526:

*Who lokede on that park withoute,
 Portrayed on the wal but doute
 Are alle develes and depe helle,
 Ful feendliche on to see and felle,
 And every vyce and eek outrage
 That hath in helle his herbergage,
 And Cerberus our aller foo;
 Ther mihte he loke on erthe also
 And these secree riches olde
 That erthe can in barme folde;
 Ther openly he mihte see
 The fisshes fletinge in the see,
 The salte see and alle his thinges;
 Wateres bittere, swete springes,
 And creatures alderkynne
 These smale wateres withinne,
 And in the eyre briddes goon
 And smale flyes everychoon
 That maken aldai soun and route;
 Also the fyr that faste aboute
 Clippeth the reste and the meving
 Of thelementes in a ring.*

мой богатой в поэтическом отношении. Если наслаждение, которое я получил от этих стихов, — «философское», тогда можно так назвать и мое наслаждение от «Килмени»^{xvii}, от народных сказок и бесчисленных утренних снов.

Здесь день всегда, и ни на миг
Его тень ночи не мрачит,
Ей ничего не достается:
Не мерой время здесь дается.
Здесь каждый миг как новый, он
Тот чудный день, что без времен,
Ни «прежде», ни «потом» не зная,
Все длится, вечно пребывая¹.

Очевидно, этот окруженный стеною сад мы и пытались найти все время. Подражанием ему нас заманил сад Купидона, о котором мы, в конце концов, можем сказать только:

Все в этом маленьком саду
Лишь ложь, плодющая тщету².

Эти строки знаменуют главное поэтическое достижение Жана. Всякий, кто помнит, сколь неудачно большинство поэтических попыток изобразить небеса — как скучны все эти каталоги драгоценностей и энциклопедии хорового пения, — по достоинству оценит зеленый сад с его неземным покоем, бесконечным солнечным светом, свежей травой и пасущимися овечками. Здесь обнаруживается и то, что можно назвать главной отличительной чертой нашего по-

¹ Ibid., 2001016:

*For alwey stant in oo moment
Hir day that nevere night hath shent,
Ne hit conquered nevere a del;
For no mesure temporel
Hit nath, but alwey as at prime
That brighte dai, withouten time
Of temps futur ne preterit,
Also hit laugheth, evere abit.*

² Ibid., 20351:

*Tho thinges in that garden smale
Nis but lesinge and trotevale.*

эта: в этих строках он особенно *не похож* на Чосера, или Гильома де Лорриса, или (если на то пошло) на Данте. Обнаруживается ли здесь и его окончательный взгляд на любовь? Ответ, мне думается, в том, что у Жана де Мена нет такого взгляда ни на любовь, ни на что бы то ни было еще. Такова оборотная сторона его бесформенности. Тот же недостаток, что помешал ему создать поэму (а не груды стихов), помешал ему сформировать свои взгляды в некое непротиворечивое целое. Его поэма лучше всего читается как собрание цитат, потому что его ум — позволю себе метафору — лучше всего срабатывает на цитатах. О любом преподнесенном ему предмете — а его эрудиция преподносит ему почти все, что угодно, — он может неутомимо рассуждать; из рассуждений его воображение высекает искру; а словесное мастерство производит выстрел, поражающий поэтическую мишень. Но это всегда недолгий полет. Завтра он будет думать иначе, иначе чувствуя и создавая иные стихи. Ему не хватает сил или воли свести воедино эти элементы вдохновения. Поэтому он подходит к проблеме куртуазной любви с разных сторон и во всех случаях — со значительным успехом. В одном месте он само остроумие; и остроумие это (хотя не в нем его лучшие черты) — достаточно живое. В другом месте он — последователь Шартрской школы; его учение о естественных отношениях полов рождает прекрасные строки. В третьем месте он будет мистиком; теме человеческой и божественной любви он уделяет значительное место, несмотря на величие тех, кто становится здесь его соперниками. Все эти решения проблемы хороши, но их роковой недостаток — в том, что все они на самом деле не имеют между собой ничего общего. Их можно было бы объединить. Учение о том, что человеческая сексуальность — это *μίησις* того, для чего *παράδειγμα*^{xviii} — любовь божественная, согласуется с учением о том, что на своем месте сексуальность эта — прекрасная природная энергия; и оба эти учения согласуются с едкой сатирой на злоупотребление ею. Все идеи Жана сами по себе могли превратиться в единый сплав, но он оказался не в силах их сплавить. Причина и масштаб его неудачи станут понятны, как только мы вспомним Данте. Как ни

странно, материал у этих двух поэтов очень сходен. Мы почти вправе сказать, что у Данте не было ничего, чего нет и у Жана де Мена, — за исключением самого Данте. У обоих мы находим одну и ту же отправную точку — куртуазную любовь; у обоих один и тот же багаж схоластической учености и сходные основания им воспользоваться; одинаково неисчерпаемая сфера разнородных впечатлений, действительных и воображаемых. Если мне скажут, что различие между ними — только в техническом мастерстве, я отвечу, что сама по себе техника — одно из проявлений неделимого дара. Сила, сплавляющая сырые части опыта в единое целое, — та же самая, что способна извлечь из языкового хаоса нужное слово, создавая нужный синтаксический рисунок. Поэтому в определенном смысле у Жана было все, что было у Данте, недоставало ему только силы согласования. Этот недостаток оказался решающим. Из-за него Данте остается вероятным кандидатом на высочайшую в мире поэтическую славу, тогда как Жана де Мена читают лишь специалисты, да и то немногие.

Все это говорится не с целью попространнее повторить, что «Божественная комедия» — лучше «Романа о Розе». Мы об этом знаем; но нам не мешало бы понимать также, почему именно и до какой степени плох «Роман о Розе». Существует множество разных неудач, и далеко не всякий неудавшийся поэт может сказать, как Жан де Мен: *inoperte copia fecit*^{xix}. Иные поэты не удались, потому что «никогда не высказывались до конца», но с этим у Жана де Мена все в порядке. Едва ли кто из авторов менее заслуживает упрека в сухости; и никто не превосходит его богатством возможностей. Если ему недостает костяка, необходимого хорошей поэзии, у него более чем достаточно ее плоти. Это объясняет, почему «Роман о Розе», хотя и неудача, — неудача великая; объясняет и то, почему поэма — типично средневековая, в том смысле, в каком этого нельзя сказать о «Божественной комедии», типичная в своем богатстве и разнообразии, типичная и в своих главных недостатках. Это объясняет, наконец, то громадное влияние, от которого Чосер не освободился до конца своей жизни (хотя мы и ждем этого в «итальянский» период его творчества).

Благодаря поэме Жана де Мена у последующих поколений почти все оказалось под рукой. Хотя он не завоевал, как Данте, весь мир идей, общественных отношений и характеров, он по крайней мере обошел его и собрал вместе свои трофеи. Для непосредственных последователей его труды имели практическую пользу краеугольного камня, для нас он сохраняет некоторую долю своей хаотической привлекательности без ущерба для тех крупиц чистой поэзии, до которых он часто нечаянно возносится (я едва не сказал «куда его заносит»).

Примечания переводчика

ⁱ «Буквально» (лат.).

ⁱⁱ «Аллегорически» (лат.).

ⁱⁱⁱ Тирнаног (ирл. *Tír na nóg* — «земля молодости») — сказочная страна вечной молодости в ирландской мифологии.

^{iv} О влияниях планет, и Венеры в частности, см.: «Отброшенный образ», глава «Небеса».

^v Бобадилл (*Bobadill*), персонаж пьесы Бена Джонсона «Всяк в своем нраве» (*Every Man in His Humour*), 1598 г. Здесь — бестолковый и многословный хвостун.

^{vi} См.: *Овидий*. Наука любви, I, 607: *fuge rustice longe / Hinc pudor* — в пер. М. Л. Гаспарова: «Стыд неотесанный, прочь!»

^{vii} Квинт Фабий Максим, римский полководец времен Второй Пунической войны (218—201 гг. до н. э.), за свою осторожную тактику изматывания противника прозванный Медлителем (*Cunctator*).

^{viii} «Ослабев от первых усилий, никнем мы». Энеида, XII, 910 (пер. С. Ошерова).

^{ix} Стихи из «Книги о Трое» Джона Лидгейта (II. 644—645). «Книга о Трое» (*Troy Book*), 1412—1420, — переложение «Троянской истории» Гвидо делле Колонне (ок. 1287), восходящей в свою очередь к французскому «Роману о Трое» Бенуа де Сент-Мора (ок. 1160).

^x «Лань и пантера» (*The Hind and the Panther*) (1687) — поэма Джона Драйдена; «Опыт о критике» (*Essay on Criticism*) (1711), поэма Александра Поупа.

^{xi} Бенедетто Кроче (*Croce*, 1866—1952) — итальянский философ и гуманист, развивший в своей эстетике четкое различие моментов теории и практики в истории духа.

^{xii} Абундия (*Habundia, La Dame Abonde*) — фея норманнских народных сказаний, она прячется в оврагах и лощинах и пристает

к одиноким путникам, сталкивая их в колючие заросли за нелюбезное с ней обращение. Часто, как в данном контексте, вообще предводительница ночных сил. Наименование связывают с лат. *abundare* — «изобиловать». «Ее зовут госпожой Абундией, — говорит Уильям де Овернье, — поскольку считается, что в те дома, которые она часто посещает, она приносит временное изобилие».

^{xiii} Здесь: «на равных основаниях» (лат.).

^{xiv} Скорее видимостью, чем проявлением (нем.).

^{xv} «Самое реальное» (лат.).

^{xxvi} «Явления» (англ. от греч. φαίνόμενα).

^{xxvii} «Килмени» (*Kilmeny*) — поэма шотландского поэта-романтика Джеймса Хогга (*Hogg*, 1770—1835).

^{xviii} «Подражание» и «образец» (греч.).

^{xix} Слова Нарцисса над своим отражением: «мое богатство разорило меня» (лат.) — ср. в пер. С. Шервинского: «Все, чего жажду, — со мной. От богатства я сделался нищим». *Овидий*. *Метаморфозы*, III, 466.

Глава IV ЧОСЕР

I

«Роман о Розе» — книга, которой, выражаясь обывательским языком, «повезло» более всех других книг, какие только были написаны. Она существует в трехстах рукописях; ее нравоучительные пересказы составлялись в прозе; ей «отвечали»; ее переводы или подражания ей были созданы на немецком, английском и итальянском языках; Агриппа д'Обинье¹ в XVII веке все еще восхищается ею¹. Поэмы, обязанные ей своим происхождением, образуют наиболее важное литературное явление позднего Средневековья. Как порождающий текст на протяжении этих веков она не уступает ничему, кроме Библии и «Утешения философией».

Все это, впрочем, легко может привести к недоразумению. «Роман» не первое произведение в длинном ряду других, существенно с ним сходных. Напротив, совсем немногие, если таковые вообще были, пытались повторить то, что сделал Гильом де Лоррис, — представить действие любви или любовный сюжет в тщательно разработанной аллегории. Мы найдем во множестве такие аллегории, но они не имеют дела с любовью или имеют дело не только с ней. Мы найдем, кроме того, любовные поэмы, но они часто будут лишь поверхностно аллегорическими или же не будут аллегорическими вовсе. Составные части, на которые можно разложить «Роман», неизменно используют позднейшие поэты: привлекательный, мягкий, хотя и явный

¹ См. изд.: *Langlois*. Т. I. P. 32 et seq.

эротизм, рассказ в форме сна, аллегория, сатира на женщин и церковь, всеобъемлющая нравоучительность. Однако эти элементы вряд ли можно отыскать в сочетании, какое являет «Роман о Розе»; ни у кого из средневековых авторов они не дают подобного эффекта. Вот почему наше суждение об этой книге как о порождающем тексте оправданно. Она не мертвая модель для воспроизведения подобий, но мать, рождающая потомков и похожих, и непохожих на нее, и каждое новое дитя наряду с фамильными чертами обладает собственными индивидуальными особенностями.

Далее моя книга будет посвящена английской ветви этого литературного рода, и я буду касаться иных литератур лишь в той мере, в какой они связаны с развитием нашей. Отправная точка исследования, естественно, — XIV век, поскольку именно в это время случилось так, что полностью оформившееся явление куртуазной любви, воплощенное в аллегории, впервые плодотворно проявилось в Англии. Исчерпывающую историю английской аллегории и английской любовной поэзии следовало бы начать много раньше; но даже монаху Бернардуⁱⁱ ведомо было не все, и теперь пришло время обратиться к нашим великим поэтам XIV века.

Самая значительная английская аллегория этого периода оказывается немного в стороне от темы нашего исследования. Я не уделю особого внимания «Видению о Петре Пахаре», потому что оставляю его в лучших руках, чем мои собственные¹. Опасаюсь только, что может показаться, будто, обходя эту поэму своим вниманием, я незаслуженно изолирую ее от литературного процесса этого периода, подкрепляя тем самым некоторые ошибочные мнения. Ученые, больше интересующиеся историей общественных отношений, нежели поэзией, иногда представляли эту поэму гораздо менее ординарной, чем она была в своем роде, и гораздо менее экстраординарной, если говорить о таланте автора. На самом деле ее единственная странность — это ее совершенство; мы видим, как замечательный поэт украсил довольно заурадный род поэзии. Он пишет моралисти-

¹ См.: *N.K. Coghill. The Character of Piers Plowman // Medium Aevum. Vol. II, no. 2. P. 108 et seq.*

ческую поэму вроде «Чуда о человеке» Гауэра или его же пролога к «Исповеди влюбленного», сдабривая ее, как мог бы сделать любой другой средневековый поэт, щедрой толикой сатиры на разные «сословия». Его сатира злее всего там, где мы вполне этого ожидаем: ленивые нищие, лицемерное духовенство, тираны-феодалы. Подобно Чосеру, он уважает рыцарство¹. Даже как моралист он не в состоянии провозгласить оригинальную или новую «весть». В качестве средства против всех наших грехов он может предложить лишь давно известное лекарство: поступай хорошо, поступай еще лучше, поступай лучше всех. Его совет такой же древний, такой же, если угодно, «традиционный», как совет Сократа, не говоря уже об именах более значительных. Едва ли хоть один бесспорно великий моралист пытался когда-нибудь предпринять нечто большее (или меньшее), чем защита повсеместно признанного; «люди чаще нуждаются в напоминании, нежели в сообщении нового»ⁱⁱⁱ. Как политический мыслитель, Ленгленд предлагал каждому сословию заниматься своим делом. Я полагаю, не стоит и говорить, что его поэма не революционна, даже не демократична². Она даже не «народна», не «популярна» в самом простом, очевидном смысле. Поэма, никоим образом не приспособленная для чтения вслух, не могла быть адресована тем, кто не умеет читать. Тот, кто предполагает, что Ленгленд рассчитывал на аудиторию, сильно отличающуюся от аудитории Гауэра и Чосера, может представить себе, что получится, если декламировать в таверне или на деревенской лужайке такие, например, строки:

Когда, оставив труп, брожу, зовусь я Anima;
 Когда же я здоров и бодр, есть Animus во мне;

¹ Piers Plowman, C, Passus IX; Чосер. Кентерберийские рассказы, Пролог, 43 сл.

² Упоминание «Петра Пахаря» в письме Джона Болла крестьянам Эссекса (см.: Sisam. *Fourteenth Century Prose and Verse*. P. 160) может ввести кого-то в заблуждение. По моему мнению, наиболее вероятно, что Джон Болл не заимствовал этого имени у Ленгленда; и он, и Ленгленд пользуются одними и теми же плодами народной фантазии. По-видимому, использование Петра как символа Христа принадлежит Ленгленду; а вот образ Петра, честного пахаря, мог быть уже столь же знакомым, как образ Томми Аткинса, Джона Булля или Деда Мороза.

За то, что знаю и могу, ношу я имя Mens,
Когда же с Богом говорю, Memoria зовусь¹.

Или, если угодно:

Такая с независимым зависимою связь:
Во всем последующее согласно с предыдущим².

Ленгленд — поэт ученый. Он пишет для школяров и схоластически мыслящих людей. Сорок пять списков и наличие цитат из Ленгленда в «Завещании Любви» Аска³ доказывают, что он трудился не впустую. Да и как могло быть иначе? Своим образованным современникам он предлагал блюдо, в котором они знали толк. Его великолепный сатирический комизм, как явствует из поведения семи Смертных грехов, принадлежит к столь же давней традиции, как «Руководство для затворниц»^{iv}; его аллегорическая форма и благочестивое содержание были одинаково привычны.

Действительно исключительны у Ленгленда вид и масштаб его поэтического воображения. Комизм, хотя бы и замечательный, все же не самая характерная его черта. «Видению о Петре Пахаре» присуща возвышенность, столь редкая у Гауэра и еще более редкая у Чосера. Адские терзания, за которые так часто и справедливо превозносят эту поэму, — только один из примеров возвышенности и величия. Немногое в средневековой поэзии не покажется бледным в сравнении с такими, например, строками:

¹ Piers Plowman, B, XV, 23 сл.:

*The whiles I quykke the corps, quod he, calld am I Anima;
And whan I wilne and wolde, Animus ich hatte;
And for that I can knowe, called am I Mens;
And whan I make mone to God, Memoria is my name.*

² Ibid., C, IV, 363:

*Thus is relacion rect ryht as adiective and substantif
Acordeth in alle kyndes with his antecedent.*

³ Usk. Testament of Love, I, III (*Skeat*. Chaucerian and other Pieces. P. 18, l. 153; v. p. XXVII).

Природа Совести вняла и вышла из планет,
 Послав предвестников своих, болезни и потопа, —
 Раздался крик: «Беда!», «Спасите! Вот идет природа,
 С ней Смерть ужасная, несет нам всем погибель!»
 Господь, блаженства совлекшись, придет и возгласит:
 «Внемлите! — говорит Господь, — жизнь каждый сохрани!»¹

Выполненное в более спокойном духе величественное видение, в котором поэт созерцает «море, солнце, а потом песок» и среди прочих существ видит «человека и его творение»², столь же своеобразно. Здесь есть широта взгляда в духе Лукреция, которую в эти времена не воспринял никто, кроме Ленгленда. Поэзия этих строк далека от прекрасных описаний природы, столь обычных в средневековой поэзии, — скажем, радостного утра с пением птиц; она почти столь же далека и от строгих пейзажей «Гавейна и Зеленого Рыцаря». Эта поэзия сродни скорее тому, что было названо «интеллектуальным творчеством»; единство и широта, достигнутые Ленглендом, рождены скорее мыслью, нежели чувством, но окончательно оформляются они в виде образа, а не понятия. Эта сила, позволяющая вообразить то, что прежде было доступно лишь рассудку, ни у кого, даже у Данте, не представлена лучше, чем у Ленгленда в строках о Воплощении. Они, насколько я могу судить, замечательно точны и строги в богословском отношении; и воздействие их так же конкретно, воплощено так же полно, как если бы поэт писал о хлебе или яблоках:

Любовь есть мирная лоза, ценнейшее из благ;
 Не в силах были небеса подобный груз нести,
 Пока она сама себя не пролила на землю.

¹ Piers Plowman, C, XXIII, 80 et seq.:

*Kinde huyrde tho Conscience, and cam out of the planetes
 And sente forth his foreyours, fevers and fluxes —
 Ther was «Harow!» and «Help! Here cometh kynde,
 With Deth that is dredful to undo us alle!»
 The Lord that byuede after lust, to come and bere hus baner.
 «Alarme, alarme!» quath that Lord, «eche lyf kepe hus owene!»*

² Ibid, C, XIV. 135 et seq. Я предполагаю в этом свидетельство знакомства Ленгленда с поэмой Алана «О плаче Природы».

И больше никогда любовь столь легкой не была,
 Какою на земле жила, облекшись в плоть и кровь.
 Проникновенна и мала, как острие иглы¹.

Конечно, подобные высоты нечасты у Ленгланда, их вообще немного в поэзии; но тот, кто этого достиг, — очень хороший поэт. И все же он не был величайшим из поэтов своего века. Ему недостает чосеровского разнообразия и чосеровского чувства языка; он сбивчив и монотонен, его поэзия с трудом облекается в форму поэмы. Но он может делать то, чего не может Чосер, и способен быть ему достойным соперником в специфически чосеровском умении трогать сердца.

II

По мнению многих историков литературы и любого обычного читателя, великое множество чосеровских творений — только фон для «Кентерберийских рассказов», а вся поэтическая продукция XIV века — только фон для творений Чосера. Справедлив ли подобный взгляд, имеет ли он иные основания, кроме совершенства «Рассказов», нам нет нужды выяснять; для нас, во всяком случае, Чосер — поэт куртуазной любви и перестает иметь отношение к нашей теме, когда принимается за последнюю, самую знаменитую свою поэму. Для нас он не отделен от своего века; он работает бок о бок с Гауэром и переводчиками «Романа о Розе» (одним из которых был он сам), осваивая вместе с ними достижения французской литературы и определяя таким образом направление литературы английской почти на два века вперед.

¹ Ibid., С, II, 149 сл.:

*Love is the plonte of pees and most preciouise of vertues;
 For hevене holde hit ne myyte so hevye hit semede,
 Tyl hit hadde on erthe yoten hym-selue.
 Was never lef upon lynde byghter ther-after,
 As whanne hit hadde of the folde flesch and blode ytake.
 Tho was it portatyf and pershaunt as the poynt of a nedle.*

Рассматривая Чосера в таком свете, мы многое упустим; зато у нас будет преимущество и перед его современниками, и перед его непосредственными преемниками. Когда люди XIV или XV века думали о Чосере, то первыми им приходили в голову не «Кентерберийские рассказы». Их Чосер был поэтом мечты и аллегории, любовного романа и прений о любви, возвышенного стиля и полезной науки. Для Дешана^v, как известно, он был «великим перелагательем» — садовником, чьими стараниями французский поэт мог привиться на английской почве; а кроме того — английским богом Любви¹. Для Гауэра он поэт Венеры; для Томаса Аска — «собственный верный слуга» Любви и «поэт благородно философский»². В последующем столетии имена Гауэра и Чосера неизменно объединялись. Комический и реалистический стиль Чосера воспроизводил Лидгейт в Прологе к «Осаде Фив» и анонимный поэт в Прологе к «Повести Берины». Но это лишь малая доля плодов его влияния, помимо бесчисленных подражаний его любовной и аллегорической поэзии. Выражая свой восторг перед его любовной поэзией, его последователи открыто признали его великим образцом стиля. Для них он значил больше, чем Уоллер и Денхам для поэтов «века Августа»^{vi}; он был «первооткрывателем» истинного пути к нашему языку, который до его времени был «неотесанным и грубым»³. Тот, в ком мы видим великого весельчака и глубокого исследователя человеческих нравов, для современников был живописцем благородных чувств и кладезем поэтического языка.

Довольно соблазнительно было бы сказать, что, если друзья и последователи Чосера были тупицами, сберегавшими плевелы вместо зерен, это все же не основание и нам поступать так же. Однако такому соблазну нужно

¹ См.: *Deschamps*. *Ballade to Chaucer*, lines 11; 31.

² *Gower*. *Confessio Amantis*, VIII, 1st version, 2941; *Usk*. *Testament of Love*, III. IV (p. 123 in Skeat's *Chaucerian and other Pieces*).

³ *Hoccleve*. *Regement of Princes*, 4978 (ср. там же, 1973: «его книги, изящно слаженные, просвещающие весь этот край»); *Lydgate*. *Troy Book*, III, 4237. «Ибо он [т. е. Чосер] своими стихами украсил наш английский язык, прежде неотесанный и грубый, который до его появления был весьма далек от совершенства».

противиться. Если традиция восприятия Чосера самыми ранними его поклонниками раздражает нас, мы закрываем для себя путь к какому бы то ни было пониманию позднего английского Средневековья. Литература XV и XVI столетий основана (вполне естественно) не на нашем прочтении Чосера, а на прочтении его современников. И в их защиту есть что сказать.

Во-первых, мы не должны осуждать их за то, что они не стали разрабатывать ту жилу, которую открыл Чосер своими «Кентерберийскими рассказами»; иначе под наше осуждение подпадет весь путь развития английской поэзии. То, что оставили нетронутым они, не тронули и их последователи. «Кентерберийские рассказы» — великолепное чтение, но эта книга всегда оставалась бесплодной. Да, позднее Средневековье может предложить нам только Пролог к «Осаде Фив» и Пролог к «Повести Берины», но немногим лучше обстоит дело и в дальнейшем. Нам только кажется, что Уильям Моррис учился у Чосера; Крэбб и Мейсфилд — хорошие писатели, но их вряд ли можно причислить к лучшим английским поэтам. Если «Кентерберийские рассказы» имели какое-то влияние, то его следует искать скорее в нашей прозе, чем в поэзии. Наши великие и своеобразные поэты — Спенсер, Мильтон, Вордсворт и подобные им — имеют много более общего с Вергилием или даже с «Беовульфом», но не с «Прологом» или «Рассказом Продавца индугенций». Может быть, никто из наших ранних поэтов не имел меньших оснований называться отцом английской поэзии, чем Чосер как автор «Кентерберийских рассказов».

Но даже если первые чосерианцы и были тупицами, все же пренебрегать их наследием было бы неосмотрительно. Глупейший современник, несомненно, знал о поэзии Чосера то, чего никогда не узнает современный ученый; и уж конечно, проницательнейшие из нас понимают Чосера неверно там, где самый недалекий тогдашний читатель понял бы его правильно. Все они принимали поэзию Чосера *au grand sérieux*^{vii}, и мы с большой долей вероятности можем сказать, что и сам Чосер относился к ней так же. Отложив в сторону «Кентерберийские рассказы», мы, быть может,

освободимся от одного неверного акцента, который вкрадывается в наше восприятие. Нас все-таки перекормили рассказами о «Чосере-насмешнике». Не многие согласятся с исследователем, который предположил бы, что смех Троила на небесах был «ироническим»; но я боюсь, что многие из нас вчитывают в Чосера всевозможные виды иронии, лукавства и ехидства, которых у него нет, и хвалят его юмор, когда на самом деле он пишет с «беззаветной доблестью». Все дело здесь во вкусе нашего поколения, ставшем столь «капризным от старости»^{viii}.

Впрочем, даже самый строгий критик признает, что в одном отношении старые чосерианцы были правы — а именно когда видели в Чосере блестящий образец поэтического стиля. Да, если дурно воспроизвести этот стиль и грубо преувеличить его иноязычные и искусственные элементы, получится та «цветистость», у которой наряду с красотами есть и много пороков. Но вины Чосера в этом нет. История его влияния на литературу XIV века похожа на историю взаимоотношений Мильтона с литературой века XVII. В каждом случае мы видим, как создание великого поэта вульгаризируется и застывает в маньеризме бездарных подражаний. Оригинальный стиль должно судить по его собственным достоинствам; изучать Чосера приятно, потому что мы прослеживаем развитие от стиля, в сущности, прозаического и все же вычурного к стилю, который отныне становится почти что нормой английской поэзии. Пример это прояснит:

А что до доброты, была
 Радужна столь и столь мила,
 Какой Эсфирь была, возможно,
 И больше, если больше можно.
 Затем, воистину она
 Умом была одарена
 Обширным, к благу обращенным
 И, между прочим, зла лишенным,
 Лишь радости исполненным¹.

¹ Book of the Duchesse, 985 et seq.:
*To speke of goodness: trewly she
 Had as moche debonaire*

Это старая, дурная манера. Можно простить как простую слабость громоздкость вводных выражений «Какой Эсфирь была, *возможно*» (*As ever had Hester*), «И больше, если больше можно», «и между прочим»; но действительно дурны — перегруженное многословие, манера говорить так много, когда сказано так мало, псевдоюридическая или псевдологическая претенциозность. «А что до доброты», — начинает он, подобно лектору, который переходит к новому разделу. «Умом была одарена обширным», — продолжает он; разве не всякий предположил бы, что нечто в этом роде и в самом деле последует? Такой стиль не поспевает ни здесь, ни там: он тяжел, как проза учебных пособий, и пуст, как песня елизаветинских времен, хотя автор не поет и не учит. Это стиль, который Лидгейт в худших своих строках, можно сказать, довел до кошмарного совершенства. Обращаясь от такого отрывка к прелюдиям в новой манере, мы словно выходим на палубу корабля, пройдя сквозь машинное отделение.

Вы, птички, утреннюю пойте тень,
Вот в алом свете поднялась Венера;
Вы, свежие цветы, почтите день...¹

Вот Феб, поспешно он зашел
И за ограду прочную прошел
Со светочем в руке, как он лучится!
В чертог Венеры что есть сил стучится².

*As ever had Hester in the bible,
And more, if more were possible.
And soth to seyne therwith-al
She had a wit so general,
So hool enclymed to alle gode,
That all hir wit was set, by the rode,
Withoute malice, upon gladnesse.*

¹ Complaynt of Mars, 1 et seq.:

*Gladeth, ye foules, of the morwæ gray,
Lo! — Venus risen among you rowes rede;
And floures fresshe, honoreth ye this day....*

² Ibid., 81 et seq.:

*Through Phebus, that was comen hastily
Within the paleys-yates sturdely*

В один и тот же миг он ощутил
Восторг, а с ним и все свое несчастье¹.

Но меняется Чосер постепенно, и в одной и той же поэме может вдруг снова окунуть нас в прежнюю манеру в самых худших ее проявлениях:

Так плача правила нас поучают:
Коль жалобно кто плач творить желает,
Пусть для того причину избирает, и т. д.² —

что это, как не полнейшее ничтожество, да еще длиною в тридцать слогов? Даже в «Птичьем парламенте» бок о бок с преднамеренной и очень смешной прозаичностью Гусыни мы обнаруживаем невольное и неоправданное прозаическое многословие:

Хищные птицы, наконец,
Избрали сокола голосованьем
Открытым, чтобы этот молодец
Их мнение представил с пониманьем³.

Казалось бы, неловко выискивать недостатки у великого поэта. Но стилистические достижения Чосера нельзя понять и оценить так искренне, как ценили их его современники, пока мы не осознаем глубины, из которой удалось подняться ему самому, а иногда — и поднять своих учеников.

*With torche in honde, of which the streymes brighte
On Venus chambre knockeden ful lighte...*

¹ Ibid., 240:

*And then at erst hath he
Al his desyr, and ther-with al mischaunce.*

² Ibid., 155 et seq.:

*The ordre of compleynt requireth skilfully
That if a wight shal pleyne pitously,
Ther mot be cause wherfor that men pleyne, &c.*

³ Parlement of Foules, 527 et seq.:

*Foules of ravyne
Han chosen first by pleyne eleccioun
The tercelet of the faucon, to diffyne
Al hir sentence and as him list termyne.*

То, что я сказал в начале этой главы о ддящемся и потому непрерывно меняющемся воздействии «Романа о Розе», хорошо иллюстрируют форма и чувства любовных поэм Чосера. В каждой из них можно узнать потомков «Романа», но все это — поэмы иного типа. Нигде у Чосера мы не найдем того, что можно назвать аллегорической поэмой как таковой. Это достаточно важно, ибо именно у Чосера многие читатели впервые встречаются с аллегорией, и по-сему он безвинно становится источником одного твердо укоренившегося недоразумения. Под аллегорией как таковой (*radical allegory*) я имею в виду рассказ, который можно подвергнуть сухому переложению, подобно тому, как в предыдущей главе я пересказал первую часть «Романа о Розе», — не разрушив здания, но и не без потерь. Таким образом, если в рассматриваемом материале отсутствует сюжет — если сухая версия, по ее извлечению, доказывает, что мы имеем дело с простой максимой или описанием, а не «подражанием или действием», — поэма или роман не удовлетворяет моему условию. Кроме того, если в тексте что-либо «перевести» невозможно — эпизоды, у которых не обнаружишь *significatio*, — текст нам тоже не подходит. С другой стороны, если какие-то отрывки не нуждаются в переводе, будучи сухими уже в первоначальном варианте, тогда оригинал в этом отношении также неаллегоричен. Сверх всего сказанного, если при нашем «переводе» мы ничего не теряем, оригинал просто плох. Если история, рассказанная сухо, занимает нас в той же мере, что и оригинал, зачем в таком случае аллегория? Задача аллегории не скрывать, а раскрывать, и служит она как раз для того, чтобы выражать то, чего в сухом изложении не выскажешь или выскажешь хуже. Вот почему внутренняя жизнь, особенно — жизнь любви, религии и духовного роста, всегда была пространством аллегории. Именно здесь есть то неосоздаемое, что способна определить лишь аллегория, те умолчания, справиться с которыми под силу только ей. Поэма Гильома де Лорриса — подлинная аллегория любви. У Чосера таких поэм нет. Он говорит о том же, о чем говорят повести о рыцарской любви, однако его разработка не вполне аллегорична. Следы аллегорической поэмы у него

сохраняются. Именно поэтому, следуя манере Гильома, он помещает поэмы в обрамление сна, но происходящее во сне — не аллегорично, или же сама аллегория используется для обрамления чего-то иного. Мы видим аллегорических персонажей, каждого из которых сопровождает краткая характеристика, своего рода декоративная драпировка фона в ренессансной манере; или же перед нами олицетворения, ставшие всего лишь обозначением стиля, формальным признаком поэтического языка в духе XVII столетия. В итоге мы видим, что куртуазные концепции любви, которые Чосер заимствовал у французской аллегории, в его величайшем произведении оказались претворены в поэзию, которая вовсе не аллегорична. Чосеру удалось достичь точности выражения, но именно аллегория Гильома сделала это достижение возможным.

«Жалоба к Жалости» и «Жалоба его Даме» показывают самый низкий уровень использования олицетворения — наиболее беспомощный и чуждый всякой художественности результат популярности аллегорий. Аллегорические фигуры не только не в силах взаимодействовать друг с другом, как в хорошей аллегории, но даже не в силах быть живописными, они становятся не более чем каталогом:

Веселье, Красота и Юность, Страсть
И Состоянье, Разум, Страх и Власть,
Манерность наглая и Благодество¹, —

где не только ритм последнего стиха напоминает нам Лидгейта.

В «Книге герцогини»^{ix} перед нами поэма в обрамлении сна, мы имеем дело с куртуазной любовью — однако аллегория исчезла. Мы засыпаем, чтобы услышать, как покинутый влюбленный дает точно такой сухой отчет о своем былом блаженстве и нынешнем несчастье, какой вполне мог бы дать и наяву. Сон, однако, не совсем бесполезен для Чосе-

¹ Complaynt unto Pite, 39 et seq.:
And freshe Beautee, Lust and Ioltee,
Assured Maner, Youthe and Honestee,
Wisdom, Estaat, Dreed and Governaunce.

ра. Он сообщает его разговорам с влюбленным некоторую отстраненность, переносит ответственность за то, что было сказано им самим наяву, на причуды сна и тем самым делает возможным глубже изобразить потери спящего, нежели подобало бы в любых иных условиях. Однако было бы опрометчиво предполагать, что Чосер, имея все это в виду, умышленно обращается к форме сна. Использование сна для всевозможных целей, которые едва ли оправдывают подобный прием, и даже для элегии, по-видимому, — наследие французских поэтов¹; и я полагаю, что Чосер взял этот прием на вооружение главным образом потому, что он ему попросту очень понравился. Машо^x уже показал, что поэтический сон может быть больше похожим на сон, чем у Гильома де Лорриса². Чосер, увлеченный, как истинный мастер своего дела, задачей ухватить наиболее ускользающие и в то же время близкие из впечатлений, вероятно, усовершенствовал модель своего французского современника. Его «психологию сна» назвали «безупречной»³. Однако нас, естественным образом, скорее интересует его психология любви, ибо именно здесь он вполне выявил и собственный гений, и верность традициям «Романа о Розе». В этой поэме покинутый влюбленный прошел все те же самые фазы, что и сновидец «Романа»: беда его в том, что ему пришлось пройти еще одну. Сначала, подобно сновидцу, он в одиночестве бродил по саду любви:

Я долго, много лет подряд,
 Жил, будто сердце потеряв,
 Не зная цели, я все шел,
 А ныне верю — вот, нашел⁴.

¹ См.: C.L. Rosenthal. A possible source of Chaucer's 'Book of the Duchesse' // Mod. Language Notes. Vol. XLVIII, 1933.

² Ср.: Machaut. Dit dou Vergier, 1199 et seq., где пробуждение сновидца выполнено убедительно; см. также: Dit dou Lyon, 279 et seq.

³ См.: J. Livingston Lowes. Geoffrey Chaucer, London, 1934. P. 94—9.

⁴ Book of the Duchesse, 775 et seq.:

*And this was longe, and many a year
 Or that myn herte was set o-wher,
 That I did thus and niste why;
 I trowe hit cam me kindly.*

Он достаточно хорошо знает, однако, что за привратница сидит у входа в сад:

Мной юность, милая моя,
Владела, в праздности живя¹.

Когда со временем он влюбляется, это случается лишь оттого, что он посмотрелся в источник Нарцисса:

Ничуть я не скрывался,
И на нее лишь любовался,
И сердце слушал; и узнал,
Что взгляд взаимность обещал².

Когда он в первый раз пытается приблизиться к Розе, то получает отпор, и ему остается изливать свои жалобы по ту сторону колючей изгороди³. Здесь Чосер вполне согласен с традицией, но именно поэтому он не «традиционен» в дурном смысле слова. О том, как прекрасна и жива его трактовка, можно судить по очень примечательному признаку: хотя поэма — подлинная элегия, все же она неизменно оставляет ощущение радости и счастья. Тут нет попытки умолчать о потере, голос подлинного страдания звучит в строках:

Прощай, любимая, — конечно,
И все, прощай, что есть извечно⁴, —

а также когда, приходя в себя, страдалец (предвосхищая «Ликида») вновь зовет свое бесплодное желание: «Куда

¹ Ibid., 797 et seq.:

*For that tyme youthe, my maistresse
Governed me in ydelnesse.*

² Ibid., 839 et seq.:

*I ne took
No maner counseyl but at hir look
And at myn herte: for why hir eyen
So gladly, I trow, myn herte seyen.*

³ Ibid., 1236—57.

⁴ Ibid., 656 et seq.:

*Farwel, swete, y-wis
And farwel al that ever ther is...*

же ты?»¹ Но Чосерова похвала умершему и изображение потерянного счастья столь сильны, что мы вспоминаем их, когда все прочее в поэме уже позабыто. Удачный панегирик — редчайшее из всех литературных достижений, и Чосеру это удалось. Я поверил в «прекрасную Белянку», как никогда не верил в Эдварда Кинга, Артура Халлама или Клафа^{xi}. Мне кажется, я видел, как она, «столь женственно резвась, смеется», до меня будто бы доносилась ее «речь, столь славная и мягкая»; и после ее смерти, мне кажется, я острее осознаю, что «она так радовалась жизни, что сама скука боялась ее»². Черный фон смерти то и дело тает за радужными образами счастливой любви не потому, что поэма — плохая элегия, а потому, что хорошая. Поэтому все сопутствующие образы — согласный птичий хор, солнце, только что взошедшее в «голубом, ясном, чистом» воздухе, сверкающие цветами прогалины, забывшие о власти зимы, на которых играют веселые звери, — все это обладает символической силой, выступающей из тесных рамок умышленной аллегии. У поэмы есть недостатки, не считая случайных стилистических и метрических промахов, но возникают они от стремления Чосера написать лучше, чем он пока что умеет. Ему пришла в голову удачная идея — показать в диалоге, как нетерпелива сосредоточенная на самой себе скорбь влюбленного и как он притязает на исключительное внимание сновидца. Но исполняет Чосер это неуклюже, один у него подчас просто скучен, а другой — глуп; возникает комический эффект, пагубный и, конечно же, непредвиденный³.

Я уже приводил строки из «Жалобы Марса», чтобы показать, как развивались поэтический стиль и сама манера Чосера. Заметив это, мы, пожалуй, уделили этой поэме ровно столько внимания, сколько она заслуживает. Признаюсь, астрономические аллюзии чересчур трудны для меня; злободневную аллегию нелегко расшифровывать в наши дни, да и вряд ли стоит⁴. Отношения влюбленных

¹ Ibid., 670.

² Ibid., 948, 850, 919, 879.

³ Book of the Duchesse, 749 et seq., 1042 et seq., 1127 et seq.

⁴ См.: *Skeat*. Chaucer. Vol. I. P. 64 et seq., и *G.H. Cowling*. Chaucer's Complaints of Mars and of Venus // Review of English Studies. Vol. II, No. 8, Oct. 1926.

в том виде, какой тогда считали нормальным или разумным, хорошо описаны в строках:

Она смирила с легкостью его
Уздой очарованья своего¹.

Эта поэма примечательна еще в одном отношении: она содержит, как и творение Жана де Мена, намек на противоположную точку зрения. Строфа, вложенная в уста Марса, рисует контраст между божественной и земной любовью, явно в пользу первой². Но мы уже достаточно подготовлены к тому, что уверенность поэта в себе пошатнется в конце или даже в самом разгаре любовной поэмы.

«Баллада к Розамунде» интересна по двум причинам. Первая строфа демонстрирует манеру Чосера в той точке, где она максимально приближается к цветистой манере его подражателей. Третья строфа ставит саму проблему. Должна «шука, вывалянная в соусе»^{xii}, быть смешной или нет? Нынешний читатель расположен сразу ответить положительно, однако сам я в этом далеко не уверен. Теорию «насмешника Чосера» не надо использовать для доказательства того, что он никогда не писал плохо, — а получится именно так, если все, не удовлетворяющее нас в поэтическом отношении, мы отнесем к «юмору». Даже то, что было бы очень забавным, если бы претендовало на серьезность, может потерять всю свою выразительность, если шутка умышленна. Острословие уместно, когда приходится кстати. Как серьезная поэзия, оно напыщенно, как шутка — плоско. Какой эффект имел в виду Чосер — один из тех вопросов, ответа на которые, думаю, нам никогда не узнать. Но Гауэр, или Скоган, или Джон Гонт поняли бы все сразу и без затруднений.

Оставляя в стороне вычурную и скоро заброшенную автором «Анелиду» и изысканную «Безжалостную Красавицу» (*Merciles Beautee*) (где комическая направленность пали-

¹ Complaynt of Mars, 42:

*And thus she brydeleth him in hir manere
With nothing but with scourging of hir chere.*

² Ibid., 218 et seq.

нодии несомненна), я перехожу к вершине ранней поэзии Чосера, «Птичьему парламенту». Причина его создания и само значение были предметом множества дискуссий¹. Причина, будь она открыта, стала бы лишь «безотносительным фактом», «фактическим обстоятельством». В самом деле, здесь нет необходимости предполагать какие-либо внешние побуждающие обстоятельства, скажем — свадьбу короля или кого-то из знати. Та жанровая разновидность, к которой принадлежит поэма, — прения по сложному любовному вопросу — вполне обычна для литературы того времени. Две поэмы Машо — это «суды» (*jugements*); а в ранней французской поэзии — не говоря об английской поэме «Сова и соловей» — птицы уже участвовали в дебатах². Много интереснее для нас спор о назначении или замысле поэмы, ее эмоциональном и художественном итоге. Именно здесь ложная теория чосеровской «иронии» дает наиболее губительные результаты. Нашлись исследователи, высказавшие мнение, что Чосер — *теперь пусть всяк внимает слову моему*^{xiii} — написал «Парламент», чтобы высмеять куртуазные манеры благородных птиц посредством критики со стороны «материально-телесного низа». Пожалуй, лучше не уловить ни одной из шуток Чосера, нежели поверить, что Гусыня и Утка говорят от его лица, в то время как Горлица и Орлы служат мишенью его насмешек. Я не собираюсь настаивать на том, что, веря в это, мы припишем Чосеру примитивную грубость мысли и чувства, которая была бы прискорбной в любую эпоху и едва ли возможна для придворного поэта в век Фруассара^{xiv}: не все разделят это убеждение. Но в самом ли деле этот взгляд основан на непонимании всего процесса средневековой любовной поэзии? Куртуазные чувства с самого начала пренебрегали и заурядным здравомыслием, и десятью заповедями, помогая бежать от них. Кретьен, Гильом де Лоррис и все прочие всегда знали, что Разум не на их стороне. И все же

¹ См.: *Skeat*. Chaucer. Vol. I, p. 75; *E. Rickerts*. A New Interpretation of the 'Parlement of Foules' // *Mod. Philology*. Vol. XVIII, No 1, May 1920; *D. Patrick*. The Satire in Chaucer's 'Parliament', &c. // *Philological Quarterly*. Vol. IX, Jan. 1930; *J. Livingston Lowes*. *Op. cit.* P. 124 et seq.

² См.: *Langlois*. *Origines et Sources*, chap. II.

это, пусть уклончиво, пусть непрочно, ощущалось как нечто благородное — источник всех добродетелей, кроме целомудрия, «гроза» всех грехов, кроме одного. Отсюда все эти странные приходы и уходы в каждой средневековой книге о любви. Нежный сон сам себя защищает от моралистов или приверженцев здравомыслия всяческими уступками и увиливаниями — неопределенностью слова «любовь», как в «Прологе» Гауэра, смешением земной и небесной любви, как у Данте или же (с меньшим успехом) у Томаса Аска, прямой палинодией, как у Андрея Капеллана. Особенно же он защищает себя от хохота толпы — то есть всех нас в известном настроении, — отводя смеху и цинизму место *внутри* поэмы; так некоторые политики, чтобы обезвредить революционера, предоставляют ему место в парламенте. Утка и Гусыня получили места в «Парламенте» Чосера именно по этой причине; и по той же причине мы видим у Андрея сатиру на женщин, бесстыдную Слабость в «Романе о Розе», Пандара в «Троиле и Крессиде», Динадана у Мэлори, Годфри Гобелива у Хоуса и Дамского Угодника в «Королеве фей». Даже тогда, когда первоначальные корни традиции были давно позабыты, *homme sensuel moyen*^{xv} с его огромными милыми ушами появляется в «Сне в летнюю ночь», а Папагено, дитя природы, повторяет и в известном смысле пародирует любовь и злоклучения Тамино. Появление подобных фигур в поэме не означает, что главная ее тенденция — сатира; совсем наоборот. Когда римские солдаты, следуя за Цезарем в его триумфальной процессии, распевали *calvum moechum adducimus*^{xvi}, это не означало, что цель триумфа — осмеять военачальника. Фесценнские вольности допускались как уступка Немезиде, а Немезиду нужно было умиловить именно потому, что церемония военачальника прославляла. Подобным образом комические фигуры в средневековой любовной поэме — своего рода залог, возлияние, жертва богу непристойного смеха, которую мы приносим именно потому, что он — не тот бог, к которому обращены главные наши молитвы; это подачка Силену и Приапу, дабы они не препятствовали возвышенным гимнам Купидону. Когда мы поймем это (и никак не раньше), мы сможем и в самом деле согласиться, что Чосер

сочувствует Гусыне и Утке, как любой рыцарь или дама из числа его слушателей. Не было бы необходимости делать уступки «снижающей» точке зрения, если бы она не присутствовала в нашей среде. Чосер и его аудитория знали лучше нас, что человеческая жизнь не проста. Они умели иметь в виду более одной точки зрения одновременно. Они видели обыденный мир, а не только зачарованный круг куртуазной жизни; они побывали в этом мире, окажутся там снова и дадут на мгновение слово «громадной глотке»^{xvii} даже среди своих пылких чувств и идеальных образов.

Все это может показаться излишней тонкостью. Но Чосер, что бы мы о нем ни думали, не был «простым малым», *un vrai businessman*^{xviii} или благонамеренным буржуа. Он был ученым, придворным и поэтом, жившим в крайне утонченной и усложненной культуре. Вполне естественно, что мы, живя в индустриальный век, сталкиваемся с известными трудностями при чтении поэзии, написанной для века многоученого и аристократического. Надо двигаться с осторожностью, чтобы наши толстые и грубые пальцы не оборвали тех тонких нитей, что мы пытаемся распутать.

Когда эти затруднения устранены, всякого любящего стихи читателя можно благополучно оставить наедине с «Птичьим парламентом». Такой читатель не заблудится в смешении красоты и комизма, которое наполняет эту поистине излучающую радость книгу, — ее комизм светел и реалистичен, а красота свободна от натуги и зауми, как музыка Моцарта. Согласно выделенным мною критериям, это не аллегория как таковая, поскольку под аллегорической оболочкой нет никакого внутреннего действия. Ее *significatio*, если бы мы ее выделили, оказалась бы скорее идеей, чем сюжетом. Здесь, как и в «Книге герцогини», прежний сад Розы используется для того, чтобы изобразить любовь саму по себе, любовь бездействующую. Если кто-нибудь сравнит красоты этого сада — едва заметное дыхание ветерка, снующих рыбешек, резвящихся в траве зайцев и «восхитительную сладость» струнной музыки — с каким-либо литературным описанием подобных вещей, то без труда поймет, для чего была создана эта аллегория. Эта разновидность символизма никогда не стареет. Но

неожиданно, в середине поэмы, мы натываемся на что-то иное. Тут, признаюсь, я поставил (совершенно случайно) над самим собой мысленный эксперимент. Когда я в последний раз читал «Парламент» и дошел до описания его разнообразных обитателей, начинающегося со строки 211, то сказал себе: «Очень странно. Все это не похоже на Чосера, не похоже вообще на Средневековье. Это какие-то маскарадные фигуры, не более чем декорация». И тут же я вспомнил, что читаю ту часть поэмы, которая заимствована у Боккаччо.

Я, конечно, не предлагаю, поверив мне на слово, использовать этот случай как доказательство чего бы то ни было; однако он может направить внимание читателя на одно важное обстоятельство. Купидон, Удовольствие, Красота, Мир, Приап и все остальные у Боккаччо — ренессансные, а не средневековые аллегории. С одной стороны, это не просто перечень абстракций (как в Чосеровых «Жалобах») и не подлинные воплощения внутреннего опыта, как герои «Романа о Розе». Они совершенно пассивны, но каждый наделен краткой характеристикой и узнаваемой символической деталью. Да, это декорация — фигурки, которые можно изобразить на каминной доске или везти по улицам в праздничном шествии, поместив в повозку, украшенную якорьками и прочей мишурой. Они достаточно красивы, но придают слову «аллегория» значение, от которого ему, пожалуй, уже не освободиться; одна из задач моей книги — указать на эту несправедливость по отношению к некоторым замечательным поэтам. Странно, однако, что Чосер, по-видимому, не чувствует этого различия. Он слишком искреннее дитя Средних веков, чтобы заподозрить чуждые ренессансные черты в собственном творении. А то, что они ему чужды, доказывает их трактовка — все его пропуски и переделки выполнены в средневековом духе. Но он не доходит до того, чтобы вовсе отказаться от образца, что мог бы сделать, читай он Боккаччо нашими глазами. В «Тесеиде» Боккаччо посылает в дом Венеры олицетворенную Молитву (читавшие Гомера вспомнят, что молитвы — одни из древнейших олицетворений). Чосер просто идет туда сам. Проникнув в сад, он на протяжении двух строф

близко следует Боккаччо, потому что итальянский поэт описывает в них то, что охотно описал бы поэт средневековый, — блаженную жизнь этого сада¹. В следующей строфе, после двух строк, посвященных звучащей среди деревьев музыке, он расстается со своим образцом; Боккаччо рассказывает нам о том, как Молитва бродила по саду, дивясь на *bell' ornamento*^{xix}, а Чосер сравнивает его музыку с небесной гармонией и упоминает «ветер, что едва ли мог бы быть слабей»². Продолжает он, вводя строфу, которой вообще нет в оригинале, объясняя, что «воздух в месте сем столь дивно смешан был», что

Вдохнувший стариком не станет³.

Конечно, Чосер вспоминает сад Гильома де Лорриса, что «казался обителю ума»⁴, и сад Жана де Мена, в котором останавливался бег времени⁵. Но, одухотворяя свой сад еще и небесной музыкой и бесконечно длящимся мгновением, он одновременно делает его более земным, упоминая о неслышном дуновении ветерка; словом, всеми средствами усиливает поэтическое воздействие. Чосер готов полнее, чем Боккаччо, пожертвовать ради темы чувством и фантазией. Он трудился с «беззаветной доблестью»: Боккаччо, при всей его эпической обстоятельности в изображении деталей, чувствовал в глубине души, что все эти сады и боги любви — «только поэзия». Именно поэтому Боккаччо вносит в повествование сатирическую нотку, заставляя свою Красоту идти *se riguardando*^{xx}, что Чосер, естественно, пропускает⁶. Лишь ложный критицизм заподозрит, что эта чрезмерная серьезность Чосера несовместима с тем, что он — великий комический поэт. Драйден смотрел в корень, когда назвал его неиссякаемым кладезем здравого смысла. Глубокая и бодрая рассудительность — такая же основа его

¹ Parlement, 183—96; Teseide, VII, stanza 51, 52.

² Ibid., 197—203; Teseide. VII, stanza 53.

³ Ibid., 20410: *No man may ther wexe seek ne old*.

⁴ Roman de la Rose, 462, English version, 650.

⁵ Roman de la Rose, 20010 et seq.

⁶ Parlement, 225, Teseide, VII, stanza 56.

поэзии, как юмор и чувство. В нем нет ничего от фривольности Ренессанса.

Отчетливо осознав такой контраст между Чосером и Боккаччо, мы лучше всего подготовимся к чтению «Троила и Крессиды». Ведь «Троила» можно понять неверно. Ранние поэмы Чосера требовали исторического истолкования; «Троил» обращается сразу к сердцу каждого читателя. Ранние поэмы ориентировались на французские образцы, эта — на итальянский; наконец, там было мало юмора, тогда как здесь его много. Кроме того, не слишком дотошный читатель легко мог принять прежние творения Чосера за аллегории, а тут аллегорий нет вообще. Благодаря всему этому чрезвычайно просто расценить «Троила и Крессиду» как первый пример разрыва со средневековой традицией — понять ее как «новую» поэму со всеми вытекающими из такого вывода преувеличениями комических и иронических элементов. На самом же деле «Троил» не знаменует отступничества от религии Купидона и Венеры. Величайшая поэма Чосера — окончательное его оформление как поэта куртуазной любви, а не отказ от нее. Это целиком средневековая поэма. Позволим себе разобрать один за другим противоположные доводы. Поэма сразу обращается к нашему сердцу не потому, что она менее средневековая, чем «Жалоба Марса», а потому, что имеет дело с теми элементами средневекового сознания, которые сохранились и у нас. Астрология умерла, не говоря уже о придворных дрязгах XIV века; но то новое понимание любви, которое ознаменовало XI век, осталось главной движущей силой художественной литературы. Поэма заимствована из итальянского, а не из французского источника. Источник этот — поэма ренессансная во многих отношениях; но Чосер аккуратно заимствует только то, что осталось средневековым или что можно переделать на средневековый лад. Тем самым ренессансная повесть превращается в средневековую поэму. Далее, «Троил» полон юмора, однако это средневековый юмор, и Пандар, как я уже сказал, — сын Слабости Жана де Мена. Наконец, поэма предполагает буквальное понимание, а не аллегорическое; но таково же творение Кретьена де Труа. «Троила» мы пойдем лучше всего, если представим

его себе как нового «Ланселота» — возвращение к формуле Кретьена, но такое, которое учитывает все то, что было создано с его времен. Читатель помнит, что история внешних происшествий и история (отчасти аллегоризированная) внутреннего опыта развивались у Кретьена бок о бок. Мы видели, как эти два элемента были отделены друг от друга и как второй был разработан независимо, чтобы расцвести в полную силу в «Романе о Розе». Гильом де Лоррис углубляет, варьирует и утончает психологию Кретьена; героиня «Романа» более подлинна, более интересна и гораздо более привлекательна, нежели Гвиневера, и Чосер воспользовался этим образом. Воспользовался так умело, выучился двигаться по лабиринтам чувств и побуждений так свободно и изящно, что он уже способен являть их, не прибегая к аллегории, а помещая внутри конкретного действия. Вооруженный новым пониманием, он может вернуться к прямому методу и воссоединить элементы, которые были разведены после Кретьена, поскольку Кретьен соединил их преждевременно. Аллегория научила его поступаться аллегорией, и теперь пришло время для великой истории любви, над созданием которой так долго трудились Средние века. Не удивительно, что результат кажется нам более «современным», нежели труд над ним. В любом веке вершины принадлежат своему веку меньше, чем подступы к ним, и говорят на более общем языке; так мы узнаем, что это — вершины. Лучшее — повсюду у себя дома; но оно впервые возникло в своем собственном уголке пространства и времени, где и осталось навсегда. Если угодно, «Троил» «современен» (лучше и проще бы сказать «вечен»), потому что он успешно и совершенно отвечает средневековым требованиям.

В другом месте я постарался показать, как Чосер медиовизирует «Филострато».¹ В его поэме больше намеков и отступлений, чем в источнике; как подобает «историческому» поэту, который имеет дело с «сутью Рима», он больше рассказывает нам о Трое, чем счел нужным Боккаччо.

¹ C.S. Lewis. What Chaucer really did to 'Il Filostrato' // Essays and Studies. Vol. XVII, 1932.

Боккаччо преследовал чисто художественные цели, Чосер (когда он вообще ставил перед собой какие бы то ни было цели) — исторические и легендарные. В том, что касается стиля, Чосер послушен заветам средневековой риторики, видоизмененной и послушной его гению; он включает, часто — с замечательным изяществом, *apostrophae, descriptiones, circumlocutiones, exempla*^{xxi}, хотя их нет в оригинале. Ему удастся согласовать любовные представления, вынесенные, несомненно, из собственного опыта и воображения, но яснее разбираться в них и выражать их его научил «Роман о Розе». Если что-либо нельзя согласовать, он это пропускает. Пассажи, в которых Боккаччо выказывает свое презрение к женскому полу, просто исключены; пассажи, где тот недостаточно «предан» божеству Любви, усилены. В поэме появились дидактические отрывки, касающиеся любовной науки и кодекса поведения, приличествующего влюбленным. Исчез холодный цинизм боккаччовского *Pandaro*, уступив место остроумию Пандара чосеровского. А когда сказка закончена, там, где Боккаччо просто выводит уродливую мораль, все время молчаливо подразумевавшуюся:

Юная дева капризна и многим
 Ветрено дарит свою благосклонность,
 Зеркалу верность храня и всех выше
 Младость свою и красу почитая¹, —

там Чосер, как никогда подлинно средневековый и универсальный, пишет свою палинодию, призывая «юношей и дев» вернуться от человеческой любви к божественной — «домой», по его характерному выражению².

Я не предполагаю здесь подробно сопоставлять две поэмы. Внимательно прочитав их, всякий непредубежденный читатель увидит, как и что меняет Чосер; здесь же меня интересует скорее результат этого превращения — истори-

¹ *Boccaccio. Il Filostrato, VIII, stanza 30:*

*Giovane donna è mobile, e vogliosa
 È negli amanti molti, e sua bellezza
 Estima più ch'allo specchio, e pomposa
 Ha vanagloria di sua giovinezza...*

² Троил и Крессида, V, 1835 et seq.

ческое значение и неизменные достоинства самой по себе поэмы «Троил и Крессида».

Казалось бы, сказав на языке селекционеров, что «Троил» рожден «Филострато» от «Романа о Розе», мы недооценим творческие способности самого поэта. Это было бы так, если бы мы забыли, что селекция происходила в сознании Чосера. Если мы об этом помним, такая трактовка имеет смысл. В истории Крессида, ее дяди и Троила Чосер, используя заимствованные у Боккаччо эпизоды, совлекает аллегорические покровы с олицетворенных «акциденций» «Романа о Розе», превращая их в действующих лиц конкретного повествования. Действие «Романа» начинается с того, что молодой человек, еще не изведавший любви, блуждает по саду, то есть по миру молодости и праздности. Чосер отходит от Боккаччо, чей Троил уже познал любовь¹. Его Троил, неопытный в сердечных делах, в начале поэмы молится в троянском храме. В обеих историях бог Любви невидимо следует за блуждающим, и его стрелы (у Боккаччо это не более чем цветы красноречия) подобающим образом описаны только у Чосера.² Пронзенный ими, Сновидец продолжает двигаться вперед, к бутону Розы, однако путь ему преграждает тернистая изгородь; подобным образом, хотя Крессида любезна и отличается «скромностью и строгостью спокойной», ее минутное внимание несколько надменно, когда

Головку наклона к плечу,
Надменный взор назад она скосила,
Как бы сказав: «Что смотришь? Где хочу,
Там и стою»³.

В конце концов, когда все стрелы вонзаются в него, Сновидец, слыша, как голос Любви призывает его сдаться,

¹ Il Filostrato, I, stanza 23.

² R. De la Rose, 1681 et seq.; Троил и Крессида, I, 204—266; Filostr, I, 25.

³ R. De la Rose, 1798 et seq.; Троил и Крессида, I, 281—294 (Здесь и далее «Троил и Крессида» цитируется в переводе М. Я. Бородицкой):

she leet falle

Hir look a lite a-side, in swich manere,

Ascaunces, "What! May I not stonden here?"

преклоняет колени и, став вассалом Любви, ожидает ее распоряжений; Троил, как и он, восклицает:

Господине!
Тебя я ныне славлю, слаб и мал,
Тебе свой скорбный дух вручаю ныне!¹

В следующем отрывке (который ничем не обязан Боккаччо) он бьет себя в грудь и просит прощения у божества за прежние насмешки². Чосер не воспроизводит распоряжений, которые Любовь отдает Сновидцу, но мы видим, как Троил, по существу, исполняет их, и возвышенные строки, изображающие, как преобразило его служение Любви, пришли не из итальянского оригинала:

Переменился с той поры Троил:
Куда исчезли дерзкие манеры,
Насмешки, спесь? Со всеми стал он мил,
Пред ним иные меркнут кавалеры,
Он щедр, он благороден свыше меры, —
И люд простой и городская знать
Сошлись на том, что принца не узнать³.

Подобно тому как Сновидец боится пройти сквозь тернистую изгородь, Троил боится поведать Крессиде о своей любви: «То-то и беда: она моей не будет никогда»⁴. И Сновидца, и троянского принца навещает друг, который рассказывает им, что препятствия, которых они боятся, не столь непреодолимы⁵; играя роль Слабости в сценах с Крессидой,

¹ R. De la Rose, 1899 сл; Троил и Крессиде, I, 422 сл.:

*O Lord, now youres is
My spirit, which that oughte youres be.
Yow thanke I, lord, that han me brought to this.*

² Там же, 932 сл.

³ Там же, 107285:

*his maner tho forth ay
So goodly was, and gat him so in grace,
That ech him lovede that loked on his face.*

Ср.: R. De la Rose, 2077264; особенно 2087108.

⁴ Троил и Крессиде, I, 770—777 (нет у Боккаччо); ср.: R. De la Rose, 277986.

⁵ Троил и Крессиде, I, 890—903 (нет у Боккаччо), 97480 (со значительными изменениями); ср.: R. De la Rose, 3125 et seq.

Пандар играет роль Друга в сценах с Троилом. А вся цель Пандара на ранних этапах ухаживания — в том, чтобы привести Крессида в состояние, которое Гильом назвал Приветом. Троил гибнет от любви, говорит он ей, «жизнь ему вернуть одним ты можешь милостивым взором»¹; и добывается он,

Чтоб с большей ты приязнию, чем ране,
Его встречала — взглядом ли, кивком,
Улыбкой привечала...²

Именно благодаря стараниям Пандара Троил встречает Привет, который ждет его за изгородью, готовый вести его внутрь, пред очи Розы³; или, говоря языком нашей поэмы, благодаря его стараниям Крессида соглашается прочесть письмо Троила, ответить на него и, в конце концов, встретиться с ним в доме Деифоба. Троил, подобно Сновидцу, благодарен за благосклонный прием, но не вполне удовлетворен:

Страсть в нем вспыхнула с того же дня,
Вобрав надежды сладостной излишек;
Как роща из побегов-коротышек
Взрастает — так, посеянный письмом,
Желаний частый лес разросся в нем⁴.

Но цель Привета — пока что — не совсем такая. Он не дерзает позволить Сновидцу сорвать бутон, вручая ему один только лист, что вырос вблизи Розы; просьба же Сновидца о самой Розе вызывает Опасность из ее логова⁵. «Ра-

¹ Троил и Крессида, II, 332.

² Там же, II, 360:

*only that ye make him bettre chere
Than ye han doon er this, and more feste.*

³ R. De la Rose, 2787 et seq.

⁴ Троил и Крессида, II, 1339:

*This Troilus gan to desiren more
Than he dide erst, thurgh hope, and dide his might
To pressen on.*

⁵ R. De la Rose, 2876—2920.

душный прием», или *better chere*, Крессиды равным образом ограничен: Троил удостоится такого приема, но стоит им с Пандаром «зайти чуть дальше», им нет снисхождения — хотя бы оба умерли за это, добавляет она; ведь Опасность близко и не дремлет¹. Однако Привет и в одной истории, и в другой находится в очень сложной ситуации. Вскоре он более чем наполовину на неприятельской стороне и объясняет, что сам он, конечно, с радостью позволил бы Сновидцу поцеловать Розу.

Не мне предупреждать тебя,
Но не дерзну я, Честь любя;
Вновь не дерзну ее обидеть².

Bel aceuil Крессиды, сдерживаемый Стыдом и Опасностью, тоже оставляет свои намерения. Когда ее уговаривают побеседовать с Троилом, как только он появится под ее окном, она возражает,

Что это стыд и срам; что есть предел
Подобным вольностям; что не готова
Она для испытания такого.
Любить его, быть может, и не грех —
Но издали! И втайне ото всех³.

В обеих историях Привету не удастся заручиться помощью Жалости⁴, тем более — самой Венеры.

Мы должны остерегаться опасности отождествить Крессида и Привет, что было бы бессмысленным, поскольку

¹ Троил и Крессиды, II, 484.

² R. De la Rose, 3397 et seq. (English version, 3669 et seq.):

*Thou shuldest not warned be for me,
But I dare not for Chastite;
Agayn hir dar I not misdo.*

³ Троил и Крессиды, II, 360 (нет у Боккаччо):

*Considered al thing, it may not be;
And why, for Shame; and it were eek to sone
To graunten him so greet a libertee.
«For playnly hir entente,» as seyde she,
«Was for to love him unwist, if she mighte».*

⁴ R. De la Rose, 3285 et seq.; Троил и Крессиды, II, 1281; III, 918, 1044 сл.

она — женщина (то есть «мыслимая субстанция»), а он всего лишь «случайная принадлежность субстанции», то, что женщина иногда чувствует и как себя ведет. Аналог Крессиды — безымянная героиня «Романа», а не какое-либо из олицетворений, призванных изобразить героиню. Лучше всего поймут Крессида те, кто достаточно внимательно следовал за Чосером в его преданном изучении этого характера. Всегда находились люди, которым она не нравилась; и по мере того, как все больше женщин берется за изучение английской литературы, она встречает все менее благосклонное к себе отношение. Однако никто из тех, кто не любит ее и не желает «простить сердобольно», не видит ее так, как того хотел бы Чосер. Едва ли нужно доказывать, что она не распутница, тем более — не расчетливая распутница. Только пренебрегая указаниями текста, можно счесть, что Крессида видела насквозь все уловки Пандара и делала вид, будто подчиняется обстоятельствам, а на самом деле уверенно шла к цели, намеченной с самого начала. Чосер отвлекается от своего повествования, чтобы предупредить нас:

Не думайте, что, принца увидав,
Она влюбилась, будто по заказу,
Хотя геройский вид и стойкий нрав
Ее к нему расположили сразу¹.

Он говорит нам, что Крессида пришла в дом к Деифобу «в неведение» о махинациях Пандара; «доверчиво» входит она в спальню Троила²; а когда допускает Троила к себе, то потому, что, услышав столь правдоподобно рассказанную и достойную сострадания историю, «хоть боязлива была вдова», она решила, «что нету в том греха, и впрямь затея уж не так плоха»³. Если мы непременно желаем критиковать ее поведение в первой части поэмы, то, с любой (кроме

¹ Троил и Крессида, II, 674 (нет у Боккаччо):

his manhod and his pyne
Made love with-inne hir for to myne.

² Там же, 1562, 1723.

³ Там же, III, 918, 920, 931.

христианской) точки зрения на чистоту, было бы разумнее сказать, что она недостаточно распутна и недостаточно расчетлива; что мы слишком много слышим о ее смущении, ее слезах, ее простодушии и слишком мало — о ее любви; что она «холодна как лед, но не чиста; несчастная игрушка греха». Это было бы заблуждением, хотя и до некоторой степени обоснованным. В Крессиде первых трех книг своей поэмы Чосер запечатлел трогательный и прекрасный образ истинной, естественной женщины, и добродетельной, и подверженной страстям, но главное — любящей, нежной и ласковой, которая, окажись она в строгом обществе, конечно, была бы строгою вдовой. Но она живет номинально в Трое, а фактически — в Англии XIV века, где любовь — величайшее из земных благ, не имеющее ничего общего с браком. Она одинока: ее муж умер, отец — изменник, добровольно подвергшийся изгнанию. Единственный ее естественный защитник, которому она доверяет «чинить над нею суд»¹, стоит ему заподозрить малейшую ее слабость, — на стороне ее воздыхателя и сам же провоцирует в ней любопытство, жалость и естественные слабости, не пренебрегая прямой ложью и фальсификацией. Если при таких обстоятельствах она сдается, она не нарушает общественного кодекса своего века и своей страны, не совершает ничего непростительного против какого бы то ни было из известных мне кодексов, исключая разве только индийский. По христианским меркам это простительно. По законам куртуазной любви она не нуждается в прощении. Это все, что нужно сказать о том, как Крессида пожаловала Розу Троилу. А вот с ее предательством разобраться не так просто.

Конечно же, речь идет не об оправдании. «Обманщицею Крессидой» она сделалась уже с того мгновения, как повесть была в первый раз рассказана, и останется ею навсегда. Ее проступок ужасен. По законам куртуазной любви ему нет прощения; на шкале христианской этики он располагается много ниже ее первоначальной нечистоты, подобно тому, как Брут и Искарот в аду Данте заключены ниже, чем Паоло и Франческа. Но мы не должны заблуж-

¹ Там же, II, 414, 418.

даться относительно ее греха; не должны видеть в нем пренебрежение каким-либо долгом верности перед своей первой любовью. В начале этой первой любви к ней была примешана доля тщеславия; она не может не признать про себя, что «вправду многих краше, без изъяна» и «да и какая б не гордилась дама таким героем». Ковентри Патмор, сведущий в подобных материях, говорит нам, что женщина без такого тщеславия — чудовище; а сама она спрашивает:

разве странно,
Что изо всех троянских жен Троил
На мне с отрадой взор остановил?¹

Незначительное самодовольство Крессиды — только прелюдия к совершенному самозабвению. Скоро она совершенно искренне спрашивает:

Я не люблю? Вам и не снилось, дядя,
Любить, как я!² —

и в счастливые дни «один был упредить готов другого сокровенные желанья»³. К тому времени, когда на влюбленных обрушивается удар и она вынуждена покинуть Трою, она уже зашла в любви так далеко, что чувствует страдание Троила живее, чем свое собственное:

Но что с тобою станет? Столь нежна
Душа твоя! Как выдержит она
Разлуку? О, забудь меня скорее!
Утешься, обо мне не сожалей!⁴

¹ Там же, II, 746, 1592 et seq.:

*For who is that ne wolde hir glorifye,
To mowen swich a knight don live or dye?*

² Там же, III, 869:

*Hadde I him never leef? By god, I wene
Ye hadde never thing so leef...*

³ Там же, 1690.

⁴ Там же, IV, 794 (нет у Боккаччо):

*But how shul ye don in this sorowful cas,
How shal youre tendre herte this sustene?*

В последней фразе есть драматическая ирония, но никак не та, которую иногда приписывают Чосеру в этой поэме. Смеется судьба, но Чосер, свидетельствуя об этом, весьма и весьма верьезен. Если какая-нибудь скорбь, описанная поэзией, была действительно неподдельной, то это скорбь Крессиды, покидающей Троила. Чтобы мы не ошиблись, зная, чем все кончилось, Чосер многословно говорит нам:

И прочие утешные слова
Царевичу, отнюдь не лицемеря,
В ту ночь твердила добрая вдова,
Хоть предстоящая была потеря
Ей хуже смерти! Так, по крайней мере,
Те летописцы говорят о ней,
Чьи хроники прочел я, им видней¹.

В ответ на вопрос о том, как такое чистосердечие и самоотвержение сочетается в Крессиде с последующим вероломством, мы можем только продолжить анализ ее характера. К счастью, Чосер столь выразительно обозначил преобладающее переживание своей героини, что здесь мы не ошибемся. Это Страх — она боится одиночества, старости, смерти, любви и враждебности; словом, всего, чего только можно бояться. От этого Страх происходит единственное положительное переживание, которое может остаться неизменным у такой натуры, — трогательное стремление к защите, скорее детское, чем женское, тяга к чему-то сильному и устойчивому, что укроет ее и снимет тяжесть с ее плеч. В самом начале поэмы она «не в силах страха превозмочь под градом злых угроз и нареканий»². Она одна в Трое, безмужняя дочь изменника; мгновение спустя мы видим

*But herte myn, for-yet this sorwe and tene,
And me also.*

¹ Там же, 1416:

*That al this thing was seyde of good entente;
And that hir herte trewe was and kinde
Towardes him, and spak right as she mente.*

(Этого нет у Боккаччо, хотя Чосер и замечает: «хроники прилежно я слежу». Слова его о том, что он берет что-нибудь из доступного ему источника, почти всегда доказывают, что он все выдумал сам.)

² Там же, I, 108.

ее в слезах и на коленях перед Гектором, который представился ей могучим заступником из ее мечты¹. Гектор, благороднейший персонаж второго плана у Чосера, утешает ее; но даже в очевидной безопасности, легкомысленно болтая, она говорит все о том же:

Ах, неужели кончилась осада?
Я греков так боюсь, что мочи нет!²

Ее игривая и доверчивая привязанность к дяде Пандару, на которого возложена столь важная роль в ее истории, — конечно, лишь еще одна форма того же стремления. Отношения между ними хорошо рисует сцена, где она просит дядю не оставлять ее, пока они не поговорят о деле³. У таких женщин всегда есть какой-нибудь родственник-мужчина, защищающий их от напора пугающей действительности. Пандар вполне понимает свою племянницу. Возбудив ее любопытство намеком на секрет, он тут же начинает успокаивать ее страхи:

Но что такое? Ты блее мела!
Ну, полно, дрожь уйми и страх умерь,
Ведь мы уж подступаем к сути дела...⁴

И все же он не стремится успокоить их совершенно; почти сразу он угрожает ей смертью Троила и своей собственной. Не много в поэме мест печальнее и показательнее, чем рыдания, с которыми Крессида принимает вести, и тяжкий стон:

О, горе мне! Так это вся и есть
Та самая нежданная отрада?⁵ —

¹ Там же, 110.

² Там же, II, 123:

*For Goddes love; is than the assege aweye?
I am of Grekes so ferd that I deye.*

³ Там же, 21420.

⁴ Там же, II, 302:

*Beth nought agast, ne quaketh nat; wher-to?
Ne chaungeth nat for fere so your hewe.*

⁵ Там же, 421:

What? Is this al the Ioye and al the feste?

исторгнутого у нее сознанием, что ее нынешний защитник (т. е. Пандар) оставил ее, когда она еще не готова найти нового заступника в Троиле. Ей осталось только молиться:

О, Паллада,
Владычица, будь мне защитой впредь!¹

Ее есть от чего защищать. Она знает, что «с любовью шутки плохи, в ней причины... многих бед»²; она верит, что жизнь ее дяди «висит на волоске»³; она боится скандала и боится самой любви, ее страданий, волнений, неопределенности⁴. Боится она и гнева Троила, что очень правдоподобно, если вспомнить, как двойственно ее положение в осажденном городе:

Притом он сын могучего Приама,
О чем никак не должно забывать:
Начну ль дичиться чересчур упрямо —
Принц может и прогневаться, как знать?⁵

Не ясно, знает ли сама Крессида, как именно этот род страха воздействует на нее. Можно даже вполне резонно спросить, нет ли в ее отношении к Троилу того, что теперь зовут мазохизмом (да устыдится грубый слух!), — не власть ли принца причинять страдание, другая сторона его власти защищать, оказывается сильнее всех его чар, обрушивающихся на молодую вдову? Хотя это и вероятно, Чосер дает нам понять, что первые страхи Крессиды перед любовью и перед влюбленным — того же происхождения, что и сменяющие их уверенность и удовлетворенность. Чосер очень

¹ Там же, 425:

*O lady myn, Pallas!
Thou in this dredful cas for me purveye.*

² Там же, 456.

³ Там же, 466.

⁴ Ibid., 461, 462, 771805.

⁵ Там же, 70814:

*Eek, wel wot I my kinges sone is he; —
Now were I wys, me hate to purchase,
Withouten nede, ther I may stonde in grace?*

точно показывает, какова «сладкая пора» любви для такой натуры, как наша героиня:

Он представлялся прочною опорой,
От всех напастей крепким ей щитом;
И на Троила положась во всем,
Молвы она страшиться меньше стала —
Лишь ровно столько, сколько и пристало¹.

Больше нет страха, нет преград любви, и даже дорожить собой больше незачем. Такие, как Крессида, обрета защиту, которой так желали, оплачивают совершенной преданностью; невозможно поверить, что она, вместо того чтобы посвятить Троилу всю свою жизнь, быть ему верной возлюбленной, когда-нибудь изменит ему. Жестоко подвергать такую женщину испытанию разлукой, да еще без уверенности в будущем воссоединении; разлукой, вынужденной ужасными требованиями закона, политики и силы (которой, как мы знаем, она не может противостоять); разлукой в чуждом окружении —

Во вражьем стане, среди немногих жен².

Что из этого выйдет, предвидеть нетрудно. Никого, и даже самого Троила, не могут обмануть те отчаянные речи, в которых Крессида, трогательно забывая о себе, пытается утешить его и стать ловкой, находчивой, смелой женщиной³, которая все уладит; ведь кто-то, на беду, сказал ей, несчастной, что женщины именно таковы — «в таких делах у женщин больше прити»⁴. Ее потуги быть «женщиной» в этом смысле непродолжительны. Сама глубина ее любви к Троилу способствует ее падению; стоит ей с ним

¹ Там же, III, 479:

*Wel she felte he was to hir a wal
Of steel, and sheld from every displeaunce;
That, to ben in his gode governaunce,
So wys he was, she was no more afered.*

² Там же, V, 688: *With women fewe, among the Grekes stronge.*

³ Там же, IV, 12611309.

⁴ Там же, 936.

растаться, растерянность и отчаяние превращают обычное стремление к безопасности и опеке во всепоглощающую страсть. Былой «опоры» и «ограды» больше нет. Чем больше она тоскует по ней, тем больше нуждается в новой, и не успевает она выехать из ворот Трои, как новая «опора» уже наготове: первый, кто встречается ей в новой жизни, среди «сильных греков», которых она так боялась почти десять лет, Диомед, проявляет к ней расположение и обещает свою защиту. Для него битва с самого начала наполовину выиграна; однако для Крессиды он — опасный поклонник. Он не склонен преклонять колени, как Троил, разве только уступая приличиям и ненадолго. Быстро, с небрежной жестокостью он разбивает все ее надежды на какую бы то ни было защиту, кроме той, которую даст он сам:

Что ваш Пергам? Обширная темница!
 Он осажден и сгинуть обречен.
 И всякий, кто в стенах его томится,
 Живым оттоль не выйдет нипочем:
 Будь он хоть первым в свете богачом
 И пожелай спастись — ни власть, ни злато
 Тут не помогут! Всех их ждет расплата¹.

Язвительная грубость последней трохеической строчки^{xxii} — истинный шедевр. Мы почти видим мощно выдающуюся вперед нижнюю челюсть. Все мужчины и все добродетельные женщины ненавидят Диомеда, Крессиды на это не способна. Только что я говорил о мазохизме, и грубый слух мог быть постыжен; но спуститься в преисподнюю просто, и те, кто начинает с поклонения силе, очень скоро поклонятся злу. Лучше предоставим Чосеру описать, как действует на Крессиду тактика Диомеда:

И вспомнились ей речи Диомеда,
 И царский род его, и дерзкий вид,

¹ Там же, V, 883:

*The folk of Troye, as who seyth, alle and some
 In preson been, as ye your-selven see;
 Nor thennes shal not oon on-lyve come
 For al the gold bitwixen sonne and see.
 Trusteth wel, and understandeth me.*

И что, возможно, греков ждет победа,
 А тех — погибель; кто же защитит
 Ее, совсем одну, от всех обид?¹

В защиту Крессиды надо заметить, что она достигает этой точки не без борьбы, и столь напряженной, что собирается, или думает, что собирается, бежать из греческого лагеря². То, что Крессида, для которой даже побег с Троилом был слишком ужасен, способна отправиться куда-либо одна ночью и пересечь нейтральные земли, разделяющие лагерь и Троию, психологически невозможно; но то, что она может обдумывать такой план, свидетельствует об отчаянных усилиях подняться над собой. И все же жестокость ее положения такова, что эти самые усилия на руку Диомеду. Как только она приняла решение или попыталась его принять, Диомед стал альтернативой уже не Троилу, а бегству. Образ пленницы в объятиях Диомеда достигает почти неодолимого очарования, вытесняя собой другой образ, невыносимое видение Крессиды, крадущейся в темноте мимо часовых. Так, в слезах, полуневольно, оправдывая себя и в то же время казнясь из-за еще не совершенного преступления, несчастная уступает своему греческому поклоннику, хватаясь за последнюю возможность самоуважения со словами:

Теперь мой долг — остаться с Диомедом³.

Последующее еще немного принижает ту, за чьим крушением мы следили. Отвратительно, что она отдает застужку Троила Диомеду, а последнее письмо Троилу безобразно⁴; но все это составляет неотъемлемую часть

¹ Там же, 1023 сл.:

*Retorning in hir soule ay up and down
 The wordes of this sodein Diomede,
 His greet estat, and peril of the toun,
 And that she was allone and hadde nede
 Of freendes help.*

² Там же, 701—7, 750—753.

³ Там же, 1071: *To Diomede algate I wol be trewe.*

⁴ Там же, 1040 (застужка), 1590—1631 (письмо).

постигшей ее катастрофы. У такой женщины нет стойких добродетелей, которые могли бы удержать ее от совершенной деградации, когда она соединилась с постыдным любовником. Та же самая уступчивость, которая возвышала ее как возлюбленную Троила, унижает ее как возлюбленную Диомеда. Когда она уступает ему, она отдает все; она отдала себя греку *tamquam cadaver*^{xxiii}, и его пороки с этого момента перешли к ней. Нельзя поручиться, что ее дальнейшее падение, как у Генрисона^{xxiv}, от любовницы Диомеда к общей наложнице и в конце концов прокаженной нищенке, невероятно.

Такова Крессида Чосера; трагическая фигура в самом строгом аристотелевском смысле, поскольку она ни слишком добродетельна, ни безнадежно нечестива^{xxv}. При более счастливых обстоятельствах она была бы верной возлюбленной или верной женой, нежной матерью и доброй соседкой — счастливой женщиной, приносящей счастье окружающим, ласковой и обласканной в молодости и почтенной в старости. Но у нее есть недостаток, и Чосер говорит нам, в чем он состоит: «с рожденья робкая»¹. Распорядись судьба иначе, этот недостаток считали бы прощительной, быть может, даже милой слабостью; но судьба обрушила на нее испытания, которые обратили его в трагическую вину, и Крессида погибла.

Пандар являет совершеннейшую противоположность своей племяннице. Он прежде всего практичный человек, мастер «обделывать дела». Ему приятно вертеть тем самым миром, защититься от которого так хочет Крессида. Современный аналог Пандара известен каждому. Попавшись в руки к подобному человеку, вы можете исколесить в первом классе всю страну по билету в третий; полицейские и егеря будут лебезить перед вами без всякой взятки; превосходные спальни в бельэтаже будут ждать вас в отелях, где только что клялись, что они забиты до отказа; напитки будут появляться на вашем столе в часы, когда весь мир томится от жажды. И все время он будет неизменно весел, а его речь увлекательна:

¹ Там же, II, 450.

И долго вздор он разный нес
И с нею вместе хохотал до слез¹.

Он не просто шут; он может беседовать с вами глубоко за полночь, когда на смену шуткам и «сказаньям о стародавних временах» приходят:

Рассказы и расспросы без помех,
Как у друзей случается при встрече², —

и, если нужно поговорить с другими от вашего лица, он может «где надобно прибавить и убавить»³. Он предан, если вы сумели завоевать его расположение; это рассудительный, находчивый, неутомимый человек, и верить ему свои чувства неблагоразумно большею частью потому, что его дружба и помощь могут завести чересчур далеко. До сих пор этот характер был легко узнаваем, ибо такие люди, по счастью, нередки в жизни, хотя редки в литературе. Удивляет нас то, что с расторопностью, веселостью, теплой и не слишком щепетильной отзывчивостью соединены все характерные черты джентльмена XIV столетия. Пандар — влюбленный и знаток закона Любви; друг в соответствии со старым, высоким кодексом дружбы и вдобавок человек чувствительный. «Иронического» Пандара не найти на страницах Чосера, и те, кто подходят к нему с подобным предубеждением, будут разочарованы, прочитав, как он, «участьем свыше меры исполнясь», созерцает любовное томление Троила; как у него «слезы брызнули из глаз», когда он умолял Крессида; и как, слыша тихие жалобы Троила в доме Деифоба, «Пандар давно уж волю дал рыданьям»⁴. Конечно, он отчасти наслаждается своими частыми слезами, но не как пошлый циник, а как убежденный слуга

¹ Там же, 1168:

*make you so to laughe at his folye,
That you for laughter wende for to dye.*

² Там же, III, 614, 151:

*many an unkouth glad and deep matere,
As freendes doon, whan they ben met y-fere...*

³ Там же, 1615.

⁴ Там же, I, 582, II, 326, III, 115.

бога Любви, по твердому убеждению которого блаженство и страдания серьезной любви — лучшее украшение жизни. Мгновение спустя после того, как он рыдал, мы узнаем, что

Пандар немедля рухнул на колени:
 «Хвала тебе, великий Купидон,
 За то, что не презрел моих молений!» —
 Воздевши к небу длани, крикнул он...¹

Если Пандар сознательно разыгрывает роль — он фи- гляр самого низкого пошиба, и вся сцена обращается в до- вольно грубый фарс, более подходящий для арлекинады, а не для романа. Не таким персонажам Чосер доверяет ко- мическое в серьезной поэме; ведь я никак не хотел сказать, что в Пандаре нет комизма или даже что он в известной степени не представляет низменный здравый смысл среди куртуазной возвышенности. Дело обстоит сложнее, комедия здесь гораздо тоньше, чем ожидает современный читатель. Пандар совершенно серьезен, когда он истолковывает Тро- илу распоряжения Любви или даже целую любовную фило- софию. И Чосер серьезен до того, что хочет поместить в поэму эти любовные или какие-либо иные наставления, — что за любовная поэма без «доктрины»? Действительно забавен — и, без сомнения, забавен намеренно — контраст между жертвой любви и его наставником. Этот контраст и заставляет бедного Троила воскликнуть:

Зачем так яро
 Ораторствуешь ты? Я не оглох!
 Я слышу все, но, друг, я слишком плох...²

И снова:

¹ Там же, III, 183:

*Fil Pandarus on knees, and up his eyen
 To hevене threw, and held his hondes hye,
 «Immortal God!» quod he, «That mayst nought dyen,
 Cupide I mene, of this mayst glorifye»...*

² Там же, I, 752:

*Freend, though that I stille lye,
 I am not deef.*

Уймись же наконец и зря не трать
Примеров древних...¹

Элемент комизма присутствует и в многословии и педантизме Пандара. Он так легко выпаливает письмо Эноны, учение о противоположностях, кодекс поведения влюбленного и руководство по написанию любовных писем², как будто выучил их наизусть, что, надо заметить, вполне вероятно. Педагогический пыл, до которого ученику нет дела, всегда комичен, и особенно это забавно у Чосера. Но намерение Пандара не комично — тогда он не был бы столь забавен; содержание его наставлений не рассчитано на смех. Разумеется, Чосер был бы недоволен, если бы мы смеялись над такой, например, строфой:

И что же он? Вонзит ли с горя в грудь
Себе клинок или с судьбой смирится?
Пойдет ли на попятный? Нет, ничуть!
Он бодр и свеж, готов платить сторицей
За право услужить своей царице
И службу эту ценит во сто крат
Дороже всяких мыслимых наград!³

Здесь, как и во множестве подобных отрывков, Пандар сочетает с комической ролью другую, равно необходимую в глазах Чосера. Чосер намерен учить тайнам куртуазной любви⁴, а не только изображать их; непосредственно излагает учение Пандар, тогда как в аллегории выступила бы сама Любовь, Друг или Слабость. То, что говорит Пандар, совсем не смешно для Чосера; смешно то, как он это говорит, — его

¹ Там же, 760: *Lat be thyne olde ensaumplies, I thee preyre.*

² Там же, 656 сл., 638 сл., 890—966; II, 1023—1043.

³ Там же, I, 813—819:

*What? Shulde be therfor fallen in despeyr,
Or be recreaunt for his owene tene,
Or sleen him-self, al be his lady fayr?
Nay, nay, but ever in oon be fresh and grene
To serve and love his dere hertes quene,
And thenke it is a guerdoun hir to serve
A thousandfold more than he can deserve.*

⁴ Там же, 20, 246 сл.; II, 22—49, 666 сл.

назойливость, многословие, соединение болтливости с выпендренностью. Все это — просто часть его суетливости. Если под суетливостью мы понимаем бестолковую деловитость, то, честно говоря, у Пандара ее нет. Однако он много суетится и даже там, где ничего не нужно делать, непременно должен сделать что-нибудь. Когда Троил падает на колени перед постелью Крессиды, Пандар предлагает ему подложить подушку¹. Это изящно и забавно, если мы представим себе, что Пандар выказывает беспокойство и запыхавшуюся серьезность старинной няньки («он за подушкой *побежал*»); но едва ли забавно само по себе и попросту глупо, если он намерен рассмешить. Точно так же не лукавство Пандара, а скорее растерянность бедняги, обнаружившего, что его помощь больше не нужна, смешит нас, когда он печально произносит:

Здесь больше не нужны
Ни я, ни эта свечка².

И все же, конечно, в словах, которые следуют прямо за этим, есть забавная пронизательность или добродушная насмешка; а в шутках, которыми он встречает Крессида на следующее утро³, есть фамильярный юмор родственника или родителя, который сегодня нередко презируют. Эту сторону — несомненно, действительную и важную для его характера — сильно преувеличили, что привело к неверному взгляду на характер в целом. Пожилые джентльмены, которые шутили насчет крестин и свадеб в XIX веке, были, несомненно, грубоваты и упражнялись в здравомыслии за счет горячих, истинных чувств молодой пары. В этом смысле они играли роль Гусыни, Слабости или Годффри Гобелива. Но отнюдь не стоит думать, что они отвергали моногамный идеализм и романтизм своего времени или не возмущались бы сколько-нибудь серьезной его критикой;

¹ Там же, III, 964.

² Там же, 1135:

*For ought I can espyen,
This light, nor I ne serven here of nought.*

³ Там же, 1555 сл.

в этом отношении они играют роль Орла, Троила или Великой Любви. У них и волки сыты, и овцы целы. Если бы романтическая любовь не была почтенной, кто, кроме простофили, подшучивал бы над нею? Так же обстоит дело и с Пандаром. Он — в заколдованном круге куртуазной любви и предан ей во всех мелочах, поистине — до слез. Но, как и любой другой, кроме самих влюбленных в краткие мгновения «неистовства их нежности», он видит сквозь дымку очарования очертания безжалостного или банального будничного мира. Происходит это на двух уровнях. На первом — он полностью сходится во взглядах со старыми добрыми викторианцами и может дразнить скромность влюбленных или смеяться над их страхами; «она тебя не съест», — говорит он Троилу¹. На втором уровне, как все средневековые вассалы Любви, он видит все различие заповедей Любви и заповедей Бога, и его тревожит роль, которую он играет. Тогда он слишком энергично противится: он не делал этого никогда... никогда не будет делать... вообще все это начиналось в шутку... да и пользы ему нет никакой, ему было жалко Троила. Но, как бы то ни было, он не может сопротивляться очевидному выводу:

О горе мне! Ужели я обрек
 Бедняжку на позор? И как я мог?
 Ее ближайший родич — о Создатель! —
 Я обошелся с нею как предатель².

Характер Пандара нельзя описать вкратце; изящество поэтического творения «намного превосходит изящество рассуждения». Перед нами целый лабиринт, в котором легко заблудиться, и анализ со всеми его разграничениями никогда не исчерпает всего того, что с присущим ему единством открывает воображение. Мы не должны подменять вполне конкретного человека, которого преподносит нам Чосер, голой сатирической абстракцией.

¹ Там же, III, 737.

² Там же, 248—273:

*But wo is me, that I, that cause al this,
 May thenken that she is my nece dere,
 And I hir eem, and trator eek y-fere!*

Троил на всем протяжении поэмы больше претерпевает, чем действует. Он — тот берег, о который разбиваются все волны, и Чосер ясно обозначает тему своего повествования как «горести» Троила, которого «любовь от муки исцелила, чтоб вновь обречь на муки без конца»¹. Это не значит, что характер этот плохо обрисован. Скорее, его изображение не было принципиальной частью замысла; вокруг Троила еще сияет тот ореол анонимности Сновидца, простого «я» аллегорий. До некоторой степени мы принимаем его как должное; в определенном смысле он не важен, ибо в целом он — самое важное. Как воплощение средневекового идеала возлюбленного и рыцаря он уступает лишь Ланселоту у Мэлори (и, по-моему, намного превосходит Ланселота у Кретьена). Мы ни на минуту не сомневаемся в его отваге, постоянстве или «ежедневной красоте» его жизни. Его скромность, склонность к слезам, непобедимая жалость к себе² не вызовут восторга в наше время. Однако надо признать, что они правдивы (иногда невыносимо правдивы); и то ли из-за их достоинств, то ли по прямо противоположным соображениям Чосер предостерегает нас:

пожалуй,
Вам речь сия покажется чудна.
Но разница в словах не так важна:
Ведь так иль сяк, своей достигнуть цели
Во все века влюбленные умели³.

Подобный характер, столь легко переходящий от счастья к слезам, не мог бы стать героем трагедии в греческом или же в современном ее понимании. Конец «Троила и Крессиды» — величайший в нашей литературе пример чистой, ничем не смягченной боли. Все нужно вынести, и ничего тут не поделаешь. Этот вид страдания хорошо

¹ Там же, I, 3.

² Там же, V, 200; 616—627.

³ Там же, II, 23:

*and wordes tho
That hadden prys, now wonder nyce and straunge
Us thinketh hem; and yet they spake hem so,
And spedde as wel in love as men now do.*

знаком всем нам, чего не скажешь о страданиях Лира или Эдипа. Каждый из нас изо дня в день все сильнее ждал кого-то или чего-то и, не дождавшись, охотно забыл бы об этом переживании. Чосер не избавляет нас ни от одной детали длительного и невыносимого пути к отчаянию, беспощадно поднося к нашим глазам малейшее шевеление терзающей надежды, ничтожнейшую уловку льстивого воображения. Это столь болезненно, что, пожалуй, никто без внутреннего сопротивления не сможет дважды прочесть эти строки. В своем малодушии мы склонны счесть это сентиментальностью. Мы обращаемся за утешением к титаническим страстям и героическим смертям трагедии, потому что они возвышенны и далеки, а значит — выносимы. А вот это, мы чувствуем, почти за пределами искусства; это измена. Чосер выпускает кота из мешка.

Странно, что «Троил и Крессида», несмотря на свой ужасный финал, не угнетает нас. Надо отметить любопытное явление, подобное тому, которое мы видели в «Книге герцогини», где картина утраченного счастья столь ярка, что почти преобладает над сознанием потери. То же самое и в «Троиле». Больше половины поэмы, по количеству строк, Чосер посвятил счастливому этапу своей повести, началу ухаживаний и победе над Крессидой. Почти вся третья книга посвящена достижению желанной цели. Но дело не только в арифметике. Важно свойство трех первых книг, в особенности третьей. Эту длинную эпиталаму, которая возвышенно взывает к «блаженному свету» третьего неба и завершается охотой Троила (жалеющего «малых зверушек»), можно причислить к величайшим в мире образцам эротической поэзии. Заметим, что Чосеру удается триумфально воспеть плоть, не впад при этом в исступление, как Россетти, или в порнографию, как Овидий. Секрет тут, по-моему, в *конкретности*. Любовная страсть абстрактнее логики; она стремится (надежда торжествует над опытом) к чисто сексуальному, а потому — чисто воображаемому соединению мыслимой мужественности с мыслимой женственностью. Именно это не дает покоя Лоуренсу^{xxvi}. У Чосера мы укоренены в очищающей сложности реального мира. За спиной у влюбленных — которые

к тому же люди, «мыслимая субстанция» — вся история их любви, и все ее страсти и разочарования разворачиваются перед нашими глазами до самого свершения; впереди им сияет утро и прекрасный антифон альбы старого провансальского образца. За стенами бушует непогода, о которой Чосер не дает нам забыть; и кто не увидит, какой мирный уют, точно детского тайного убежища, придает он этой сцене? В конце концов, за стенами — и Пандар, стоящий так близко к влюбленным и все же такой далекий; посредник не только между Троилом и Крессидой, но между миром романа и миром комедии.

Вот почему «Троил и Крессида» — именно то, что замыслил Чосер, великая поэма во славу Любви. Несмотря на трагический и комический элементы, здесь, как и в «Книге герцогини», в «Парламенте» и в «Кентерберийских рассказах», он показал себя нашим величайшим поэтом счастья. Поэзия, рисующая мир и радость, исполнившиеся мечты и ушедшую зиму, поэзия, рожденная на свет под веселым Юпитером, — создание высокого и трудного рода; если бы редкость служила свидетельством трудности, то это — труднее всего. В такой поэзии у Чосера не много соперников и вовсе нет учителей. В истории любовной поэзии «Троил» — вершинное достижение старого провансальского чувства в его чистом виде. Любовь Троила и Крескиды столь возвышенна, что тончайшая грань отделяет ее от законной любви Доригены и ее мужа^{xxvii}. Кажется почти случайным, что в третьей книге вместо брака воспевается прелюбодеяние. Чосер подвел старый роман прелюбодеяния к самым границам современного (может быть, следует сказать — позднего) романа о браке. Сам он не пересек этой границы; но мы видим, что его последователи с неизбежностью проделали это. В следующие столетия поэмы, второстепенные в истории литературы, приобретают первостепенную важность для истории гуманизма, потому что наполняют содержанием чувство, которое Средние века создали в формах, рассчитанных на одобрение законом Разума. Распря Карбонекса с Камелотом начинает примиряться. В этой исключительно значимой перемене Чосер и его главные предшественники сыграли важную роль, ибо

именно они очистили и углубили концепцию любви, пока она вправе называться любовью. Молодое провансальское вино хорошо забродило и теперь заслуживает того, чтобы его оцедить.

Примечания переводчика

ⁱ Теодор Агриппа Обинье (*Aubigne*, 1552—1630), французский поэт, публицист.

ⁱⁱ Вероятно, имеется в виду Бернард Клервоский (сер. XI в.) — мистик, богослов и влиятельный деятель католической церкви, выступающий как тайнозритель Божества, как наставник Данте в Эмпирее, высшей сфере Рая («Божественная комедия», р. XXXI—XXXIII).

ⁱⁱⁱ Высказывание Сэмюэла Джонсона (1709—1884) — английского писателя, лексикографа.

^{iv} «Руководство для затворниц» (*Ancren Riwle*) — произведение неизвестного автора XII в., руководство монахиням, не принадлежащим к определенным монашеским орденам.

^v Эташ Дешан по прозвищу «Сморчок» (фр.: *Nightshade*) (1346—1406) — французский поэт, автор фарсов, традиционных любовных и сатирических произведений («Письма»). Среди крупных произведений — аллегорическая поэма «Зерцало брака» и первый трактат по французскому стихосложению «Искусство слагать песни» (1392). Большое влияние на творчество Дешана оказал Чосер, которому он посвятил балладу.

^{vi} «Век Августа» в англ. литературе — начало XVIII в., времена королевы Анны (1702—1714), когда писали Поуп, Стил и Аддисон, Свифт, Дефо и другие замечательные сатирики и поэты.

Эдмунд Уоллер (*Waller*, 1606—1687) — поэт и общественный деятель. Считается предшественником более поздней поэзии, поскольку призывал к «отделанной простоте». До сих пор есть любители его стихов к «Сахариссе» (леди Дороти Сидни), «Панегирика лорду Протектору» и некоторых ранних творений, например *Go, lovely Rose!*

Сэр Джон Денхам (*Denham*) (1615—1669) — поэт, сторонник Карла I. Особенно известны его стихи о Темзе, начинающиеся строкой: «О, если бы я мог течь, как ты!»

^{vii} «С величайшей серьезностью» (фр.).

^{viii} Выражение Генри Говарда из его сочинения «Средство против отравы мнимых предсказаний» (1583).

^{ix} «Книга герцогини» написана на смерть Бланш, жены всемогущего герцога Ланкастерского Джона Гонта, умершей от чумы в 1369 г. В образах Черного Рыцаря и Прекрасной Белянки (*Good*

Fair White) Чосер рисует Джона Гонта и Бланш, обыгрывая ее имя (англ. *White* и фр. *Blanche* значит «белая»).

^x Гильом де Машо (ок. 1300 — 1377) — французский поэт и композитор.

^{xi} Льюис называет друзей поэтов, на смерть которых были в разное время написаны знаменитые стихи: Эдвар Кинг был оплакан Мильтоном в «Ликиде», Артур Халлам — Теннисоном в *In Memoriam*, Артур Клаф — Мэтью Арнольдом в «Тирсите».

^{xii} *To Rosemunde, 17: Nas never pyk walkwed in galauntyne As I in love am walkwed and y-wounde.* — «Щука никогда не была так вываляна в соусе, как я вывалян в любви и ею обуян».

^{xiii} Здесь Льюис уподобляет самодовольных критиков чосеровской Гусыне, цитируя стих из «Птичьего парламента» (ст. 564): «Пред водными пернатыми держать Гусыня стала речь и так рекла: “Теперь, га-га-га-га, прошу молчать! Пусть всяк внимает слову моему. Мой разум остр, я мешкать не люблю”».

^{xiv} Жан Фруассар (*Froissart*, ок. 1337—1404) — французский и бельгийский хронист и поэт.

^{xv} «Средний человек, живущий чувством» (фр.).

^{xvi} «Мы ведем плешивого развратника» (лат.).

^{xvii} См.: «Птичий парламент», 556.

^{xviii} «Истый делец» (фр.).

^{xix} «Красота отделки» (итал.).

^{xx} «Оглядываясь на себя, любуясь собой» (итал.).

^{xxi} «Апострофы (фигура обращения судебного оратора не к судье, а к противнику), изображения, примеры, описательные выражения» (лат.).

^{xxii} *Trusteth wel and understondeth me!* — буквально: «Поверь мне и доверься мне».

^{xxiii} «Словно труп» (лат.).

^{xxiv} Роберт Генрисон (*Henryson*, 1420/30—1506) — шотландский поэт. В своем «Завещании Крессиды» Генрисон дописывает историю чосеровской героини.

^{xxv} По Аристотелю («Поэтика», 1452b30—1453a10), «не следует: ни чтобы достойные люди являлись переходящими от счастья к несчастью, так как это не страшно и не жалко, а только возмутительно; <...> ни чтобы слишком дурной человек переходил от счастья к несчастью <...>, такое событие не вызовет ни сострадания, ни страха. Остается среднее между этими крайностями: такой человек, который не отличается ни добродетелью, ни праведностью, и в несчастье попадает не из-за порочности и подлости, а в силу какой-то ошибки, быв до этого в великой славе и счастье...» (пер. М. Л. Гаспарова).

^{xxvi} Дэвид Герберт Лоуренс (Лоренс — *Lawrence*, 1885—1930) — английский писатель, автор скандально знаменитого романа «Любовник леди Чаттерлей», утверждавший в своем творчестве «права плоти».

^{xxvii} Персонажи «Рассказа Франклина» из «Кентерберийских рассказов».

Глава V
ГАУЭР. ТОМАС АСК

I

За «Исповедью влюбленного»¹ художественные достоинства признавались не всегда. Гауэр сам говорит нам о своем замысле:

Держаться среднего пути,
Чтоб в книге сей не обойти
Науки и игры страстей¹, —

то есть, выражаясь более привычным для критики языком, сочетать «приятное с полезным». Приятное для поэта XIV века почти всегда означает куртуазную любовь, а «наука» естественным образом могла бы включать и этическую диатрибу, и всевозможные сведения, как мудрость, так и знание. Задача в том, чтобы быть моралистичным и в то же время выказывать энциклопедизм, тогда как целое должно так или иначе быть исполнено в любовном или куртуазном колорите. Иными словами, Гауэр рассчитывает сделать для своих соотечественников то же, что Гильом де Лоррис и Жан де Мен уже проделали во Франции, и взяться за перо его побудили те же самые причины, что заставили Чосера перевести «Роман о Розе». Только приняв во внимание «Роман» как образец для Гауэра, мы начнем понимать, какая техническая проблема содержится в «Исповеди»,

¹ Confessio amantis, Prol. 17:

*go the middel weie
And wryte a bok between the tweie,
Somewhat of lust, somewhat of lore.*

и увидим, насколько успешно — правда, не совершенно, но от этого не менее поразительно — она была разрешена. Ведь в произведении, взятом за образец, царил беспорядок. Замысел первого автора был выполнен не до конца; в продолжении любовная, сатирическая, педагогическая и религиозная задачи также без порядка и толка теснили друг друга. Если бы Гауэр был только обычным представителем своего времени и посредственным поэтом, каким его иногда изображают, он вполне мог бы удовольствоваться простым воспроизведением этой путаницы; стройность композиции не была сильным местом Средневековья. Но Гауэр повсюду заботится о форме и единстве — это редкость в любую эпоху, и в Англии XIV столетия это делает его едва ли не первым поэтом. Он решается в полной мере перенять пестроту интересов, которую нашел в своем образце, и даже добавить кое-что новое, свое собственное — вкус к рассказыванию истории; но он, кроме того, рассчитывает связать все это в некое подобие целого. Это ему почти удается.

Решением проблемы Гауэр обязан Андрею Капеллану. Стоит вспомнить о том, что Андрей расширил любовный кодекс и тот почти совпал с реальным этическим кодексом. За исключением нескольких неясных случаев добродетели хорошего влюбленного неотличимы у него от добродетелей хорошего человека; заповеди Любви большей частью просто-напросто повторяют заповеди церкви. Куртуазная и любовная этика, изложение которой непременно составляло часть средневековой любовной поэмы, не была, в конце концов, столь уж «специальной». Если бы изложение этого кодекса из эпизода превратилось в основное содержание книги, перед нами оказалось бы то, что по форме — всегда (а иногда — и в действительности) было трактовкой куртуазной любви; но трактовка эта могла в любое мгновение, не слишком нарушая структуру поэмы, перейти в серьезное морализаторство. Леньность в любви — порок по закону Купидона; Леньность *simpliciter* — порок по закону нравственному. Позволительно — даже логично — предварить описание «вида» (*species*), то есть «Лености в любви», описанием «рода» (*genus*), то есть «Лености». Проблема разрешается одним ударом, и все серьезные

«сентенции» могут быть без противоречий согласованы в любовной поэме. Более того, старая и рассудительная гомилетическая традиция, примером которой является такое произведение, как «Руководство о грехах»¹, обычно подкрепляет рассказ о добродетелях и пороках поучительными историями. Поэтому Гауэр может вводить свои истории, разрешая тем самым другую проблему. Остается найти благовидный предлог для классификации добродетелей и пороков. Естественным образом в голову приходит проповедь или исповедь; исповедь, понятно, лучше. Проповедь предоставила бы слово одной Любви или ее представителю; в исповеди слово предоставляется также и Влюбленному, и он может рассказать свою историю. Исповедником естественно сделать Геня, который уже рукоположен Аланом и Жаном де Меном. Схема в ее основных чертах теперь завершена. Остается разнообразить ее несколькими эпизодами или отступлениями, в которых может отчасти найти себе место до сих пор оставшаяся в стороне «наука», добавить пролог в начале и отречение или палинодию в конце. И пролог, и палинодия должны служить переходом между миром куртуазной любви и тем обычным миром, в котором жил читатель прежде, чем начал читать, и в который он возвращается снова, закрывая книгу. Поэтому в прологе мы знакомимся с Любовью, но еще не в ее плотском смысле. Для Гауэра мир такой, как он есть, потому что Любовь сменило Разделение¹. В эпилоге, как мы увидим, он отказывается от двора любви в весьма очаровательной и оригинальной манере.

Очевидно, что использование формы исповеди — ловкий ход, организующий весь материал поэмы. Эта находка, насколько я знаю, всецело принадлежит самому Гауэру², за что ему редко воздается должное. Можно возразить, что добивается он лишь механического, внешнего единства, а поэма являет нам скорее замысловатость китайской голо-

¹ *Confessio amantis*, Prol. 881 et seq. Любовь и Вражда Эмпедокла были известны Средневековью благодаря Аристотелю (*Метафизика*, I, IV) и другим источникам; ср.: *Данте*. Божественная комедия, Ад, XII, 42.

² Исповеди в «Романе» Гауэр не обязан ничем, за исключением, возможно, имени Геня и его сана.

воломки, нежели органичную жизненность целого. Я мог бы признать и то, и это, и все же требую для Гауэра более высокого места, чем то, что обычно ему определяют. Так долго оставаясь «нравственным»ⁱⁱⁱ, неплохо превратиться хотя бы в «умного». Если же мы осуждаем его искусственность, следовало бы по крайней мере не считать его наивным. Но я не собираюсь уступать так много. Поэма Гауэра лишена драматического единства, потому что он не писал драмы. Однако это единство, и не просто внешнее; не просто одно из тех абстрактных достоинств, которые может оценить исследователь, тогда как читатель их не замечает. Его труд более *приятен*, потому что он постарался упорядочить его должным образом, то есть правдоподобно и не однообразно. Есть у него иногда и заслуги более высокого порядка; но красота построения сохраняется неизменно.

Почти столько же можно сказать и о стиле — почти, но не совсем, потому что Гауэр способен быть прозаичным. Он — первый крупный английский мастер простого стиля в поэзии, и его достоинства и недостатки свойственны такому стилю. Гауэр может быть скучным, — но не вычурным, неестественным или нелепым. Он возвышается почти что в одиночестве за несколько столетий от наших поэтов века Августа, являя тип высокообразованного поэта. Когда я читаю Чосера, меня швыряет из стороны в сторону, от богатой и колоритной речи таверн к высотам новооткрытого поэтического языка. Часто кажется, что одна-единственная его строка, например:

Поешь среди лавров памятливым гласом¹, —

заключает в себе зерно всей основной традиции нашего высокого поэтического языка. Она не столь поэтична, как «английская поэзия» или то, что англичане так бы назвали; об этом неуклюже свидетельствует язык подражателей Чосеру в следующем веке. Ничего подобного нет у Гауэра. Нам кажется, скорее, что мы слышим речи «ушедших дам» — не тот язык, на котором наши предки говорили на улице

¹ [Чосер. Анелида и Архит, 18:] *Singest with vois memorial in the shade...*

или в поле, а тот, что звучал в учтивом и непринужденном обществе. Это учтивость, конечно, средневековая, а не XVIII века — скорее благородная, нежели светская, присущая замку, а не городу; речь общества, в котором придворные все еще «водят танцы круговые» и охотятся с соколами по берегам рек. Поэтому в ней есть и свежесть, и яркость, которых мы не находим в «учтивом» стиле позднейших времен. Строки Гауэра нередко звучат как обрывок песни:

Проходят дни, года уходят,
Все реже сердце колобродит¹.

Нет, звон сокровищ мне не люб!
Коль знаю вкус прелестных губ².

Кто Страсть отвагой превзойдет?³

Это не намеренный эффект, а естественная награда точного и искреннего языка и хорошо отслеженной метрики. Благодаря едва уловимым достоинствам они все же выделяются на фоне окружающих стихов. Когда нужно сказать что-то напевное, Гауэр поет. Неожиданная сила его простого языка проявляется не только в таких мелодичных отзвуках. Вновь и вновь, в афористических или патетических местах, он удивляет нас незабываемой точностью и весомостью своих строк. Скажем, таких:

Все небу ведомо, а мы,
Вдали от солнца и луны,
Не знаем завтрашнего дня⁴.

¹ *Confessio amantis*, II, 2259:
The daies gon, the yeres pass,
The hertes waxen lasse and lasse.

² *Ibid.*, V, 83:
Fy on the bagges in the kiste!
I hadde ynogh, if I hire kiste.

³ *Ibid.*, VI, 1261: *Who dar do thing which Love ne dar?*

⁴ *Ibid.*, Prol, 141:
The hevene wot what is to done,
Bot we that duelle under the mone
Stonde in this world upon a weer.

А вот жалоба, которую обращает к небесам девушка над телом своего возлюбленного:

Он ваш наказ хранил и был
Так молод, я была юна;
Увы, какая ж тут вина?¹

Об опустошенной стране он пишет:

И дикий зверь на пепелище
Домов людских уныло рыщет².

Принцесса, видя своего рыцаря, который подвергает себя опасности,

Речет: «Господь, о том молю,
Кому вручила честь свою»³.

Все это — а примеры можно умножать — такая чистая поэзия, что никакой анализ не разложит ее на составные части. Неопытному читателю кажется, что так сказал бы или мог бы сказать всякий; но сказать больше — значило бы все испортить. Иногда это искусство умолчаний становится более заметным, и даже самый невнимательный читатель может увидеть, что Гауэр оставляет в стороне. Для него почти закон не сообщать нам, о чем думают его персонажи, — закон этот очень хорош для определенных родов поэзии. Алkestида после своего великого решения возвращается к мужу, за которого она умирает:

В светелку тихо воротясь,
Хозяйством тотчас занялась,

¹ Ibid., III, 1470:

*For he your heste hath kept and served,
And was yong and I bothe also:
Helas, why do ye with ous so?*

² Ibid., III, 1829:

*To se the wilde beste wone
Wher whilom duelte a mannes sone.*

³ Ibid., V, 3739:

*Sche preide, and seide «O God him spede
The kniht which hath mi maidenhiede?»*

Супруга нежно целовала
И, что решила, рассказала.¹

Тарквиний приближается к ложу спящей Лукреции, «но, что ей грезилось, Бог знает»². О принцессе, которая влюбилась в Аполлония, нам сообщается только, что она

Сидела, думами полна,
В своих покоях, их она
Не покидала³.

Кто смеет знать или узнать больше, чем сказано, о чем она думала, когда закрыла дверь? В истории Розифилеи мы довольствуемся сообщением, что, когда она подошла к лесной прогалине,

Она сказала: «В этой роще
Сейчас хочу уединиться», —
Велит служанкам удалиться,
И долго там одна стояла,
О том, что в сердце, размышляла⁴.

Молчание поэта позволяет нам услышать молчание леса; ибо вместе с Розифилеей мы проделали то же, что и она.

Все простые стили, кроме самых великих, представляют мучительную проблему для исследователя. Что такое

¹ Ibid., VII, 1937:

*Into the chambre and whan sche cam
Hire housebonde anon sche nam
In bothe hire armes and him kiste,
And spak unto him what hire liste.*

² Ibid., VII, 4967.

³ Ibid., VIII, 861:

*for to thenken al hir fille
Sche hield hire ofte times stille
Withinne hir chambre.*

⁴ Ibid., IV, 1292:

*It thoghte hir fair, and seide, «Here
I wole abide under the schawe»,
And bad hire wommen to withdrawe,
And ther sche stod al one stille
To thenke what was in hir wille.*

эта простота, плод мастерства или случайность? Если бы мы были уверены, что Гауэр сам не подозревал о красотах приведенных мною стихов и говорил так мало лишь потому, что ему нечего было сказать, удовольствие наше не уменьшилось бы, но мы иначе оценили бы поэта. Возможно, вопрос задан неправильно. Не все непроизвольное в искусстве случайно. Если простые на первый взгляд слова превращаются в поэзию, чей предмет можно вообразить, это показывает по меньшей мере, что поэт присмотрелся к предмету; что он думал не о себе, а о своем повествовании и видел его ясно и глубоко. Такое видение — не только поэтическое, но и нравственное достоинство. Навряд ли Гауэр — всегда или часто — просчитывал, как мог бы просчитать Стивенсон, умолчания, так поражающие нас в его поэзии; но, можно предположить, он по-своему знал, что делает. Знаменитая строка:

Краса лицо ей осеняла¹, —

достигла своей окончательной формы путем последовательных исправлений, которые показывают (насколько это можно показать) работу ясного и очень самокритичного поэтического импульса. Первоначальный вариант:

Ее лицо, красу струя,
Сияло ярче хрусталя², —

именно то, чем удовлетворился бы обыкновенный, «бессознательный» рассказчик стихотворных историй; но не Гауэр. Кроме того, я вовсе не считаю, что простой стиль «Исповеди влюбленного» — единственное, на что он способен. Здесь на помощь его естественной предрасположенности пришел сознательный выбор. Есть основания полагать, что он мог усвоить себе иную манеру, если бы пожелал.

¹ Ibid., IV, 1321: *The beaute faye upon her face.*

² *The beaute of hire face schon
Wel bryhtere than the cristall ston.*

Когда б я на Природу стал роптать,
 Я бы сказал, что тварям всем земным
 Раз в год дано любовь переживать;
 Как крошка королек, весенний гимн
 Насвистывая, любит и любим;
 Я ж холодность терплю мольбам взамен, —
 Так, всякий, но не я, благословен¹,

Не думаю, что на глаз было бы легко приписать эти строки Гауэру. Несомненно, иное их качество немало обязано иному метру; но если Гауэр мог одинаково удачно приспособиться к двум метрам, использовать два различных стиля, то стиль его восьмисложников — искусство, а не естественность, или же он естественен так, что не делается при этом в меньшей степени искусством. Ритм строф, которые я процитировал, и риторическое здание клаузул так же совершенны на свой лад, как любое повествование Гауэра: более совершенны, чем некоторые стансы Чосера. В другом месте «Исповеди», на этот раз — в восьмисложниках, Гауэру прекрасно удается писать в слегка иной, нежели обычно, манере. Красивая альба, вложенная в уста Кефала, слишком пространна, чтобы цитировать ее целиком; но несколько избранных мест покажут, что я имею в виду:

Теперь, когда твой свет поблек,
 Зажегся Геспер в вышине,
 И в долгой ночи тишине
 Все небо тучи застилают,
 Его одно лишь занимает...

Рассвету знамя не вручай,
 Позволь подольше не родиться,
 Дай Козерогу посветиться,

¹ Ibid., VIII, 2224:

*Ferst to Nature if that I me compleigne,
 Ther finde I hou that every creature
 Som time ayer hath love in his demeine,
 So that the litel wrenne in his mesure
 Hath yit of kinde a love under his cure;
 And I bot on desire, of which I misse:
 And thus, bot I, hath every kinde his blisse.*

И в дом Сатурна не садиться,
 Молю тебя не торопиться,
 Чтоб ночи тьму не сокращать...

Заставь коней передохнуть
 На дальнем западе, глубоко
 За горизонтом, чтоб к востоку
 Они кружной держали путь...¹

Отрывок этот интересен, поскольку, кажется, был своего рода отдыхом для Гауэра. Весь «рассказ Кефала» не что иное, как альба, и весь он, несомненно, изобретен самим поэтом.

Некоторым кажется, что у Гауэра нет образов. Блеск золотого руна, «яркого и жаркого», когда Ясон возвращается с ним с полного опасностей острова, или бороды трех нищих, белые, «как заснеженный куст», могут послужить свидетельством тому, что стихи эти не так уж бедны образами. Однако, по общему признанию, они не типичны для Гауэра. Фантазии живописца почти нечем поживиться в «Исповеди влюбленного», часто — потому, что в ход здесь идет воображение иного рода, возможно, более свойственное такого рода повествованию. Гауэр не останавливается подробно на образах и цветах; но это не

¹ Ibid., IV, 3208 et seq.:

*And thus whan that thi liht is faded
 And Vesper scheweth him alofte,
 And that the nyht is long and softe,
 Under the cloudes derke and stille
 Thanne hath this thing most of his wille...*

*Withdrawgh the banere of thin armes,
 And let thi lyhtes ben unborn,
 And in the signe of Capricorn,
 The hous appropred to Satorne,
 I preie that thou wolt sojorne,
 Where ben the nihtes derke and longe...*

*That thou thi swifte horse restreigne
 Lowe under erthe in Occident,
 That thei towardes Orient
 Be cercle go the longe weie.*

значит, что глаза его закрыты. Он видит движение; не группы и сцены, а действия и события. Если его стихи можно уподобить визуальным искусствам, они напоминают скорее кинематограф, нежели живопись. Когда Эльда возвращается в комнату, где лежит его убитая жена, мы не знаем, как выглядит сцена, зато узнаем, что

Тихонько с тусклою лампадой,
Словно боясь нарушить сон
Жены, в свои покои он
Прошел¹.

Царь Филипп, находясь в походе, узнает из сна о любви, которую бог Амос наслал на царицу. Здесь также нет никаких попыток нарисовать картинку; есть только красноречивое действие:

Глаза открыл и в полусне
Вздыхнул он о своей жене,
В постели лежа...²

Медея тайком посылает служанку к Ясону, и та возвращается, чтобы рассказать ей, как она исполнила поручение³. Можно вообразить, как Спенсер или Китс изобразили бы смущение и красоту Медеи. Гауэру, напротив, нечего сказать о том, как она выглядит. Зато он знает, что она сделала — «от радости она поцеловала служанку», — и вся сцена оживает при помощи пяти слов. Когда Аполлоний берется отомстить Тарсу⁴, все великолепие посадки на корабль, на котором с таким успехом могли бы сосредоточиться Чосер

¹ Ibid., II, 836:

*stille with a prive lyht
As he that wolde noght awake
His wif, he hath his weie take
Into the chambre.*

² Ibid., VI, 2153:

*And tho began the king awake
And sigheth for his wyves sake
Wher as he lay...*

³ Ibid., V, 3800.

⁴ Ibid., VIII, 1928.

или Марло, пропускается, есть лишь бледное замечание, что король взял с собою «сильное войско». Но после этого следует двустиише, которое, пожалуй, даже не пришло бы в голову Чосеру:

Он взгляд на небо устремил
И видит: ветер дул попутный¹.

Первая строка очень практична, но это поэзия. Она могла бы принадлежать путешественнику, который писал, думая о чем угодно, только не о литературе; могла бы быть строкой из баллады или из эпоса. Корабли и море всегда хорошо удаются Гауэру; и не только в таких пространных эпизодах, как шторм (в повести о короле Намплусе)², но и в двух строках, которые так оживляют видение Алкеоны, будто мы вспоминаем наш собственный сон («Буря и черные тучи, бурное море, громкий ветер»)³. Даже такой бодрый отрывок обычного связующего рассказа, как:

Хорош был ветер, корабль послушен,
Отчалив, в путь они пустились...⁴ —

кажется проще, чем он есть. Мастерство морских зарисовок породило предположения, что Гауэр много плавал, и это вполне вероятно; но на самом деле здесь проявляется его приверженность движению, развитию событий, его поглощенность тем, что изменяется по мере того, как вы на это смотрите. Если он говорит о странствующих рыцарях, то представляет себе рыцаря «то в Пруссии, то на Родосе», и герольды выкрикивают:

Храбрец, храбрец, вот он идет!⁵

¹ *Up to the sky he caste his lok
And syh the wind was covenable.*

² *Ibid.*, III, 981 et seq.

³ *Ibid.*, IV, 3063.

⁴ *Ibid.*, V, 3299:

*The wynd was good, the schip was yare,
Thei tok here leve, and forth thei fare...*

⁵ *Ibid.*, IV, 1633: *Vailant, vailant, lo, wher he goth!*

Появление Навуходоносора в облике скота, собственно, не описано; но мы слышим, как он вздыхает, глядя на себя¹. Не описана и смерть Одиссея; сказано только: «все закричали: царь! вот царь!»² Рассказывая историю о льстецах и дураке, Гауэр не описывает залы, только сообщает, что король и два лорда,

стоя у камина,
Втроем вели беседу³, —

а дурак сидел у огня, «играя с куклою своею»⁴. Когда Прокна получила роковое покрывало, на котором ее сестра выткала историю их совместной гибели, она упала в обморок; однако «очнулась вскоре, поднялась, и, взяв одежды, собралась»⁵. Когда рассказчик танцует с возлюбленной, по его словам:

Я мнил, что пола не касаюсь;
И роза, в поле распускаясь,
В тот миг померкла б предо мной⁶.

У Гауэра мало статичных картин; они есть — поэту случается иногда клевать носом, — но чаще он бодр и стремителен.

Постоянное движение — достоинство Гауэра как повествовательного поэта. Именно за эту способность его обычно хвалят, и вполне заслуженно; но, говоря о его повестях, следует остерегаться ложных точек зрения. «Исповедь» стоит читать не только из-за этих повестей (как в свое время полагали). Они — не единственная цель поэ-

¹ Ibid., I, 2992.

² Ibid., VI, 1711.

³ *stoden be the cheminee*
Togedre spekende alle three...

⁴ Ibid., VII, 3951 et seq.

⁵ Ibid., V, 5789.

⁶ Ibid., IV, 2785:

Me thenrth I touche noght the flor;
The Ro which renneth on the mor
Is thanne noght so lyht as I.

мы, достижению которой служит все остальное. Любовная аллегория (нравственная и даже научная), куда они помещены, отступления, которыми они прерываются, столь же интересны Гауэру и часто способны доставить не меньшее удовольствие читателю. Читая только повести или только их обрамление, мы упустим из виду разнообразие, которое поэт старается представить нам; и потом что-либо одно «усыпляет ум людской»¹. Кроме того, совсем не бесспорно, что повести — вершина его творчества. Они, возможно, содержат его лучшие стихи; но, несомненно, и худшие, ибо рассказывание историй обнажает и достоинства, и недостатки простого стиля. Из этого не следует, что история, которой удалось избежать характерных для Чосера пороков — риторики, отступлений, случайной болтовни, — уже поэтому хороша. Может быть, у нее нет пороков, потому что она пуста. Несомненно, у Гауэра есть столь выразительные повести, что они читаются не как повествовательные поэмы, а как стихотворные доводы в пользу повествовательных поэм, которые еще предстоит написать. Таковы «Сирены», «Капаней», «Нищие и пироги» и многие другие. Даже там, где этой ошибки удастся избежать, Гауэр способен потерпеть неудачу. Юмористическая повесть «Геркулес и Фавн» — плоска; и, наверное, никакой другой рассказчик не позволил бы своему повествованию отправиться в путь так, как делает Гауэр в «Акиде и Галатее», чтобы лишь много позже сообщить нам (к тому же в виде случайного замечания), что одно из трех действующих лиц, уже вступивших в действие, — великан.

Но и тогда, когда мы исключили из рассмотрения недостатки, которых, в конце концов, не так много, мастерство Гауэра нелегко оценить из-за самого содержания его стихов. В таком строгом, ясном, сосредоточенном на действии повествовании трудно отделить достоинства повествователя от достоинств, внутренне присущих сюжету. Иногда кажется, что Гауэру сопутствует удача, если у него хороший сюжет, и он терпит неудачу, если сюжет плох. Это, разумеется, не умаляет его заслуг; однако суждение критика

¹ Ibid., Prol. 14: *It dulleth ofte a mannes wit...*

изменяется. Сюжеты, или такие сюжеты — не содержание, это уже форма; искусство Гауэра в том, чтобы высвободить ее красоту, отыскать в мраморе своего Геракла и уж затем заниматься шлифовкой. Если так понять его мастерство, мы можем, наверное, сказать, что его достижения почти всегда находятся на одном уровне, немного не дотягивающем до наилучшего результата, но все же очень высоком. Изменяется его осмотрительность при выборе сюжета. О «Постоянстве» или «Учении Ахиллеса» рассказано не хуже, чем о «Флоренте» или об «Аполлонии»; ошибка Гауэра в том, что он вообще взялся за них. Здесь, как всегда при обращении к средневековой литературе, нужно по мере сил оставить современные представления о поэте как единственном источнике своей поэзии и больше думать о внутренней, безличной красоте (или некрасивости) самого поэтического материала, сюжетов и чувств, которые сохраняют собственную жизнь, перекочевывая от автора к автору. «Трувер» — «отыскивающий» — наименование поэта не меньше, чем «творец».

Что до искусства повествования в самом строгом смысле, дальше этих наблюдений наше исследование идти не может. Разумеется, у Гауэра есть качества не прямо повествовательные, хотя и проявляющиеся собственно в повествовании. Описание чар Медеи («Итак, случилось это ночью» и т. д.)¹, кажется, отпечталось в мозгу каждого читателя, начиная с Шекспира; «прекрасная вера» (*beaute faye*)² на лицах мертвых в «Розифилее», о которой я уже говорил, цитируется так же часто, как все остальные стихи поэмы, вместе взятые. Оба фрагмента роднит одна особенность, и именно она, возможно, наиболее отчетливо отмечает оригинальность Гауэра как поэта. Он — романтик в том смысле, в каком понимал это слово XIX век; непревзойденный мастер описывать диковинные приключения, отдаленное и таинственное. Как и его Ясон, он

так хотел

Края чужие повидать

¹ Ibid., V, 3957 et seq.

² Ibid., IV, 1321.

И, что творится, разузнать
В иных пределах¹.

Он с удовольствием рассказывает нам в повести о Нектанабе,

Как свет сквозь небеса сошел,
Собой всю комнату наполнив².

Необыкновенно живое из-за своей неоднозначности описание сна в «Улиссе и Телегоне» принадлежит, пожалуй, к числу величайших снов английской поэзии. Эта особенность Гауэра достойна упоминания, потому что для Средних веков она достаточно редка. Многие ищут ее в средневековой литературе, но находят нечасто. Этого нет в «Романе о Розе», нет у Кретьена, нет у Ленгленда, нет у Алана; это редко встретишь в романе в стихах, этого подчас даже ощутимо недостает Чосеру. Использование забытого, но очень английского свойства поэзии дает право похвалить Гауэра за независимость. Несомненно, эту поэтическую манеру можно переоценить (что, пожалуй, я сейчас и делаю), но у нее есть свое назначение. Благодаря туманной атмосфере ужасная повесть о Терее приобретает сладостно-горькое очарование, которого иначе не достигнуть. Как все романтики, Гауэр строит мост между сознанием и бессознательным.

Рассмотрение «Исповеди влюбленного» естественным образом распадается на три части: повести (о которых я больше не скажу ничего), дидактические отрывки (религиозные, моралистические, научные) и любовные алле-

¹ Ibid., V, 3282:
*sore alongeth
To se the strange regiouns
And knowe the condiciouns
Of othre marches.*

² Ibid., VI, 1981:
*Hou fro the hevene cam a lyht
Which al hir chambre made lyht.*

Возможно, Спенсер обязан чем-то этому отрывку (ср. Королева фей, V, VII, 13 сл.).

гории, на которых основано все остальное. Гауэра нельзя назвать крупным дидактическим поэтом. Говоря так, я не имею в виду, что преходящие реалии времени сделали его алхимию, астрономию и антропологию неинтересными для нас; хороший читатель может преодолеть это усилием исторического воображения. Я хочу сказать, что Гауэр не способен так точно выразить и так понятно преподнести все это, как Жан де Мен. Современники, наверное, могли лучше понять то, о чем он говорил, из других источников. Излагая свое эвгемерическое понимание языческих богов, он опускается до настоящей брани. Описание глупого и сварливого Аполлона кажется мне чрезвычайно забавным:

За зверем по горам шатался
И ну ничем не отличался,
Как только что ни день ворчать,
Да лиру вечную щипать...¹

Иногда он доходит до самого настоящего абсурда, например — когда говорит о некоей звезде:

Природа имя ей дала,
Звездой Падучей назвала...²

И все же время, делая неясными для нас многие поэтические красоты, дарит кое-что взамен. Многое из «учения» Гауэра утратило свои достоинства, но кое-что обрело ту занятную замысловатость, от которой только уж очень умудренный читатель не получит удовольствия. Нужно иметь жесткое сердце, чтобы устоять перед такой географией:

На самом Азии краю
Предел Восточный, красота,

¹ Ibid., V, 919:

*He was an hunte upon the helles;
Ther was in him no vertue elles
Wherof that enye bokes karpe
Bot only that he kouthe harpe...*

² Ibid., VII, 1419:

*Nature on him his name caste
And clepeth him Botercadent...*

Где человек войдет в врата
Земного рая, — о, молчу! ¹

С другой стороны, Гауэр часто превосходен как моралистический и религиозный поэт, и не только в откровенно дидактических отрывках. Его этика и благочестие — то суровые, то мягкие, то еще и сатирические — расцвечивают его поэмы и очень их украшают. Подчас это происходит без ведома автора. Языческие браки с богами, которые образуют стержень «Мунда и Паулины» и «Нектанаба», поняты в свете чувств, связывающихся у христианина с рассказом о Благовещении:

Ее невинность, те слова
Услышав, счастлива была,
С смиренной радостью рекла...²

Это не мастерство — Гауэру и в голову не приходило представить себе сюжет иначе; но рассказу это во благо. На противоположном конце шкалы находятся эпизоды, где Гауэр неожиданно проявляет дар юмориста, — скажем, когда пьяница просыпается утром с торжествующим криком: «Какая была бы беда, если бы люди не пили!»³ — или в еще более длинной и более забавной сцене, в которой неверный муж отчитывается перед женой о своих дневных проделках⁴. Но не мягкость и не сатира — величайшее достижение Гауэра-моралиста. Его подлинное мастерство обнаруживается скорее в звучании таких строк:

Былых грехов оживший стыд⁵.

¹ Ibid., VII, 568:

*Fro that unto the worldes ende
Estward, Asie it is algates
Til that men come unto the gates
Of Paradis, and there Ho!*

² Ibid., I, 852 (cf. VI, 1918):

*Glad was hire innocence tho
Of suche wordes as sche herde
With humble chiere and thus answerde.*

³ Ibid., VI, 55.

⁴ Ibid., V, 6123 et seq.

⁵ Ibid., VII, 5116: *The newe schame of sennes olde...*

Нас удивляет металлическая нотка в голосе поэта, обычно столь мягкого, столь мирного и наделенного столь причудливой фантазией; и все же мы обнаруживаем ее снова и снова. Возвышенное описание Страшного Суда во второй книге:

В тот день не нужны возраженья,
Нечестие потерпит крах¹; —

строки о том, что Бог прозревает «внутренности человеческого сердца», которое

Речет — слова в ушах Его,
Как громкий голос, отдаются²;

и один абзац в пятой книге, начинающийся словами «Когда Петр, отец веры»³, — все это служит нам напоминанием, в сколь достойном смысле (не имеющем ничего общего с современными толкованиями свысока) наш поэт заслужил имя «нравственного Гауэра». Кроме всего прочего видение стихий, страдающих после грехопадения, в Прологе, не штамп и не дань традиции, но суровый и пылкий поэтический порыв, поднимающийся до истинного величия:

Земля, вода, небесный свод
На человека свой поход,
Суда желая, снаряжали...⁴

Строки эти настолько же чужды музе Чосера, насколько «Рассказ мельника» невозможен у Гауэра.

¹ Ibid., II, 3406—3430:

*That dai mai no consail availe,
The pledour and the plee schal faile...*

² Ibid., I, 2807:

*speke and sounen in his ere
As thogh thei lowde wyndes were...*

³ Ibid., V, 1904.

⁴ Ibid., Prol., 959:

*The Lond, the See, the Firmament,
Thei axen alle jugement
Ayein the man and make him werre...*

Пришло время обратиться к самой любовной аллегории, которая создает структуру всей «Исповеди» и ближе всего касается темы этого исследования. Я уже возражал тем, кто считает аллегорию Гауэра не более чем нитью, на которую нанизаны повести. Гауэр явился пред нами как поэт куртуазной любви; и, я думаю, это притязание вполне справедливо. Он и в самом деле не написал любовной поэмы, сравнимой с «Троилом» или с первой частью «Романа о Розе», но ему принадлежит собственный вклад. По-своему, в своей манере он работал плечом к плечу с Чосером, чтобы осуществить то, что сделал возможным Гильом де Лоррис.

Сюжет несложен. Поэт, «мечтая, проливая слезы, всегда один», как водится, майским утром встречает Венеру, и она передает его в руки священника, или Геня, чтобы он исповедался в грехах против любовного кодекса. Тот — пользуясь, как я сказал выше, параллелизмом любовного и нравственного законов — перечисляет шесть из семи смертных грехов, иллюстрируя их рассказами и добываясь от кающегося ответов. Дважды он делает пространные отступления; один раз — чтобы рассказать о мировых религиях, в другой — в общих чертах описать «систему образования»; малые отступления посвящены крестовым походам и великим географическим открытиям. Седьмым смертным грехом по нравственной шкале должно быть Распутство, которое, естественно, не может быть грехом против Венеры. Его место, в согласии с Андреем Капелланом, занимает Кровосмешение.

С самого начала очевидно, что перед нами не аллегорическое развитие сложного любовного сюжета, как у Гильома де Лорриса. Однако это не означает, что здесь нет изображения любви; в ответах на вопросы, которые задает Гений, жизнь влюбленного предстает перед нами без аллегорий. Благодаря этим ответам в поэме нет несущественных эпизодов. Для историка все они, даже лишённые замысловатой красоты, имеют огромную важность, ибо в них Гауэр, на свой манер, делает то, что Чосер сделал в «Троиле и Крессиде», показывая напрямую, приемлемо реалистическими средствами то, чему он научился у аллегории «Романа о Розе». Гильом де Лоррис подарил Гауэру, как и Чосеру,

внутреннее зрение; и теперь, когда урок усвоен, они могут снова оглядеться по сторонам. Поэтому речи влюбленного наполнены движением реального мира. Мы видим «молодую цветущую толпу» соперников, окружающих его возлюбленную; видим самого Гауэра, который с поклоном предлагает свои услуги, провожая ее в церковь, играет с ее собакой, гарцует верхом рядом с ее экипажем; вот дама за рукоделием или за игрою в кости, вот она танцует или слушает повесть о Троиле, которую влюбленный читает ей вслух. Гауэр откладывает миг расставания и все же, простившись, поднимается ночью, чтобы взглянуть поверх крыш на окно своей дамы.

Тем, кто находит аллегорию трудной, этот прямой метод облегчит дело; однако значим здесь не только метод. Содержание может претендовать на то, чтобы «точно отражать общее», а потому, ибо одно редко обходится без другого, и индивидуальное. То, что происходит с влюбленным, показано с той правдивостью, которая убеждает нас, а кроме того, — с изрядной долей юмора и страсти. Гауэр никогда не подчиняется *просто* условности. Когда он к чему-то приспособливается, он внутренне на это согласен. Создавая достаточно длинную хвалу Любви —

Творит героев из бродяг и т. д.¹ —

он повторяет то, что сказали его предшественники. Но он хочет это повторить и остается поэтом, соглашаясь с тем, что роднит все нежные сердца. Его смирение свойственно скорее его веку, чем всем временам, хотя можно поспорить о том, неприятны или невероятны его слова, когда он пишет, что съезжился, «как щенок», от упрека возлюбленной. Но мы готовы простить даже это, когда сквозь всю эту традицию смирения он пробивается к духовной реальности, напоминая нам о том смысле, в котором куртуазная любовь не условность и не может умереть:

Мне не знакомо преклоненье
Фальшивое и без смиренья,

¹ Ibid., IV, 2300: *It makth curteis of the vilein...*

Нет, коль всем сердцем обожаю,
Склониться ниже я желаю¹.

В свете этого отрывка мы можем понять и принять слова Гения:

Как знать, достоин этот взгляд
Твоей любви, поди, стократ².

Пока мы читаем, мы чувствуем, что это разумно, и чувствуем тем легче, что эта смиренная преданность сочетается у Гауэра с пронизательностью и реализмом. Он открыто отвергает ту часть кодекса, которая требует, чтобы влюбленный был странствующим рыцарем:

Что пользы мне, коль кровь пролью,
Коль всех неверных погублю...
Зачем победы за морями,
Коль дома даму не сберег³?

Он слишком хороший моралист, чтобы сколько-нибудь заблуждаться, глядя на себя. Гауэр-поэт распоряжается Гауэром-влюбленным с несколько кисловатой полушутливой беспристрастностью. Он знает, что не предложит возлюбленной девственного сердца или тела. Он «где только не перебивал», просто для того, чтобы «скоротать денек»⁴. Он может сказать, что искренен по отношению к своей даме;

¹ Ibid., I, 718:

*So lowe cowthe I nevere bowe
To feigne humilité withoute,
That me ne leste betre loute
With alle the thoghtes of myn herte.*

² Ibid., V, 4542:

*Sche mai be such, that hire o lok
Is worth thin herte manyhold...*

³ Ibid., IV, 1659 et 1664:

*Forto slen the herten alle
I not what good ther mihte falle...
What scholde I winne over the see
If I mi ladi loste at home?*

⁴ Ibid., V, 7792.

но, «что до прочего», он не претендует на столь многое¹. *Влюбленный* исповедуется в злопамятности и клевете с простодушием, которое, конечно же, не свидетельствует о простодушии *поэта*. Он не может удержаться и рассказывает даме сомнительные истории о молодых людях, посещающих ее, а его оправдание восхитительно:

Я так хотел, чтобы узнала².

Так же правдиво и так же комично то смешение понятий, которое позволяет ему негодовать, что соперники

Разыгрывают сплошь невинность³.

Перед нами изображение самого обыкновенного человеческого сердца — того «ничто, которое стало бы чем-нибудь, если бы смогло». Только любовь преобразует героя. Она повергает его в сон наяву, в котором

Мне виделось, что я дремал,
На лоне у Богини спал⁴.

Он становится легче косули, когда танцует со своей дамой, а ее слова — «как ветер юга». Любовь проникает в него так глубоко, что если бы ее не стало, — хотя как ее может не стать? — от него бы тоже не осталось почти ничего:

Как дерево, когда его
Кто вырвет корень, не живет,
Так сердце без любви умрет⁵.

¹ Ibid., I, 742.

² Ibid., II, 491: *So fayne I wolde that sche wiste.*

³ Ibid., II, 465: *Al to deceive an innocent.*

⁴ Ibid., VI, 226:

*Me thinkth as thogh I were aslepe
And that I were in Goddes barm.*

⁵ Ibid., IV, 2680:

*For liche unto the greene tree
If that men toke his rote aweie
Richt so myn herte scholde deie.*

Это любовь учит его, как, при всем его простодушии, удивить духовника безукоризненным и тонким ответом. Гений говорил о грехе Ярости, которому в любовном кодексе соответствует Насилие. Повинен ли в этом кающийся? Вопрос шокирует нас в подобном куртуазном контексте. Мы гадаем, какое негодование, какой протест учтивости и смирения, какая риторика или гиперболы могли бы явиться достойным ответом. Но сердце поэта так полно, что позволяет ему пренебречь всем этим и дать раз и навсегда исчерпывающий ответ, который заключается в девяти кратких словах:

Конечно, нет, отец, мою
Я даму сильно так люблю¹.

Если героиня Гауэра — лишь бледная тень Крессиды, его герой подчас — достойный соперник Троила.

Протяжное однообразие ухаживаний чревато опасностью; и хотя повести и другие отступления исправляют этот недостаток, поэма не сделала бы своего дела, если бы история влюбленного сводилась к ухаживаниям. Однако Гауэру есть что рассказать. У рассказа, быть может, не очень эффектное начало; но потом идут основная часть и финал, один из лучших финалов в средневековой поэзии. «Исповедь влюбленного» — рассказ о смерти любви. Строки о зеленом дереве, которое, лишившись корня, погибнет, прекрасны сами по себе; но ценность их неисчислимо возрастает, когда мы обнаруживаем, что зеленому дереву должно лишиться корня и это — главный предмет поэмы. Поначалу мы можем подозревать, что неудачи влюбленного — только условность, а «жестокость» дамы нужна лишь для того, чтобы отсрочить счастливый финал. Но уже с самого начала существуют указания, что замысел поэта — иной. Слова Венеры при ее первом появлении обдают холодом:

¹ Ibid., V, 5532:

*Certes, fader, no:
For I mi lady love so.*

При сем глаза ее блеснули:
 «Не молод ты! Я — вот ты в чем
 Раскаиваться обречен»¹.

Причину мы узнаем много позже. Роковой барьер отделяет влюбленного от «молодой цветущей толпы» соперников. Он стар. «Исповедь влюбленного», написанная старым, больным поэтом, — это повесть о несчастной любви старика к молодой девушке. Такая тема подходит и довольно жестокой комедии, и волнующей трагедии; но лучше и правдивее и той, и другой — замысел Гауэра: влюбленный наконец примиряется с положением вещей и пробуждается от долгого забвения, «в спокойствии ума, пройдя все страсти». Этот спокойный финал он пишет так прекрасно, а саму тему представляет так мудро и благородно, что оправдывает самые высокие поэтические притязания. Речь идет не только о содержании поэмы, но и о мастерстве поэта.

Здесь стоит остановиться и поразмышлять об этом финале Гауэра просто как о разрешении технической проблемы. Я попытался показать, что сама природа куртуазной любви требует, чтобы совершенная любовная поэма оканчивалась отречением. Требования объективного нравственного закона, или *Разума*, как выражались в Средние века, должны рано или поздно встать поперек пути; отсюда — последняя книга Андрея Капеллана и финал «Троила и Крессиды». Гауэр, как и все прочие, столкнулся с неизбежностью. Для него, как и для Чосера, любовь, которую он прославляет, — грех; в сердце влюбленного *Воля* возобладала над *Разумом*². Гауэр не настолько философ, чтобы как-либо примирить требования двух своих миров, подобно Данте, или хотя бы попытаться преодолеть противоречие, как Алан; но он слишком хороший и честный поэт, чтобы удовольствоваться формальной палинодией, которая отменила бы все

¹ Ibid., I, 188:

*With that hir lok on me sche caste,
 And seide, «In aunter if thou live!
 Mi will is ferst that thou be schrive».*

² Ibid., VIII, 2135.

остальные достижения его поэмы. Проблему он разрешает, сосредоточивая свой взгляд на предмете. По своему собственному опыту — опыту старого человека — он знает, что сама жизнь поет неизбежную палинодию, и сам поступает так же. Возраст выдергивает жало любви, а поэма описывает действие этого неутешительного милосердия. Венера обещает влюбленному, что он обретет мир

Не так, как ты б того хотел,
Но как положен всем удел¹.

Строки эти описывают, быть может — бессознательно, самую природу жизненного порядка в этих, как и в тысяче иных, обстоятельствах и, наверное, подразумевают, что Венера сдержала обещание. Это — самое глубокое, что есть у Гауэра. Хотя такой мотив отчетливо слышится только в конце, его влияние ощущается во всей поэме. Натолкнувшись однажды на тему «любви, исцеленной летами», он не нуждается более в таком неуклюжем приеме, как отдельная палинодия; в эту палинодию превращается все повествование, оставаясь любовной историей, трогательной, хотя и не приводящей в смятение; картиной борьбы Страсти со временем; причем Страсть довольно ясно осознает, что Разум сражается против нее, на стороне времени. Эта полуосведомленность спасает «Исповедь» от духовной ограниченности простого плача по ушедшим уладам юности и объясняет некоторые места в поэме, которые обычно понимают превратно. Исследователи улыбаются, когда Гений, священник Венеры, разоблачает саму Венеру, одно из ложных божеств. Если мы будем настаивать на первоначальном значении Гения (это ведь бог производительных сил), здесь действительно есть некоторая нелепость, но не совсем та, которую нам предлагают. Гауэр не напутал по недосмотру. Он прекрасно знает, что делает, и изо всех сил старается подчеркнуть то, что нам кажется несовместимым. Сам Гений хорошо это сознает. Он против воли вынужден

¹ Ibid., VIII, 2369:

*Noght al per chance as ye it wolden,
Bot so as ye be reson scholden.*

осудить те самые силы, которым служит. Кающийся настойчиво требует от него ответа:

Сказал ты о богах своих,
Но ведь о том, что выше их,
Ты умолчал, я не богиню
Любви ищу, скажи, такими
Кто их создал, как имя дал, —

и священник отвечает:

Сын мой, мне стыд уста сковал¹.

Он промолчал бы, если бы мог; но если надавить на него, он вынужден признаться, что весь тот мир, который он представляет, — Венера, Купидон, двор Любви — только пустые мечты, фальшивое освящение человеческих слабостей. Все это довольно неуклюже, но совсем не бессмысленно. Гений представляет здесь Любовь — все то в сознании влюбленного, что он называет своей «любовью», лепя из нее и божество, и самого исповедника. Перед нами поэтическое отражение того странного момента, хорошо знакомого и на примере прочих страстей, когда человек, обращая слух к собственному сердцу, впервые слышит повелительный голос страсти, который сознание тщетно заставляет умолкнуть. На самом деле страсть говорит нерешительно, как бы намекая, что основания ее дворца колеблются и она об этом знает; что его своды — не более чем туман иллюзий и непрочных привычек, который скоро рассеется, оставив нас лицом к лицу с нашей внутренней пустотой. В странном отступничестве Гения мы видим, как сама любовь предает Влюбленного, хотя, чтобы его зеленое дерево не лишилось корня, он долго не может пресечь свою любовь.

¹ Ibid., V, 1374—1383:

— *The godd and the goddesse of love
Of whom ye nothing hier above
Have told, ne spoken of her fare,
That ye me wolden now declare
Hou thei ferst comen to that name.
— Mi sone, I have it left for schame.*

Я не говорю, что Гауэр думал об этом так же четко и ясно, в тех же понятиях, в каких мне пришлось это представить. Но такой смысл скрыт в его строках и становится почти явным в восьмой книге. К этому времени пьеса почти сыграна. Гений перестал говорить от имени божеств Любви, которые первоначально были его покровителями. Он просто — те глубины «сердца», которые говорят горькую, уже неизбежную правду. Перемена отмечена словами:

Сын мой, от суеты отречься
Хочу теперь, блюдя тебя.
И только правду возлюбя¹.

Эпизод заканчивается серьезными и печальными строками:

Я сделать большего не в силах;
Решай, наученный пути,
В жизнь или в смерть теперь иди².

Трудно говорить о том, что следует далее, так, чтобы не показалось, что я перехваливаю забытого и в известном отношении заслуживающего забвения поэта. Здесь перед нами один из тех редких отрывков, в которых средневековая аллегория возвышается до мифа, а символы, предназначенные выражать просто конкретные понятия, обретают новую жизнь и воплощают скорее принципы (иначе их не выразишь), объединяющие целые классы понятий. Сюжет обростает значениями, которых автор мог не иметь в виду, на этом уровне это и не важно. Двусмысленное обещание Венеры я уже приводил. Что это — аллегорическое представление смерти любви (и только ли любви?) или же голос

¹ Ibid., VIII, 2060:

*Mi sone, unto the trouthe wende
Now wol I for the love of thee,
And lete alle othre truffles be.*

² Ibid., VIII, 2146:

*For I can do to thee no more
Bot teche thee the rihte weie:
Now ches if thou wolt live or deie.*

самой жизни? И то и другое. Несомненно, закон поэзии гласит: если вы делаете свое дело хорошо, вы непременно обнаружите, что сделали и то, о чем не могли и мечтать. Это касается и всего остального в заключительной сцене — смертельного холода, который сковывает сердце влюбленного, стаек юношей и девушек, поющей Старости, которую он видит в полузабытьи, Купидона, склоняющегося над ним, чтобы вытащить глубоко впившуюся стрелу, холодного притирания, благодаря которому рана заживает, и четок Венеры с надписью «Для покоя» (*Por reposer*). Все эти образы прекрасно рисуют историю конкретного влюбленного и смерти его любви; но, когда мы читаем эти строки, наши мысли заняты смертью во многих значениях, и мы отрываемся от книги, как влюбленный выходит из своего забытья, «погруженными в глубокие думы». О смерти мы думаем не как о зле, скорее — как о новой жизни, с ясностью, которой редко достигает это представление в светской литературе. «Сделай так ты, и я сделаю то же», — говорит Гений, когда обряд завершен, и Венера повелевает поэту «идти туда, где обитает нравственная добродетель». Эти слова звучат чем-то призрачным для современного читателя. Но каждый заметит строку, исполненную глубокого мира, столь простую саму по себе, столь совершенную в контексте:

Пошел домой я тихим шагом¹.

Если бы Гауэр на этом остановился, он создал бы финал, достойный сравниться с финалом «Илиады» или «Самсона-борца».

К сожалению, он этого не сделал. Он прибавил длинную и неудачную коду; и я почти рад закончить осуждающим замечанием, чтобы расписанные мною красоты не слишком завораживали наше критическое суждение. Гауэр поднялся до великой поэзии, но он не великий поэт. Сдержанность, явная в отдельных строках и кратких эпизодах, снова и снова покидает его по ходу поэмы. Он говорит слишком много; не «здесь» или «там» — слишком много

¹ Ibid., VIII, 2967: *Homward a softe pas I went.*

simpliciter. Часто он опускается до прозы. Помимо прекрасных историй он рассказывает и плохие. Но его достоинства искупают все его недостатки. Уступая Чосеру в размахе и — иногда, не всегда — в силе дарования, он почти равен ему в мастерстве. Стоит заметить, что его поэзия — глубоко английская. Его романтизм, темы Времени и Старости, восходят к самим англосаксам и заглядывают вперед, вплоть до XIX века. Однако форма у него — французская. Сердце островитянина и романтика, холодная голова европейца. Хорошее сочетание.

II

Кроме поэм Чосера и Гауэра XIV столетие оставило нам еще одно произведение, принадлежащее этой традиции, — «Завещание Любви» Томаса Аска^{iv}. Сравнительно посредственное дарование автора вкупе с политическими и биографическими проблемами, которые встают при чтении, отчасти затемнили его важное место в истории литературы. Важность эта связана с его формой, поскольку написано оно прозой. Это необычно для большинства сочинений¹ в эпоху Чосера, и во все эпохи — для любовной аллегии; а потому сама попытка заслуживает уважения. Разумеется, использование прозы для совсем не практических целей говорит о том, что наш язык достиг совершеннолетия. Средство, которым долгое время пользовались чиновники и проповедники, начинает захватывать новые территории. Аск пытается писать прозой, окрыленной, словно стихи, прозой цветистой и гармоничной, одним словом — *Kunstprosa*. Он думает, что английский язык можно научить тому же, на что оказалась способна латынь под пером Алана, и больше заслуживает сочувствия и снисхождения потомков, чем его обычно удостаивают. Ожидать мы можем одного — что результаты его стараний окажутся скорее любопытными, чем прекрасными. Правда, иногда удача улыбается ему,

¹ Важное исключение — множество книг благочестивого содержания, о чем см.: R. W. Chambers. *On the Continuity of English Prose*, Oxford, 1932.

а многие из его неудач стоило бы сложить пред воротами Чосерова «Боэция», в корне порочного образца, за которым он следует по вполне простительным причинам: у образца этого в его время просто не было соперников.

«Завещание» написано в форме беседы в тюрьме между автором и дамой, олицетворяющей Любовь. Она подражает беседе, также тюремной, между Боэцием и Философией, и не только в общем замысле, но и в деталях аргументации. Стилистически «Завещание» следует за Чосеровым переводом Боэция, и следует столь точно, что доктор Скит даже сомневался, был ли Аск знаком с латинским текстом¹. Едва ли мы можем делать такие выводы из того факта, что он предпочел следовать за единственным образчиком высокой риторической прозы, который предоставлял ему национальный язык; кто бы поступил иначе? Однако влияние Чосера, и не только его прозы, конечно, очень заметно по всему тексту сочинения. В третьей книге Аск выплачивает свой долг эклогой Чосеру, которую я уже упоминал². Содержание книги сбивало с толку многих читателей³. В предшествующих частях речь идет (или как будто бы идет) о любви автора к некоей Маргарите. Любовь вдохновляет его на «служение» и наставляет в знакомой нам манере. Иногда Маргарита перестает быть женщиной и становится жемчужиной⁴; но это не смутит читателя, сумевшего прорваться сквозь «Роман о Розе». По мере чтения, однако, мы обнаруживаем, что нас занимает не столько Маргарита, сколько некое «блаженство», которое стремятся обрести с «добрым усердием»⁵ и которое зовется «стук сердца»⁶. Это блаженство, или этот стук, как выясняется, обладает всеми качествами Боэциева «блага» (*bonum*). Ясно, что мы

¹ См.: *Skeat*. Chaucer, VII, VII, Chaucerian and other Pieces. P.XXV.

² См. выше Главу о Чосере.

³ См.: *H. Bradley*. Dictionary of National Biography, s.v. Usk; *Skeat*. Op. cit.; *Tatlock*. Development and Chronology of Chaucer's Works // Chaucer Society, Series II, XXXVII. P 20 et seq.; *Ramona Bressie*. The Date of Thomas Usk's Testament of Love // *Modern Philology*. Vol. XXVI, no. 1. (Там приводятся аргументы в пользу Хигдена.)

⁴ Testament of Love, I, II; II, XII; *Skeat*. Op. cit. P. 16, 92.

⁵ Ibid., II, IV; *Skeat*. P. 58.

⁶ Ibid., II, IV, V; *Skeat*. P. 61.

незаметно перешли от профанной любви к сакральной и от наслаждения возлюбленной — к небесному блаженству.

Сам автор пытается объяснить свою аллегорию в последнем разделе книги, но его объяснение не так уж просто понять. Приведу это место целиком:

Я также молю о том, чтобы каждый человек мог вполне понять, что означает усердие сердца, которое изобразил я в своем труде. Как случилось, что видимая манна была духовной пищей детям Израиля в пустыне? Она существовала и материально, ибо тела человеческие познали ее; и все же обозначала грядущее — Христа. Точно так же бриллиант знаменует гемму, а значит благородный камень, или, иначе, жемчужину. Маргарита, женщина, знаменует благодать — или премудрость Божию, или, иначе, Святую Церковь¹.

А в предыдущем отрывке он сказал нам, что его «жемчужина» означает Философию в трех ее разновидностях: натуральная, нравственная и рациональная². Именно на основе этих отрывков доктор Скит заключил, что Маргарита «никогда не означает живую женщину, ни даже воображаемый объект естественных человеческих чувств». Слова «Маргарита, женщина» он понимает как «Маргарита, женское имя»³. Одно из вводимых здесь разграничений мы можем сразу же оставить без внимания: на вопрос о том, «реальна» ли в историческом смысле возлюбленная любовного произведения, едва ли можно получить удовлетворительный ответ, и задавать такой вопрос не стоит. Я охотно послушаюсь самого Аска: «Во имя богини любви, никто пусть не спрашивает, как и почему это пришло мне в голову»⁴. Однако очень существенно, нужно ли представлять себе Маргариту как женщину. Я не могу согласиться с интерпретацией доктора Скита и не понимаю, каким образом слова «Маргарита, женщина» могут значить «Маргарита, женское имя». По-моему, в большем согласии с правилами английского языка было бы понять

¹ Ibid., III, IX; *Skeat*. P. 145.

² Ibid., III, I; *Skeat*. P. 103.

³ *Skeat*. P. XXVIII et seq.

⁴ Testament of Love, III, IX; *Skeat*. P. 144.

эти слова как «Маргарита, хотя и женщина» или «Маргарита, помимо того, что она женщина»; это, очевидно, более согласно и с контекстом. В приведенном отрывке, должен признаться, я не совсем понимаю предложение, которое начинается словами: «Точно так же бриллиант...», но все остальное кажется достаточно понятным. Манна имела духовную *significatio*, но «существовала и материально»; она не перестала быть пищей, став символом Христа. Точно так же Маргарита, становясь символом благодати, не перестает быть женщиной. Совсем напротив, «Маргарита, женщина, знаменует благодать». Представление, пожалуй, не совсем простое для современного читателя; но я не думаю, что кто-либо из современников Аска нашел в нем хотя бы малейшее затруднение. Признав в исходе Израиля из Египта символ избавления души от греха, мы не отвергли на этом основании исход как историческое событие. Аск рассматривает куртуазную любовь как символ любви божественной; но не отказывается от куртуазной любви как таковой. Неверно, даже вредно было бы думать, что в аллегории автор «на самом деле» говорит о символизируемом предмете, а не о самом символе; самая сущность искусства — говорить и о том, и об этом. Для такого конкретного соединения божественной любви с земною у Аска достаточно предшественников — это два сада Жана де Мена, Беатриче «Божественной комедии» и «Песнь песней». Современный человек может с пользой поучиться тому же, читая Ковентри Патмора.

Поэтому мы должны быть готовы к тому, чтобы обнаружить в «Завещании» двойную неоднозначность. С одной стороны, Маргарита иногда будет смертной женщиной, а иногда — Церковью или Философией. С другой стороны, дама Любовь будет Венерой из судов Любви, теперь — Любви божественной. Именно это мы и обнаруживаем. Поэтому Маргарита — женщина, когда ее возлюбленный печален, «думая о том, что она не может по моей воле прийти в мои объятия»¹; она — Церковь, когда «и миряне, и монахи покоряются Маргарите-жемчужине»². Когда Любовь говорит:

¹ Ibid., I, I; *Skeat*. P. 5.

² Ibid., III, I; *Skeat*. P. 105.

«Бедные священники, ибо для научения я поставила их проповедниками в церквах»¹, — она говорит это в своем божественном достоинстве; но она — куртуазная любовь, когда говорит: «Когда кто-нибудь из моих служителей одиноко скитался в пустынных местах, я... научила их слагать песни плача или благодарения, сочинять искусные письма в замысловатых выражениях и рассуждать, каким образом они могли бы лучше ублажить своих дам хорошим служением»². Когда она говорит влюбленному, чтобы он не оскорблял Маргариту, «спрашивая о вещах, которые повергают в стыд», и продолжает, повторяя Пандаров совет не пользоваться «неясными» (*queynt*) словами, которые могут возбудить подозрение³, мы — на суде Любви. Но она — божественная Любовь в таких строках:

О да, — сказала она, — есть мелодия на небесах, которую люди ученые зовут Гармонией... Написано великими и мудрыми, что знание о земных вещах легко можно обрести изучением и изысканием, но тот, кто ищет невнимательно, ничего не поймет в этой небесной мелодии. Сладость этого рая восхитила вас. Кажется, глаза спят, отдыхая ото всех дел; так нежно ваше сердце расширяется в груди⁴.

Но в следующем же предложении она продолжает: «Блаженство двух сердец, соединенных в совершенной любви, нельзя и вообразить», — что звучит двусмысленно. Иногда автор соединяет оба значения любви, словно бы различия и не было:

Разве ты не читал, как добра я была к Парису, сыну троянского царя Приама? Как Ясон обманул меня своими лживыми обещаниями. Как без всякого сожаления я лишала Цезаря его твердости, пока он не воссел на престоле в моей благодати и для служения мне. Да что там! — сказала она, — Прежде всего, разве не сотворила я дня согласия между Богом и людьми и не избрала Деву судьейю, чтобы уничтожить раздоры?⁵

¹ Ibid., II, II; *Skeat*. P. 50.

² Ibid., I, II; *Skeat*. P. 12.

³ Ibid., III, VII; *Skeat*. P. 134.

⁴ Ibid., II, IX; *Skeat*. P. 78.

⁵ Ibid., I, II; *Skeat*. P. 11. Заключительные слова этой цитаты показались бы роковыми с точки зрения теории (см.: *Ramona Bressie*. Op. cit.),

Это сближение и разделение естественного и аллегорического смыслов делает Аска особенно интересным для историка чувства. Несравненно уступая Данте и даже Алану в даровании и мастерстве, он равен им в своем стремлении к единству, не довольствуясь тем непроницаемым разделением человеческих желаний, которое удовлетворяет Андрея Капеллана.

О любви в земном смысле он иногда пишет хорошо и может убедить нас, что использует эту традицию по праву, а не просто заимствует ее, чтобы подсластить пиллюлю. Когда он впервые показывает нам Маргариту-жемчужину на острове Венеры, то просто говорит: «Здесь я надолго замолкаю». В похвалу женщине он пишет так:

Для добродетели, из собственной плоти мужчины были они сотворены, как говорит Библия, приводя здесь слова Бога: «Хорошо для человека, если сделаем мы ему помощника... Видишь! В Раю для помощи тебе было привито сие дерево, от которого происходит весь род человеческий. И если мужчина благой плод, то от благого плода оно произошло; райское блаженство все еще ожидает в сем древе грубые мужские сердца»¹.

Человеческая любовь для него, по существу, — бракосочетание предназначенных друг другу душ. Он сознает, что здесь заключена тайна, и меньше, чем многие средневековые писатели, склонен считать, что это разумеется само собой. Это «нечто, скрытое тайным покровом частной жизни, почему эти люди соединяют сердца, встретившись глазами»². И снова:

Как! Не думаешь же ты, что каждому глупцу ведомо значение и тайная цель сего? Они думают, в самом деле, что такой союз есть не более, чем способ сорвать цветок девственности. Пускай остаются при своих заблуждениях; ничто из этого им не ведомо. Ибо согласие двух сердец одно делает этот узел крепким; это не зависит ни от

что образ Маргариты имеет лишь политическое значение. (Я принимаю исправление Скита *Cesars swink*, «стойкость в тяготах», вместо неясного рукописного *Cesars sonke*.)

¹ Ibid., II, III; *Skeat*. P. 96.

² Ibid., I, V; *Skeat*. P. 21.

закона добра или людского закона, ни от возраста или достоинств этих людей, но лишь от согласия этих двоих¹.

Каждый знаком с парадоксом рыцарского идеала в том виде, в каком выражает его сэр Эктор над телом Ланселота: кроток за столом, жесток в сраженьи². Трактую ту же самую тему, Аск более риторичен, чем Мэлори, и вполне сознательно, но все же заслуживает сравнения с ним. Слуги любви:

Львы в поле — и овцы в овчарне, орлы в сражении — и девы в пиришественной зале; лисицы на совете — и скрытные в своих поступках; их защита обеспечена: позади них спасительный мост; зная их поднято в воздух, они словно волки в поле³.

Структура этого отрывка изобличает руку сознательного мастера. Три первых элемента строятся как антитезы, каждый с четырьмя акцентами, и все с нисходящим ритмом. Два последних составляют единую антитезу, оба они построены с восходящим ритмом и образуют почти безукоризненно гармоничное для слуха единство. Становится ясно, что перед нами образец *художественной прозы* и, возможно, стиль — самое главное в «Завещании». Я уже предположил, что место Аска в истории английской прозы затемнено из-за слабости содержания, действительно бесполового. Хорошие места, которые я цитировал, встречаются довольно часто — не составило бы труда процитировать еще, — но их все же недостаточно. Большая часть книги заполнена неоригинальными рассуждениями. Заимствованная мысль далеко не всегда скучна. Хороший популяризатор, скажем Жан де Мен, может добавить несколько удачных выражений или иллюстраций, которые являют старую истину в новом свете; или по меньшей мере

¹ Ibid., I, IX; Skeat. P 40; 41.

² Мэлори, XXI, XIII.

³ Testament of Love, I, V; Skeat. P. 24: *lyons in the felde and lambes in chambre, egles at assaute and maydens in halle, foxes in counsayle styl in their dedes, and their protection is graunted redy to ben a bridge, and their baner is arered like wolves in the felde.*

улучшить оригинал ясностью выражения. Аск же, при всех возможных скидках на порчу текста, остается неуклюжим, и его диалектика доходит иногда до невразумительности. Все, что он говорит, можно отыскать, и в лучшем виде, у других авторов. Однако стиль его достоин рассмотрения.

Сильнее всего, конечно, влияние Чосерова «Бозэция». Я не знаю, можно ли объяснить то, что Аск нарушал естественный для английского языка порядок слов, влиянием Чосера, или это нужно связать с влиянием латинского оригинала. Возможно, и Чосер, и Аск были убеждены, что такие инверсии красивы¹. Был ли Чосер действительно единственным учителем Аска, не испытывал ли он также влияния Алана и других иностранных образцов², можно сказать, только тщательно разобрав соответствующие тексты. Я оставляю это тем, кто занимается стилем; меня же интересует результат, действительные свойства того языка, на котором писал Аск. Многие в нем раздражают современного читателя. Порядок слов неестественен, предложения чрезмерно длинны, а приемы, с помощью которых достигаются все эти эффекты, чересчур обнажены. Подчас мы ощущаем отдаленное предвосхищение «Эвфуэса». «Не сделала ли кротость высокие небеса такими близкими?» — спрашивает Любовь³. И еще: «Огонь, если бы он не давал тепла, не считался бы огнем. Солнце (*sonne*), если бы не светило (*shyne*), не именовалось бы солнцем. Вода (*water*), не будь она мокра (*wete*), должна была бы зваться иначе. В добродетели (*vertue*), не будь она столь жалкой (*werche*), не было бы ничего благого»⁴. А следующее уподобление, возможно, в чем-то напоминает эффектный стиль Лили^v:

Как вода Силоэ^{vi}, она всегда струится со спокойствием и затаенным шумом, пока не приблизится к порогу, и тогда она начинает

¹ Ср.: *Geoffroi de Vinsauf*. Nova Poetria, 758: «Не всегда позволяй слову помещаться на своем месте; такое расположение есть бесчестие самому слову».

² Ср.: Testament of Love, Prol. (*Skeat*. P. 1): «В латинском и французском языках есть много прекрасных хитростей, производящих удивительный эффект», и т. д.

³ *Ibid.*, II, XII; *Skeat*. P. 93.

⁴ *Ibid.*, II, XIII; *Skeat*. P. 98.

так неумеренно бурлить, валы сменяют друг друга, что каждый раз, волнуясь, стремится выйти из своих берегов¹.

Впрочем, все это в конечном счете не составляет сущности этого стиля. Удивительно то, до какой степени удастся Аску сохранить силу даже в таких узах. Что-то простое, английское, даже мужественное пробивается сквозь риторику, а иногда пользуется ею. Аск бессознательно следует примеру Альфреда Великого, используя собственные примеры рядом с заимствованными у Боэция. Так мы узнаем, что гордыня короля Иоанна едва не уничтожила Англию^{vii}, а Генрих Короткий Плащ^{viii} умер жалкой смертью². Аск спрашивает: «Где ныне потомки благородного Александра или Гектора Троянского?» — и продолжает: «В ком и вправду течет кровь короля Артура?»³ Он неточно цитирует «Петра Пахаря»⁴. Иногда, на свой страх и риск, он ухватывает аллитеративный ритмический строй, например: *By woodes that large stretes wern in, by smale pathes that swyn and hogges haden made, as lanes with ladels their maste to seche, I walked thinking alone a wonder greet whyle*⁵. Приход зимы в одном месте сопровождается «Бореєм» и прочими привычными атрибутами, а несколькими страницами ниже зима — это время, «когда амбар полон добра, как початок полон семян»⁶. Решение влюбленного выражено словами, достойными Ланселота:

Хотя я мог бы этого избежать, я так не сделаю. Я повинуюсь тому дню, который послала мне судьба, которая, должно быть, не знает перемены. Мое сердце так болезненно сжалось, что я ни о чем больше не могу думать⁷.

¹ Ibid., II, XIV; *Skeat*. P. 99. (Согласно исправлению Скита *bankes*.)

² Ibid., II, VI, VII; *Skeat*. P. 67, 70.

³ Ibid., II, II; *Skeat*. P. 52.

⁴ Ibid., I, III; *Skeat*. P. 18.

⁵ Ibid., I, III; *Skeat*. P. 15: «Лесами, где были прежде широкие улицы, маленькими тропками, что протоптали свиньи и кабаны, выискивая желуди в пищу себе, я долго бродил один в задумчивости».

⁶ Ibid.

⁷ Ibid., II, III; *Skeat*. P. 18.

Это добросовестная работа, мы слышим здесь живой авторский голос. Столь же удачно описание времен года в восьмой части второй книги¹; и хотя я уже цитировал слишком много, не могу удержаться, чтобы не привести еще одно описание человека — и из-за его чувства, и из-за ритма:

Он обладает от Бога властью надо всем. То его душа здесь, то в тысяче миль отсюда; то далеко, то близко; то высоко, то низко; одно мгновение для нее бывает равно десяти годам; и все это в человеческом нраве².

За исключением немногих отрывков Аск едва ли заслуживает того, чтобы его перечитывать, однако вовсе пренебрегать этим автором не стоит. В той мере, в какой он показывает, что делал с любовной традицией современный Чосеру и Гауэру, хотя и не столь значительный автор, он интересен для историка. Но у него есть и собственное место в истории литературы. Переплетение божественной и человеческой любви, правда, иногда беспорядочное, — оригинальный поворот, позволяющий выявить всю красоту чувства. Хотя Аск в огромной степени перенимает пороки своих образцов, достоинства стиля — принадлежат ему одному. Было бы гораздо лучше, если бы он держался в стороне от политики и умерял свои философские амбиции.

Примечания переводчика

ⁱ Джон Гауэр (*Gower*, ок. 1330—1408) — самый знаменитый после Чосера поэт английского Средневековья. Считается, что он подвел черту под наследием Средних веков. Его перу принадлежат три поэмы: моралистическое французское «Зерцало человеческое» (*Miror de l'homme*, между 1377—1379), латинский «Глас вопиющего» (*Vox clamantis*, ок. 1382), сатирически описывающий крестьянское восстание под предводительством Уота Тайлера, и английская «Исповедь влюбленного» (*Confessio amantis*, 1390—1399). Написал Гауэр и много баллад, мадригалов, посланий на французском языке.

ⁱⁱ «Руководство о грехах» («Справочник грешника» — *Handlyng Synne*), поэма Роберта Мэннинга (ум. 1338), представляющая собой

¹ *Skeat*. P. 77.

² *Ibid.*, I, IX; *Skeat*. P. 39.

переделку «Руководства о грехах» (*Manuel des Péchés*), написанного на англо-нормандском диалекте между 1250 и 1270 гг. и обычно приписываемого Уильяму Уоддингтону. Подобно Уоддингтону, Мэннинг стремится создать руководство, которое должно помогать проверке совести при подготовке к исповеди. Мэннинг последовательно разбирает Десять заповедей, семь смертных грехов и грех кощунства, семь таинств, двенадцать необходимых условий исповеди и двенадцать ее добродетелей (*graces*). Есть много прямых инструкций, наставлений и дидактических комментариев; каждая из тем иллюстрируется одним или несколькими рассказами. Эти примеры, как иногда считалось, обеспечивали специфический интерес произведения. Поэма предназначалась для устной передачи.

ⁱⁱⁱ Знаменитые слова финала «Троила и Крессиды». В переводе М. Я. Бородицкой:

*О Гауэр, искусный в поученьях!
О мудрый Строд! Вам отдаю на суд
Я повесть о любви и злочлочьях
И жду поправок ваших, что пойдут
На пользу ей.*

^{iv} Томас Аск (*Usk*, ум. 1388) — публицист, политический деятель, автор «Воззвания против Нортгемптона» (1383) и «Завещания любви» (1385—1387). Казнен по распоряжению Безжалостного парламента. Как такового «Завещания любви» Томаса Аска не существует. Это название было дано сочинению Аска его первым издателем, Уильямом Тинном (приписывавшим «Завещание» Чосеру) в 1532 г., то есть почти через 150 лет после смерти автора.

^v Джон Лили (1554—1606) — получил известность, опубликовав два романа в прозе, «Эвфуэс. Анатомия остроумия» (1578) и «Эвфуэс и его Англия» (1580), которые сделали его самым модным английским автором 1580-х гг. «Эвфуэс» — романтическая интрига, рассказанная в письмах с вкраплениями общих рассуждений о религии, любви и эпистолярном стиле. Поглощенность построением фраз и выбором слов, частое использование сравнений, взятых из классической мифологии, искусственная и чрезмерно изящная проза способствовали созданию литературного стиля елизаветинской эпохи, получившего название «эвфуизм».

^{vi} Имеется в виду водоем Силоам. Ср.: Исайя 8:6—7.

^{vii} Иоанн Плантагенет по прозвищу Безземельный — сын Генриха II, в правление которого (1199—1216) в результате неудачных войн с Францией Англия потеряла большую часть своих континентальных владений.

^{viii} Генрих II Плантагенет, граф Анжуйский по прозвищу Короткий Плащ — король Англии в 1154—1189 гг. Раздоры с Томасом Бекетом, епископом Кентерберийским, женой Элеонорой Аквитанской и сыновьями, Ричардом Львиное Сердце и Иоанном Безземельным, вызвали усобицы и привели в итоге к поражению короля.

Глава VI
АЛЛЕГОРИЯ
КАК ГЛАВЕНСТВУЮЩАЯ ФОРМА

Лидгейт. Чосерианцы. Малые аллегории. Новая аллегория

I

В разные исторические эпохи историк литературы обнаруживает свою главенствующую художественную форму, скажем — кровавую трагедию у елизаветинцев, сатиру в XVIII веке, сентиментальную повесть и реалистический роман в прошлом или нынешнем веке. В годы от смерти Чосера и до поэзии Уайетта такой главенствующей формой становится аллегория и претерпевает все те злоключения, на которые обрекает подобная роль. Нужно заметить, что такое главенство далеко не всегда благотворно для жанра, которому выпадет эта роль. Когда каждый считает самым естественным использовать одни и те же художественные средства, эти средства в опасности. Их особенности формализуются. В них постепенно проникает незаметная для современников, но безжалостно очевидная для потомков шаблонная однообразность. Я еще помню те времена, когда избитые романские мотивы не были такими очевидными, какими угрожают стать сейчас. С другой стороны, однообразие сатиры начала XVIII века легко ощутимо, тем более — однообразие итальянской трагедии, написанной белым стихом; что же до позднесредневековой аллегории, она неизбежно раздражает. Кроме того, главенствующей форме свойственно привлекать к себе авторов, чье дарование лучше подходило бы для иных жанров. Так, в XVIII веке замкнутый Каупер¹ пишет сатиры; в девят-

надцатом такой мистик и прирожденный символист, как Джордж Макдональд, поддался искушению и стал сочинять повести. В XV и XVI столетии мы находим «Собрание дам», где поэт избрал форму аллегории по велению моды. Наконец, — и это хуже всего — главенствующая форма притягивает к себе тех, кому вообще не следовало бы братья за перо; она становится чем-то вроде ловушки или сточной канавы, к которой «сползает» плохое произведение. Юношеское тщеславие и скудоумие, побуждающие писать, почти наверняка выберут такую главенствующую форму. Своей дурною славой позднесредневековая аллегория, а потому — и аллегория вообще, обязана действию этого закона. Если мы осознаем эту закономерность, быть может, нам будет легче отличать хорошую работу от дурной, использование поэтических средств — от модных злоупотреблений.

Впрочем, существует еще одна «беда», которой подвержены главенствующие формы, и это имеет непосредственное значение для историка. Часто, хотя и не всегда, мы можем заметить, что за очевидным однообразием такой продукции зарождаются новые формы, и обнаружить, что традиция, казалось бы, накрепко привязанная к прошлому, чревата счастливым или грозным предзнаменованием. Я подозреваю, что то же самое происходит, когда я пишу эти строки: роман, на наших глазах ставший до такой степени биографическим в книгах вроде «Мрачной улица»ⁱⁱ и сосредоточенным на историческом периоде в книгах вроде «Саги о Форсайтах», именно сейчас превращается — и уже превратился в работах Литтона Стречи, Моруа и Герберта Ридаⁱⁱⁱ — в художественную биографию, поистине новый жанр, настолько же отстоящий от собственно биографии, как пьеса-хроника отстоит от «просто истории». Литература минувшего времени, однако, снабжает нас более точным примером. У поэтов века Августа^{iv} мы находим форму, не получившую тогда названия и уступавшую лишь сатире. Я имею в виду большую поэму-трактат (если можно позволить себе изобретение термина, когда в этом вряд ли есть необходимость), которую использовали Томсон, Армстронг, Янг, Эйкенсайд, Каупер и другие^v. Эта поэтическая форма была поначалу больше чем просто возрождением античного «дидактического» эпоса. Но вскоре она становится главен-

ствующей, присоединяет к себе множество сочинений более низкого уровня, допускает самые различные вариации, склоняется то к самому практическому дидактизму, то к бессвязной рефлексии и велеречивому монологу, пролагая тем временем путь действительно новому и чрезвычайно важному — «Прогулке», «Прелюдии»^{vi}, «Завету Красоты»^{vii}. Поэтому неразумно пренебрегать приключениями главенствующей формы, ведь тем самым мы рискуем неверно понять ее наследников. В истории литературы мало что рождается из ничего; это история бесконечных превращений. Некоторые аллегории, которых мы коснемся в этой главе, возможно, просто продолжают прошлое; другие обращены в будущее, и как одни, так и другие говорят нам что-то о вкусе и чувстве создавшего их времени. История — сложное явление. Чтобы понять его, мы должны его разделить, и здесь, с известной неохотой, я откажусь от хронологического порядка изложения. «Паломничество человеческой жизни» Лидгейта могло быть написано прежде «Безжалостной красавицы», и, пиши я как хроникер, мне следовало бы остановиться на нем, говоря о чосерианцах. Но эта поэма принадлежит к совершенно иному строю и являет иную, гораздо более важную метаморфозу главенствующей формы. Поэтому я без колебаний отложу ее и разберу вместе с произведениями Хоуса и Дугласа, в последней из групп, на которые я разделил предмет исследования в этой главе. С самого начала нужно понять, что сходство этих поздних аллегорий обманчиво. Под общим именем аллегории кроются явления совершенно различной природы.

II

Однако, прежде чем приближаться к самим аллегориям, следует ответить на один вопрос. В «Исповеди влюбленного» мы находим натуралистическое изображение влюбленности, во многих чертах восходящее к аллегории, а в «Троиле и Крессиде» аллегория оставлена совсем, любовь изображается прямо. Для Чосера (и в меньшей степени для Гауэра) долгая аллегорическая традиция сделала свое дело. Если это верно, мы вполне можем рассчитывать, что

найдем у их последователей достаточно вдохновения и сил, чтобы изобразить внутренний мир человека без помощи аллегории. Неразумно требовать, как чего-то само собой разумеющегося, многочисленных и блестящих примеров неаллегорической субъективной поэзии. Если бы мы обращались к эпохе, бедной талантами, это новое вдохновение и новая сила, скорее всего, продолжали бы робко являть себя в обличье аллегории, которое вскоре стало бы недостатком из-за своей ненужности. Но один или два недвусмысленных опыта в предположенном мною направлении были бы удачным подтверждением наших ожиданий. К счастью, они под рукой.

Первый из них, как может догадаться читатель, «Книга короля»^{viii}. Значение этой поэмы не в том, что она вводит чосеровскую манеру в Шотландии, а в том, что это поэма нового типа — пространное повествование о любви, не аллегория, даже не роман о влюбленных, живших давным-давно, как «Троил и Крессида», но поэтический рассказ о страсти, которую испытывает автор к живой женщине. В поэме, правда, есть сновидение, и сновидение аллегорическое; но разница между сном, вписанным в рамки повествования, и аллегорией, вписанной в рамки сна, достаточно велика. Новизна подчеркивается тем, что автор, кажется, понимает, что делает. Читая поэму невнимательно, можно упустить из виду, что на самом деле открывается она вступлением. Погрузившись в глубокую задумчивость о Судьбе после позднего ночного чтения Боеция, автор размышляет о том,

Как в нежном детстве мне была врагом,
Теперь она — подруга...¹

И это вполне правдоподобно, если, как говорит нам сюжет, поэт был некогда одиноким узником, а ныне он свободный и счастливый влюбленный. Именно здесь ему в голову приходит исключительно своеобразная идея, новшество,

¹ Kingis Quair, stanza 10:
*In tender youth how sche was first my fo,
And eft my frende...*

нашедшее в его сознании столь непредсказуемый отклик, что простейшей художественной проекцией поэтического вдохновения стал для него утренний бой колоколов, раздающийся в ту же самую минуту во внешнем мире. Как он говорит:

Сказал, донесшись, колокольный бой:
«Поведай людям, что стряслось с тобой»¹.

Мы сказали бы, что автор, который долго пытался писать, но только тратил «впустую» чернила и бумагу, вдруг осознал, что его собственная история, даже в своем естественном виде, может без изменений стать материалом поэзии. Он услышал тот же самый голос, что воззвал к Филипу Сидни: «Глупец! Смотри в свое сердце и пиши»^{ix}, — и, поставив крест на старой рукописи, чтобы отделить дальнейшее от прежних попыток, он сел писать то, что решительно заслуживает наименования «нового». Авторство поэмы вызывало споры, но нам нет нужды их касаться. Новизна использованного здесь приема несомненна, независимо от того, взят сюжет из жизни самого поэта или нет. Правда, вдохновение покидает его к концу поэмы, но поэма полна красот, а когда он видит из окна даму, эпизод по меньшей мере так же хорош, как его аналог в «Рассказе Рыцаря». Важны различия между двумя этими текстами. Когда Паламон видит Эмилию, лицо его становится «бледным и мертвенным с виду», и он сетует на то, что его рана «всего его сгубила». Шотландский поэт в таком же положении, так же «смущен», но он объясняет: причина смущения в том, что его

рассудок весь
Объяли разом радость и восторг².

¹ Ibid., stanza 11:
*me thocht the bell
Said to me, Tell on man quhat thee befell.*

² Ibid., stanza 41:
*wittis all
Were so overcome with plesance and deyte.*

В другом месте снова, хотя оба влюбленных пленены своими дамами, только шотландец говорит:

Внезапно сердце в рабство отдалось
Свободно, навсегда¹.

В этом изящном оксюморе мы видим, что природа научила поэта чувствовать и выражать обе стороны сложного переживания, тогда как Чосер пишет в традиции, которая велит видеть только одну из них. И даже там, где оба поэта ближе всего подходят друг к другу, Паламон кричит, «словно он уязвлен (*stongen*) в самое сердце», это просто образ боли, а наш узник говорит:

кровь тотчас прилила
Со всего тела к сердцу², —

с исключительной точностью воспроизводя то первое потрясение, с которого начинаются все сильные переживания при их возникновении, — боль и радость уже не исключают друг друга. Одним словом, Чосер здесь видит только печальные и меланхолические стороны любви, которые традиция сделала столь привычными; шотландский поэт, в данном случае намного более реалистичный, говоря, «что с ним стало», возвращает нас к той радости, которая составляет самую сущность пробужденной страсти, омолаживает ее, оздоравливает; и, впервые явив ее прямо, сообщает стихам ту символическую выразительность, которой они требуют, в лирическом обращении к соловью:

вот он, тот час твой золотой,
Что стоит тягот всех борьбы с судьбой³.

¹ Ibid., stanza 41:

*sudaynly my hert became hir thrall
For ever, of free wyll.*

² Ibid., stanza 40:

*anon astert
The blude of all my body to my hert.*

³ Ibid., stanza 58:

*lo here thy golden houre
That worth were hale all thy lives labour.*

Сам Чосер и все авторы средневековых любовных поэм превосходно изображали покойное и торжественное празднество наслаждения, — а более поздний и, безусловно, менее талантливый поэт напоминает нам, что Афродита, даже едва только явившись, когда будущее темно, а в настоящем еще ничего не свершилось, — радостная и любящая посмеяться богиня. Так вознаграждается его шотландская верность строгим фактам. Эта верность приносит и другой, быть может — еще более странный плод: становясь более веселым, любовное томление становится более нравственным. Афродита любит смех, но это сдержанная, быть может — христианская Афродита. В поэме и речи нет о прелюбодеянии, нет и традиционного предубеждения против брака. Напротив, Венера отсылает поэта к Минерве, а Минерва отказывается помогать ему, не получив заверений, что его любовь основана на Божьем законе и верна «христианскому разумению»¹.

Можно спорить о том, насколько безусловны достоинства этой небольшой поэмы, но ее историческое значение не должно ускользнуть от нас. Из традиционной поэзии прелюбодеяния рождается, наконец, поэзия брака; из романа и аллегории рождается повествование о том, как ухаживали тогда за дамой. Это — первая книга о любви в современном понимании.

Другие поэмы, которые я хотел бы здесь упомянуть, в известном смысле более интересны именно потому, что вообще не имеют отношения к любви. Я имею в виду ранние части, особенно первые шестнадцать строф, поэмы Окклива «О правлении государей»*. Перед нами обильно сдобренное аллегорией, но все же не аллегорическое описание бессонной ночи. Это ни в коей мере не любовная бессонница, но то, что мы зовем беспокойством, а сам автор называет просто Мыслью. Возможности Окклива невелики и сомнительны, он не знает, как свести концы с концами. Теперь, конечно, нельзя доказать, что он не мог бы написать этой части своей поэмы, если бы любовные аллегории не были созданы прежде; но я не сомневаюсь, что читатель,

¹ Ibid., stanza 138, 142.

изучивший предыдущие главы, без труда найдет здесь некоторую зависимость. Если бы можно было провести различие между описанием чьих-то страданий и описанием состояния ума, производимого мыслями о страданиях, то Окклив, конечно, делает второе. Он разбирает свое эмоциональное состояние во время бессонной ночи точно так же, как авторы любовных поэм — любовную бессонницу; и олицетворенная Мысль, как во всякой любовной аллегории, — непосредственный противник поэта, а объективные обстоятельства, благодаря которым эта Мысль возникла, отодвинуты на задний план. Чему бы мы этим ни были обязаны, получаются строки немалой силы; и всякий с сожалением должен признать, что они правдивы. Такие строки, как «тревожны сны, что зрим мы наяву»¹, и мрачное обобщение (любопытным образом предвосхищающее Китса) —

Кто столь задумчив — горем осажден², —

заслуживают более широкой известности. Но есть кое-что и получше. Каким бальзамом для души звучит просьба нищего, обращенная к беспокойному человеку: «Выйди из своей тюрьмы на простор»!³ Может показаться нелепым, если я вспомню Эсхила в связи с Оккливом, но сам Эхил не написал бы лучше о Мысли, чем вот это:

Жестокий сей противник
Мне сердце сделал данником своим,
Его горячей кровью пропитавшись⁴.

Разве не вопиют эти строки о том, чтобы вновь облечься в ямбические триметры?

¹ Regement of Princes, 109.

² Ibid., 80: *Who so that thoughty is, is wo be-gon...*

³ Ibid., 277.

⁴ Ibid., 88:

*That fretynge Adversarie
Myn herte made to hym tridutarie
In sowkyng of the fresschest of my blod.*

III

Как поэт куртуазной любви, Лидгейт^{xi} обладает двумя особенностями. По своему стилю и в построении своих поэм он — ученик Чосера. Его понимание поэтического языка и некоторые успехи на этом поприще основываются на способе письма, медленное и победоносное развитие которого в определенных Чосером рамках интересовало нас в предыдущей главе. Здесь Лидгейт заслужил прочное место в ведущей традиции нашей поэзии, и иногда (боюсь, я не могу сказать «часто») это отнюдь не пустые притязания.

Лучам твоим весь мир вещей открыт,
В них вечный огонь любви небесной скрыт...¹

Изгладь печаль, о Киферия...²

Мир красоты в ее лице сверкал,
А чудный взгляд вглубь сердца проникал...³

Подобные отрывки находятся на главной линии развития литературы, которая проходит от Чосера к Спенсеру, а от него — далее, к Мильтону, Поупу и романтикам. Кроме того, в своем понимании аллегории Лидгейт едва ли совершенствует практику Машо и Чосера. Он скорее стремится вернуться к предшествующей Чосеру эпохе или по крайней мере к самым ранним его опытам. Аллегория у него используется просто как форму для неаллегорических излияний либо таких, которые, самое большее, возрождают аллегория лишь в качестве риторического олицетворения. Любовная жалоба, письмо или мольба — вот формы, в которых он чувствует себя как дома. Так, в «Черном рыцаре» весеннее

¹ Temple of Glas, 326:

*And with thy stremes canst every thing discern
Thurugh hevenli fire of love that is eterne...*

² Ibid., 701: *Redresse of sorrow, o Githeria...*

³ Ibid., 755:

*A wold of beaute compassid in her face
Whos persant loke doth thurugh min herte race...*

утро и населенный птицами сад служат лишь тому, чтобы ввести монолог рыцаря, который и составляет подлинное содержание поэмы. В «Цветке учтивости» (*Flour of Curtesye*) они — лишь оправда для творения поэта. В обоих поэмах само присутствие аллегории спорно; пейзажи, возможно, имеют какуюто *significatio*, но она не важна и неопределенна. В «Храме из стекла» мы снова переносимся в «глушь, диких полную зверей», к «скале, как будто изо льда», в сущности, не для того, чтобы увидеть аллегорическое действие, но чтобы услышать длинные монологи и разговоры Дамы, Влюбленного и Богини. И Лидгейт достаточно умен, чтобы целиком сосредоточиться на этом. Ничто так не поражает в его поэмах, как преобладание строфических речей и диалогов над авторским повествованием в двустишиях; в них заключены почти все достоинства его поэм. Несомненно, у Лидгейта, как у большинства менее крупных поэтов, качество стихов почти полностью определяется выбором метра; двустишия не смиряют его неумной болтливости (в первой фразе поэмы девять, а в третьей — восемнадцать строк), а строфы вынуждают его по крайней мере «разростаться в определенных границах». Но различие метра сопровождается различием содержания. Медленно возводя и украшая свод за сводом риторическую конструкцию, он обнаруживает самое лучшее в себе.

В своем понимании любви Лидгейт современнее Чосера. Он стоит в одном ряду с автором «Книги короля», помогая сделать старую, неразработанную провансальскую традицию более приемлемой и более английской. В «Черном рыцаре», признаюсь, довольно неприятно читать о Вулкране, законном муже Венеры, что этот

Глупец довольствовался краткими ночами,
А днем достойный рыцарь и герой,
Марс черпал милость полную рукой¹.

¹ Black Knight, 390:

*The foule chorn had many nightes glade
Wher Mars, her worthy knight, her trewe man,
To find mercy, comfort noon he can.*

Над рога носцами смеялись часто, но все-таки это вряд ли значит, что их нужно преспокойно бранить. Эти строки, однако, далеко не типичны для Лидгейта, а в «Храме из стекла» мы движемся к менее произвольным представлениям. Легко не заметить важного отрывка, в котором несчастливые супруги и те, кого насильно, как детей, упрятали в монастырь, жалобно сетуют Венере. Нам эти жалобы кажутся естественными, но Мария Шампанская рассмеялась бы, услышав их, как и Андрей Капеллан. Для Лидгейта обеты брака или безбрачия жестоко препятствуют подлинной любви; но в первоначальной традиции и обеты эти, и их нарушение настолько разумелись сами собой, что женатые люди, клирики, даже монахи (в «Соборе») могли преспокойно влюбляться. Очевидно, доходя до этого отрывка, мы преодолеваем достаточно опасное затруднение; но поэт больше не говорит с той же ясностью, и, продвигаясь дальше, мы обнаруживаем занятные двусмысленности. Героиня поэмы, разумеется, замужем, и не за тем, кто в нее влюблен; в этом пункте традиция соблюдена. Но главная причина для ее недовольства — замужество (Гвиневеру это не беспокоило); кажется, и автор, и сама она считают его непреодолимым препятствием для ее любви:

Мечты далече, тело позади¹.

Отвечая на ее жалобу, Венера обещает, что Дама один день пробудет со своим возлюбленным «благородно и не нарушая приличий». Я не знаю точно, что Лидгейт хочет этим сказать. Может быть, он имеет в виду только то, что время и место позволят Даме исполнить требования куртуазного любовного кодекса, не выдав себя и потому избежав объективного «бесчестья»; не исключено, что она может вступить в новый брак. Не менее двусмысленны слова Венеры влюбленному:

Но знай, ее любезности начало
 Все в чести коренится, оттого
 Ты хитростью не пробуждай в ней жалость,

¹ Temple of Glas, 346:

My thought goth forth, my body is behind.

Так больше не добьешься ничего;
 Сочувствия из сердца своего
 Не выпустит она, покуда, лесть
 Сплетая, ждешь ее похитить честь¹.

Мы даже не знаем, чем заканчивается вся эта история.
 Когда Венера в конце концов сводит вместе обоих влюблен-
 ных, Дама предостерегает рыцаря:

Пока Венера силой сокровенной
 Для наших двух сердец очистит путь,
 До той поры мы ждать должны смиренно².

Каких действий они ждут от Венеры? А они очевидно чего-то ждут, поскольку только целуются и восхваляют соответствующих богов, и нет никакого намека на то, что их любовь достигает цели. Наиболее естественное объяснение, конечно, что они «смиренно ждут», пока Венера «очистит путь» не к прелюбодеянию, а к браку. Используя привычный эвфемизм, «что-нибудь может случиться» с нежеланным мужем:

Мужчины ведь проходят много миль
 В ночи, когда скрывается луна,
 Когда ясна погода³.

¹ Ibid., 869:

*But understandeth that al her cherishing
 Shdl ben groundid upon honeste,
 That no wight shalthurugh evil compassing
 Demen amys of hir in no degree;
 For neither merci, routhe, ne pite
 She shal not have, ne take ofthe non hede
 Ferther then longith to hir womanhede.*

² Ibid., 1082:

*Unto the time that Venus list provide
 To shape a wai for oure hertes ease,
 Both ye and I mekeli most abide.*

³ Ibid., 393:

*For men by laiser passen many a mile,
 And oft also aftir a dropping mone
 The weddir clereth.*

Вполне может быть, что и Лидгейт точно не знал, чем закончилась его история; однако сама эта неопределенность очень важна.

В поэме как таковой это новое направление чувства больше волнует читателя. Те, кто несчастлив в браке, становятся значимыми для поэзии, согласившись, что брачный обет нельзя нарушать. Героиня «Храма», несмотря на несовершенство Лидгейта, трогает меня больше, чем Гвиневера Кретьена де Труа, а когда в строках, которые я уже упоминал, Лидгейт защищает девушек, которых отцы принуждают к браку, чтобы поправить свои дела, и несчастных детей, брошенных в монастырь, чтобы спасти этим отцам души, —

В широких ризах, чтобы укрывать
Глубины сердца, раны залатать¹, —

он возвышается до подлинной поэзии. Какой читатель, наткнувшись на первые слова этого отрывка («Я крик иной услышал»), не вспомнит *voces vagitus et ingens*^{xiii} в аду Вергилия или не поразмыслит о том, что автор, вероятно, движим здесь собственными воспоминаниями о пролитых украдкой слезах и детстве, проведенном в монастыре, вдали от дома?

Лучшее произведение Лидгейта лежит в стороне от его аллегорий куртуазной любви, и у нас будет счастливая возможность коснуться его прежде, чем мы завершим эту главу. Но я не могу удержаться, хотя это ненадолго уведет нас в сторону, и напомним читателю, насколько лучше может писать Лидгейт, даже как автор любовной поэмы, чем позволяют предположить его художочные аллегории. Трудно отыскать у Чосера столь тесное приближение к проникновенному плачу, как в этих полузабытых строках:

Как я стоял совсем один в ту ночь на Новый год,
Моля морозную луну, снежинок хоровод,
Замолвить слово за меня пред Дамою моей.

¹ Ibid., 204:

*In wide copis perfection to feine
And shew the contrari outward of her hert...*

А после, рано поутру, пред небом преклонясь,
 Я солнце светлое молил, в его восхода час,
 Пойти и то же повторить в венце своих лучей¹.

IV

Небольшая антология любовных поэм малоизвестных и неизвестных авторов, которую в старых изданиях помещали вместе с произведениями Чосера^{xiii}, имеет любопытную судьбу. В истории литературы огромную роль играет случайность. Если бы эти поэмы никогда не соединялись с именем Чосера, если бы они покоились в рукописях до прошлого века и были бы вызволены оттуда для полусонного существования публикацией некоего ученого общества, историки едва ли сегодня обходились бы с ними лучше, чем с известными произведениями Лидгейта и Хоуса. Случайность — или что-то очень на нее похожее — широко распространила знание о них и таким образом восстановила справедливость, чего не случилось с прочими подобными поэмами этого времени. Поэтому Мильтон не счел ниже своего достоинства позаимствовать фразу из «Цветка учтивости» и причудливое сравнение из «Кукушки и соловья», а Драйден, Вордсворт и Китс перелагали или восхваляли поэмы, несравненно уступающие «Разуму и чувству» или «Дворцу Славы». Предпочтение вторгается даже в текст и в само оформление изданий. Все несовершенства остаются на совести Лидгейта, его издания измараны насмешливыми (и неверными) схолиями, текст обезображен неряшливыми диакритическими знаками; «Цветок и Лист» вычищен «чистейшим редактированием» (по выражению Сейнтсбери) от метрических и грамматических недостат-

¹ *Lidgate. Minor Poems*, pt. II. Ed. MacCracren and Sherwood, E.E.T.S., 1934. II, 425:

*And as I stode myself alloone upon the Nuxwe Yere night,
 I prayed unto the frosty moone, with her pale light,
 To go and recomaunde me unto my lady dere.
 And erly on the next morrowe, kneeling in my cloos
 I preyed eke the shene sonne, the houre whane he aroos,
 To goon also and sey the same in his bemys clere.*

ков и отпечатан на чистой странице. При такой косвенной поддержке не удивительно, что поэма опережает во мнении читателей то, что по меньшей мере не уступает ей. Сегодня науке самое время восстановить равновесие. Возможно, не стоит желать, чтобы мы стали меньше восхищаться чосерианцами; но не надо принимать в расчет случайную составляющую их славы, чтобы больше восхищаться некоторыми другими аллегориями. Лучшие из этих обласканных судьбой творений заслуживают доставшейся им популярности, но все собрание — это английский сад в миниатюре, где охотно задержались бы античные влюбленные. В них нет ничего от величайших произведений своего времени, и они мало что обещают будущему.

«Кукушка и соловей», вероятно, самая ранняя из этих поэм. Это знакомый нам птичий диспут, с необычной системой рифмовки, искусно наполненный сельскими видами и звуками. Очень хорошо изображено весеннее любовное томление,

несущее с собой воспоминанья,
Спокойствие и тихую печаль¹.

Читатель заметит, что точность и удачность последней строки в некотором роде столько же принадлежат прозе, сколько стиху. Это не упрек, поэзия не обязательно хороша, если она чужда всякой иной гармонии, кроме поэтической; однако это показывает, как отличается дарование автора от таланта Чосера. Мы не найдем у него ни достоинств, ни недостатков высокого стиля. Невзирая на воздушную тему, как стилист он остается на земле; он не перенял у Чосера нового богатства и сладости языка, и его строки обычно производят впечатление речи, а не песни.

Эта особенность (мне трудно назвать ее недостатком) хорошо заметна, если сравнить автора поэмы о кукушке и автора «Безжалостной красавицы». Самые первые строки этой поэмы:

¹ *Skeat. Chaucerian and other Pieces, XVIII, 29:*
that bringeth into hertes remembraunce
A maner ese, medled with grevaunce.

В полудремоте был я, просыпаясь,
И сон золотой укрыл меня крылом¹, —

сразу же наверстывают — и с блеском — то, по чему мы соскучились, читая «Кукушку и соловья». Кроме того, они подводят нас к подлинному значению «Красавицы». В этой поэме нас интересует удивительное стилистическое упражнение (в слово «упражнение» я не вкладываю никакого пренебрежительного оттенка). Это перевод французской поэмы Шартье, и содержание не так уж важно. Кроме того, это не аллегория, а поэма, где ряд приключений подводит к пространному диалогу между влюбленным и его возлюбленной, безжалостной и недоступной, которая и дает поэме имя. Тема подсказывает основное чувство — непрерывно подчеркивается то, что я отважусь назвать («да устыдится грубый слух!») мазохистским элементом куртуазной любви. Автор не болен, он остается в рамках здоровья и нормальности, но играет с оттенками чувства, которому достаточно малейшей поблажки, чтобы перейти эти рамки и превратиться в легко распознаваемое отклонение². Его изображение возлюбленной, хотя и вполне соответствует этому складу чувств, конечно, поэзия, а не патология, и его стоит процитировать:

В ней все прекрасно, я тому свидетель,
Все ум и честь, все тайна под замком,
В сей крепости гнездится добродетель,
Влюбленному не взять ее тайком.
Свежа, юна и в облике таком
Подходы стерегущая бессонно,
Спокойна, беспечальна, а кругом
Опасности полощутся знамена³.

¹ Ibid., XVI, 1:

*Half in a dreme, not fully wel awaked,
The golden sleep me wrapped under his wing...*

² Ibid., 105—8, 137, 164, 246.

³ Ibid., 173 et seq.:

*In her fayled nothing, as I could gesse,
O wyse nor other, preyvy nor apert.
A garnison she was of al goodness*

Хотя мы и определили чувство, но ошибемся, если расценим его как главное в поэме. Главное — это диалектика беседы дамы и влюбленного, и тонкость ее ответов несомненна, как и интеллектуальная напряженность между каждым вопросом и ответом, которую Шартье чаще всего использовал, чтобы поддержать интерес читателей. Нам, далеко разводящим игру чувств и ума, это не так интересно; и, к сожалению, именно эти фрагменты опущены в английском переводе. Я не уверен, что автор был истинным творцом; конечно, его версия диалога содержит неясности. Но английским он владеет в совершенстве, и на протяжении всей поэмы, особенно в первых строфах, до диалога, — перед нами второразрядная тема, искупаемая исключительно хорошим стилем. Мы должны пересмотреть все наше представление о культуре XV века, когда читаем столь превосходную строфу:

Как быть веселым? Горько он страдал,
А внешне ложной радостью лучился;
И силой петь себя он принуждал
Не для отрады, чтобы лишь крепиться,
Ведь стон лишь на уста ему просился,
Несчастной участи отчаянный мотив,
Подобно гласу птиц желал излиться,
Свободно лес и поле огласив¹.

Здесь, как и в предыдущей выдержке, видно, что мы имеем дело не просто с письмом в форме строф, но с со-

*To make a frounter for a lovers hert—
Right yong and fresshe, a woman ful covert,
Assured wel her ese, withouten wo or smert,
Al underneth the standard of Daungere.*

¹ Ibid., 117 et seq.:

*To make good chere, right sore himself he payned
And outwardly he fayned greet gladnesse;
To singe also by force he was constrayned
For no plesaunce, but very shamfastnesse;
For the complaynt of his most hevinesse
Com to his voice alwey without request,
Lyk as the soun of birdes doth expresse
Whan they sing loude in frith or in forest.*

всем другим явлением, настоящим строфическим письмом. Последняя строка предощущается на протяжении всего этого степенного менуэта, слова его и чувство не ослабевают, стремясь разрешиться в ней; и, появляясь, она звучит исчерпывающим финалом для уха и для ума, рисуя перед внутренним взором цельную картину. Создать подобное не легко, даже Чосер и Спенсер не всегда в этом преуспевали. Только это место в поэме мне захотелось процитировать, но ее подлинное достоинство — не в случайных «красотах», а в их *aureum flumen*^{xiv} — богатой, даже мелодичной непрерывности целого.

«Цветок и Лист» написан гораздо позже неизвестным автором и принадлежит иному миру. Автор менее искусен и более оригинален, а сама поэма в некоторых отношениях представляет достаточно большой интерес. Она являет в очень мягкой форме то слияние куртуазной и гомилической аллегории, о котором мы скажем подробнее в следующей главе. Сюжет, вероятно, знаком каждому читателю. Автор — который рисует себя женщиной (а мы, в согласии с принципом «бритвы Оккама», должны его так воспринимать^{xv}) — бродит по лесу, где случайно видит празднества таинственных существ, которые оказываются свитой Листа и свитой Цветка. Свита Цветка удручена чрезмерной жарой и сильными дождями, свита Листа надежно укрылась под «прекрасным лавром». Когда гроза заканчивается, слуги Листа, свежие, сухие и довольные, предлагают помощь промокшим спутникам Цветка и угощают их «вкусным салатом»:

Чтоб облегчить их тяжкую жару¹.

Наконец, безымянная дама (введенная довольно неумело) объясняет автору, что значит это видение. Королева Листа — это Диана, а Королева Цветка — Флора. Их свиты состоят из духов²; духи дев, верных влюбленных и отважных рыцарей следуют за Дианой, тогда как эскорт Флоры

¹ Ibid., XX, 413: *For to refresh their greet unkindly heet.*

² Flower and the Leaf, 477—483, 536.

составляют те, кто любил праздность и не нашел себе лучшего занятия, чем «охота с собаками, с соколами и игры на лугах»¹. Это неожиданное заключение для поэмы, начавшейся в духе куртуазной любовной аллегории. У куртуазной традиции она заимствовала идею *exercitus mortuorum*^{xvi}. Из того же источника заимствовано понимание грядущей награды и наказания, не связанное с христианской эсхатологией. Но кроме того, под эти награды и кары подводится чисто нравственное основание: для жестоких красавиц нет ада, и если истинные влюбленные получают воздаяние, то вместе с девами. Любовь, отвага и девственность собраны вместе и противопоставлены праздности, легкомыслию и непостоянству. Противопоставление это чисто нравственное, а нравственность — современная автору. В сердцевине этой небольшой поэмы, которая на первый взгляд так похожа на «Безжалостную красавицу» или «Птичий парламент», мы находим нравственную аллегорию, напоминающую выбор Геракла^{xvii}, миниатюрную психомахию Порока и Добродетели. По существу, это гибрид — нравственная аллегория в традиционных одеждах «Романа о Розе». Навряд ли поэтессе действительно привлекала гомилетическая аллегория. Возможно, она не помышляла и о какой-либо реформе любовной традиции. Очень может быть, она знает, что самые искаженные выражения этой традиции — «только поэзия», и не интересуется ими. В то же время невыносимое однообразие и неестественные черно-белые тона, в которые современное ей духовенство облекало невидимую брань, оставляют ее почтительно равнодушной. «Она знала меру, — пишет автор о своей героине, — как свойственно женщинам». Материал для аллегории — знакомый ей мир. В мире этом нет поражающих воображение пороков и добродетелей, но она тем не менее видит в нем лучшее и худшее, укрывающий Лист и скоро увядающий Цветок. Как моралист, она ближе к Аддисону, чем к Дегильвиллю. Вкус и моду она также готова числить сторонниками добродетели, изображенной в скромных, простых и безыскусных тонах, удивительно предвосхи-

¹ Ibid., 538.

щающих нашу либеральную литературу XVIII века. Она говорит о нравственном выборе, но в терминах «прелести и изящества». Перед нами только самые робкие добродетели и самые простительные пороки, и спор их — об учтивости. Он завершается тем, что Добродетели приглашают Пороки на пикник и помогают им высушить одежду. Здесь можно различить, если угодно, женское незнание высот и глубин. Не буду доказывать (хотя поспорить тут можно), что Добродетели в некотором смысле ведут себя достойней, то есть милостивей, чем Милость Божия (*Grace Dieu*) у Де-Гильвилля. Я не думаю, что та, чьему перу принадлежит это произведение, рассуждала на столь серьезном уровне. Но если она кажется не слишком глубокой, по крайней мере, она смотрит собственными глазами, превращает в аллегорию жизнь, как ее видели обеспеченные и хорошо воспитанные люди доброй воли, а не как стремилась видеть какая-либо традиция, гомилетическая или любовная. Если наша поэтесса не может претендовать на мудрость, у нее есть и чувство, и юмор, которые руководят ею, когда она пишет поэму, более оригинальную, чем сама, быть может, подозревала. Те же достоинства с теми же ограничениями присущи и ее стилю. Ее язык свеж и искренен, но никогда не достигает истинной меткости. Она описывает то, что ее волнует, руководствуясь в своем выборе скорее чувством, нежели мастерством; и ей не всегда легко уместить в каждой строке нужное количество слогов.

«Собрание дам» автор тоже вкладывает в уста женщины, и критики, обеспокоенные тем, чтобы экономно растрачивать гипотезы, предположили, что произведение принадлежит перу того же поэта, что и «Цветок». Если это так (точно мы, скорее всего, никогда не узнаем), это была замечательная женщина; ибо «Собрание» представляет собой совершенно иное и в некоторых отношениях не менее интересное видоизменение традиции. Как аллегория, поэма была бы исключительно глупой, другой такой стоит еще поискать. Несколько дам приглашены на «собор» ко двору Преданности. Прибыв туда, они оглашают свои прошения. Преданность откладывает ответ до следующего «парламента», и сновидец пробуждается. Как сюжет, тем

более — аллегорический, поэма не представляет ни малейшей ценности. Она принадлежит к тому разряду, где аллегорический предлог измышляется только по требованию моды. На самом деле автор хочет описать не отношения с Преданностью, но суматоху и шумиху настоящего двора, шушуканье, примерки нарядов, пышные прибытия и отъезды. Движимый чисто натуралистическим импульсом, он стремится представить подробности повседневной жизни; и если бы поэме не мешало то, что она до сих пор связана, словно пуповиной, с аллегорической формой, это была бы удивительная картина нравов. Если бы до нас дошли только четыре начальные строфы, мы могли бы сокрушаться о том, что потеряли Джейн Остин XV века. Они читаются в точности как начало романа в стихах; у нас есть редкая возможность услышать обычный, а не куртуазный разговор между благовоспитанными людьми того века, мужчиной и женщиной. Этот диалог удивителен и, пожалуй, превосходит ранние опыты Чосера. Реализм ничуть не страдает, когда дама (то есть автор) начинает рассказывать о своем сне. Мы вскоре забываем о том, что это сон или аллегория. Посланица двора Преданности доставляет вызов и готова отправиться назад, когда вдруг возвращается, чтобы сказать: «Я забыла, все вы должны быть в голубом». Героиня, прибывая ко двору, просит одну из придворных дам «помочь ей надеть свой наряд». Один их придворных, ее друг, пускает в ход свои связи и говорит ей, чьего благосклонного внимания она должна добиться. До приемной доносится крик: «Потеснитесь к стене!» Пробуждение ото сна чрезвычайно натурально; таков же финал всей поэмы:

Теперь прощай! Меня зовут они¹.

Мы не можем сказать, что вся поэма хороша, поскольку пагубное несоответствие целей действительной и мнимой чувствуется на каждом шагу. Читая ее, можно понять, почему некоторые критики так не любят аллегорий, ибо *significatio* здесь (как, по мнению некоторых, и у всякой

¹ *Now go, farwel! for they call after me.*

аллегории) безжизненный и неуместный довесок к сюжету. Но детали показывают дарование, граничащее с истинным талантом, и открывают нам хорошо забытый закон истории литературы: потенциальный гений никогда не станет актуальным, если не найдет или не создаст необходимой ему формы. *Materia appetit formam ut virum femina*^{xviii}. В «Собрании» хороший «материал» — беззлобная сатира, живой диалог, проницательный глаз — остается бесплодным.

V

Читатель мог увидеть, что сочинения Чосерова корпуса, за исключением разве что «Цветка и Листа», показывает нам ослабление подлинно аллегорического импульса. Аллегория по-прежнему в ходу, но истинные интересы поэтов лежат в иных областях; иногда их занимает сатира, иногда — любовная диалектика, а часто — риторика и стиль. Прежде чем отправиться дальше, к настоящей аллегории этого времени, где названный импульс ни в коей мере не ослабел и готовится к новому торжеству в «Королеве фей», мы должны рассмотреть еще несколько поэм, входящих в один разряд с произведениями Чосерова корпуса.

Данбар, пожалуй, первый вполне профессиональный поэт в нашей истории^{xix}. Разносторонний до виртуозности, он пишет во всех жанрах от сатирической порнографии до благочестивой лирики, и ему одинаково удобны бойкость аллитеративных набросков, блеск аллегорий или нейтральный стиль обычных лирических поэм. Содержание его стихов всегда так же ясно и очевидно, так же плоско, если хотите, как у Горация; но, подобно Горацию, он такой мастер своего дела, что мы не в силах требовать от него большего. Его аллегии не имеют исторического значения. Цель у них одна — доставлять удовольствие, и они с успехом развлекают многие поколения читателей. «Чертополох и Роза» — аллегорическая эпитапема в духе Чосерова «Птичьего парламента», хотя всякое сравнение несправедливо по отношению к Данбару. Чосер вложил в «Парламент» всю свою раннюю силу, создав истинное

буйство нежности, остроумия и утонченной чувствительности. Поэма Данбара хочет только явить нам поистине прекрасный язык, придающий новую толику великолепия королевскому бракосочетанию и сопоставимый с придворными одеяниями первых слушателей. «Чертополох и Роза» — блестящий успех Данбара, однако эта поэма уступает его же «Золотому щиту» (*Golden Targe*). Язык здесь богаче, строфы больше приспособлены к тому, чтобы поддержать это богатство, образы более ослепительны. Отметив изобилие таких слов, как «хрустальный», «серебряный», «искрящийся», «сверкающий», мы укажем на существенную особенность поэмы. Своеобразная яркость, похожая на блеск эмали или миниатюру на пергаменте, которую мы находим намного раньше в «Гавейне» и «Жемчужине», а позже — у Дугласа, достойна внимания, поскольку к ней стремится весь блестящий (*aureate*) стиль и ее успех позволяет понять намерения поэтов, этого успеха не достигших. Когда поэту что-то удастся, поневоле должны умолкнуть все априорные возражения против его приемов (скажем, ересь Вордсворта^{xx}); когда стихи хорошо написаны, они дарят наслаждение, недостижимое никаким иным путем. С нашей точки зрения, поэму почти с полным основанием можно назвать аллегорией как таковой. Здесь есть понятный аллегорический сюжет: разум поэта после долгого сопротивления становится в конце концов узником красоты. Но этот сюжет столь поверхностен и столь часто скатывается к простому перечислению олицетворений (единственный серьезный промах «Щита»), что мы вправе им пренебречь. Истинное значение поэмы не в этом; аллегорическая форма приспособлена к чисто декоративным целям, как приспособил Поуп форму пасторали, а Мэтью Арнольд (мы могли бы добавить — и Мильтон) — форму элегии. И такое случается с главенствующей формой.

Гораздо менее удачный пример такой декоративной аллегории мы находим в «Лавровом венке» (*Garland of Laurel*) Скельтона^{xxi}. О том, что Скельтон мог, если хотел, написать настоящую аллерию, мы знаем по удивительному «Придворному довольствию» (*Bouge of Court*). Чисто сатирическое содержание этой поэмы выводит ее за пределы моей

компетенции; но я предполагаю, что ни один читатель не забудет жизненности персонажей или того, как грозно переходит автор от простодушия к подозрительности, от подозрительности — к тревоге, а затем к панике и наконец к пробуждению. Чувства молодого человека в те мучительные годы, когда он впервые открыл, что вступил в мир, где «сильный поедает слабого», едва ли можно описать лучше. «Лавровый венок» в этом смысле — вообще не аллегория. Аллегория здесь лишь предлог или оправдание, глухая стена, которую можно увешать самыми разнообразными гобеленами. Лирика, несомненно, благодарнейший из таких гобеленов; однако удачи встречаются даже среди королевских стрóf^{xxii}, как, например, слова Феба, обнимающего Дафну:

руками древо обхватив,
Он ее тела трепет ощутил¹.

У Данбара и Скельтона упадок подлинной аллегории искупается красотами иного рода, столь замечательными, что ради них мы забываем о недостатках поэтической формы. Уильям Невилл^{xxiii} достигает самой низкой точки в развитии жанра. «Замок Наслаждения» (*Castell of Pleasure*) показывает нам неудачное воплощение главенствующей формы, наделяющее даром речи посредственность. Автор был бесплодным, однако он мог бы унести эту тайну в могилу, если бы весь рецепт изготовления таких поэм не оказался, к несчастью, у него под рукой. Сюжет поэмы — спор между Красотой, Жалостью, Презрением и Желанием в виде путешествия во сне к замку Наслаждения. Ингредиенты нам прекрасно известны, но это не испортило бы блюда; плохо то, что повар никуда не годится. Спор мог бы явить нам, подобно диалогу Жалости, Стыда и Опасности в «Романе», реальный психологический процесс, происходящий в сердце героини, или, по крайней мере, сохранить непростое очарование «Безжалостной красавицы». Но Невилл сделал

¹ Garland, 300:

*the tre as he did take
Betwene his armes, he felt her body quake.*

свою поэму по преимуществу юридической¹, и бóльшая часть доводов невыносимо причудлива. Единственный хороший поворот — неожиданная мысль Жалости, что любовь-*effeccyon* (то есть страсть, психофизическое «средство») на самом деле прочнее, чем любовь, коренящаяся в *condicyons* — говоря нашим языком, в общности вкусов и интересов, товарищество². Путешествие к замку в лучших руках могло бы оказаться полным красот и чудес; у Невилла мы находим лишь одну хорошую картину:

Я на гору прекрасную всходил,
 Чьи склоны яркий солнца свет залил,
 А красок пир внизу восторг будил,
 Златых долин, полей сплошной настил³.

Пейзаж, чего не скажешь о метре, все-таки живой; мысль — даже у Невилла есть свои мысли — банальна. Знает он и о выборе между жизнью любви и иной жизнью. Поэму предваряет диалог автора с владельцем типографии именно на эту тему, к этому диалогу мы возвращаемся позже, у ворот замка⁴. Выбор здесь — между любовью и деньгами. В прологе автор (или издатель) боится, что бóльшим спросом у публики будут пользоваться книги, толкующие о том, как достичь успеха, а не книги о любви; у ворот замка он находит две надписи, «золотыми» буквами и «синими», в которых говорится, что здесь он должен выбрать одну из двух дорог: к мирскому благополучию или к «высшим красотам». Читатель помнит, как автор «Цветка и Листа» смягчил старую суровую тему «невидимой брани», сведя ее к непринужденной сценке между робкими добродетелями

¹ Castell of Pleasure, 601—617, 626—633.

² Ibid., 710—737. Строка 736 содержит крукс, который, по моему мнению, отмечает не порчу текста, а сумбур в голове автора. Он написал *in thoder*, тогда как следовало *in thoder in an other*, то есть «в ином случае (в случае любви-товарищества), если бы он обрел то же самое у другой (женщины)».

³ Ibid., 148:

*I was ascendynge a goodly mountayne
 About the whiche the sonne over eche syde did shyne,
 Whereof the coulour made my herte ryght fayne,
 To se the golden valeyes bothe fayre and playne...*

⁴ Ibid., 15—21, 236—281.

и самыми незначительными пороками. Выбор Невилла (он не возражает против сравнения с Геркулесовым) обнаруживает просто-напросто вульгарную сторону той же самой темы. Противопоставление неизвестного автора в худшем случае мило и незначительно; противопоставление Невилла — безнадежно общее место, действительное к тому же не для всех случаев. Оба они своевременно напоминают нам, как далеко в сторону забрели мы от настоящего Средневековья. Важные и подлинные противопоставления, беспокоившие прежних поэтов, — вечный конфликт Венеры и Дианы или Венеры и Разума или тонкая, возможная лишь в цивилизованном обществе, способность различать Венеру и Купидона — пропадают из виду. Ряд важных черт, из которых слагались прежние величие души и реализм (в глубинном смысле), кажется, были потеряны, когда Средние века близились к концу, как будто мощная волна прозаизма и общих мест смысла старые ориентиры. Мы можем назвать это, если угодно, возвращением к природе, но только если вспомним, что «духовное» и «светское», так же как «искусственное», противоположны «природному». Если простая природа не плоха, когда она робка и наивна, как в балладах или даже в «Цветке и Листе», — природа, разряженная в одеяния, рассчитанные на редкие и пылкие чувства, — поистине невыносима. Прежние поэты использовали аллегорию, чтобы при водительстве ясной и смелой мысли исследовать миры нового, утонченного и возвышенного чувства; глубокие реальности можно увидеть, когда о них читаешь. Но кто вынесет литеры из золота и лазури над воротами замка, символизирующие достойный юного остолопа выбор из двух соседских невест, побогаче и по-смазливей?

Да, больше ничего Невилл и не хочет сказать. Любовь, которую он воспевает, — всецело благонамеренное чувство, завершающееся свадьбой и лишь по случайности противопоставленное приобретению достатка, если тут вообще есть такое противопоставление. Для нас, как историков, именно это в нем интересно; мы должны определить его место в одном ряду с Лидгейтом, королем Иаковом I и Хоусом,

чтобы узнать, откуда дует ветер. В определенном смысле он идет дальше них, не стесняясь описать коренной поворот в отношениях влюбленных, который влечет за собою брак и благодаря которому «слуга» становится хозяином.

Я даже покорюсь твоим законам,
Коль хочешь так мне руку предложить¹.

Замечательно, что перемена реальной темы оставляет без изменений определенные характеристики старой любовной поэзии, которым, рассуждая логически, следовало бы с этого времени исчезнуть. Так, Невилл наказывает влюбленным «таиться», не замечая, что таить уже нечего. Он заканчивает поэму, пробуждаясь ото сна, нотой разочарования и восклицает: «все суета». Он не раскаивается, поскольку раскаиваться ему не в чем; но мне поневоле видится в этом пассаже влияние прежней палинодии Кретьена, Чосера или Гауэра, как оно виделось мне и в намного более удачном финале «Приятного развлечения». То, что было некогда нравственной необходимостью, становится структурной характеристикой.

Я был суров к Невиллу, и несправедливо было бы закончить, не упомянув его достоинств. Их не отыскать в его стиле, колеблющемся между чрезмерной цветистостью (*precyous pryncesse of preelecte pulcrynitude*² и тому подобное) и много-речивой, псевдорассудительной или судебной нудностью, избежать которой было так трудно раннему Чосеру. У него два достоинства. Менее значительное — это тот натиск словесной энергии, который мы выделили в «Собрании дам»; приезды и отъезды на пути поэта к Красоте подчас довольно живы. Но его действительная сила, какой бы она ни была, — вкус ко внешности, и это иногда заставляет задуматься, что было бы, живи он в эпоху описательной поэзии. Лучший отрывок, хотя и приведенный ранее, столь мало известен, что стоит привести его еще раз:

¹ Ibid., 792:

*I wyll moreouer be subdued to your correccyon
Yf it like you to mary me and haue me to your wyfe.*

² Ibid., 802: «изысканная утонченность избранной красоты».

Я, утомленный, отдыха искал;
 Минула ночь, был на исходе день,
 Когда один, без крова, я страдал,
 Глядел, как дальних гор сдвигалась тень,
 Как птица ладит хворост в свой плетень.
 Печные трубы начали дымиться,
 Гостей дома зовут к себе под сень;
 От бури аист на трубе укрылся,
 Весь скарб дневной уж под замком хранится;
 Вечерний звон гасить огни спешит.
 И вот уж поздно на ночлег проситься...¹

Здесь хочется остановиться и угаить, что Невилл, написав это, считает нужным закончить строкой:

Все это ясно значит: день прожит².

Мы привыкли к анонимности средневековой поэзии, но не много найдется поэм, до такой степени анонимных, как «Двор Любви» (*Court of Love*). Ее стиль и метр не принадлежат ни одному из известных периодов нашей литературы; и трудно догадаться, кем был ее автор или когда он написал свою поэму, которая прекрасно звучит при условии, что все конечные *-e* в ней непроизносимы, в отличие от форм множественного числа на *-e* и родительного падежа на *-es*. К счастью, в мою задачу не входит *tantas componere lites*^{xxiv}; но даже содержание поэмы ставит перед нами те же вопросы. Когда поэт объясняет, что монахини, отшельники и странствующие монахи состоят при дворе Любви³ — ибо

¹ *The nyght drewe nye, the daye was at a syde.
 My herte was hevvy, I much desyred rest
 Whan without confort alone I dyd abyde,
 Seynge the shadowes fall frome the hylles in the west.
 Eche byrde under boughe drewe nye to theyr nest;
 The chymneys frome ferre began to smoke;
 Eche housholder went about to lodge his gest;
 The stroke, ferynge stormes, toke the chymney for a cloke.
 Eche chambre and chyst were soone put under locke;
 Curfew was ronge, lyghtes were set up in haste.
 They that were without for lodgyng did knocke...*

² Ibid., 98 et seq.: *Which were playne precedentes the daye was clerely paste.*

³ Court of Love, 253—266.

«ни для кого не делается исключения», — мы, кажется, возвращаемся во времена, предшествующие Лидгейту, королю Иакову и Невиллу. Однако язык поэмы подсказывает настолько более позднюю дату написания, что мы начинаем сомневаться, была ли известна автору старая традиция; не вероятнее ли, что его пером движет протестантская неприязнь к целибату? Подробное перечисление двадцати любовных установлений снова переносит нас назад, в мир Андрея Капеллана, и прекрасные утренние песни и хвалебные птичьи гимны в конце поэмы принадлежат раннему этапу традиции; зато имя и, быть может, нрав «маленькой Филобоны» более современны. Вероятнее всего, мы имеем дело с поэтом, хорошо знавшим куртуазную литературу, но относившимся к ней с независимостью исследователя, изучающего ушедший порядок вещей, а затем использовавшим прихотливый эклектизм в построении собственной поэмы, по преимуществу сатирической. Это живое создание, полное движения и яркости; по крайней мере однажды поэт доходит и до восторга:

Царица, кто тебя так чудно сотворил?
 Где бог сей обитает? Сколь высоко?
 Кто блеск и позолоту подарил?
 — Велик сей труд, в восторг приводит око¹.

В истории, по которой мы сейчас движемся, то событие — или скорее та совокупность разнородных событий, — что зовется Возрождением, нельзя считать первостепенной вехой. Метрическая и стилистическая техника изменились и в известном отношении значительно усовершенствовались; но чувство любовной аллегии изменилось ранее, оставшись в своей структуре или формуле во многом неизменным. Если мы обратимся к «Побежденному Купидону» (*Cupido Conquered*) Варнавы Гуджа^{xv} (напечатанному

¹ Ibid., 141:

*O bright Regina, who made thee so fair?
 Who made thy colour vermelet and white?
 Where woneth that god? How far above the air?
 — Great was his craft and great was his delight.*

в составе его «Эклог» в 1563 г.), то нас поразит, как верен он старым образцам. Здесь есть и весеннее утро, и лес, наполненный пением птиц, и Бог, являющийся в сновидении, и полет по воздуху, и аллегорический Дом, где Диана вершит свой суд, и психомехания ее войск с войсками Купидона. Ничто в содержании поэмы не указывает, что она написана позднее XIV или даже XIII века; только язык и метр позволяют определить настоящую дату. Они вполне удовлетворительны, а иногда и совсем неплохи, как в двустишии:

И боевые звуки рвались,
Пронзая небеса¹.

Мы определенно ушли от худших недостатков позднего Средневековья — стихов с невыдержанным размером и фраз, не поддающихся грамматическому разбору. Однако нельзя считать эту перемену безусловным благом. В сравнении с Данбаром, Дугласом или автором «Безжалостной красавицы» Гудж пишет, как школяр: его поэма рассчитана на более грубую и невзыскательную аудиторию и гораздо менее тонкое чувство языка. Он знает законы языка, но в этом есть что-то от учебника версификации:

Сёрдца усталые — да не снесут они
Столь вредное тиранство;
Скорей гасите все огни
Столь явного коварства².

Выигрывая в наивности рядом с самыми искусными из своих предшественников, он, с другой стороны, совсем не владеет тем внутренним голосом, тем тоном задумчивой

¹ *Barnaby Googe. Eglogs, Epytaphes and Sonettes 1563. Arber's Reprint, London, 1871. P. 124:*

*And warlike tunes began to dash
Themselves against the skyes.*

² *Ibid., p. 117:*

*Let not our weryed hartes sustaine
Suche wrongfull Turanie;
Quench quickly now the fyrie flames
Of open injury.*

торжественности, пылкостью и сочувствием, искупающими многие неудачные строки у Лидгейта и Хоуса. Хорошо это или плохо, но средневековая тяга к бесконечности (ἄπειρον) была преодолена. Главная беда Гуджа, а с ним и столь многих ранних елизаветинцев, — благодушное бесчувствие. Значительно лучшая попытка в этом же роде — «Вишня и Терн» (*Cherry and the Slae*) Александра Монтгомери^{xxvi}, датирующаяся последним двадцатилетием века. Как аллегория она скучнее поэмы Гуджа; но ее выручают декорации, повторяющийся образ могучего потока и в еще большей мере — прекрасные строфы. У Монтгомери мы так и слышим звуки скрипки и ритм танцев на поляне; у Гуджа — только мерный стук метронома.

VI

До сих пор я отслеживал историю смерти или чего-то небывало близко в истории литературных родов подходящего к смерти. И вполне простительно, если читатель почувствует, что смерть этой отдельной разновидности аллегории, ведущей свою историю от таких поэтов, как Машо и Шартье, потребовала непозволительно долгого времени. Теперь я с облегчением обращаюсь к гораздо более интересной части моего исследования, касающейся жизненно важного этапа развития аллегории в рассматриваемый нами период, преобразования, посредством которого мы переходим от «Романа о Розе» к произведениям, близким к «Королеве фей». Чтобы понять это преобразование, мы должны подхватить нить истории, оборванной несколько столетий (а для нас — несколько глав) тому назад. Нужно помнить, что аллегория как художественная форма первоначально освободилась из-под сильного давления моралистики. Пороки и добродетели были ее первыми *Действующими лицами*, и нравственный конфликт — ее первой темой. Старейший вид аллегории — это аллегория нравственная, или гомилетическая. Наше исследование оставило в стороне историю гомилетической аллегории, как только от нее отделилась аллегория любовная, произведя на свет «Роман о Розе»;

с этого момента мы наблюдаем лишь за одним из подвигов, любовной аллегорией. Теперь пришло время вспомнить, что столетие, видевшее возвышение «Романа», видело также и мощное развитие гомилетического направления в таких произведениях, как «Песнь Ада» (*Songe d'Enfer*), «Путь Рая» (*Voie de Paradis*) и «Антихрист-противоборец» (*Tournoiement Antecrist*). Естественно, что на аллегорию этого рода не мог не оказать влияния сам «Роман», хотя и был ее дочерним побегом. Величайшие аллегории нравственного направления создавались поэтами-морализаторами в ответ на вольнодумство Гильома де Лорриса и Жана де Мена; но отвечать — значит подвергаться влиянию. Олицетворения и темы естественным образом заимствовались произведениями-истцами из произведения-обвиняемого; о них вспоминали, чтобы вынести им приговор, но все же вспоминали. Так незаметно получает развитие новая разновидность аллегории. Свести Добродетель и Венеру в действии одной поэмы значит также выйти за тесные рамки как строго гомилетической, так и строго любовной аллегории и приблизиться на шаг к свободной аллегорической трактовке жизни вообще; и вместе с таким расширением предмета неизбежно приходит сложность и разнообразие, которых не было раньше. Пруденцию было достаточно ограниченного поля битвы, Гильому де Лоррису — огороженного сада. Но если герою надлежит выслушивать призывы и ложных, и истинных богов, тут же становится необходимой своего рода география видения и некоторый объем пройденного в странствиях пути. Когда поэт достигает этой ступени, для него невозможно не включить в аллегорию известные элементы романов, где путешествия и приключения стали уже нормой; и, прежде чем он закончит, окажется, что он изобретает воображаемую страну, чья аллегорическая основа оправдывает большую ее фантастичность, нежели стран в романе, помещаясь не в Британии, Франции и даже не на Востоке Александра, а в более просторной и более неопределенной реальности внутреннего опыта. И снова, как много раньше у Клавдиана, аллегория освобождает разум для свободного странствия в просто воображаемое; «мир прекрасной выдумки» становится доступен, и на горизонте появляется «Королева фей».

Нужно заметить, что подобная оценка дела различает две вещи: гомилетическую аллегорию, чистую и беспримесную, и гомилетическую аллегорию, находящуюся под влиянием «Романа о Розе» и часто враждебную ему. Гомилетическая разновидность в ее чистом виде представлена в Англии «Собранием богов»^{xxvii} (*Assembly of Gods*) — аллегорией настолько чисто нравственной, что ей едва ли есть место в рамках этой книги. Кратко ее можно описать как *невидимую брань с украшениями*. Украшения эти — сложная выдумка, в которую вставлена битва Порока и Добродетели, — представляют некоторый интерес. Посещение Атропой собрания богов замечательно предвосхищает восхождение Изменчивости в поэме Спенсера; также хорошо задумано финальное согласие Рациональной и Чувственной душ в общем страхе перед Смертью. Исполнение обнаруживает большинство характерных пороков второсортной средневековой литературы — многословность оборотов, неясность языка, обилие перечислений и общих мест. И все же некоторые персонажи выведены довольно живо; если типографскими средствами мы можем выявить действительную природу размера (это размер стишка про гороховый пудинг^{xxviii}), следующие строки могут развлечь читателя:

Диана первой предстает
на чудной колеснице,
Я предоставил уж отчет,
поведал, как ярится.
За ней Нептун, морской страны,
творец и разрушитель,
Кружит валы и буруны,
Играя, как мячом¹.

¹ *Assembly of Gods*, 554:

*So the dir came Diana
Caried in a carre,
To make her compleynt
As I told you all;
And so did Neptunus
That doth both make and marre,
Walewyng with his wawes
And tombling as a ball.*

Или явление Порока:

На змее скользком он верхом
 Круг описав, спустился,
 Не змей то — подлинный дракон,
 Как чешуя искрится,
 Огнем пылает страшно пасть,
 Наездницу не рая;
 Крылат сей змей — ну просто страсть —
 И длинный хвост в придачу¹.

Достоинства, которыми обладает поэма, рождают преимущественно такого рода яркость. В противостоянии нравственных олицетворений есть что-то напоминающее суматоху настоящей битвы. Поле битвы описывается почти в англосаксонском духе, как место, где «пробуждается скорбь»; Пороки кричат: «Вперед, во имя Плутона! Вперед, и все будет нашим»; Добродетель, спеша на помощь своим людям,

Веселость будит;
 Оплакано уж все давно², —

и при ее наступлении «ученики подняли громкий крик... Добродетель! Добродетель!»³ Это мужественное напряжение помогает нам простить неуклюжего, скромного поэта; это, конечно, не Лидгейт, если судить по метру.

«Двор Мудрости» (*Court of Sapience*)^{xxix}, хотя эту поэму и необходимо здесь упомянуть, не представляет все же осо-

¹ Ibid., 613:

*On a gliding serpent
 Riding a great pas,
 Formed like a dragon,
 Scalyd hard as glas;
 Whose mouth flamed
 Feere without fayll,
 — Wings had hit serpentine
 And a long tayll.*

² *Caused them be mery
 That long afore had mornyd...*

³ Ibid., 1014, 1077, 1120, 1122.

бенно чистого примера. На самом деле она вообще входит в этот разряд только благодаря вводному отступлению. Ядро поэмы — скромная небольшая стихотворная энциклопедия, обнимающая ювелирное дело, физику, ботанику, свободные искусства и основы теологии. Она напоминает хрестоматию; что же касается автора, который вполне мог быть молодым человеком, то он, кажется, писал скорее для собственного удовольствия, нежели стараясь угодить читателю. Но таково влияние главенствующей формы, что он счел нужным соединить свои каталоги тонкой повествовательной нитью в виде рассказа о призрачной встрече с Мудростью и путешествии в ее жилище. Это и дает начало теме его первой книги, в которой Мудрость рассказывает о своем величайшем подвиге — изобретении средства для Искупления человека. Этот эпизод — гомилетическая аллегория; и, что более важно, это безусловно хорошая, а может быть — и великолепная, поэзия. Аллегория вторична и неоригинальна; а богословие вводит грубо «субституциональный» взгляд на Искупление. Но все это не мешает поэту возвыситься здесь почти до мифопоэтических высот. Каждому любителю английской поэзии следовало бы проштудировать всю первую книгу. У самого Ленгленда не найти ничего более изящно задуманного, чем сцена, когда, удаляясь в добровольное изгнание, Мир покидает небеса, и ничего лучше выполненного, чем слова прощания, вложенные в уста Мира:

Прощай, о Милость, твой спокойный блеск,
Увы, отныне мести мрак заменит:
Прощай ты, лучезарный свет небес,
Земли твое сиянье не заденет,
Кромешный мрак тебя теперь оденет.
Свети вотще!.. тебе в твоих цепях
Стал человек — владыка прежний — прах.
В созвучьях, Серафимы, строя нет,
Вы, Херувимы, славу отложите,
Пусть глас Престолов смолкнет, не допет.
Ваш Иерарх уходит — трепещите,
Ваш Предводитель в рубище — смотрите,

Повержен в прах, поруган, побежден.
— Прощай, прощай, покинутый мой дом¹.

Дабы получить представление о том, в какой мере чуток и величественен этот средневековый поэт, стоит вспомнить о трактовке подобных тем у Драйдена и даже у Мильтона. И в той же самой книге он дает прекрасную иллюстрацию долга гомилетической аллегории поэтам куртуазной любви. Господь изображен как рыцарь, избирающий своей Дамой Милость и обещающий ей (это, конечно, изящное преобразование старого рыцарского и героического *bēōt*^{xxx}):

Отважно буду тяготы сносить,
Тебя своєю дамой почитаю².

А когда его предприятие выполнено, он возвращается к ней со словами:

Я пред тобой, твори свою ты волю³.

Эта вводная аллегория, признаю, единственное основание вспомнить в этом исследовании «Двор Мудрости»; но мне трудно было оставить эту поэму в стороне. В пу-

¹ Court of Sapience, 435:

*Farewell Mercy, farewell thy piteous grace,
So wellaway that vengeace shell prevayle:
Farewell the beamyd byght of hevyns place,
Unto mankinde thou mayst no more avayle;
The pure derknesse of hell thee doth assayle.
O lyght in vaine!... the clyps hath thee incluse,
Man was thy lord, now man is thy refuse.
O Seraphin, yeve up thyne armony,
O Cherubin, thy glory do away,
O ye Thronys, late be all melody,
Your Jerarchy disteyned is for ay.
Your maisteresse, see, in what aray
She lyth in soune, ylorene with debate.
— Farewell, farewell, pure household desolate.*

² Ibid., 759:

*Full manfully I shall my payne comport
And thynke on you as on my own lady.*

³ Ibid., 877: *Have here yowere man; do wyth him what ye lyst.*

тешествиях героя с Мудростью среди цветов, деревьев и драгоценных камней есть нечто, не поддающееся анализу. Разумеется, не мог не отыскаться исследователь, решивший, что мильтоновские картины Эдема обязаны чем-то этой неясной поэме¹ — нелепость, но нелепость в конечном счете весьма знаменательная. Ибо, должен признаться, не однажды с трудом продираясь сквозь эти пестро расцвеченные и нечетко оформленные пейзажи, отчасти насладившись, отчасти же устав от таких имен, как Астерит, Карбункул, Хризопраз и Аврипигмент (а также всевозможных дельфинов, кокадрилов, эфемеронов или кориандров, плантанов и амомов), — не однажды я обнаруживал, что вспоминаю Мильтона. Весьма маловероятно, чтобы объяснение этому лежало в каком-либо действительном родстве поэтической техники: мы вспоминаем о мильтоновской теме, а не о его стиле. Он писал о Рае; но старинный поэт, похоже, писал в Раю, он сам кажется райским в своем благочестии, веселой важности своего тона, своей детской любви к предмету повествования. Что до остального, его речь умеренно цветиста, у него есть дар к тому, что Драйден называл «строем» (*turn*)²; он может создать нетривиальный образ³; за исключением нескольких неисправимо ученых мест, он едва ли сколько-нибудь прозаичен.

От подобного рода гомилетической аллегории я должен теперь обратиться к аллегориям, иллюстрирующим смешение гомилетической и куртуазной разновидностей. Этот этап в истории нашей темы представлен двумя великими аллегориями, переведенными с французского Лидгейтом: «Паломничеством человеческой жизни» (*Pelerinage de la Vie Humaine*) и «Любовными неудачами» (*Les Echecs Amoureux*). Обе поэмы имеют большое значение, а вторая, хотя и почти повсеместно забытая, — очаровательна.

«Паломничество» Дегильвилля — это поэма начала XIV века, немного длиннее «Романа о Розе». Когда я говорю о ней как о «смещении» двух типов аллегории, я не

¹ См.: *Spindler*. Court of Sapience, p. 100.

² Court of Sapience, 430, 1591.

³ Например, довод, используемый Первой Иерархией. *Ibid.*, 624—637.

имею в виду какого-либо смешения любовных и нравственных предпочтений в сознании автора. Его намерение чисто гомилетическое, и слияние носит чисто художественный характер. Но на этом уровне оно прекрасно различимо. Изучающий гомилетику мог бы принять эту поэму за обыкновенную проповедь, переложенную стихами, использующую общепринятый в проповеднической практике аллегорический метод¹ и заимствующую условности любовной литературы. Изучающий куртуазную аллегорию мог бы столь же легко принять ее за подлинный побег «Романа», неудачно привитый гомилетикой.

Гомилетические особенности здесь очевидны. Автор не только более стремится наставлять, нежели забавлять, но, кроме того, он предпочитает делать это, прямо указывая и побуждая, нежели намекая средствами поэзии. Поэтому его повествование, особенно в первых частях поэмы, зачастую останавливается, тогда как пространные фрагменты неподслащенного учения влагаются в уста персонажей вроде Милости Божией или Разумности. Наиболее передовые положения принадлежат ортодоксальному монашеству этой эпохи. Степени смирения заимствуются у Бенедикта и Бернарда². Ересь осуждена, и то, что она будет,

Обремененная упрямством,
Все длиться, огонь пока горяч³, —

отмечается без тени сомнения. Добровольная бедность монахов восхваляется в поистине прекрасном отрывке; однако мы узнаем также, что монастыри потеряли свое богатство лишь в наказание за свою развращенность⁴. С другой стороны, обычная бедность, кажется, потеряла свое евангельское благословение, и мы слышим лишь о Невольной Бедности (*Poverté Impacyent*), изображенной

¹ См.: *Orest. Literature and Pulpit in Medieval England*, особенно гл. 2.

² *Lidgate. Pilgrimage*, 574.

³ *Ibid.*, 18986:

*Hardyd with obstynacye
Continue til the ffyre be hoot...*

⁴ *Ibid.*, 22665, 23607, 23687.

в виде отвратительной старухи, неспособной показаться среди Добродетелей женщины¹. Религия (*Religioun*), в техническом значении, — единственный безопасный приют в беспокойном море этого мира². Основатели монашеской жизни изображены в виде могущественных друзей, помогающих своим протеже «с искусным мастерством» (*by ful gret subtylyte*) карабкаться на небеса через стену или втягивающих их на веревках, тогда как обычные люди должны пытаться счастья в надежде, что их допустят в ворота³. Автор был очень далек от того, чтобы предвидеть знаменитую главу из «Детей воды»^{xxxi}.

Впрочем, влияние «Романа» также достаточно отчетливо. Ссылки на него — недвусмысленно осуждающие⁴, ибо «Паломничество» — религиозный протест против светской аллегории, но автор при этом учится кое-чему у своего противника. Его изображение Разумности, которая спускается со своей высокой башни⁵ и, в другом месте, предлагает свою любовь Сновидцу⁶, вызывает в памяти известные сцены «Романа». Как для критика, так и для историка более важна фигура Природы, в уста которой Дегильвилль влагает, пожалуй, самые прекрасные строки своей поэмы:

Я что ни день все вновь творю,
Вновь жизнь отжившему дарю,
Год каждый землю одеваю
И лик ее я освежаю
Покровом из цветов прекрасным —
Зеленым, синим, белым, красным;
Деревья я дарю листвою,
И все живое облик свой
Моим стараньем обновляет...

И осень с кроной золотой,
Что прогоняется зимой
И обнаженной, и пустою,

¹ Ibid., 22725.

² Ibid., 21717 et seq.; ср. 13134, 22121.

³ Ibid., 492 et seq. (ворота); 557 et seq., 586 et seq. (прочие пути).

⁴ Ibid., 2084 (новое упоминание 13200).

⁵ Ibid., 1496 (*Roman de la Rose*, 2973).

⁶ Ibid., 2023 (*Roman de la Rose*, 5796 et seq.).

Я вновь могу одеть листвою;
А поле — лилий красотою¹.

Источник этой речи очевиден. Но Дегильвилль вовсе не оставляет богиню Природу такой же, какой нашел ее; большей частью его трактовка Природы менее красива, чем в процитированных строках, но более оригинальна. Религию он понимает жестоко, бесцветно и искренне. Он более занят тем, чтобы исключать, чем заманивать; и одна из самых важных частей его поэмы — спор, в котором Милость Божия ниспровергает сначала Природу, а затем человеческий разум, олицетворяемый Аристотелем. Таким образом, Природа становится одним из врагов, и Дегильвилль трактует ее в совершенно неожиданной манере. Ее древность, так очаровывавшая поэтов со времен Клавдиана — *vultu longaeua decoro*^{xxxii}, — бесстыдно обращается в обвинение против нее. Как холодно замечает Милость Божия:

Берегись, твой урожай,
Необузданность и дряхлость,
Ты в безумие ввергаешь², —

¹ Ibid., 3448 et seq.:

*I make alday thinges newe,
The alde refreshing of her hewe.
The erthe I clothe yer by yer,
And refresshe hym of hys cher
Wyth many colour of delyte,
Blew h and grene, red and whyt,
At pryme temps, with many a flour,
And al the soyl, thorgh my favour
Ys clad of newe; medwe and pleyne...*

*The bromys with ther golden floure,
That winter made withhis shour
Nakyd and bare, dedly of hewe
With leyys I kan clothe hem newe;
And of the feld the byllyes ffayre.*

² Ibid., 5528:

*ye wite wei
Offte sithe ryot and age
Putte folkys in dotage...*

и в продолжение всей речи с ее лица не сходит ядовитая усмешка. Она оценивает Природу без всякого милосердия, добивается от нее повиновения и отсылает ее, сурово наказав заниматься своим делом и не повторять прежней дерзости. Пока предмет обсуждения — чудо евхаристии, аллегорическое намерение очевидно и, пожалуй, безупречно. Но интересно обращение поэта с аллегорией. Он полностью согласен с Милостью Божией и представляет Природу при первом ее появлении как простую суетящуюся и сварливую старуху. Комический эффект этого эпизода — почти наверняка намеренный, поскольку гомилетическая традиция никоим образом не исключает буффонады; кроме всего прочего, поэт нападает на «Роман о Розе», желая очернить одну из его героинь:

И вдруг на поле брани я
Увидел даму лет преклонных,
Что путь держала неуклонно
Навстречу Милости, на юг;
Весь облик — ярости недуг,
Вдобавок, из гордыни черной,
Все руки прятала упорно...
Она была готова к схватке,
От ярости, как в лихорадке,
Металось сердце¹.

Понимание низменное, быть может — нелепое; и я склонен не доверять тем видам духовности, что основываются на пренебрежительном отношении к природе. Учение Дегильвилля о том, что душа «похоронена заживо» в теле²,

¹ Ibid., 3344 et seq.:

*And thanne anon upon the pleyn
I sawh a lady of gret age
The which gan holden hir passage
Towardys Grace Dieu in soth,
And of her port irous and wroth,
And her handys eek of pride
Sturdily she sette a syde...
She was redy for to strive,
For anger did her herte ryve
Atweyne.*

² Ibid., 9995.

в конечном счете оглядывается скорее на языческие источники, чем на христианские; оно того же рода, что и утверждение, что сама природа, как противоположность греху, предопределила противоречие плоти и духа¹. После этого мы уже не удивимся, узнав, что Музыка есть порождение Гордыни и враждебна добродетели. Но это доктринальные вопросы, и они не должны мешать нам видеть мастерство, с каким Дегильвилль выполняет свою поэтическую задачу. Его изображению Природы нельзя отказать в живости.

Труднее защитить композиционные недостатки поэмы. Ее тема в значительной степени сходна с темой «Пути паломника»; всякое их сравнение подчеркивает величие Беньяна и убожество Дегильвилля. Беньян начинает картиной, которая отпечатывается в памяти, подобно вспышке молнии; спустя лишь несколько страниц его паломник уже отправляется в странствие, не уступающее приключениям из самых лучших романов. У Дегильвилля с его двадцатью четырьмя тысячами с лишним стихов, составляющих поэму, паломнику позволено тронуться в путь только спустя десять тысяч стихов. Эта невероятная задержка заполнена указаниями и приготовлениями и аллегорична, лишь поскольку обычно представляет речи фигур-олицетворений. Это не настоящая аллегория, и поэт мог бы с равным успехом произнести все от собственного лица. Его персонажи, подобно тем, кого осуждает Аристотель, рассказывают «не то, к чему побуждает сказание, а то, чего желает поэт»^{xxxiii}. Даже когда мы наконец пускаемся в духовное путешествие, нас ждет разочарование. Паломник похищен, втоптан в грязь, связан, избит и оставлен висеть, уцепившись за скалу посреди моря. Здесь Милость Божия, появляясь как *deus ex machina*, берет его на борт своего корабля, «религии»². Этим поэму следовало бы завершить. К несчастью, поэт продолжает рассказывать нам о судьбе паломника после спасения, давая понять, что корабль к плаванию непригоден, а спасение недействительно. Корабль может перевезти

¹ Ibid., 9455.

² Ibid., 22013.

его в цистерцианскую «крепость»; но там его ждет грубое обхождение Зависти и ее команды, которые с успехом переламывают ему ноги и руки, а это больше всего того, что когда-либо делали с ним пороки внешнего мира¹. Поскольку все человеческие сообщества несовершенны, эта картина монастырских козней может не быть сильным практическим доводом против монашества как учреждения; но это решительный эстетический довод против монашества как кульминации поэмы.

Что касается техники аллегории, Дегильвилль времена — наихудший из авторов, с которыми нам приходилось иметь дело на страницах этой книги. Нет ничего более легкого или более заурядного, чем создавать аллегории, если мы довольствуемся чисто понятийными аналогиями и не заботимся о том, удовлетворяет ли результат также и художественным требованиям. Но в результате на свет появляются уроды, и «Паломничество» виновно в их рождении. Покаяние изображено с метлой во рту, а Паломник принужден вырвать у себя глаза и вложить их себе в уши². Читая подобные вещи, можно понять критику прошлого столетия с ее совершенным отвержением аллегории как болезни литературы; но если мы вооружимся терпением, то найдем даже у Дегильвилля места, возвращающие нам веру. Паломник, только что облаченный в доспехи праведности, обнаруживает:

Они мне спину тяготят,
Хоть были бы чутьчуть полегче³.

И тут же жалуется из-под своей удушающей брони:

Мой шлем мне видеть не дает,
Лишает слуха, уши жмет...
Как руки давит тяжело,

¹ Ibid., 23163.

² Ibid., 4013, 6577.

³ Ibid., 8235—8258:

*It heng so hevy on my bak
I wolde fayn have lett yt be.*

От боли пальцы мне свело,
Нет сил носить мне рукавицы¹.

В конце концов ему позволяют, чтобы доспехи везли позади него на тележке, тогда как сам он может идти свободно в надежде, — которая, конечно же, оказывается обманчивой, — что найдет время облачиться в них при появлении врага². Разница между принятием идеала и приобретением привычки может показаться кому-то (не мне) слишком очевидной, чтобы оправдать столь подробное освещение. Но вовсе не само собою разумеется, что какой-либо художественный образ мог бы с такой живостью довести это до нашего сознания. Разумеется, чувство скованности, веру в то, что в конце концов должен существовать более легкий путь, и муки неприятия, без которых ничто не может войти в привычку, будь то нравственная добродетель или механическая умелость, едва ли можно выразить лучше, чем в образе смешного, трогательного, слишком человеческого паломника с его доспехами. Этот образ не одинок. Распятие плоти и фигура Испытания, предъявляющая свидетельства полномочий от Бога и от Дьявола, — подлинные и волнующие примеры использования аллегорического метода³.

Поэт столь суров и угрюм как человек, что мы тщетно искали бы в его произведении каких-либо описаний красоты благочестия или сладости греха. Суровость первого и отвратительность второго — его естественные темы, и единственное послабление, на которое он идет, — это его безжалостный юмор. В самом деле качества его поэзии зависят от его ограниченности; ибо у него есть и кое-что свое — узнаваемый привкус или атмосфера, хотя и присутствующая далеко не всегда. Читателю, желающему почувствовать эту атмосферу, узнать, как говорится, «каков

¹ Ibid., 8203:

*Myn helm hath rafft me my syyng
And take away ek myn heryng...
Thes glovys binde me so sore,
That I may wern hem no more
With her pinching to be bounde.*

² Ibid., 8835, 13111.

³ Ibid., 11960 et seq.; 15973—16211.

Дегильвилль на вкус», стоит прочесть центральную часть поэмы, где Паломник борется с семью смертными грехами и с самим дьяволом¹. Он не найдет здесь ни спенсеровских приманок, ни мильтоновской величественности. Он встретит Венеру, но не юную и прекрасную, а старую каргу в маске, верхом на свинье. Венера и Обжорство собьют его с ног и вывалят в грязи, привязав к хвосту той самой свиньи. Гордыня придет к ним на помощь, не «коварная и сморщенная», какой она обычно является в прочих аллегориях, а как ведьма, сидящая верхом на Лести, своей прислужнице, обе «всемерзкого облика». Паломник беспомощно лежит, пока весь сонм ведьм — старых, отвратительных обличем чудовищ неизменно женского пола, — стоя над ним, измышляет ему смерть. Ничто так не характеризует воображение Дегильвилля, как неутомимое подчеркивание старости этих кошмарных существ. Он сам вполне мог бы воскликнуть:

Увы! Что за беда иль милость!
 Все, кого встретить здесь случилось,
 Стары, как на подбор².

Поэт не старается изобразить тонкости зла; но на всем отрывке лежат тяжелый слой грязи, странность без обаяния и беспорядочная пестрота, которая каким-то образом ухитряется быть однообразной. Мы не сомневаемся в отчаянной искренности автора. Но есть сила и в его беспросветной картине зла, беспорядочного и тошнотворного вырождения. Ад Данте или Мильтона, неизмеримо превосходящий уродливые образы Дегильвилля с точки зрения искусства, все же не подходит так близко к самому худшему из того, что мы можем вообразить. У них есть величие, сила духа, даже красота; видение же Дегильвилля — это видение крайнего зла, почти всемогущего и в то же время совершенно убогого; крошечного безобразия. По этой причине

¹ Ibid., 12741—21657.

² Ibid., 14005; ср. 14025, 22723, 23576:

*Alas! wat hap have I or grace!
 All they that I meet in this place
 Ben olde, echon.*

(и, конечно, ни по какой другой), если бы мне нужно было назвать современного поэта, поражающего нас подобно чернейшим местам у Дегильвилля, я выбрал бы Элиота.

Можно сомневаться в том, насколько подобный отрывок идет на пользу его доброму имени. Нет смысла задавать себе вопрос, знал ли он, насколько хорошо пишет. Мы можем подозревать, что сами его недостатки помогли ему столько же, сколько и мастерство; что грязь и беспорядок столько же принадлежат Дегильвиллю, сколько его предмету. Но, хотя такие вопросы и приходят нам в голову, нам не найти на них ответа. Мы можем вспомнить состояние нашего сознания, в которое он нас приводит, и больше ничего, ибо в сознание поэта нам не удастся проникнуть никогда.

Поэму читать неприятно не только из-за ее чудовищных размеров и несовершенства, но и из-за ее отталкивающего и удушливого содержания. И все же она по-своему свободнее «Романа о Розе», поскольку нравственная точка зрения — абстракция менее жесткая, чем точка зрения любовная. В ней больше нашего собственного опыта. Такое распространение аллегорического предмета отражается в конкретном составе сюжета. При всей его мрачности мир «Паломничества» — это мир, в котором мы можем идти на поиски приключений. Мы не ограничены бесконечным садом; дорога и места для привала, леса, моря, корабли и острова, далекие города и встречи на пути — неоценимое достоинство этой поэмы.

И все-таки мы с искренним облегчением обращаемся к «Любовным шахматам» или, как именуется вариант Лидгейта, «Разуму и чувству». Едва ли можно найти лучшее противоядие от Дегильвилля, поскольку здесь, вновь встречаясь с превратностями случая и еще более романтическим сюжетом, свойственным смешанной аллегории, мы находим и то, что так необходимо читателю, только что окончившему «Паломничество», — солнечный свет и доброжелательность.

Сюжет состоит в следующем. Поэту, пребывающему весенним утром между сном и бодрствованием, является во всем своем блеске Природа, наполняя его спальню благоуханием роз и амброзии, и обращается к нему с такими

словами: «Вставай и отправляйся на доблестные подвиги. Испытай все мои создания и посмотри, нет ли в них изъяна, — все это великолепие сотворено для тебя одного. Человек, будь достоин своего владения». Тогда он спрашивает: «Куда мне идти?» «Знай, — отвечает Природа, — есть две дороги. Дорога Разума, берущая свое начало на Востоке, лежит к Западу через весь мир, так что вновь приводит на Восток; а дорога чувства, начинаясь на Западе, хотя и ведет все время на Восток, снова приводит на Запад. Идти первой дорогой удел того, кто, единственный из земных созданий,

рассудком наделен,
Свой разум всюду обращая,
Божественное познавая,
Конечное и вечное,
Небесное, духовное,
Что в небесах и что на тверди,
Из дерева или из меди;
Чей ум столь тонок и широк,
Столь изобилен и глубок,
Что, мирозданье проникая,
Небесных сфер коснулся края¹.

С этими словами богиня исчезает, а сновидец встает и выходит в весеннее утро, где вскоре сбивается с пути. По сути, то же делает и автор, буйствуя в описаниях, которые можно было бы назвать скучными, если бы сама тема — спокойная и беспредельная сладостность весенней природы, «далеко выходящая за пределы законов искусства», — не

¹ Reson and Sensuallyte, 742 et seq.:

*hath intelligence
To make his wit to encline
To knowe things that be divine,
Lasting, and perpetual,
Heavenly and espirituel,
Of heven and of the firmament
And of every element;
Whos wit is so clere yfounde,
So perfyt pleynly and profounde
That he perceth erthe and hevене
And fer above the sterres sevене.*

оправдывала этой заминки и не делала ее приятной. То, что столь часто удавалось средневековой поэзии, никогда не удавалось ей лучше, и читатель охотно задерживается, чтобы заметить, как

Потоков свежие струи
Сверкают меж отрогов гор,
Прекраснее не видел взор,
И серебристые ключи
Вновь солнечные льют лучи;
И реки, силы набираясь,
Несутся, к морю приближаясь¹.

Не только тем, кто любит Платона, но и тем, кто любит также и поэзию, покажется совершенно естественным, что юноше, при стольких искушениях для уха и глаза, не мудрено забыть наказ Природы, полученный еще до рождения:

Чтоб вся моя бывая жизнь
Из памяти изгладилась².

К нему, бредущему без дороги, приближаются четыре небесных образа. Впереди всех Меркурий, явившийся по поручению Юпитера³, представляя на суд страннику, как

¹ Ibid., 934 et seq.:

*The freshnes of the clere welles
That fro the mountes were descended,
Which ne mighte be amended,
Made the colde silver stremes
To shine ageyn the sonne bemes;
The rivers with a soote sounne
That be the wallys ronne doune...*

² Ibid., 970:

*That al my lyf which passed was
Was clene out of my remembraunce.*

³ Что касается *significatio* этих образов — и, по сути, вообще явления богов в средневековой поэзии — см. очень важную схолию (Ibid., 1029): *Juppiter apud poetas accipitur multis modis; aliquando pro deo vero et summo sicut hic... aliquando capitur pro planeta, aliquando pro celo, aliquando pro igne vel aere superiori, aliquando etiam historialiter accipitur pro rege Crete.* [«Юпитер понимается у поэтов во множестве значений; иногда — и главным образом — в качестве истинного и высшего Бога, как в этом месте... иногда в качестве небесного

некогда Парису, Минерву, Юнону и Венеру. Хотя Минерва предлагает ему мудрость, а Юнона богатство, он присуждает награду Венере и тотчас оказывается наедине с нею; ибо Паллада и Юнона немедленно исчезли, а Меркурий, пожав плечами, заметил, что «все в этом мире идет одним и тем же путем», взмахнул крыльями и был таков. Последующее прекрасно показывает отличие чисто декоративной аллегории от аллегорического изображения действительности. Венера уже готова предложить юноше возлюбленную, столь же прекрасную, как Елена, но он достаточно хорошо помнит о приказе Природы, чтобы чувствовать себя неуютно. Он объясняет Венере, что не вполне принадлежит себе. Он дал обещание Природе идти путем разума и избегать пути чувственности. Но ему не хотелось бы и оказаться неучтивым с Венерой:

Боюсь я каждую из вас
Обидеть нерасположеньем
И равновесие держу¹, —

признание, после которого Венере не остается ничего иного, как ответить, что она ближайший друг и неизменный союзник Природы и нет нужды говорить о предательстве кого-либо из двух. В конце концов сновидец становится «ее человеком», и читатель начинает испытывать некоторое опасение, как бы вновь не стали перечислять заповеди Любви. Но поэт не так прост. Его Венере нужно доставить в далекую страну хорошие новости, и она назначает цель, куда должен отправиться ее новый служитель, — сад двух ее сыновей, Купидона и Наслаждения. Этот эпизод интересен как весьма успешная расшифровка куртуазной и гомилетической аллегории. Влюбленный, подобно христианину, превращается в странника, а сад

тела, иногда в качестве неба, иногда — огня или верхнего воздуха, а иногда понимается исторически как царь Крита».]

¹ *Ibid.*, 2254:

*And for that I am lothe toffende
To you or hir by displeaunce,
I hang as yet in ballaunce.*

Любви, подобно Небесному граду, является в конце, а не в начале его истории. Прежде чем покинуть его, Венера определяет правильное расстояние, указывая ему вдалеке зубчатые башни замка Купидона — художественная черточка, достойная Беньяна.

Вскоре юноша входит в большой лес «дивной красоты и очарования», где высокие деревья источают целебный аромат и золотой плод свисает с их неувядающих ветвей. Это обитель Дианы, а сама она поначалу отказывается говорить с ним, поскольку он слуга Венеры, но вскоре смягчается и предостерегает от опасностей его предприятия. «Ты был обманут этой богиней, — говорит она, — самое имя которой означает яд (*venom*).

Теперь и сам ты это знаешь,
Ее чем глубже понимаешь!¹

Сад, к которому она ведет тебя, полон коварных сирен, и ложа там заморожены более, «чем ложе Ланселота». Там есть деревья, чья тень смертельна для человека, и озера, у которых можно погибнуть, подобно Нарциссу. Возвращайся назад. Если же нет,

Передохни, в моей лесной
Обители побудь со мной.
Богато изобилен лес,
Не перечесть красот, чудес;
Моя премудрость так устроит,
Тебя здесь не побеспокоят;
Здесь не грозит обман и плен,
Не слышно пенья злых сирен...

А там ручьи заражены
И чар венеринных полны;
Сия вода не насыщает:
Кто пьет, сильнее лишь желает,

¹ Ibid., 3495:

*For thou hast noon experience
Of hir large conscience!*

К тому же в том лесу чудесном
 Не занято Вулкана место¹.

Диана этого поэта — непростая, хотя и милосердная дева, более родственная Бельфебе Спенсера, чем Чистоте проповедей. Девственность в самом деле ее профессия; но она способна и оценить по заслугам верных влюбленных и недовольна Венерой, в частности потому, что любовь нынче не та, что при короле Артуре, когда славные воины любили самых порядочных дам «не за что иное, как за правду и честь», и ради них рисковали жизнью во «многих неизвестных и чуждых местах»². И все же ее Лес на Западе, по главной мысли поэта, вероятно, символизирует монашескую жизнь, и герой «Разума и чувства» осуждает ее как существование, при всей его красоте, слишком «созерцательное». Если так, мы получим важный урок осмысления аллегии, сравнив это изображение «религии» с соответствующим местом у Дегильвилля. Там перед нами замок, в котором мы встречаем таких персонажей, как Дама Урок и Добровольная Бедность; здесь языческая богиня с луком и колчаном стоит в сверкающем одеянии посреди леса волшебной страны и рассуждает о героях старых романов. С обыденной точки зрения очевидно, что картина Дегильвилля очень похожа на то, что символизируется, тогда как

¹ Ibid., 4355 et seq.:

*But abyde and make arest
 Her with me in my forest
 Which hath plenteuous largesse
 Of beaute and of fairenesse;
 For shortly through my providence,
 Her is noon inconvenienc,
 No maner fraude, deceyt, nor wrong
 Compassyd by Sirens songe...*

*And ther thou shalt no welles fynde
 But that be holsom of her kynde,
 The water of hem is so perfyte
 Who drinketh most hath most profyte.
 Eke in thys forest vertuous
 No man taketh hede of Vulcanus.*

² Ibid., 3141—3214.

картина «Разума и Чувства» в этом смысле на свой объект вовсе не похожа. Но если мы заглянем глубже и обратим внимание (как следует делать всегда, когда речь идет о поэзии) не на сами предметы, упоминаемые в отрывке, но на его специфическую атмосферу, постараемся, так сказать, ощутить его непосредственный аромат органом нашего воображения, мы увидим, что воздействие Дегильвилля сводится к нулю там, где его сопернику удастся напомнить нам о вечном очаровании девственности, уединения и созерцательной жизни. Один говорит о двухмерном пространстве учения; другой — о трехмерном пространстве духа^{1xxxiv}.

На речь Дианы странник возражает, ссылаясь на непосредственный приказ Природы, «иди, посмотри мир»: он не нуждается в советах, ибо сам знает, как правильно его понять. Выбор выражения чрезвычайно удачен, оно ясно показывает, что юноша хочет «увидеть мир» во многих смыслах. Диана нашего поэта — нечто большее, чем чистота, а герой его больше, чем абстрактный влюбленный. Это упрямая юность во всех ее проявлениях, и любовь, хотя и главная, но не единственная его забота. Он испытывает жажду, которую испытывали герои Марло, и стремится к

проникновенью

В небес загадки, их движенья,
 Познать морей соленых мрак
 И почему бывает так
 (Как то ученые рекут):
 Приливы воды принесут,
 А следом, времени верны,
 Отливы, спутники Луны².

¹ Этой метафорой я обязан Коventри Патмору.

² Reson and Sensuallyte, 4611 et seq.:

*the knowleching
 Of the heven and his meving
 And also of the salte see,
 And eke what thing it mighte be,
 Why the flood, as clerkys telle
 Floweth with his wawes felle,
 And after that the ebbes sone
 Floweth the concours of the Mone.*

Его окончательный отказ от Дианы, когда, лишенный всяческой защиты и все же не раскаявшийся, он решает сам увидеть сад Наслаждения, выражен в необыкновенно естественных словах:

Пусть сад тот смертью грозит,
И так же страшен, как страшна
Плутона мрачная страна,
И так же полон тьмы густой,
Страданья, скорби маемой,
Все ж и тогда, каким ни будь,
В него хочу я заглянуть...
Наверное, так рок велел¹.

Стихи, быть может, хромают (в конце концов, это стихи Лидгейта); образы, возможно, шаблонны, но психология великолепна.

При этом исповедании неукротимого мирского духа Диана «направилась в глубину леса», чтобы более не появляться. Герой, исполненный «радости и удовольствия», продолжает свое путешествие к стенам счастливого сада, перед которыми поэт задерживается, чтобы вознести хвалу «Роману о Розе» как несравненному творению «философии» и «глубокой поэзии». Следует описание фигур на стене, привратницы и красот сада, остальная же часть поэмы, насколько перевел ее Лидгейт, посвящена аллегорической игре в шахматы. Эта часть поэмы читается по-прежнему неплохо, но вдохновение первых частей исчезает. Здесь много сатиры на женщин, основанной на простом приеме приписывания им всех тех добродетелей, в которых пресловутая традиция им отказывает; я не старался выяснить,

¹ Ibid., 4748 et seq.:

*Thogh yt were as mortal
As horryble and foule also
As is the paleys of Pluto,
And as ful of blak derkenesse,
Of sorwe, and of wrechchidnesse,
Yet finally, how ever it bee
I shal assayen and go see...
It semeth a maner destiny.*

сам ли Лидгейт, или кто-то другой сделал несомненное еще более бесспорным, приписав на полях: «Истинно противоположное этому» (*cujus contrarium est verum*).

Эта поэма в ее сокращенном английском варианте — одно из самых прекрасных и значительных произведений, созданных в период между работами Чосера и Спенсера. Историк отметит, что она представляет много более удачное смешение нравственной и куртуазной аллегории, чем поэма Дегильвилля. Ее автор не фанатик; он дает нам уравновешенную, даже беспристрастную картину спутанной пряжи человеческого опыта. В его руках аллегория начинает забывать о своем рождении на кафедре проповедника и при дворе Любви и впервые нащупывает свой собственный путь обращения с «общей природой». Эстетически настроенного исследователя могут не заботить тенденции и влияния, но ему все же не следует забывать об этой поэме из-за неземной свежести леса Дианы, света и бьющей ключом жизни тех отрывков в начале, где земля

Убранство пышное дает;
Так девичья краса цветет,
Когда к венцу она идет¹, —

и, пожалуй, еще более из-за возвышенно-платонического описания одежд Природы:

Отделаны изображенья,
Подобия и отраженья
Всего Господнего владенья,
Его «идей» отображенья,
Какими в Божьем промысленьи
Они рождались в размышленьи;
Ведь Дама та, чей лик сияет,
В работе вечно, сна не знает,
Заботясь день и ночь о том,
Чтоб выткать на плаще своем

¹ Ibid., 150:

made him faire and fresh of hewe
As a mayde in hir beaute
That shal of newe wedded be...

Явлений множество, — она
Не может быть обнажена¹.

Vis medicatrix, целительная сила самой Природы, вошла в воображение поэта. Он дудит в свою свирель, словно никогда не состарится, и его стихи — превосходное лекарство и от лихорадки Возрождения, и от современного уныния.

В обеих этих поэмах мы проследили начало новой разновидности аллегории. Утверждая, что этот поэтический импульс имел продолжение в произведениях таких поэтов, как Хоус и Дуглас, я не хочу сказать этим, что могу доказать «влияние» или выстроить список «параллелей». Это вопрос не литературных школ, образцов и подражаний, но бессознательной тенденции, несомненно имевшейся скорее в самом сознании той эпохи, чем в ее художественных идеалах, симптомами которых, хотя и в различной степени, являются все эти поздние аллегории. Так, в наши дни растущая популярность художественной и сатирической биографии зависит не столько от литературного ученичества у Литтона Стречи, сколько от широко распространенного странно-скептического отношения к прочным репутациям, причины которого, возможно, лежат вообще за пределами литературы.

Первый из авторов, к которым я обращаюсь теперь, — Стивен Хоус; а для нашего исследования Хоус — это «Приятное развлечение» (*Pastime of Pleasure*) и «Пример добродетели» (*Example of Virtue*)^{xxxv}. «Развлечение» — поэма, трудная

¹ *Ibid.*, 357 et seq.:

*Ther was wrought in portreyture
The resemblaunce and the figure
Of alle that unto God obeyes,
And exemplarie of ydeyes
Full longe aform or they weren wrought
Compassed in divine thought;
For this Lady, freshest of hewe,
Werketh ever and forgeth newe
Day and night in her ement
Weving in her garnement
Thinges divers ful habounde,
That she be nat naked founde.*

для оценки. Прочтите ее добросовестно от корки до корки — и вы признаете, что это труднейшее занятие; но все же после такого чтения кое-что удержится у вас в памяти: странные стихи, странные сцены, особенная атмосфера, — пока вы не вернетесь к чтению вновь, найдя, что недостатки и вправду столь велики, как вы поначалу предполагали, но достоинства гораздо важнее. Ни одна поэма не наводит так на мысль о широкой брешу между действительными достижениями и тем, чем она могла бы быть. В авторском сознании есть что-то вроде текучей поэзии, неподконтрольной поэту. Кажется, его стихи вот-вот перешагнут некую черту и станут гораздо лучше. И в этом нет ничего особенно необычного, так и должно быть, ибо Хоус, неуверенно и не отдавая себе в этом полного отчета, пытается создать новый тип поэмы. Сам он верил, что пытается возродить старый род поэзии: с его уст то и дело слетает похвала Лидгейту¹, и он скорбит о том пути, по которому идет поэзия в его время:

Им дела нет до повестей чудесных;
Они бесплодно время тратить рады,
О пламенной любви творя баллады².

Подобно Кэкстону^{xxxvi}, он мечтает возродить «цвет рыцарства, давно увядший»³. Иллюзия, при которой сознание помещает желаемое в прошлое, тогда как оно в действительности еще пребывает в будущем, довольно естественна, и ее воздействие объясняет раннюю историю романтизма XVIII века, когда люди вроде Уолпола и Макферсона не только искали в прошлом прекрасные образы поэзии, которой предстояло быть написанной только в XIX веке, но и изобретали таковые. Осуществить то, к чему так стремился Хоус, а именно возродить соединение аллегории в широком смысле и рыцарского романа, было невозможно,

¹ Pastime of Pleasure, ed. W. E. Mead, E.E.T.S., 1928, 48, 1163, 1373.

² Ibid., 1389:

*They fayne no fables pleasaunt and covert
But spend their tyme in vainfull vanyte
Makyng balades of fervent amite.*

³ Ibid., 2985.

поскольку такого соединения никогда не существовало. Некоторые подступы к этой задаче пытался сделать Де-гильвилль; Хоус пошел гораздо дальше, но мы не увидим завершения этого процесса, пока не достигнем «Королевы фей». Тем временем Хоус передвигается по еще не родившимся мирам. Его способности весьма посредственны, поэма темна и запутанна, но неровные порывы вдохновения то и дело пронизывают тьму. Он настолько заблуждается относительно корней аллегории, что полагает, будто ее задача — скрыть предмет, «раздуть дым», по его собственным словам¹; но одна из причин, почему он так думает, — наивная и совершенно непоэтическая склонность к неясности и иносказательности, к романтической неопределенности. Прежде чем его паломник оканчивает свое странствие и завоевывает Прекрасную деву (*La Belle Pucell*), исход столько раз предсказан, что теряется всякая возможность удержать читателя в напряженном ожидании финала. Правда, автор ни в коей мере не стремится к этому, постоянное давление далекого и еще не достигнутого и составляет существо одной из разновидностей романтизма; это непрестанные намеки и расчеты наперед (*ripae ulterioris amore*)^{xxvii}.

Подстерегают по пути
 Природы изваянья — великаны;
 За ними море вольно волны катит,
 А дальше, за морем, чудесная страна,
 Что радости полна и благодати,
 Вся золотым песком одарена².

Так говорит Дама Слава юному служителю Великой Любви, и эти строки — хорошая поэзия, потому что они возвышают ум и раскрывают двери воображения. Это хо-

¹ Ibid., 40.

² Ibid., 260 et seq.:

*By the way there ly in wayte
 Gyaantes grete dyffygured of nature —
 But behonde them a grate see there is
 Beyonde which see there is a goodly lande
 Moost full of fruyte, replete with Joye and bliss —
 Of ryght fyne golde appereth all the sande.*

рошая аллегория, потому что быть юным и смотреть вперед — и значит в конце концов слышать то, что слышит Великая Любовь. И если то же самое путешествие пересказывается вновь через сотню-другую строк (на этот раз герой видит его изображение на стене), даже в этом есть таинственная неотвратимость и своя верность действительности. Далее аллегория становится более сложной. Мне не удалось отыскать *significatio* многочисленных расставаний героя и героини. Возможно, ее и нет. Возможно, сам Хоус не мог, да и не желал бы проливать чересчур много света на наиболее туманные неясности своей поэмы. Ему нравятся темнота и неизвестность, «роковой вымысел», как он выражается, и «кишащие образы» привлекают его сами по себе. Это мечтатель, бредящий наяву, ошеломленный неумностью собственного воображения, поэт (по-своему) столь же одержимый, как Блейк. Его сила и в то же время слабость в том, что поэзия для него — своего рода наваждение. Отсюда многословие и частые длинноты его повествования, отсюда же врезающиеся в память картины, обыденные или фантастические, которые, возникая время от времени, придают его мрачности почти призрачный оттенок.

Я видел на коне в гористой дали
Красавицу, чей образ одевая,
Огня потоки ярче звезд блистали¹..

Я в дол спустился.
Любуясь Фебом, что зайти стремился,
Я в чудных сумерках, утихомирив
Моих борзых, застыл...²

¹ Ibid., 155:

*I sawe come rydyng in a valaye ferre
A goodly lady envyroned aboute
With tongues of fyre as bryght as ony sterre.*

² Ibid., 326:

*I came to a dale.
Beholdynge Phebus declynynge low and pale,
With my grehoundes in the fayre twyilight
I sate me downe...*

Пылая сумрачно, на голове его
Сатурн светился бледностью свинцовой¹.

В прекрасном белом одеянии — вечность...²

Мы к замку подошли, его твердыни
Ров окружал, от леса отделив.
«Сойди с коня, — она сказала, — ныне,
Страдая так, как ты остался жив?
— Отливу вслед всегда спешит прилив»³.

В самом деле все места, где в своем странствии располагается отдохнуть Великая Любовь, хороши. Каждый закат и каждый рассвет по сторонам дороги похож на богослужение,

Когда поутру птички сладко пели,
Хвалебные Творцу слагали трели⁴.

Многое из описываемого поэтом не занимает нас, но он не описывает ничего такого, чего не видел бы сам внутренним или внешним взором. Он замечает утреннее небо цвета свернувшегося молока⁵, «тропинки, исполненные приятности»⁶, колеблемые ветром золотые фигурки на башне Учения⁷ и солнце, — светящее при пробуждении в зеркало диковинной спальни⁸. Некоторые средневековые

¹ Ibid., 5618:

*And on his noddle derkely flamynge
Was sette Saturne pale as ony leed.*

² Ibid., 5748: *Eternity in a fayre whyte vesture...*

³ Ibid., 4648:

*We came unto a manoyr place
Moted aboute under a wood syde.
«Alight», she sayd, «For by right longe space
In payne and wo you dyde ever abyde;
— After an ebbe there cometh a flowynge tyde».*

⁴ Ibid., 4499.

⁵ Ibid., 62.

⁶ Ibid., 116.

⁷ Ibid., 365.

⁸ Ibid., 1956.

писатели почти не чувствовали разницы между битвой с человеком и битвой с чудовищем; однако, когда трехголовый великан переходит дорогу Великой Любви,

Борзые скрылись, пресеклось дыхание¹,

и он так же дотошен, как Спенсер, рассказывая, сколько возов занял труп великана.² Его видения столь отчетливы, а поэтическая вера в реальность собственного мира столь крепка, что поэма должна была бы удалась; но его неспособность отбирать нужное, спотыкающаяся метрика и долгая задержка в башне Учения осудили его на вполне заслуженное забвение.

«Приятное развлечение» — не только любовная аллегория, это аллегория всей жизни, с особым вниманием к любви, учению и смерти. Ученые разделы, в которых автор тщетно старается соперничать с аллегорико-энциклопедическими произведениями Марциана Капеллы или Жана де Мена, — самая скучная часть поэмы. Ни одно из свободных искусств не представлено так, что эти строки стоило бы перечитывать, за исключением, может быть, грамматики, которой посвящен замечательный отрывок:

Мир словом изначально создан был;
Рек Царь Царей — он создан был тотчас³.

Гораздо интереснее его понимание любви. Из рассмотренных нами до сих пор поэтов ни один не чувствует себя в той среде, которую он создает для страсти, так уютно, так, если хотите, по-викториански, как Хоус. Великая Любовь не считает брак единственной мыслимой формой преуспевания; он даже смущен тем, что сам беднее своей возлюбленной, и Совет (играющий здесь роль Друга или Пандара) успокаивает его, говоря, что «у нее достаточно...

¹ Ibid., 4312: *My greyhoundes leped and my stede dyde sterte...*

² Ibid., 4433.

³ Ibid., 603:

*By worde the worlde was made oryginally:
The Hye King sayde: it was made incontinent.*

для вас обоих»¹. Дама, в свою очередь, отвечает на его сватовство, что ее «жестoko стерегут» «друзья»², которые на нее «рассердятся», если услышат о его предложении³. Это до крайности обыденный мир, и может показаться, что отсюда недалеко до общих мест Невилла; однако самый страх Дамы, что родные поведут ее «к железному проклятию» («железный» — ключевое слово у Хоуса), и его ответное обещание последовать за ней:

И для тебя на подвиги решиться⁴, —

совершенно романтические. Хоус прозаичен в том, что касается объективного изображения любви, но сам он весь в огне, «скован — по его словам — пылающими узами»⁵. Ему в самом деле далеко до недвусмысленного желания героя Гильома де Лорриса или героической страсти Троила; огонь его любви — неяркий огонь, исполненный сентиментальности и мечтаний, чувство более неопределенное и угрюмое, в известном смысле — более романтическое, чем в старой любовной поэзии. Это смиренный пыл, поистине — любовь в тумане, но мечта или чары от того не менее реальны; и строки, которые Хоус посвящает любви, неповторимы в том смысле, что никакому другому поэту не удалось взять ту же ноту.

Она велела музыке играть
«Мамурс», спокойный танец и красивый.
А мне велит учтиво танцевать
С Прекрасной Девой, славной и игривой,
От всей души, не сторонясь трусливо.
О Боже! Мне восторга не сдержать,
Ведь я танцую с милою моей! —

Огонь в душе пылал все боле, боле,
От танца и от девичьей красы.

¹ Ibid., 1857.

² Ibid., 2203.

³ Ibid., 2368.

⁴ Ibid., 2298: *And for your sake become adventurous...*

⁵ Ibid., 1768.

И сердце трепетало как от боли;
 Мгновенья медлили, столетьями часы,
 Казалось, стали¹.

Однако наиболее примечательно то, как рассматривает Хоус третью из своих тем, тему смерти. Нашлись критики, которым показалось только забавным, что повествование, ведущееся от первого лица, может продолжаться после смерти рассказчика, позволяя ему, таким образом, описывать собственную кончину. Однако если договориться, что мертвому позволено говорить или живому принимать на себя личность умершего, здесь нет ничего особенно трудного. Греческая антология и первый же деревенский погост, на который мы свернем, снабдят нас подобными прецедентами. А если вы возразите, что умершие не могут разговаривать (иных возражений я не вижу), тогда вам лучше заняться чем-нибудь иным, только не поэзией, в которой не добиться успеха наивному реалисту. Освобождение от недоверия, по крайней мере до той степени, которая нам под силу, — наш долг по отношению к любому поэту; в случае Хоуса этот долг выплатить особенно легко. С самого начала, быть может, потому, что его воображение столь искренне, а сознательное мастерство столь невелико, — хорошие эпизоды обладают этим особенным качеством, словно доносятся ниоткуда, как бесплотный голос, не всегда вполне отчетливый, слышащийся из темноты. Когда, наконец, он доносится из могилы, в это тотчас же веришь.

¹ Ibid., 1583—1603:

*She commaunded her mynstrelles ryght to play
 Mamours, the swete and the gentyll daunce.
 With La Belle Purcell, that was fayre and gaye,
 She me recommaunded with all pleasaunce
 To daunce true mesures without varyaunce.
 O Lorde God! how glad than was I
 So for to daunce with my swete lady! —*

*For the fyre kyndled and waxed more and more,
 The dauncing blewe it with her beaute clere.
 My hert sekened and began waxe sore;
 A mynute six houres, and six houres a yere
 I thought it was.*

О, смертный род, ты видишь мой удел:
 Лежу, могучий прежде, смежив очи.
 Земным успехам, радости предел
 Положен смертью, хочешь иль не хочешь;
 За днем вослед пора наступит ночи,
 И как бы ни был день земной продлен,
 Раздастся, наконец, вечерний звон¹.

Эта строфа знакома всем: но очень немногие знают, что она завершает погребальную песнь, которую поют семь смертных грехов и где повторение одних и тех же слов («прах праха») заключает в себе всю горькую настойчивость доносящегося из церкви колокольного звона, а песнь и эпитафия вместе — только начало одного из самых возвышенно задуманных фрагментов аллегории. Когда герой лежит мертвым и поэма, по всей вероятности, закончена, Хоус делает самое неожиданное: он поднимает один за другим занавесы своей вселенной, наподобие того как один за другим поднимаются задники при изменении сцен в старой пантомиме или как временные пласты обнажают друг друга в периодической вселенной Данна^{xxxviii}. Воспоминание (*Remembrance*) едва успеваает закончить эпитафию над могилой Великой Любви, как в храм входит Слава, чтобы вписать его в число Достойных и закончить кичливым заявлением:

Я бесконечна. Равных не сыскать².

И здесь мы снова предполагаем финал; это обычное утешение на похоронах великих людей. Но нет, следом за Славой является другая фигура, та самая, над чьей головой

¹ *Ibid.*, 5474:

*O mortall folk, you may beholde and se
 How I lye here, somtyme a myghty knyght.
 The ende of Joye and all prosperitie
 Is dethe at last through his course and myght;
 After the day there cometh the derke nyght,
 For though the day be never so longe
 At last the belles ryngeth to evensonge.*

² *Ibid.*, 5604: *Infenyte I am. Nothing can me mate.*

горело темное пламя Сатурна и которую мы вскоре узнаем по часам в левой руке. Она объявляет себя:

Не я ли, Время, океан и сушу,
Луну и солнце, звезды — все разрушу?¹

Но Время мудрее Славы и хвалится меньше, будучи, по собственному признанию, лишь привратником Вечности — которая и завершает поэму, являясь в белом одеянии и тройной короне:

Небес царица, ада госпожа².

Если бы весь этот кусок по исполнению равнялся замыслу, он был бы в числе великих страниц средневековой аллегории. Это не так; но мы все же должны сказать (с большим, надеюсь, правом, чем сказал Гёте о другой поэме): «Как возвышенно все это в замысле!»³

Другая аллегория Хоуса, «Пример Добродетели», по каким-то причинам лишена неясной, своеобразной притягательности «Развлечения». Это более простая и более короткая поэма, герой которой по имени Юность после славных приключений, а кроме того — после участия в очень скучном прении между Природой, Удачей, Отвагой и Мудростью меняет свое имя на Добродетель и сочетается браком с девой, зовущейся Чистотой. Пожалуй, наиболее любопытный персонаж поэмы — отец этой дамы, Король Любви. Слыша его имя, мы готовимся увидеть Купидона и его двор: но прежний Купидон едва ли мог бы иметь дочь Юность. По мере того, как мы приближаемся к его замку, мы обнаруживаем, что отрезаны от него быстрой рекой, через которую переброшен традиционно опасный мост — «что вдвое уже, чем конек крыши»⁴. Перед мостом надпись следующего содержания:

¹ Ibid., 5635:

*Shall not I, Time, dystroye bothe se and lande,
The sonne and mone and the sterres alle?*

² Ibid., 5753: *Of heaven quene and hell empres.*

³ См. примеч. на с.357.

⁴ Example of Virtue, поэма напечатана (в орфографии, приближенной к современной) в изд. Dunbar Anthology. Ed. By E. Arber, London, 1901. P. 217 et seq.

Лишь тот сей мост свободно перейдет,
Кто в строгой добродетели усерден
И честно верой в Господа живет¹.

Мы начинаем сомневаться, не кроется ли под именем Короля Любви нечто совершенно иное. Чистота, появляясь на дальнем берегу реки, ободряет героя, во многом подражая «Жемчужине». Когда мы наконец встречаем Короля, —

Он наверху холма расположился,
Среди высоких ив, не шевелился,
Сидел в тиши², —

он оказывается очень похожим на Купидона — слепой, крылатый, обнаженный и с оружием. Но когда он говорит влюбленному, что руки его дочери не получит никто, если не «поразит дракона с тремя головами»³ (это мир, плоть и дьявол), и когда тот облачается для подвига в Павловы доспехи христианина, тогда перед нами снова какой-то небесный Купидон. Дело в том, что мы достигли точки, когда Хоус почти неосознанно делает то же, что Данте или Томас Аск делали посредством труднейшей метафоры. Тот вид смыслового соединения или двойственности (решать это — не задача исследователя), на котором построен семьдесят восьмой сонет Спенсера, уже стал естественным^{xxxix}.

Запоминаются два места в поэме. Первое — потрясающая беседа героя с Природой:

Казалось мне, она была прекрасна.
Вдруг я в разрыве страшном увидал,
Ее изнанку, тайны стали ясны
Людского рода, естества начал;

¹ Ibid., stanza 179:

*No man this bridge may overgo
But he be pure without negligence
And stedfast in God's belief also.*

² Ibid., stanza 182:

*At the upper end of the hall above
He sat still and did not remove,
Girded with willows...*

³ Ibid., stanza 192.

И позади нее я отыскал
Жестокой Смерти прочный пьедестал¹.

Это не просто традиционное упражнение в позднесредневековой мрачности, поскольку в том же месте поэт заставляет нас обратить внимание на красоту и плодovitость Природы:

славная богиня,
Творящая весь мир своим трудом², —

и трудящаяся «без отдыха или развлечений»³. Каждая из двух сторон этой картинки в отдельности была бы общим местом; их соединение пробуждает гораздо более глубокое ответное чувство. Второе место — прекрасный образец хоусовской убедительности. Путешествуя ночью среди великолепной природы, странник оказывается в пустынном месте, полном диких зверей. Написать это мог бы любой аллегорист, но, пожалуй, только Хоус или только один из тех гораздо более великих поэтов, что разделяют с Хоусом веру в действительность своих воображаемых миров, добавил бы, что по сладковатому запаху он узнал о притаившейся где-то поблизости пантере⁴.

Гевин Дуглас^{x1} настолько индивидуален и настолько более талантлив, чем Хоус, что я буду не прав по отношению к нему, упоминая его, лишь чтобы проиллюстрировать общую тенденцию. Но, хотя на его аллегориях лежит яркая печать таланта и их стоит рекомендовать любителю поэзии независимо от того, имеют ли они историческое

¹ Ibid., stanza 71:

*Methought she was of marvellous beauty
Till that Discretion led me behind,
Where that I saw all the privity
Of her work and human kind;
And at her back I did then find
Of cruel Death a doleful image.*

² Ibid., stanza 70:

*a fair goddess
All things creating by her business...*

³ Ibid., stanza 72.

⁴ Ibid., stanza 160.

значение, — со своей эпохой их роднит расширение границ и набирающая силу свобода воображения. Наиболее важные отличия аллегорий Дугласа — мастерская организация материала, выверенно блестящий стиль, соразмерность и равновесие, в чем средневековые шотландские поэты так часто превосходили английских. «Король-сердце» (*King Hart*) — удивительно стройная небольшая поэма, способная порадовать французского читателя. Ее сюжет являет совершенное смешение любовной и гомилетической аллегории. Действительная ее тема — юность и старость; и фабула повествует о том, как Душа, долго остававшаяся зачарованной красотой и наслаждением, разбужена наконец старостью и, покинутая беспечными товарищами юности, вынуждена вернуться в давно оставленное жилище, где в конце концов ее поражает смерть. Таким образом, поэма имеет очевидное родство с «Исповедью влюбленного» и более тонкое и трудно заметное родство с «Беовульфом» — хорошо обнаруживаемое, когда поэт, описывая грязную воду Развращенности во рву королевского замка, которая с плеском «ступень за ступенью» поднимается вверх к стенам, добавляет, что

Они внутри столь чудно заиграли,
Что за напевом шум не слышен был¹.

Конечно же, такая тема легко становится банальной; но хорошая аллегория (приближающаяся по стилю к Джонсону) — лучший способ возродить в нашем воображении суровые или восхитительные истины, скрывающиеся за банальностью, и вся поэма целиком звучно откликается, по слову более позднего поэта, —

На гонг негромкий Времени в груди²xi.

Как в «Беовульфе», конец предвидится с самого начала, и сама яркость первых строф сообщает нам беспокойное ощущение погоды, которая не простоит долго:

¹ King Hart, I, stanza 10:

thay within maid sa grit melody

That for thair rerid thay nicht nocht heir the sound.

² *To the small sound of Time's drum in the heart.*

Он так пристойно жил среди людей,
 О неудаче не мелькала мысль, —
 Так чинно был учтив он, прост и чист,
 Прекрасен, свеж, все вынести готов,
 Был юн и ярк, как зеленый лист¹.

Приключения Короля во время его долгого пребывания в замке Дамы Наслаждения — хорошая любовная аллегория как таковая, более близкая к своему образцу, «Роману о Розе», чем что бы то ни было после XIV века. Король и его товарищи брошены в темницу, где тюремщиком служит Опасность и где

Они так часто к Жалости зывали:
 «Приди к нам, Госпожа, заговори!»²

Лишь когда Опасность засыпает, Жалости удается ответить на их мольбы, и таким образом Король в конце концов становится господином своего поработителя. Однако весь этот традиционный пассаж окрашивается в новые цвета, помещаясь между веселой и беззаботной юностью Короля в его замке и часом, когда приходит Старость:

Старик перед вратами показался,
 На скакуне он ловко восседал.
 Любезно он в ворота постучал,
 От тех ударов замок сотрясался³.

¹ Ibid., stanza 1:

*So semlie was he set his folk amang
 That he no dout had of misaventure,
 — So proudly wes he polist, plane and pure
 With youthheid and his lustie levis grene,
 So fair, so freshe, so liklie to endure —.*

² Ibid., stanza 43:

*Full oft thai kan vpon Dame Pietie cry,
 «Fair thing cum down a quhyle and with vs speik!»*

³ Ibid., II, stanza 2:

*Ane auld gude man befor the yet was sene
 Apone one steid that raid full easelie.
 He rappit at the yet but courtaslie,
 Yit at the straik the grit dungeon can din.*

Контраст между мягким стуком («негромким» звуком гонга Времени) и его ужасными отзвуками — прекрасный образец сложного очарования хорошей аллегории. Без своей *significatio*, как чисто волшебный эпизод романа, этот контраст уже обращается к чему-то, скрытому глубоко в нашем воображении. Когда же он выходит на сцену, он всегда действителен и для комических, и для устрашающих эффектов. Прибавьте *significatio*, припомнив сильнейшие потрясения, которые производил подчас этот тихий звук в вашей собственной душе, — и его воздействие удвоится. А затем вспомните (к чему принуждает вас такого рода поэзия) бесчисленные переживания самого разного характера, в которых тот же тихий стук снаружи вызывал те же внутренние судороги, — и вы обнаружите, что эта на первый взгляд поверхностная часть аллегории — символ с почти бесконечными применениями, используя который можно подойти к конкретному переживанию всеобщего так близко, как позволит нам сознание. То же самое можно сказать о той сцене, когда Король возвращается в покинутый замок. Как соответствует этот образ чувствам человека, возвращающегося к собственным влечениям и прежним природным наклонностям после долгого пребывания в плену у страсти! Страсть эта — не всегда любовь, возвращение — не всегда раскаяние; символ, сознательно нацеленный на определенный вид возвращения, приложим ко всему, столь глубоко отражая нашу жизнь *in concreto*, что, если вы попытаетесь истолковать его (а не просто вообразить), он ускользнет от вас благодаря самой своей отвлеченности. «Король-сердце» не подойдет желчному или печальному читателю, но если кто-нибудь отвергнет поэму как холодную или традиционную, он покажет тем самым, что плохо чувствует реальность. Поэма задевает за живое там, где кричащие преувеличения Блэра^{xliii} (осмелюсь ли сказать — Донна?) безболезненно минуют наше сознание.

«Дворец Славы» (*Palace of Honour*) гораздо более усложненная и, кроме того, более светлая поэма. Тему ее, если я ее правильно понял, можно выразить словами Мильтона («Слава — не тот плод, что произрастает на смертной почве», и т. д.), и поэт ставит нас перед парадоксом: такое, по

видимости, земное благо, как Слава, в его истинном виде может быть даровано только Богом, и насладиться им можно только в вечности. Распознавание, *анагнорисис*^{xliii}, так сказать, аллегории приходит в тот миг, когда дворец Славы, о котором мы столько слышали и думали, оказывается жилищем Бога; и весь смысл этого отрывка зависит, достаточно неожиданно, от языка, которым пользуется Дуглас. Когда паломнику позволяют посмотреть через замочную скважину на зал Славы, он (как паж в балладе) видит восседающего на почти невыносимо для глаз сияющем троне «Всемоущего Бога» (*ane god omnipotent*)¹. Современный английский, вынужденный выбирать между переводом «один Бог» (*one God*) и «некий Бог» (*a God*), неизбежно разрушает старательную двусмысленность, своего рода интеллектуальный каламбур, на котором держится эффект оригинала.

Этот образ, пожалуй, и не столь глубокий, является нервом всей аллегории, и его вполне достаточно, чтобы показать, что «Дворец» — даже со строго аллегорической точки зрения — ни в коей мере не заслуживает презрительного отношения. Если только *significatio* не совершенно ускользнула от меня, поэма в целом демонстрирует высшую точку, достигнутую до сих пор, в освобождении фантазии от аллегорических оправданий. Дуглас не мечтатель, подобный Хоусу, поскольку не служит своей мечте; его голова чиста, а перо искусно и опытно, но он описывает чистейшую страну чудес, фантазмагорию ослепительных огней и таинственного мрака, чей действительный *raison d'être* — не их аллегорическое значение, а непосредственное обращение к фантазии. Своим успехом поэма обязана умению поэта спать и бодрствовать одновременно, используя свое бредящее сознание во благо материалу и ни на минуту не забывая о точности языка или фактическом реализме, завоевывающих наше доверие. Среди зловещего леса он говорит нам, что «шуршанье мыши вдалеке»^{xliv} напугало бы его². Схваченный придворными Венеры, он помнит о том,

¹ *Palice of Honour*, III, stanza 71.

² *Ibid.*, I, stanza 20.

что другие богини наказывали своих жертв, превращая их в зверей, и говорит нам, как он

то и дело на руки глядел,
Себя ошупывал: не изменился ль?¹

Кони, «блистающие холеной шкурой, словно смазанные жиром»², морские нимфы, «сушащие светлые волосы»³, и Музы, которые «хлопочут, как пчелы»⁴, в своем саду, — удивительные примеры смеси фантазии и реализма. Но этой жизненности никогда не дается право, как случается подчас у Чосера, разрушать таинственность и очарование. Самое начало сна («За воздухом явилось впечатленье (*impressioun*)»⁵) — приглашение к волшебству. Бушующая дикая природа у реки, где рыба «вопит, как эльфы»⁶; природа, среди которой, мечтая, просыпается поэт, может изображать опасное рождение человека в мир природы, а может — что-то иное. Но что с того? Упустив подобную черту в «Романе о Розе», мы упустили бы едва ли не все; но в этой поэме вопящие рыбы или лес, полный увядающих деревьев и «предательского ветра», имеют собственное право на существование. Странная сила этого описания, грохочущего словами откровенно шотландского неистового стиля, и старательный контраст между ним и весенним утром, описанным в Прологе, совершенно удовлетворяют нас. Беспорядочное появление каких-то фигур, снующих туда и сюда по мере того, как развивается повествование, совершенно согласуется с чувством свободы, соединенной с беспокойством, свойственным таким снам; а ощущение пространства, почти бесконечного, которое они приносят с собой, хорошо пробуждается словами, которые Синон и Ахитофел походя бросают поэту через плечо:

¹ Ibid., I, stanza 68:

*Oft I wald my hand behald to se
Gif it alterit, and oft my visage graip.*

² Ibid., II, stanza 52.

³ Ibid., III, stanza 63.

⁴ Ibid., III, stanza 87.

⁵ Ibid., Пролог, stanza 12. Эффект этой строки для современного читателя, я думаю, только частично связан с утратой научного термина *impressio*.

⁶ Ibid., I, stanza 7.

В Обитель Славы все они спешат, —
Туда ведь десять тысяч лиг пути, —
Хромеют кони, нету сил идти.
Но чу! Не можем временемить мы тут¹.

Несомненно, перечисления мешают сегодняшнему читателю; но такие помехи, места, которые время сделало для нас скучными, мы находим во всякой литературе, за исключением современной нам: убийства у Гомера, обряды у Овидия, голосовая гимнастика в старых операх. Самое полезное применение для них — поразмышлять, какие черты нынешних шедевров, скорее всего, станут таким же мертвым грузом для наших потомков.

Дуглас в известном смысле гораздо дальше от Спенсера, чем Хоус. Фантазия его — и более яркая, и более устрашающая. Он «жуткий» там, где Спенсер напускает торжественного тумана, и полон жесткого света, где Спенсер чувственен. Они различны, как воздух Эдинбурга и воздух Северной Ирландии. Но если сравнивать их по степени их достоинств, тогда, без сомнения, «Дворец» ближе к «Королеве фей», нежели поэма Хоуса к обоим.

Эта глава была бы неполной без краткого упоминания о последователе Дугласа, Джоне Ролланде. Его «Суд Венеры», изданный в 1575 году, нашел немного читателей. «Спотыкающийся стих»² поэмы (в чем автор сам дважды признается) и излишне скучный Пролог способны отпугнуть любого исследователя, чей читательский интерес не подстегивается интересом историческим. Сегодня чистосердечное наслаждение характерно шотландской и средневековой смесью галантности, сатиры, фантастики и педантизма почти невозможно; к тому же целостное восприятие поэмы предполагает и знакомство с юридическими тонкостями, которые так долго были неотъемлемой

¹ Ibid., I, stanza 15; 16:

*To the Palice of Honour all they go;
— Is situat from hence liggis ten hunder,
Our horsis oft or we be thair will founder.
A dew! we may na langer heir remane.*

² Court of Venus, ed. The Rev. W. Gregor, Scottish Text Society, London, 1884, Prol 279 et IV, 740.

частью шотландской культуры. Чтобы подойти к поэме с симпатией, лучше всего вообразить, как ею мог бы наслаждаться барон Бредвордин^{xiv}. А если барон — значит, и Скотт, от которого уже недалеко и до нас. Как аллегория поэма ближе к Гильому де Лоррису, нежели к Машо или Шартье, поскольку сердцевина ее — аллегорическое действие, а не просто жалоба. Она в самом деле открывается прением — таким, которых мы привыкли бояться, — между Надеждой и Отчаянием; но это только подводит нас к моменту, когда Надежда слабеет перед доводами своей соперницы и потому предоставляет ее гневу Венеры. Богиня является, приводит в себя свою поборницу и по совету своего «великого адвоката» Фемиды поручает Немезиде вручить Отчаянию судебную повестку¹. Вторая книга посвящена попыткам Отчаяния найти адвоката и, наконец, успешному приглашению Весты. Третья и четвертая книги показывают нам испытание, в котором Отчаяние побеждено, но в конце концов получает прощение и вновь поступает на службу к Венере. Аллегория последовательна и разумна, но даже такой абстракции достаточно, чтобы показать, что она поверхностна; а если в поэме, несмотря на ее недостатки, есть что-то интересное, то это опять же потому, что интерес этот — в чем-то ином, для чего аллегория — лишь предлог. Во-первых, любопытно реалистическое, а в известной степени — сатирическое изображение современного поэту мира юриспруденции; и в этом отношении «Суд Венеры» являет близкую параллель «Собранию дам». Сцена, в которой Немезида доставляет бедному Отчаянию его повестку, жизненна и, очевидно, реалистична. Он хочет получить копию повестки для собственных нужд, и Немезида с радостью отдала бы ее бесплатно, не будь он

противником, враждебным
Венере и всему ее двору².

Поэтому он может получить копию только за плату; но договориться о цене им не удается. Сцена разбирательства,

¹ Ibid., I, 641—929.

² Ibid., I, 896:

repugnant
To Venus Quene and to hir court obstant.

естественно, более сложна для неспециалиста; но все мы можем насладиться протестами Весты против присяжных, а еще более — зрелищем удаляющихся присяжных: «Посрамлены, ибо случай столь труден»¹. Оказавшись в своей комнате, они

Отвергли Моисеев весь закон:
Пять книг, затем Паралипоменон², —

и так далее, на протяжении двадцати пяти строк.

Привлекает внимание в поэме и то, что я еще раз отважился бы назвать романтическим, если бы слово не было столь неоднозначным. Присутствие этого элемента у Ролланда несколько менее очевидно, чем у Дугласа или Хоуса, и многие читатели вообще могли бы его отрицать. Быть может, лучше было бы назвать это фантастикой или экстравагантностью. Разумеется, каким бы именем мы это ни назвали, во второй книге Ролланда есть что-то, напоминающее иногда «Королеву фей», а иногда — «Детей воды» или «Алису в Стране чудес». Здесь, как и у Дугласа, мы видим расширение и углубление аллегорической *местности* — все еще слабую, но узнаваемую тягу перенести центр тяжести с олицетворений на целый мир, в котором возможны подобные люди и подобные приключения. Вторая книга «Суда Венеры» — страна со своим собственным воздухом, который мы запоминаем и узнаем, повстречав снова во сне или в другой книге. Усложняет дело, хотя и подтверждая тем самым литературные достоинства книги, то, что в этом месте «центр тяжести», который я нахожу столь трудно определимым, неразлучно соединен с сатирическим и реалистическим элементом. Отчаяние последовательно обращается за юридической поддержкой к Семи Мудрецам, Девяти Музам, Девяти Достойным, Десяти Сивиллам, Трем Паркам (или «Таинственным Сестрам», как зовет их Ролланд)³, Трем Грациям и к Весте. Углубляющееся отчаяние неудачливого просителя и холодные утешения, с каки-

¹ Ibid., III, 912.

² *First down they kest Moyses Pentateuchon
With his storyis, and Paralipomenon...*

³ Ibid., II, 679.

ми каждая из этих инстанций, за исключением последней, отсылает его к следующей, рисует картину, знакомую всякому. Вот что происходит, когда нищета или отверженность ищет поддержки при столкновении с противником, чья звезда пребывает в зените; каждый подбрасывает его дело, словно горячую картофелину. Столь же правдивы и еще более занимательны колебания Отчаяния перед дверью Девяти Достойных, сам вид которых страшит его. Отчаяние почти решает притвориться, будто пришло по совершенно другому поводу:

Скажу-ка лучше, будто лекарь я...
Скажу-ка лучше, что ищу работу¹.

Но в старой аллегории все эти различные фигуры появлялись бы, поскольку в них возникала необходимость, оставляя ощущение пространства или странствия не большее, чем на шахматной доске. У Ролланда мы ни на секунду не забываем, где странствуют действующие лица:

Сквозь Мос и Майр, гряды высоких Гор,
Чащобы и опасные ущелья —
Стеная, все один прошел отшельник².

У нас даже есть возможность ощутить течение времени и понаблюдать за странником, который, повстречавшись нам впервые, выглядел довольно неплохо; теперь он

В пыли — богатым был его наряд,
Он сломлен бурей был, — прямился снова,
Под снегом, в стужу³.

¹ Ibid., II, 303, 309:

*Best is to say I am ane chirurgiane...
Best is to say that I covet service.*

² Ibid., II, 194:

*Throw Mos and Myre and mony hie Montane,
Half wo begone allone all solitair
Throw wildernes in woddis and greit dangeir.*

³ Ibid., II, 566:

*Daglit in weit — richt claggid was his weid
In stormis fell and weder contagious,
In frost and snaw.*

Под конец эти путешествия перестают быть просто связующими нитями. Одно из них простирается на целые восемьдесят строк, и эти строки исполнены духа, совершенно незнакомого старой аллегории, они ведут нас к Кавказу, «самому высокому в Скифии» и «выбеленному снегом», где солнце стоит над горизонтом двадцать часов в сутки. Здесь странник ложится спать на «мраморном камне», находит утешение во сне и пробуждается для жалобы, но затем встречается того, кто послал ему это сновидение¹.

Что до остального, Ролланд поэт очень посредственный, хотя и по-своему неплохо управляется с той жгучей мощью, которую мы находим у всех средневековых шотландских писателей. Заключение же его поэмы, где он неожиданно выводит себя на празднике при дворе Венеры, отождествляя себя со Старостью (*Eild*) — становясь, таким образом, одним из олицетворений своей собственной аллегории, — насколько я могу судить, оригинально и, конечно, весьма эффектно. Кроме того, поскольку здесь я подробно останавливался на других сторонах его произведения, не нужно думать, что он лишен подлинно аллегорической силы. Турнир в четвертой книге, когда однажды вдруг показалась его *significatio*, едва ли можно процитировать, оставшись в рамках приличий, однако это шедевр: ибо это очень неплохое реалистическое изображение турнира и в то же самое время близкая параллель действительному предмету. Проповедуя Ролланда, я не рассчитываю обратить многих — я и сам не послушался его требования читать поэму более одного раза.

Раз прочитав, нередко обвиняют
В том автора, чего не понимают².

Впрочем, авторов, чье превосходство над ним вовсе не очевидно, пишущих более простым языком и в более популярных формах, ежедневно и с удовольствием читают

¹ Ibid., II, 384—470, 778 et seq.

² Ibid., Prol., 258:

*For anis reading oft tyme it garris authoris
Incur reprufe be wrong Interpretouris.*

и оживленно нахваливают в критических изданиях. Конечно, в словах Отчаяния, когда оно слышит песню Муз, есть подлинная поэзия:

О Господи! Когда так повелел
Мне рок, таков мой горестный удел:
Мне должно в деву Эхо превратиться,
Чтоб с радостью сей вечной примириться¹.

Примечание: Что касается Смерти, Славы, Времени и Вечности в заключении поэмы Хоуса, стоит упомянуть, что эти фигуры появляются, причем в том же самом порядке, на «прекрасно расписанной занавеси» в отцовском доме сэра Томаса Мора. Его «стихи о каждом из этих образов (*pageauntes*)» будут обнаружены среди «Творений» 1557 года. Я не знаю, как эти английские образцы связаны с использованием Петраркой в «Триумфах» той же последовательности.

Примечания переводчика

ⁱ Уильям Каупер (Купер — *Cowper*, 1731—1800) — один из известнейших поэтов своего времени. Наиболее известная его поэма — «Задача» (*The Task*).

ⁱⁱ «Мрачная улица» (*Sinister Street*) (1913—1914) — один из первых романов английского писателя, критика и драматурга (как и Льюис, оксфордского выпускника) Комптона Маккензи (1883—1972).

ⁱⁱⁱ Джайлс Литтон Стрейчи (*Strachey*, 1880—1932) — английский биограф и критик. Наиболее известное его биографическое сочинение — сборник очерков «Выдающиеся викторианцы».

Моруа (*Maurois*), Андре (1885—1967) — среди так называемых художественных биографий этого писателя «Ариэль, или Жизнь Шелли», «Жизнь Дизраэли», «Байрон», «Тургенев» и т. д.

Сэр Герберт Рид (*Read*, 1893—1968) — английский поэт и критик, пропагандист новых направлений в английском искусстве 1930—1940-х гг. Льюис имеет в виду автобиографию Рида 1933 г. «Невинное око» (*The Innocent Eye*).

¹ *Ibid.*, II, 148:

*God! gif it war my fortoun, than said he,
My fatall weird and als my destenie,
I war convert into the may Echo
That I nicht bruik this dreit quotidian joy.*

^{iv} О веке Августа см. примеч. vi к главе «Чосер».

^v Джеймс Томсон (*Thomson*, 1700—1748) — английский поэт, автор дидактической поэмы «Времена года», аллегорической «Замок Праздности».

Джон Армстронг (*Armstrong*, 1709—1779) — английский поэт, автор поэтического трактата «Искусство сохранения здоровья» (*The Art of Preserving Health*).

Эдвард Янг (*Young*, ок. 1683—1765) — английский поэт, драматург и критик, автор дидактической поэмы о смерти «Жалоба, или Ночные размышления» (*The Complaint or, Night Thoughts*) (1742—1745).

Марк Эйкенсайд (*Akenside*, 1721—1770) — поэт и физик, автор поэмы «Услады воображения» (*The Pleasures of Imagination*),

^{vi} «Прогулка» (*The Excursion*) (1814), «Прелюдия, или Развитие сознания поэта» (*The Prelude, or, Growth of a Poet's Mind*) (1805) — поэмы Уильяма Вордсворта.

^{vii} «Завет Красоты» (*Testament of Beauty*) (1927—1929) — философская поэма Роберта Бриджеса.

^{viii} «Книга короля» (*The Kingis Quair*) — поэма, написанная в 1423 г., авторство которой приписывается Иакову I Шотландскому (1394—1437), который, по преданию, написал ее, находясь в английском плену с 1406 по 1437 г. «Книгой короля» открывается золотой век шотландской литературы. Поэма состоит из семистрочных стрóf, написанных ямбическими пентаметрами со схемой рифмовки *ababbcc*, которые получили название «королевских» (*rime royal*).

^{ix} Сэр Филип Сидни (*Sidney*, 1554—1586) — елизаветинский придворный, государственный деятель, офицер, поэт и покровитель ученых и поэтов. После сонетов Шекспира «Астрофил и Стелла» Сидни считается лучшим циклом сонетов елизаветинской эпохи. Его «Защита поэзии» приносит в Англию критические идеи теоретиков Ренессанса. Льюис цитирует знаменитую строку из первого сонета «Астрофила и Стеллы».

^x Томас Окклив (*Hoccleve*, 1368/69—1450?) — автор социальных и религиозных поэм.

^{xi} Джон Лидгейт (*Lydgate*, 1370—1449) — наиболее плодовитый поэт из числа последователей Чосера. Большую часть его наследия составляют написанные на заказ переводы французских поэм «Книга о Трое», «Паломничество человеческой жизни», «Падение государей» (переложение «О падении знаменитых мужей» Боккаччо). Кроме того, его перу принадлежат такие оригинальные сочинения, как «Осада Фив», «Загадки старых философов», «Храм из стекла», переложения басен Эзопа, жития святых и множество поэм на случай. Лидгейт продолжал, большей частью неудачно,

начатую Чосером разработку поэтического языка, и на основе чосеровского высокого стиля создал так называемый блестящий (*aureate*) стиль.

^{xii} «Голоса и громкий плач» (Энеида, VI, 426).

^{xiii} Так называемая чосериана — несколько малых поэм, вошедших в «канон» после публикации их в первом печатном издании собрания сочинений Чосера (1598).

^{xiv} «Золотой поток» (лат.). См., например: Цицерон, «Лукулл», 119.

^{xv} «Бритва Оккама» — правило, сформулированное средневековым мыслителем Уильямом Оккамом, согласно которому «не следует умножать сущности без необходимости».

^{xvi} «Посмертного воздаяния» (лат.).

^{xvii} Мотив, широко распространенный в европейском искусстве. Льюис имеет в виду аллегорию софиста Продика Кеосского (V в. до н.э.) «Геракл на распутье» (или «Выбор Геракла»), воспроизведенную в *Memorabilia* Ксенофонта. В этой аллегории Геракл изображен юношей, сознательно отвергшим легкий путь наслаждений, выбравшим тернистый путь трудов и подвигов и снискавшим на этом пути бессмертие.

^{xviii} «Материя стремится к форме, как женщина к мужчине» (лат.).

^{xix} Уильям Данбар (*Dunbar*, 1460?—ок. 1517) — наиболее значимая фигура среди «шотландских чосерианцев», придворный короля Иакова IV. Обе поэмы — 1503.

^{xx} В своем знаменитом Предисловии к «Лирическим балладам» Вордсворт выдвигает новые требования к поэтическому языку, главное из которых — «подражать реальной человеческой речи и, насколько возможно, усваивать ее».

^{xxi} Джон Скельтон (*Skelton*, 1460—1529) — поэт и сатирик, писавший на политические и религиозные темы. Его характерный стиль с короткими рифмованными строками и ориентацией на ритм естественной речи получил название скельтоновского. Признание важности роли Скельтона в истории английской литературы вернулось к поэту лишь в XX веке, во многом благодаря Льюису.

^{xxii} См. примеч. xсix.

^{xxiii} Уильям Невилл (*Nevill*, 1497—ок. 1545) — поэт, знаменитый главным образом своей поэмой «Замок Наслаждения» (между 1515 и 1518 гг.).

^{xxxiv} «Улаживать такие споры» (*Вергилий*. Буколики, III. 108). В пер. С. Шервинского: «Нет, *такое* не мне меж вас разрешать *состязанье*».

^{xxv} Варнава Гудж (*Goodge*, 1540—1591) — поэт и переводчик, один из основоположников жанра пасторали в Англии.

^{xxvi} Александр Монтгомери (*Montgomery*, 1556?—ок. 1611) — шотландский поэт, один из последних шотландских чосерианцев.

^{xxvii} «Собрание богов, или Согласие Разума и Чувства в страхе перед Смертью» (*The Assembly of Gods: or The Accord of Reason and Sensuality in the Fear of Death*) — аллегорическая поэма, созданная в последней четверти XV в. неизвестным автором и долгое время приписывавшаяся Лидгейту.

^{xxviii} В оригинале размер известного детского стишка из «Стихов Матушки Гусыни»:

Pease pudding hot,
Pease pudding cold,
Pease pudding in the pot
Nine days old.

Этот размер с трудом воспроизводим по-русски, а потому, отдавая должное остроумию Льюиса, сталкивающего громоздкую и неуклюжую нравоучительную аллегория и немудрящий детский стишок, переводим цитату размером отечественного аналога, песенки «Кто ходит в гости по утрам».

^{xxix} «Двор Мудрости» — анонимная поэма, созданная между 1449 и 1483 гг.

^{xxx} «Клятва», «обет» (кроме того, угроза или похвальба) (англосакс.); см.: «Беовульф», 80, 523.

^{xxxi} «Дети воды» (или «Водные детки» — *The Water Babies* (1863)) — популярная детская книжка Чарльза Кингсли.

^{xxxii} См. прим. xvii на с. 138.

^{xxxiii} Цитата по смыслу. См.: «Поэтика» 1451a38-b40; 1460a5—12;

^{xxxiv} Льюис имеет в виду слова английского поэта середины XIX века Ковентри Патмора: «Наука подобна линии, искусство — двумерному, а жизнь или познание Бога — трехмерному телу». (Ср. также цитату из Патмора в статье Льюиса «Христианство и культура»: «Он [святой] повторит много раз то, что вы знали с детства; но помните, что для вас все это — плоское, для него — объемное тело».)

^{xxxv} Стивен Хоус (*Hawes*, ок. 1474 — ок. 1523) — поэт при дворе короля Генриха VII.

^{xxxvi} Уильям Кэкстон (*Caxton*, ок. 1422—1491) — знаменитый английский первопечатник (а кроме того, писатель и переводчик); самая заметная публикация Кэкстона — роман сэра Томаса Мэлори «Смерть Артура» (1485).

^{xxxvii} «Стремься поскорее к противному берегу» — строки, относящиеся к описанию загробного мира из шестой песни «Энеиды» (ст. 314). Тени умерших, обращаясь к Харону,

*Стоя, молили, чтоб первыми их перевез через реку,
Руки тянули, стремясь поскорее к противоположному берегу.*

^{xxxviii} Джон Уильям Данн (*Dunne*) — английский философ и изобретатель первой половины XX в., предложивший теорию бесконечных гипервремен как бесконечных измерений вселенной.

^{xxxix} Герой этого сонета, бродя в поисках утраченной любви, ищет зримые следы ее пребывания, чтобы оживить ее туманный образ. Но он неуловим: «К чему глаза? Увидеть не хочу, в себе ее я мысленно ишу».

^{xl} Гевин Дуглас (*Douglas*, 1474—1522) — шотландский поэт, епископ, политик; первый переводчик «Энеиды» на английский язык.

^{xli} Строка из стихотворения английской поэтессы Эдит Ситвелл (1887—1964).

^{xlii} Роберт Блэр (*Blair*, 1699—1746) — шотландский поэт; известна только одна его поэма — «Могила», положившая начало поэзии так называемой «Кладбищенской школы».

^{xliii} «Узнавание» (греч.) — понятие из арсенала античной поэтики, момент драматического открытия прежде неизвестного персонажами трагедии.

^{xliv} Другое возможное понимание: «Шуршание несуществующей мыши» (*stichling of a mouse out of presence*).

^{xlv} Герой одного из «шотландских» романов Вальтера Скотта «Уэверли».

Глава VII «КОРОЛЕВА ФЕЙ»

Спокойная полнота обычной природы.
Джордж Макдональд

I

В предыдущей главе я постарался проследить процесс, в ходе которого средневековая любовная и гомилетическая аллегория слились воедино, чтобы произвести на свет нечто, предвещающее «Королеву фей» в большей степени, чем что бы то ни было прежде. Впрочем, надо сразу же признать, что это предварение весьма слабое. Спенсер не так часто напоминает нам средневековую аллегория, и даже если такие места находятся, мы не всегда можем с уверенностью сказать, есть ли здесь действительная связь. Его семь смертных грехов, конечно, следуют знакомой модели, его дом Святости не так уж отличен от Цистерцианской крепости Дегильвилля, а преступление и расплата Мирабеллы в шестой книге могли входить в любую средневековую любовную поэму. И в то же время храм Венеры из четвертой книги, хотя в общем близок к старым аллегориям, на деле не вполне сходен с какой-либо из них. Битвы с аллегорическими чудовищами напоминают Хоуса, но не настолько, чтобы можно было говорить о подражании; даже Золотой берег может быть независим от его аналога в «Приятном развлечении»¹. Если бы у «Королевы фей» не было свежих образцов, если бы от «Романа о Розе» к ней вел непрерывный путь развития, ее новизна была бы не-

¹ E. Spenser. F.Q., III, IV; S. Hawes. The Pastime of Pleasure, 270.

сравнимо удивительнее, чем ее типичность. В действительности, конечно, она — прямая наследница не английской аллегории, а итальянской эпической поэзии.

Если это так, может возникнуть вопрос, каково же место «Королевы фей» в настоящем исследовании. На это есть два ответа. Прежде всего, заимствуя форму итальянской эпической поэмы, Спенсер намеренно видоизменил ее, превратив в «развернутую аллегорию или темное сравнение». В этом случае на него могли повлиять аллегорические прочтения, которые критика навязывала Ариосто и которые Тассо задним числом притянул к своей поэме. Но для поэмы Спенсера аллегория вовсе не запоздалая отговорка. Если поэма вообще аллегорична, то аллегорична в основном смысле и исключительно важным образом и — под средневековым руководством или без него — продолжает движение, заданное Средневековьем. Второй ответ более важен. Я стараюсь рассказать историю не только формы, то есть самой аллегории, но и чувства, то есть куртуазной любви; и здесь Спенсер для меня не столько предмет исследования, сколько один из наставников или сотрудников. Последней стадии этой истории — окончательной победе романтической концепции брака над куртуазной любовью — посвящена вся третья книга «Королевы фей» и большая часть четвертой.

Прежде чем я стану оправдывать это притязание, придется сказать несколько слов о непосредственном образце Спенсера, итальянской эпической поэзии. Этот неисчерпаемый поэтический материал, как ни странно, пребывает сегодня в немилости. Между тем его плоды считали шедеврами такие разные читатели, как Спенсер, Мильтон, Драйден, Херд, Маколей и Скотт¹, и юные дамы XVIII столетия сочли бы неприличным пренебрегать тем, о чем сегодня нередко забывают ученые. Об этом забвении стоит весьма пожалеть не только потому, что оно осложняет для нас понимание романтического движения, становящегося поистине непостижимым, если мы не хотим замечать того величавого виадукка, по которому рыцарская любовь и «славные сказания» прошествовали прямым путем из Средневековья в XIX столетие, — но и потому, что это ли-

шает нас целой категории наслаждений и сужает само наше понимание литературы. Это так же странно, как упустить из виду Гомера, елизаветинскую драму или современный роман. Подобно им итальянский романтический эпос — одно из великих завоеваний европейского гения, особый литературный вид, который невозможно заменить никаким другим, представленный крайне многочисленными и великолепными произведениями. Это одна из удач, одно из бесспорных достижений.

Предмет нашего рассмотрения имеет долгую историю. В VIII веке, защищая Карла Великого, в схватке арьергарда с басками погибает франкский герой Хруодланд. К середине IX века эта история — уже эпическое сказание, имена героев *vulgata sunt*ⁱⁱ. В IX и X веках христианский мир, теснимый сарацинами и викингами, продолжает рассказывать эту историю, и все без разбора враги Карла Великого теперь язычники, поклоняющиеся Тервагану и Махунду, прототипы «Головы сарацина» на вывесках наших гостиниц. Тайефер при Гастингсе, как мы знаем из истории, едет перед норманнским войском, распевая песню о Роландеⁱⁱⁱ. В самом начале XII века появляется компилятор, Псевдо-Турпин — Дарет, Диктис или Гальфрид^{iv} этого цикла; к концу века его уже повсюду читают и переводят. Затем, в XIV веке, следуют итальянские версии сюжета — «Вступление в Испанию» (*Entrée en Espagne*), «Испания» в стихах и другая «Испания» — в прозе. С началом XV века мы вступаем в эпоху больших поэтов.

Как литературная форма итальянская эпическая поэма показывает, что, отчасти посредством пародии, народный жанр обрел литературную почтенность. Стихи «Испании» читают в манере менестрелей или уличных попрошайек:

Добрались мы до края пятой песни.
Угодно ль вам, в награду за стихи,
Чуть-чуть облегчить ваши кошельки? ¹

¹ См. G. Maffei. Storia della Lett. Italiana, II, V:
*And now we've reached the end of canto Five,
Will't please you all in guerdon of my verses
To put your hands, my masters, in your purses?*

«Литературные» поэты принимают причуды народного романа с улыбкой, выражающей и смущение, и нежность, как те, кто возвращается к чему-то, любимому в детстве. Они тоже будут писать о великанах и орках, феях, летающих конях и кровожадных сарацинах; писать с нарочитой серьезностью, отсылая нас к Турпину, когда приключения особенно нелепы, и это будет довольно забавно. Но они обнаружат, что прелесть — не только в высмеивании. Даже когда мы смеемся, старые чары действуют. Волей-неволей феи манят за собой, чудовища пугают, запутанные приключения увлекают нас. В этой смеси пародии и подлинного восторга и кроется секрет итальянского эпоса, причем его очень трудно объяснить тем, кто этих поэм не читал. Конечно, существуют похожие вещи. Французская волшебная сказка, вроде той, что бытовала при дворе Людовика XIV, тоже балансирует между покровительственным отношением к детской нелепости и капитуляцией перед детским обаянием. То же самое делает Парнелл в своей «Волшебной сказке»^v. Пиквик меняется по мере того, как мы наблюдаем за ним, из шутовской куклы превращаясь в человека, которого мы любим. Однако параллелей, равных по масштабу «Влюбленному Роланду» и «Неистовому Роланду», нам не найти.

Боярдо, начавший своего «Роланда» около 1472 года, во многих отношениях очень близок к народной поэзии. Его песни часто начинаются заискивающими обращениями к публике, собравшейся вокруг, чтобы послушать его, и обычно завершаются напоминанием о том, что далее следует другая часть. Его поэма похожа на бесконечный сериал, как цикл «Пип, Сквик и Уилфред»^{vi}. На первый взгляд такой подход кажется бессмысленным, но это не так. Поэт использует метод сплетенного повествования: берет несколько рыцарских романов и так располагает ряды совпадений, чтобы они прерывали друг друга через каждые несколько страниц. Английскому читателю это напомнит Мэлори или Спенсера. Но Мэлори часто оставляет свои отдельные сюжеты незавершенными, а если завершает их, то ему не удается соединить их друг с другом (и они выпадают из состава книги, как независимые образования),

а все повествование в целом столь запутанно, что его нельзя привести в пример как удачную параллель. Боярдо держит себя в руках: мы не сомневаемся, что, если бы он завершил свою поэму, все нити были бы ловко увязаны между собой. У Спенсера в сравнении с итальянцем, напротив, мало сюжетов (если бы мы попробовали сравнить прозаический пересказ обеих поэм, «Королева фей» показалась бы сущей безделицей по сравнению с «Влюбленным Роландом»), и сам он так нетороплив, что не дает никакого представления о Боярдовом скерцо. Боярдо уместил бы сюжет первой песни Спенсера в несколько строф, а сюжет всей поэмы — в несколько песен. Стремительность, неразбериха эпизодов, сумасшедшее разгульное веселье — сущность поэмы Боярдо. Он изобретает мир, единственные занятия которого — любовь и война, но у главных героев едва ли есть время потерять жизнь или девичью честь, поскольку то и дело в решающий момент вдруг вмешивается бродячий рыцарь, быстрый корабль, брандашмыг или буджум^{vii}, и мы оказываемся в новом сюжете. Это очень приятно, но хочется перевести дух, как на американских горках. Однако, сказав это, я должен оговориться — так парадоксален этот жанр, — предупредив читателя, что подлинная рыцарская отвага смешивается с простой сумятицей и каждую минуту мы можем неожиданно наткнуться на серьезную любовную поэзию и даже на любовную аллегорию. Ближе к концу поэмы, при описании встречи Брандиаманты и Руджьера, поэт удивляет нас силой изображения страсти¹. Встреча Ринальда с Любовью в лесу — сцена более «романтическая» (в английском смысле слова) и более нежная, чем что бы то ни было у Ариосто². Начальные стихи песней, посвященные рассуждениям, полны лирической красоты. Рыцарь, влюбленный и поэт уживаются в Боярдо бок о бок с комбинатором вроде Панча и Джуди^{viii}. Он очень похож на искреннего и озорного мальчишку. Удивительно, что поэме такого размера, к тому же преимущественно комической, принадлежащей латинской традиции, удастся оставаться столь целомудренной.

¹ Orl. Inn. III, V, 38 et seq.

² Orl. Inn. II, XV, 42 et seq.

По общему признанию, Ариосто — величайший из итальянских поэтов после Данте. Однако его превосходство перед Боярдо, возможно, не столь очевидно для англичанина — отчасти потому, что это превосходство прежде всего стилистическое, которое не может вполне различить не итальянец; отчасти же потому, что Ариосто наделен более латинским, чем его предшественник, более сильным и блестящим умом. Весь свой метод и почти весь материал он в готовом виде получил от Боярдо. Он похож на Боярдо гораздо больше, чем принято считать. Однако различия между ними достаточно серьезны. Во-первых, Ариосто намного опережает старшего поэта в обрисовке характеров. Его люди не то, что соотечественник Шекспира назвал бы «характерами»: они срисованы извне, и срисованы художником, которого больше интересует общая природа «страстей» (это латинский подход)¹, нежели своеобразие нравов. Тем не менее они живые. Брадаманта, с ее нескрываемой южной ревливой подозрительностью, странной смесью высокомерия и смирения, — несомненно, один из непревзойденных женских образов. С такой обрисовкой характеров тесно связан талант Ариосто в изображении высокого чувства — это опять не то чувство, которое особенно близко англичанину, но по-своему весьма замечательное. Плач Роланда над телом Брандимарта² для нашего слуха звучит лишь слабым и высокопарным подобием плача Эктора над телом Ланселота, но виной тому наша островная ограниченность. В-третьих, юмор Ариосто, в лучших его проявлениях, очень отличен от боярдовского. Юмор Боярдо действительно с трудом можно назвать юмором, все это не более чем забавно, тогда как Ариосто — мастер иронии и комической организации материала. Но не стоит особенно настаивать на этих различиях. Сила Ариосто, то, в чем он превосходит всех читанных мною поэтов и что отличает его наравне с Боярдо, — это изобретательность. Богатство его фантазии «превыше ожиданий, превыше

¹ Об этом см.: *D. E. Faulkner Jones. The English Spirit, 1935.*

² *Orl. Fur., XLIII.*

надежд». Список его действующих лиц простирается от архангелов до лошадей, его сцена — от Китая до Гебридских островов. В каждой строфе появляется что-то новое: сражения во всех их подробностях, далекие страны с их законами, обычаями, историей и географией, буря и свет солнца, горы, острова, реки, чудовища, небылицы, разговоры — кажется, всему этому нет конца. Он рассказывает нам, что едят его герои, описывает архитектуру их дворцов. Это «божественное изобилие»; исчерпать его труднее, чем исчерпать саму природу. Если вы устали от Ариосто, вы, должно быть, устали от мира. Стоит только у вас мелькнуть чувству, что больше приключений вам не вынести, в этот самый миг он начинает новое вступление чем-то настолько нелепым, настолько соблазнительным или настолько подозрительным, что вы решаете прочесть еще это одно, последнее. И тогда вы пропали; вы не сможете оторваться до глубокой ночи, а на следующее утро снова возьметесь за книгу. Искусство, с помощью которого поддерживается интерес, почти полностью скрыто от наших глаз. Секрет, несомненно, заключается, с одной стороны, в чередовании отрезков, столь же безудержных, как у Боярдо, с периодами передышки, где Ариосто роскошествует в описаниях; с другой — в совершенстве переходов. «Неистовый Роланд» своим, особым образом — такой же композиционный шедевр, как «Царь Эдип». Однако ничто не объяснит вполне, как никакая моя критика не представит адекватно, огромного завоевания Ариосто. Есть только один английский автор, способный по заслугам оценить эту галантную, сатирическую, рыцарственную, шутовскую, пламенную поэму — книгу об итальянской эпической поэзии следовало бы написать Честертону.

Поэма Ариосто поднимает интересную проблему теории литературы. Современный американский критик заметил, что мы основываем наше понимание английской поэзии на «пристрастном представлении о ценности Шекспира и Мильтона, которое зиждется на возвышенности темы и действия». Мы вместе с Арнольдом склонны требовать от поэмы высокой серьезности, чтобы можно было назвать ее великой. Ариосто — поэт, который лучше других

обнаруживает это отличие английского подхода от континентального или, говоря правильней, греческой и английской традиции от латинской (нужно ли прибавить сюда и американскую?). Если вы, как и я, на стороне Афин, Лондона и Оксфорда, тогда, конечно, Ариосто не «великий поэт»; но если вы отказываетесь от «высокой серьезности», если блеска, гармонии и чисто технического совершенства в ваших глазах достаточно, чтобы составить величие, тогда «Безумие Роланда» стоит в одном ряду с «Илиадой» и «Божественной комедией».

«Иерусалим» Тассо появился слишком поздно, чтобы быть для «Королевы фей» чем-то большим, нежели случайное влияние. Эта поэма существенно отличается от творений Боярдо и Ариосто как попытка, и успешная, вернуть романтическому эпосу подлинно эпическую важность и единство действия, сохранив в то же время, сколько возможно, от его разнообразия, романтики и увлекательности любовных перипетий. Выдающийся исследователь назвал эту поэму «бесплодным гибридом» — мы видим, как опасны могут быть метафоры. Если мы используем вместо этого строгое утверждение: «Поэма не имела удачных подражаний», — мы не изменим правде, которая есть в этой метафоре, и сможем избежать ее уничижительного оттенка. Лучшее из всех критических замечаний об «Иерусалиме» принадлежит неизвестному другу У. П. Керра: это «хорошая история». Да, его можно прочесть от начала до конца, только чтобы следить за развитием событий. Это самая удачная смесь фантастики и реализма из всех, какие можно вообразить. Совершенно непринужденное благородство и благочестие ставят поэму на голову выше любых творений подобного рода.

Джонсон однажды описал идеальный образ счастья, которое он предпочел бы, если бы его не заботила загробная жизнь. Что касается меня, то, с подобной же оговоркой, я выбрал бы чтение итальянских поэм: все время выздоравливать после какой-нибудь пустяковой болезни и все время сидеть у окна, выходящего на море, читая эти поэмы по восемь часов каждый счастливый день.

II

«Влияние» — слово слишком слабое для обозначения связи, существующей между итальянской эпической поэзией и «Королевой фей». Биться в чьих-то доспехах — больше, чем подвергаться *влиянию* того или иного рыцарского стиля. Итальянцы не просто помогли Спенсеру — они изобрели ту литературную форму, к которой принадлежит его поэма, и его творчество связано с ними так же тесно, как «Самсон-борец» с афинской драмой. Однако его долг вовсе не ограничивается заимствованием их формы. Нравоучительные вступления к его песням, звучащие так характерно, отражают обычную практику Боярдо и Ариосто. Прозаические заключения его песней с обещаниями, что рассказ будет «продолжен в нашей следующей песни», — из того же источника. Генеалогический миф в рассказе Бритомартис происходит из такого же мифа в рассказе Брадаманты. Пророческий дар Мерлина одинаково описан в обеих поэмах. Даже слова о предательстве Мерлина Дамой Озера, которое с такой неизбежностью напоминает английскому читателю «Смерть Артура», имеют аналог у Ариосто¹. Отступления о женском героизме одинаковы у Спенсера и его образцов; и если Бритомартис считает часы, оставшиеся до возвращения Артегалла, то Брадаманта делала это первой, ожидая Руджьера. Щит Артура подобен щиту Атланта, повесть Фаона — повести Ариоданта, превращение Фрадубио в дерево — превращению Астольфа, искусство врачевания Бельфебы — искусству Анджелики^{ix}. Подобно Ариосто, Спенсер просит у своих читательниц прощения за рассказы, оскорбляющие их слух. Условия, на которых Бландамур собирается биться с Бахвальством, в точности повторяют те, на которых Марфиза побила Зербина². Сходства настолько многочисленны и очевидны, что излишне было бы составлять их полный список. Английский поэт следует за итальянским так же близко, как Вергилий за Гомером, желая скорее выставить напоказ, чем утаить, свои заимствования.

¹ F.Q., III, III 10; Orl. Fur., III, 10.

² F.Q., IV, IV, 9; Orl. Fur., XX, 125.

Все исследования «Королевы фей», которые не начинают с того, чтобы отдать себе в этом ясный отчет, строго говоря, не заслуживают внимания. Если настойчиво продолжать их, в конце концов в нашей собственной ранней литературе обнаружатся темные параллели тем эпизодам у Спенсера, чей подлинный источник сразу же бросается нам в глаза, как только мы открываем Ариосто. И все же было бы поспешным решительно утверждать, что когда мы добрались до «Королевы фей», то с появлением новой, причем иностранной, модели история, которую я стараюсь рассказать, решающим образом рассекается надвое. Очевидных случаев, когда Спенсер обязан чем-либо предшествующей английской поэзии и роману, очень немного. Он ученик Чосера лишь в том, что касается ремесла, а не поэтической практики; и я думаю, невозможно было бы доказать на основании внутренних данных, что он много читал Мэлори. Только вполне признав этот резкий разрыв преемственности, мы можем позволить себе с уверенностью обсуждать скрытое родство Спенсера со средневековой английской поэзией и строить предположения о том, чем он, возможно, был ей обязан — не в отношении структуры или стиля (это исключено), но в отношении чувства и мировоззрения. Вероятным предположениям должны предшествовать факты.

Кроме того, «Королева фей» — главным образом английская ветвь такого превосходного итальянского жанра, как романтическая эпическая поэма; и, рассматривая европейскую литературу как целое, верность Спенсера образцу нужно подчеркивать по меньшей мере столь же сильно, как и его своеобразие. Однако, усвоив это, мы должны остерегаться противоположной опасности. Нет ничего проще или невыгоднее, чем представлять Спенсера и Ариосто соперниками и «топить» одного в пользу другого. Если вы склоняетесь к стремительности и легкости в развитии действия, вы выберете Ариосто, и вам не составит труда показать, что Спенсер безнадежно уступает своему образцу. Его любовь и война нестерпимо вялы в сравнении с проворством итальянца. Мы сразу же чувствуем, что Мандрикард

или Роланд быстро разделались бы со всеми этими еле шевелящимися, мямлящими сказочными рыцарями, чьи аллегории, кажется, обременяют их больше, чем броня. Что же до Брадаманты, неподражаемой Брадаманты, Бритомартис рядом с нею выглядит немного лучше ширококостной деревенской девочки. Ее речь скучна и манерна, ее любовные скорби лишены достоинства; она всюду таскает с собою свою няню и часто напоминает «англичанку» континентальной традиции. Скромный зверинец спенсеровских чудовищ, его редкие и повторяющиеся друг друга битвы, его однообразный лес (не оживляемый сменой времен года) ни на минуту не выдержат сравнения с неисчерпаемыми выдумками итальянцев. С этой точки зрения «Королева фей» покажется бледной тенью своих образцов. Но если вы, напротив, романтик и склонны более к Чуду, нежели к чудесам, если вы требуете от поэзии высокой серьезности и для выражения возвышенных чувств допускаете использование слов, в прозе недопустимых, — тогда для вас нет ничего легче, чем развернуться на сто восемьдесят градусов. Доктор Ричардс сетовал^x, что поэзия Руперта Брука^{xi} «пуста изнутри». ¹ Было бы нетрудно сказать то же о поэзии Ариосто — показать, что все его диковинки не более чем занимательны, что они мало трогают душу, что страсть у него — медь звенящая. Можно даже заметить, что прозрачность его характеров обманчива и мы никогда не узнаем о них больше того, что могла бы сказать проза. Вся поэма, в сущности, едва ли подходит под определение поэзии в английском понимании этого слова.

Однако два эти взгляда одинаково нелепы, причем нелепы по одной и той же причине. Они оба — примеры дурной критики, которая выдвигает одни достоинства за счет других. «Королева фей» действительно принадлежит к тому же литературному роду, что и итальянские поэмы; но, как показывает пример Гомера и Вергилия, это не значит, что от них следует ждать совершенно такого же рода удовольствия. Тождественность жанра допускает различие художественных особенностей. Сам Вергилий иногда

¹ Coleridge on Imagination. London, 1934. P. 215.

страдал из-за пренебрежения этим принципом, и ученые тратили уйму времени, доказывая, что он — слабое подобие Гомера, забывая о том, что Гомер в свою очередь много слабее Вергилия и что ни один из них не мог бы восполнить для нас потерю другого. Точно так же сравнения Ариосто со Спенсером имеют смысл лишь в определенных пределах; дальше мы обнаруживаем, что один поэт слаб как раз там, где силен другой. Больше всего они не похожи тогда, когда каждый из них — на высоте.

Словом, и Спенсер, и итальянцы полны чудес, и даже в известном смысле чудес одинаковых. В прозаическом пересказе они звучали бы очень похоже; но в их настоящем виде к ним неприменима единая система измерений. Чудеса Боярдо и Ариосто являют в литературной форме одну из старейших на свете забав — «небылицу», хвостовство, вранье. Они родом из того же мира, в котором живет барон Мюнхгаузен. Чудеса Спенсера, не считая его откровенных аллегорий, всегда очень серьезны. У Боярдо вор Брунель находит Сакрипанта, когда тот сидит на коне в столь глубокой задумчивости, что не замечает ничего вокруг. Он тут же распускает подругу, подпирает седло снизу бревном и уводит коня прямо из-под всадника, так и не прервавшего своих размышлений¹. Достаточно представить себе, насколько немислим подобный эпизод в «Королеве фей», чтобы понять разницу между итальянским и английским романом. Впрочем, возможно, эта разница более заметна, когда эпизоды внешне похожи. Оррилла у итальянцев² защищает от смерти волшебство, как и Малежера в «Королеве фей». Но Оррилла трудно убить, потому что любая отсеченная часть его тела тотчас же прилепляется на свое место. И у Боярдо бой с колдуном длится до тех пор, пока рыцаря не посещает остроумная мысль быстро отрубить ему одну за другой обе руки, подобрать их и выбросить в реку. Подобная задача, как и ее разрешение, вполне достойны Микки-Мауса. Как далеки мы от всего этого, когда читаем о Малежере:

¹ Orl. Inn., II, V, 40.

² Ibid., III, III, 12.

Из ткани тонкой он, едва реальный,
Казался призраком в одежде погребальной¹.

В одном случае перед нами забавная история, в другом — кошмар.

На самом деле английская и итальянские поэмы похожи лишь на поверхности. Под «поверхностью» я имею здесь в виду то, что с первого взгляда бросается нам в глаза, — сцепление рассказов о рыцарских приключениях в мире чудес. Говоря о поверхности, я не хочу намекнуть на незначительность этой стороны; о ее важности говорит то, что она сама по себе вполне способна привлечь или оттолкнуть читателя и почти каждому, кому пришлось по душе одна из этих поэм, понравятся и две другие. И все же это лишь поверхность. Под нею, скажем так, залегают существенно различные пласты, которые открываются нам только после некоторой расчистки.

Непосредственно под поверхностью итальянского эпоса залегают обычная действительность — будни путешествий, войны или любовных интриг Средиземноморья. Я не имею в виду те сюжеты новеллистического характера, в которых действительность выступает в неизменном виде; я говорю о поэмах Боярдо и Ариосто как едином целом. Война Аграманта с франками на поверхности — чистая фантастика, отвага ее участников неправдоподобна; но за всем этим мы замечаем знакомые очертания реальной войны. Вот трудности с транспортом и сообщением. Потерпев поражение, захватчик вынужден возвращаться в уже завоеванные прежде города. Интересы союзников не совпадают, и это проявляется во время военных советов. Главная причина поражения Аграманта, очевидно, не подвиги рыцарей под Парижем, а далекие военные действия Астольфа^{xii}. Весь этот сюжет мы вполне могли бы встретить в газетных заголовках или воспоминаниях генерала. Оставив войны и переходя к второстепенным событиям, мы обнаруживаем то же самое. Рыцари могут плавать к сказочным амазон-

¹ F.Q., II, XI, 20:

*of such subtle substance and unsound,
That like a ghost he seem'd, whose grave-clothes were unbound.*

ским лесам или к логовам великанов-людоедов, но шторм и морское дело — настоящие, средиземноморские, как и пираты, разбойники, хозяева постоянных дворов, запаршивевший сброд (*pidocchiosi*^{xiii}) и все то множество плутов и проходимцев, что роднит романтический эпос (иногда — очень сильно) с авантурным романом. Даже история любви Брандианты и Руджера разворачивается на обширном фоне домашней жизни и родительского произвола; немалая доля очарования Брандианты в том, что она в одно и то же время стойкий рыцарь — и почтительнейшая из дочерей, плакавших когда-либо о немилым суженом. Фантастика итальянцев стократно опирается на действительность и даже на общие места; ничто не повисает в воздухе. Даже полеты Астольфа на гиппогрифе непрерывно подтверждаются ссылками на новейших и надежнейших географов. Все это, так сказать, в сантиметре от поверхности. Но стоит нам копнуть глубже, мы обнаружим третий пласт и иной вид реальности. Под этим реализмом, далеко от поверхностной фантазии, мы находим нечеткий, но вполне разборчивый след первоначального сказания — тему *chansons de geste*^{xiv}, «мировой спор» тех дней, противостояние креста и полумесяца. Присутствие этой темы, которую поэты по своему усмотрению могут то утаивать, то вновь выводить на свет, используется для того, чтобы добавить серьезности там, где эта серьезность желательна. Нам каждую минуту могут напомнить, что Карл — защитник христианства, а Роланд — римский сенатор. Эта тема с несомненностью показывает, что «двигателями» поэм, вместо классических божеств, должны быть Бог и Его ангелы; это придает смерти Изабеллы и осаде Парижа то значение, которого иначе эти сцены были бы лишены.

Такова итальянская эпическая поэзия: на переднем плане мы видим фантастические приключения, на втором повседневную жизнь, а в глубине священное сказание, ядро которого — исключительно важная историческая действительность. Английская поэма вполне могла бы, пожелай того Спенсер, в еще большей степени ориентироваться на подобную модель. Войны Артура с саксонцами можно было бы обработать так же, как Боярдо и Ариосто обрабо-

тали войны Карла с сарацинами. Место действия поэмы могло бы располагаться в Британии, и на каждом шагу, как у итальянцев, можно было бы опираться на реальную топографию. Но Спенсер оставил свое знакомство с артуровским циклом для случайных отступлений и отделил своего принца Артура от саксонцев, Гвиневеры, Гавейна, Ланселота и даже сэра Эктора. В «Королеве фей» отсутствует *ситуация*; мы не знаем ни времени, ни места действия. Ариосто начинает с описания ситуации — возвращения Роланда с Востока и вторжения Аграманта во Францию. «Королева фей» начинается совсем иначе. В поле нашего зрения появляются рыцарь и дама. Мы не знаем, где и когда происходит действие; все силы поэта отданы тому, чтобы рассказать нам, как они выглядят. Ариосто начинает свою поэму как человек, рассказывающий нам очень старательно и ясно ряд событий, о которых он слышал; Спенсер начинает как человек, который, пребывая в трансе или глядя в окно, рассказывает нам о том, что видит.

Но это не означает, что все его повествование — только поверхностный слой. Здесь тоже есть свои глубинные пласты, хотя описать их намного труднее, чем у итальянцев. В каком-то смысле мы, конечно, знаем, какими они должны быть; Спенсер превратил в аллегорию романтический эпос (это единственное его формальное нововведение), и под поверхностью поэмы должно находиться нечто субъективное и нематериальное. Но лучше пока двигаться индуктивно, каждую минуту обращая внимание на то, что скрыто за его поэзией, не пытаясь разобраться в его «развернутой аллегории».

Вернемся к рыцарю и даме начальных строф. Герб рыцаря — красный крест на белом фоне; дама ведет за собой ягненка. Ягненок ставил в тупик многих читателей; но теперь мы знаем,¹ что он играл конкретную роль в ранних версиях сказания о святом Георгии, а еще мы знаем (это гораздо важнее), что даму обычно изображали с ягненком в уличных действиях о святом Георгии и змее^{xv}. Иными

¹ См.: Greenlaw, Osgood, Padelford. Works of Spenser. Vol. I, Baltimore, 1932. P. 389.

словами, две фигуры, встречающие нас в начале «Королевы фей», сразу узнавались первыми читателями Спенсера и облекались для них не в литературные или куртуазные ассоциации, а в народные, привычные и родные для каждого. Они обращались непосредственно к наиболее всеобщему и детскому в сердце и знатного, и самого простого читателя. Это сразу же указывает на особенность поэзии Спенсера, не заметить которую было бы серьезной ошибкой; мы видим множество подтверждений ей в первой книге. Ангелы, поющие на свадьбе Уны, возможно, происходят из того же источника, что ягненок.¹ Ключ, водой из которого освежается святой Георгий во время битвы с драконом, пришел из книги о Бевисе Гемптонском^{xvi2}. Столь значительное сходство между аллегориями Спенсера и Беньяна, заинтересовавшее многих ученых, лучше всего объяснить тем, что они имеют общий источник; патриархальная проповедь в деревенской церкви до сих пор продолжает аллегорическую традицию средневековой гомилетики³. Бесчисленные детали пришли из Библии, особенно из тех книг, которые имели особое значение для протестантизма, — Павловых посланий и Откровения. Антипапские аллегории Спенсера попадают точно в тон народной, даже деревенской неприязни к папистам, бытовавшей в протестантской среде. Современный читатель может понять их и получить от них удовольствие (независимо от вероисповедания), только если он будет помнить, что римское католичество во дни Спенсера было просто самым ярким для его современников символом чего-то гораздо более примитивного, сущим Букой^{xvii}, который часто меняет имена, но никогда совсем не покидает народного сознания. «Книгу мучеников» Фокса читал каждый; ужасные рассказы об инквизиции и галерах проникали из-за моря. Каждый пугливый ребенок слышал сказки о том, как в сумерки в невинном с виду барском доме отворяется ставень, открывая бледное лицо и худую черную фигуру иезуита. Привидения, кричащие из-под ал-

¹ Ibid.

² Ibid. P. 395.

³ См.: *Orest.* Op. cit.

таря в часовне Оргола, и тайна беззакония^{xviii} под алтарем Герiona воплощают обычные для того времени народные страхи¹. Сам Герион, который

Так громко хохотал, что, рот разинув,
Кривых зубов ораву обнажил,
Как будто ряд столбов кто косо в землю врыл², —

сущее пугало, какими нас страшали в детстве. Пасть дракона — это, как в средневековой драме, «жуткая пасть преисподней»³. Маммон — гном, земляной человечек с золотыми сединами незапамятной традиции. Чары Дуэссы, когда она несется в колеснице Ночи под «вой голодных волков»⁴, или колдунья, у которой гостила Флоримель, несравнимо ближе миру народных суеверий, чем любое волшебство итальянцев. Мы долго искали корни «Королевы фей» во дворцах эпохи Возрождения или платоновских академиях и забыли, что у нее есть по крайней мере столь же важные и гораздо более скромные источники — шествие в честь лорд-мэра, народные книги, сказки, рассказываемые на ночь, семейная Библия^{xix} и деревенская церковь. Еще ниже под поверхностью поэмы Спенсера лежит мир народной фантазии, по сути — народная мифология.

И этот мир не призывается на помощь, как у Ариосто, чтобы поразвлечь читателей. Он используется для чего-то более глубокого, что пробуждается вместе с ним и действительно заботит Спенсера: изначальное или интуитивное сознание, со всеми его страхами и восторгами, — та часть сознания каждого из нас, которую нам никогда не пришлось бы в голову выставлять напоказ перед человеком бывалым вроде Ариосто. Арцимаго и Уна, каждый по-своему, — подлинные творения такого сознания. Встречая их впервые,

¹ F.Q., I, VIII, 36 et V, XI, 19, 20.

² Ibid., V, XI, 9:

*And laught so loud, that all his teeth wide bare
One might haue seene enraung'd disorderly,
Like to a rancke of piles, that pitched are awry.*

³ Ibid., I, XI, 12.

⁴ Ibid., I, V, 30.

мы, кажется, уже знаем их давным-давно; в каком-то смысле так оно и есть, но облечься для нас в цвет и форму они могут только благодаря поэту. То же самое можно сказать и об Отчаянии и Маленжин, об ужасном доме Басирана и о саде Адониса. В каждом из этих образов обретают очертания чувства, иначе невидимые и невнятные; причем воплощение произведено с исключительной тщательностью и исключительно малыми потерями. Секрет этой тщательности, в которой, по-моему, Спенсер превосходит почти всех поэтов, следует отчасти усматривать в его скромной верности народной символике, дававшейся ему в готовом виде, но много более — в его глубочайшем понимании того, что рождает эту символику, то есть основополагающих свойств человеческого воображения. Подобно авторам Нового Завета (к которым, по характеру своей символики, он стоит ближе всех английских поэтов), он в конечном счете захвачен такими фундаментальными антитезами, как Свет и Тьма или Жизнь и Смерть. Не часто замечали (и в самом деле, без специальных целей замечать этого не стоит), что Ночь едва ли хотя бы раз упоминается без отвращения. Спенсер описывает бесчисленные сумерки, и его ощущения при этом всегда одинаковы:

Лишь только Ночь уродливым челом
Красу дневного неба помрачила,
Лишив людей чудес, явлённых в нем...¹

Или:

Когда безрадостная Ночь накрыла
Весь свет небес всемирным колпаком,
Тварь всякая в испуге приуныла...²

¹ Ibid., III, II, 28:

*So soone as Night had with her pallid hew
Defast the beautie of the shining sky,
And reft from men the worlds desired vew...*

² Ibid., XII, 1:

*when as chearelesse Night ycovered had
Faire heaven with an uniuersall cloud,
That every wight dismayd with darknesse sad...*

Или снова:

Лишь дивные лучи прекрасных дней
 Поглотят безобразной ночи тени,
 И зверь и человек в свой дом спешит скорей...¹

Этим строкам отвечает неослабевающий восторг в описаниях зари. Спенсер так радуется простому свету, словно видит новое творение. Таких отрывков слишком много, они слишком рассеяны по поэме (зачастую — в незначительных с точки зрения сюжета местах), чтобы говорить о сколько-нибудь сознательном расчете; они стихийны, и это лучшее доказательство безупречного здоровья и райской наивности авторского воображения. Они создают фон, при первом чтении едва заметный, для тех эпизодов, где столкновение света и тьмы становится отчетливым. Такова бессонная ночь принца Артура в третьей книге, где привычное описание бессонницы влюбленного усилено и одухотворено настолько, что становится «проведением» (как выражаются музыканты) одной из важнейших для Спенсера тем:

Благословенны будут дети дня,
 Тьму одолеют, до небес достанут;
 Дочь — Истина, что первой рождена,
 Священнойшая дева без изъяна².

Истина, или Уна, не случайно упоминается здесь, поскольку она в самом деле дочь Света и через всю первую книгу проходит противопоставление ее отца, властителя Востока, и Дуэссы, королевы Запада³, возможно, заим-

¹ Ibid., V, IV, 45:

*when as daies faire shinie-beame, yclouded
 With fearefull shadowes of deformed night,
 Warn'd man and beast in quiet rest be shrowded...*

² Ibid., III, IV, 59:

*Dayes dearest children be the blessed seed,
 Which darknesse shall subdew, and heauen win;
 Truth is his daughter; he her first did breed,
 Most sacred virgin, without spot of sin.*

³ Ibid., I, II, 22, VII, 43, XII, 26.

ствованное из «Разума и Чувства», а в пятой песни этой книги мы встречаем Ночь лицом к лицу. Контраст между «смертельно мрачным ликом», с каким она показывается из своего «темного убежища», и обликом Дуэссы —

как солнце светлая, в уборе
Сияющем из золота и камней¹, —

(хотя Дуэсса — только мнимый, отраженный свет!), — конечно, знакомый пример живописного мастерства. Исследователи часто признают его за Спенсером, но не понимают тех вовсе не живописных, неизобразимых глубин, из которых оно произрастает. Спенсер не дилетант, и он невысокого мнения об искусстве живописи в сравнении с его собственным². Он не просто проделывает фокусы со светом и тенью; в нашей поэзии не много речей более серьезных, чем печальное замечание Ночи (в этих словах ясно слышится обида «счастья лишённого» создания^{xx}):

Он, вижу, к детям Дня благоволит³.

И все же для Спенсера характерно, что столь важная для его воображения противоположность дня и ночи никогда не ввергает его в дуализм. Он поражен, быть может, более всех других поэтов столкновением могучих противоположностей, сознавая, что наш мир дуалистичен во всяком практическом смысле, дуалистичен во всем, за исключением одного «но»; он удерживается от ереси, отступая на самой границе дуализма, чтобы при помощи тонкой аллегории напомнить нам, что, хотя столкновение кажется предельным, все же одна из противоположностей вмещает в себя другую и не вмещается в нее сама. Истина и ложь противоположны; однако истина — критерий не только

¹ Ibid., V, 21:

sunny bright,

Adorn'd with gold and jewels shining cleare...

² Ibid., III, Proem 2.

³ Ibid., I, V, 25: *The sonnes of Day he favoureth, I see.*

истины, но и лжи. Вот почему мы узнаем, что отец Уны, король Востока и враг Запада, тем не менее *de jure* царствует и над Западом, а не только над Востоком¹. Вот почему Любовь и Ненависть, которых поэт, несомненно, заимствует у Эмпедокла, противоположны, но не просто противоположны, как у Эмпедокла: та и другая — дети Согласия.² И вот, наконец, почему в отрывке, о котором мы говорили, Эскулапий, ставленник Ночи, задает вопрос:

Ночь разве совладать сумеет
С грозой Юпитера, что днем и ей владеет?³

Другая противоположность — противостояние Жизни и Смерти или, на более низких ступенях, Здоровья и Болезни — позволяет Спенсеру избежать скучного изображения блага как самовластного закона, а порока как стихийной силы. Все пороки у него мертвы или находятся при смерти. Каждый из его смертных грехов смертельно болен⁴. Эскулапий бесконечно ищет в недрах земли лекарство от неизлечимой лихорадки⁵. Арчимаго делает Гюйона «предметом своей злобы и смертоносной пищей»⁶. Отчаяние — бессмертный самоубийца⁷, Мальбекко пронзен «вечной стрелой смерти»⁸. Привратник сада невоздержания, злой гений, — это «враг жизни»⁹, и таковы же сильные страсти, рыжая и желчная, одолевающие Гюйона в самом начале его паломничества¹⁰. Противоположность этим образам смерти — силы жизни, здоровья и плодородия. Святой Георгий в битве со зверем, который

¹ Ibid., I, 5.

² Ibid., IV, X, 34.

³ Ibid., I, V, 42:

Can Night defray

The wrath of thundring Jove, that rules both night and day?

⁴ Ibid., IV, 20, 23, 26, 29, 32, 35.

⁵ Ibid., V, 40.

⁶ Ibid., II, I, 3.

⁷ Ibid., I, IX, 54.

⁸ Ibid., III, X, 59.

⁹ Ibid., II, XII, 48.

¹⁰ Ibid., VI, 1.

смертоносен был

И все, что жизнь хранила, ненавидел¹, —

освежается водою из источника жизни и спасается в тени дерева жизни. Младенцы гроздьями свисают с груди Хариссы². «Две лилейные руки» Бельфебы разминают целебные травы для исцеления ран³. В саду Адониса

Садовника не надо, чтобы сеять,
 Растить иль обрезать, сам в должный срок
 Род всякий плод несет и зеленеет,
 По-прежнему блюда святой зарок,
 Что рек вначале Всемогущий Бог,
 Дабы плодилась тварь и умножалась⁴, —

и по всему саду «все влюбленные открыты друг другу»⁵. Любовь Бритомартис возвышена пророчествами о славном потомстве. Поэма полна свадеб. Лицо Уны нескрываемо сияет, «словно великое око небес»⁶, и Камбина несет кубок Непенты⁷. Все сверкающее собрание образов жизни у Спенсера рисует такую картину «жизни древа золотого», что почти чувствуешь, как наше телесное здоровье укрепляется от этого чтения не меньше, чем здоровье духовное.

Если все это верно, мы должны подходить к Спенсеру совсем не так, как критика прошлого века. Мы должны признать смиренность и серьезность его поэзии и сами быть смиренны и серьезны. Юная дама, у которой я однажды

¹ Ibid., I, XI, 49:

*was deadly made,
 And all that life preserv'd, did detest.*

² Ibid., I, X, 30.

³ Ibid., III, V, 33.

⁴ Ibid., IV, 34:

*Ne needs there Gardiner to set or sow,
 To plant or prune: for of their owne accord
 All things, as they created were, doe grow,
 And yet remember well the mightie word,
 Which first was spoken by th'Almightie Lord,
 That bad them to increase and multiply.*

⁵ Ibid., VI, 41.

⁶ Ibid., I, III, 4.

⁷ Ibid., IV, III, 43.

принимал экзамен, высказала мнение, что Харисса, кормящая своих младенцев, по-своему не менее отвратительна, чем блюющая Ошибка. Если мы все еще не можем отделаться от сочувствия таким мнениям, нам лучше не браться за «Королеву фей». Это двойное преступление перед поэмой Спенсера. Это хула на Жизнь и производительные силы, грех гордыни, чрезмерной утонченности. Спенсер не выносит ни того ни другого. Он смиренен сам, высоко ценит смирение и требует его от своих читателей.

Большому чувству мерзки чистоплюи...¹

Любви чужда надменная манерность...²

Для кроткого служенье не презренно³.

Если бы такие строки встретились нам в числе наставлений «Сказания о Смирении»^{xxi}, мы могли бы не доверять им; но они соскользнули с его пера незаметно, когда он писал о других добродетелях. Та неприязнь и недоверие к двору и придворной жизни, приметы которой один из исследователей отыскал только в шестой книге, свойственны поэме с самого начала, как мы вскоре увидим. В доме Святости слугу, что укладывает нас «в простую постель», зовут «смирненным Послушанием»⁴. Словом, как сказал совсем по другому поводу Гегель, «не стоит задирать нос»^{xxii} по отношению к «Королеве фей».

Недоразумения по поводу истинных достоинств Спенсера и особенностей, отличающих его дар, привели в наши дни к пренебрежительному отношению к нему. Сами слова «поэт поэтов» принесли, я думаю, неисчислимый вред. Родительный падеж приобретает усилительный смысл, и словосочетание читается подобно «Святому Святым». Читатель, приученный к такому пониманию, открывает своего Спенсера, ожидая найти некую квинтэссенцию «поэтиче-

¹ Ibid., I, VIII, 40: *Entire affection hateth nicer hands...*

² Ibid., II, II, 3: *So loue does loath disdainfull nicitee...*

³ Ibid., IV, VIII, 22: *No seruice lothsome to a gentle kind.*

⁴ Ibid., I, X, 17.

ского» в самом грубом и очевидном смысле слова — нечто более сладостное, чем сонеты Шекспира, более воздушное, чем Шелли, более восторженное и чувственное, чем Китс, более сказочное, чем Уильям Моррис: и вполне вероятно, первым ему на глаза попадается что-нибудь в таком роде:

Но я ему разумный дал совет,
И объяснил, как сами же себя
Запутываем, зная или нет,
Свою свободу слепотой губя.
В ответ он воспротивился, чтоб я
Все стойко вынесший, поработился
По воле собственной, плен возлюбя,
Чтоб случаю смиренно подчинился.
Все ж, правоту признав, со мной он согласился¹.

Прочтя это, такой читатель отшвырнет книгу, что вполне понятно. Вы можете сказать, что я выбрал наихудший пример из Спенсера; правильно, я так и сделал. Но это «худшее» не имело бы никакого значения, если бы Спенсер не имел ложной репутации, если бы не его знаменитая «поэтичность». Читатель, если у него есть голова на плечах, будет готов к плоским местам в длинной поэме; один такой пример не оттолкнет его от Вордсворта или Чосера. Действительная трудность в том, что он не готов к плоским местам в такой поэме, какой считают «Королеву фей»; он был приучен к тому, чтобы не искать у Спенсера живой мысли, серьезных проблем или даже связности и здравого смысла, поскольку единственная заслуга этого поэта — сладостность и сон наяву. Если Спенсер мог хотя бы в одном месте так плохо справиться с тем, на что он

¹ Ibid., IV, VIII, 58:

*But I with better reason him auiz'd,
And shew'd him how through error and mis-thought
Of our like persons eath to be disguiz'd,
Or his exchange, or freedome might be wrought.
Whereto full loth was he, ne would for ought
Consent, that I who stood all fearelesse free,
Should wilfully be into thraldome brought,
Till fortune did perforce it so decree.
Yet over-rul'd at last, he did to me agree.*

считается единственно способным, тогда он, естественно, не годен ни на что вообще. Мы можем простить человеку отсутствие хороших манер, если он учен, забавен или мил; но что, если человек, от которого не ждут ничего, кроме его знаменитого такта, вдруг оказывается бестактным? Дабы обезопасить себя от подобного суждения, следует пересмотреть распространенное мнение о Спенсере. Глубоко неверно считать, что его единственное достоинство в неизменно блестящем владении языком; Спенсер — поэт, чей главный недостаток — изменчивость стиля. Он может быть прозаичным, как Вордсворт; может быть неуклюжим, плоским и немзыкальным. В этом отношении, и только в этом, его работа нуждается в историческом оправдании. Он писал в век, когда английская поэзия достигла предела своего падения, в век «охоты за буквой», отъявленного краснбайства и очень дурного вкуса, в век, когда наибольшим признанием пользовался самый низкий Полтеров размер^{xxiii}. Этот век рождал такую, например, поэзию:

Долой ему башку! Когда б башка
Альбиния вослед долой слетела!¹ —

или:

Я отомстить тогда поклялся, дав обет,
Трофеев тьму отдать, сумею или нет.
А если повезет воспламенить тебя,
Рад буду то питать, питало б что меня².

Это был век, когда даже Пил мог заставить Венеру говорить Парису, описывая Елену:

¹ *Greene*. Alphonsus King of Arragon:

*Slash off his head! As though Albinus' head
Were then so easy to be slashed off!*

² *Surrey*. Of a Lady that refused to dance with him:

*And for revenge thereof I vow and swear thereto,
A thousand spoils I shall commit I never thought to do.
And if to light on you my luck so good shall be
I shall be glad to feed on that which would have fed on me.*

Девчонка хороша, цветочек потаскушка,
Ты порезвишься вдоволь с хохотушкой¹, —

прочтя эти строки, можно лишь воскликнуть: «Нет, не ради нее двинулась в путь тысяча кораблей!»^{xxiv}

Сам Спенсер, конечно, одно из главных действующих лиц той поры, когда наша поэзия опомнилась от этого шутовства. Но точно так же, как Вордсворт до конца сохранил много реликтов того поэтического языка, против которого бунтовал, Спенсер склонен то и дело вываливать на нас «огромные массы отвратительно сгрудившихся слов». Избыточные аллитерации — болезнь его века, как и стремление бросать подлинно поэтическое описание ради хвалебного или осуждающего эпитета. Такие слова, как «ужасающий», «славный», «отвратительный», «прекрасный», «скверный» (что это, как не отказ от прямой обязанности поэта?), слишком обычны для него. И даже когда как поэт он на высоте, достоинства его стихов не всегда таковы, к каким подготавливает нас критическая традиция, чересчур опрометчиво обобщающая чертог Сна и приют Наслаждения. Запустим еще раз наудачу руку в мешок:

Ничто под небесами не пленяло
Людские чувства так, ума способность,
Как искус красоты, что заставляла
Могучих рыцарей унять суровость,
И руки их вдруг чувствовали робость;
Во власти глаз, что сердце похищают,
В цепях золотых кудрей, что покоряют².

¹ Arraignment of Paris, Act II, *ad fin*:

*A gallant girl, a lusty mition trull
That can give sport to thee thy bellyful.*

² F. Q., V, VIII, 1:

*Nought under heaven so strongly doth allure
The sence of man, and all his minde possesse,
As beauties lovely baite, that doth procure
Great warriours oft their rigour to repressse,
And mighty hands forget their manlinesse;
Drawne with the powere of an heart-robbing eye,
And wrapt in fetters of a golden tresse.*

Лицо его являло, как смятенно
Гоняет сердце по сосудам кровь¹.

Когда же ночи собственный Глашатай,
Тот, что Петра в паденьи остерег...²

Все это, безусловно, поэзия, но гораздо более беспокойная и мужественная — более сухой букет, более крепкое вино, — нежели то, к чему приучен нынешний читатель. В этих условиях более примечательны те отрывки, где меткость выражения зависит от умышленного приближения к языку прозы. Вот, например, рассказ об амазонке Радигунде:

Тех рыцарей, что силой победить
Иль хитростью сумела, унижала.
Содрав доспех, чтоб больше посрамить,
Их в женскую одежду обряжала,
Да за еду работать заставляла,
Прясть, шить, чесать, стирать и выжимать...³

Несколько строф спустя та же самая амазонка, посылая своих послов к Артегалу, которого собирается победить на следующий день, чтобы он потом стирал и выжимал (что за удивительный подбор слов!), приказывает им:

взяв с собой вина, устройте пир,
Его попотчуйте — уж он поголодает⁴.

¹ Ibid., I, IX, 51:

*And troubled bloud through his pale face was seene
To come, and goe with tydings from the hart.*

² Ibid., V, VI, 27:

*What time the native Belman of the night,
The bird, that warned Peter of his fall.*

³ Ibid., V, IV, 31:

*For all those Knights, the which by force or guile
She doth subdue, she fowly doth entreate.
First she doth them of warlike armes despoile,
And cloth in womens weedes: and then with threat
Doth them compell to worke, to earne their meat,
To spin, to card, to sew, to wash, to wring...*

⁴ Ibid., IV, 49:

*beare with you both wine and juncates fit,
And bid him eate, henceforth he oft shall hungry sit.*

Из этого рассуждения, надеюсь, стало ясно, в каком смысле Спенсер — поэт поэтов. Он зовется так на основании исторического факта, что почти все поэты очень его любили. А отсюда следует важный вывод: поэты, когда читают стихи, не требуют от них особенной «поэтичности». Может быть, это одно из требований, отличающих прозаического читателя, втайне подозревающего, что поэзия по сути своей бессмысленна, и думающего, что, понимая хоть что-то, он, пожалуй, постиг все. Точно так же человек, ничуть не любящий детей, вымученно сюсюкает, разговаривая с ними; и никто не имеет более выпренных представлений о благовоспитанности, чем на время раскаявшийся хам. Но все это общие места. Что до самого Спенсера, для подготовки к нашему исследованию («Что мешает, смеясь, учить истине?»^{xxv}) было бы очень полезно составить два списка эпитетов в духе Рабле. Первый будет выглядеть примерно так:

нежный Спенсер; ренессансный Спенсер; сладостный Спенсер; куртуазный Спенсер; итальянский Спенсер; декоративный Спенсер.

Для второго я предложил бы:

английский Спенсер; протестантский Спенсер; крестьянский Спенсер; мужественный Спенсер; церковный Спенсер; домашний Спенсер; скуповатый Спенсер; честный Спенсер.

Сказанное до сих пор могло убедить читателя, что второй из этих списков настолько же справедлив, как первый, и Спенсер — учитель Мильтона в гораздо более глубоком смысле, чем мы предполагали. О его величии свидетельствует то, что ему удалось заслужить эпитеты из обоих списков.

III

Рассматривая «Королеву фей» как сознательно аллегорическую поэму, я полностью оставляю в стороне аллегорию политическую. Я недостаточно хороший историк, чтобы

разобраться в ней; и мои исследовательские принципы не позволяют мне даже посягать на это. Вводя политическую аллегорию, Спенсер, без сомнения, стремился придать своей поэме злободневную привлекательность. Время не прощает подобных уступок «блеску настоящего», и то, что несколько десятков лет было приманкой для непоэтически настроенной публики, остается камнем преткновения для тех, кого интересует поэзия. Актуальные намеки в «Королеве фей» сегодня могут заинтересовать исследователя главным образом в той мере, в какой они объясняют, почему некоторые дурные отрывки столь дурны; но поскольку это не делает их лучше — ведь объясняя повод, не объяснишь причину, — мы не много потеряем, если не будем тратить на это время. Меня интересует аллегория нравственная или философская.

Что до аллегории философской, современного читателя надо бы немного подбодрить. Он слышал, что не стоит отыскивать *significatio* «Королевы фей». По мнению исследователей, между духовными притязаниями Спенсера и действительным содержанием его стихов есть роковое несоответствие. Его представляли как человека, проповедовавшего протестантизм, тогда как его воображение оставалось на стороне Рима; или, с другой стороны, поэтом, который пребывает во власти чувств, считая себя при этом суровым моралистом. Это глубоко неверные мнения.

На первое обвинение можно ответить довольно просто. Действительно, Уна в изгнании одета монахиней, дом Благочестия похож на монастырь, Покаяние вооружено плетью, а Созерцание, как и Отшельник шестой книги¹, напоминают о католических затворниках. В самом деле, похожую католическую образность мы можем найти у Беньяна. Кроме того, я знаю человека, в наши дни написавшего апологетическую аллегорию, по его мнению, общую для «всех, кто признает и именует себя христианами»; он был удивлен, обнаружив, что его книгу кто-то хвалит, а кто-то осуждает, видя в ней защиту Рима^{xxvi}. Может быть, любая аллегория кажется обычному читателю католической, и об

¹ Ibid., VI, V; VI.

этом стоит подумать. В какой-то степени это, несомненно, объясняется тем, что видимые и осязаемые элементы католичества — средневековые по происхождению и потому пропитаны средневековыми ассоциациями. Но достаточно ли этого объяснения? Авторы протестантских аллегорий продолжали, замечтавшись, пользоваться столь соблазнительной образностью, чтобы запутать своих читателей, не замечая опасности или подвергаясь ей из одной только лености? Вовсе нет. Дело не в том, что аллегория католическая, а в том, что само католичество аллегорично. Суть аллегории в воображаемом овеществлении нематериального; католичество каждый раз утверждает, что нематериальное уже овеществлено, а символ аллегории, напротив, естественным образом отвергает это материальное тело. Плеть Покаяния — прекрасный пример. Ни один христианин никогда не сомневался, что покаяние включает в себя «сожаление» и «плети» в духовном смысле; спор начинается тогда, когда дело доходит до плетей материальных — до уединенных упражнений Тартюфа^{xxvii}. То же самое с «домом» Благочестия. Ни один христианин не сомневается, что посвятившие себя Богу отрезаны от мира стеной, их жизнь подчинена правилам и они «уложены в простую постель» «смирным Послушанием». Но когда стена становится настоящей, из кирпичей и извести, а правило пишется настоящими чернилами, исполнение его контролируется особыми лицами и подкрепляется (в случае чего) властью государства, мы достигаем той степени реальности, которой добиваются католики, а протестанты старательно избегают. Различие это — корень, из которого произрастают все прочие различия между этими конфессиями. Одна полагает, что не стоит ревновать о духовных дарах, если их нельзя воплотить в кирпичах и извести, должностях или учреждениях; другая уверена, что ничто не сохранит духовности, если довести воплощение до такой степени. Споры о непогрешимости папы — только один из примеров. Присущие каждой церкви искажения говорят о том же самом. Деградируя, католичество становится старой как мир и как мир широкой религией амулетов, святых мест и клерикализма; протестантство, размываясь, становится

зыбкой пеленой этических банальностей. Католичество обвиняют в том, что оно чересчур походит на все другие религии; протестантство — в том, что оно вообще не похоже на религию. Поэтому Платон с его трансцендентными идеями — учитель протестантов; а Аристотель, чьи идеи имманентны, — учитель католиков. В наши дни аллегория существует, так сказать, в той области человеческого сознания, которой еще не достигло раздвоение, ибо оно происходит только тогда, когда мы касаемся материального мира. В материальном мире католики и протестанты по-разному понимают вид и степень воплощения или материализации того, что можно было бы благополучно препоручить духовной сфере; но в мире воображения, в котором существует аллегория, неограниченную материализацию одинаково одобряют и те и другие. Поэтому воображаемые здания и учреждения, имеющие столь значительное сходство с реальными зданиями и учреждениями Римской церкви, непременно возникают в каждой протестантской аллерегии. Если автор хорошо знает свое дело, их обилие будет значить, скорее, что аллегория — не католическая. Ведь аллегория — это *idem in alio*^{xxviii}. Только небрежный мастер, вроде Дегильвилля, включит в свою поэму монастырь, если он на самом деле пишет о монашестве. Когда Спенсер пишет о протестантской святости, он рисует нечто, подобное монастырю; когда он на самом деле имеет в виду монастырскую жизнь, он рисует Абэссу и Корсеку. Перефразируя (разумеется, с должной почтительностью) важное и весьма уместное здесь протестантское вероучительное положение, я сказал бы, что католическое прочтение «Королевы фей» «ниспровергает природу аллерегии»^{xxxix}. Разумеется, читателю-католику, который хочет по заслугам оценить эту великую протестантскую поэму, едва ли стоит читать ее подобным образом. Здесь, как и в более важных вопросах, дипломатические околичности не помогают; в своей пламенной сердцевине два вероисповедания более всего родственны друг другу.

На обвинение в реальной чувственности при теоретической строгости так коротко не ответить. Острие этой атаки обычно направлено на приют Наслаждения, а иногда она подкреплена словами о том, что сад Адониса существенно

от него не отличается. Анализ двух этих эпизодов — такой же хороший способ начать исследование аллегории Спенсера, как всякий другой. Жилище Акразии мы впервые видим в пятой песни второй книги, когда Атин находит там спящего Цимокла. Самые первые слова этого описания таковы:

Над ним искусство, сисяся сравниться
С природой, Древо зелёно простерло¹.

Откровенному сообщению, что сад Акразии — творение искусства, а не природы, можно найти параллель у Тассо, и на него не стоило бы обращать внимания, если бы оно находилось в одиночестве. Однако, когда приют Наслаждения появляется вновь семь песней спустя, самая первая строфа описания снова говорит нам, что он был украшен

отрадною для взора
Отделкой, коей столь гордится Флора.
Ее Искусство, словно указуя
Природы скупость, пышностью убора
Одела, как невесту молодую².

Чтобы быть совершенно справедливым к враждебным Спенсеру критикам, я готов допустить, что это повторное противопоставление искусства и природы случайно. Но я думаю, самый суровый скептик начнет колебаться, читая восемь строфами ниже:

Искусство, что все это сотворило,
Ни в чем себя отнюдь не обличило³.

¹ Ibid., II, V, 29:

*And over him, art striuing to compaire
With nature, did an Arber greene dispred.*

² Ibid., XII, 50:

*goodly beautifide
With all the ornaments of Floraes pride,
Wherewith her mother Art, as halfe in scorne
Of niggard Nature, like a pompous bride
Did decke her, and too lauishly adorne.*

³ Ibid., II, XII, 58:

And that, which all faire workes doth most aggrace,

А если и это не удовлетворит его, пусть читает дальше, до шестьдесят первой строфы, где найдет железное подобие плюща, украшающего бассейн Акразии. Я не знаю, предпочитают ли металлическую растительность те, кто считает Спенсера тайным сторонником Акразии, или это место, по их мнению, доказывает его дурной вкус. Но вот как описывает это произведение поэт:

Там надо всем из злата простиралися
 Побег плюща, как будто бы живой;
 Раскрашенный металл живым казался,
 Не рассмотрев внимательно, любой
 За подлинный лист принял бы златой¹.

Можем ли мы сказать в ответ на обвинение, что критики Спенсера, увидев приют, «не рассмотрели внимательно» и сочли его настоящим? Предположим, однако, что читатель все еще стоит на своем; даже поможем ему, указав пятьдесят девятую строфу, где это противопоставление смазано. Но мы все еще должны разобраться с садом Адониса. Конечно, всякое сомнение в том, что упорная вера в искусственность Акразии случайна, должно рассеяться, если в описаниях сада Адониса мы найдем такую же настойчивую веру в его природную непосредственность. Мы ее и обнаруживаем. Здесь, как и в описании приюта, основной принцип содержится в самой первой строфе. Сад Адониса:

Природного вершина мастерства².

Несколькими строфами ниже, в уже цитированных мною строках, нам сообщается, что этому саду не нужен садовник, потому что все растения в нем растут «согласно

The art, which all that wrought, appeared in no place.

¹ Ibid., XII, 61:

*And over all, of purest gold was spred,
 A trayle of yvie in his natiue hew:
 For the rich mettall was so coloured,
 That wight, who did not well avis'd it vew,
 Would surely deeme it to be yvie trew.*

² Ibid., III, VI, 29: *So faire a place, as Nature can devuize.*

их собственной гармонии», в силу Божьего слова, что действует внутри них. Сад не нуждается даже в воде, потому что эти растения содержат «в себе» вечную влагу¹. Как и в приюте, в саду есть беседка, но она

не искусством —
Самих дерев наклоном создана²,

и плюц на этой беседке — это живой плюц, а не раскрашенный металл. Наконец, на воротах приюта искусство изобразило историю ложной любви³, а из земли сада растут, как живые цветы, неверные любовники⁴. После стольких доказательств только предрассудок помешает увидеть нарочитое различие между приютом и садом. Первый — искусственность, бесплодность, смерть; второй — природа, плодородие, жизнь. Они сходны не больше, чем два сада у Жана де Мена⁵ — это сходство подлинника с подделкой и прообраза с подражанием. *Diabolus simius Dei*^{xxx}.

Прежде чем продолжать наш разбор сада и приюта, мы должны сделать небольшое отступление, чтобы отметить, чего мы достигли. Как я показал, Спенсер различает благой и порочный рай, ловко противопоставляя природу и искусство; а это тут же проливает свет на роль искусства в его поэзии. Часто отмечали, что он любит описывать картины или гобелены; однако никто не заметил, что обыкновенно он помещает их в места, по его мнению, порочные. Было бы поспешным делать на этом основании вывод, что поэт не любит картин; быть может, это продуманный и символически нагруженный прием, а не рабское следование собственным склонностям. Но факт бесспорен. Насколько я мог заметить, есть только одно исключение, и объясняет-

¹ Ibid., III, VI, 34.

² Ibid., VI, 44:

not by art,

But of the trees owne inclination made.

³ Ibid., II, XII, 44—45.

⁴ Ibid., III, VI, 45.

⁵ См. выше, с. 183—184. То, что все упоминания искусства в приюте заимствованы у Тассо, не лишает мои доводы убедительности — противоположные фрагменты в описании сада оригинальны.

ся оно очень просто. В доме Альмы кельи мозга изнутри украшены картинами; это очевидный (и, возможно, единственный) способ изобразить посредством аллегии то, что внешний мир входит в человеческое сознание в виде образов¹. Во всех остальных случаях Спенсер, говоря об искусстве, подчеркивает дурную сторону искусственности как подделки или подражания. Так, он использует картины, чтобы подчеркнуть роскошь и испорченность в доме Малекасты². Святой Георгий и Бритомартис (очаровательная черта, очень характерная для нашего поэта), окинув взглядом новое место, тут же тревожно спрашивают, словно рассудительный английский вояка и молодая дама, кто и как за все это платит³. Он снова использует картину, чтобы изобразить невыносимое безмолвное величие в доме Басирана⁴. С другой стороны, в храме Венеры, который «сама природа защитила стеной от натиска врага»⁵, мы вместо изображений влюбленных видим их живыми⁶. В противоположность изображению Купидона у Басирана мы видим здесь «стайку маленьких любовей», все они живые и снуют по шее и плечам Венеры, словно птицы, которые в сказаниях другого народа выются над головой Энгуса^{7xxxi}. Искусство садовника, не допущенное в дом Адониса, охотно привечают в храме Венеры по причине, которая станет очевидной позже; но ему позволено только дополнять Природу⁸, а не обманывать и подменять ее, как в приюте Наслаждения. Неизменно кажется, что это место «щедро украшено сокровищами Природы», «сотворено Природой»⁹. Словом, у Гордыни есть дворец, у Бельфебы — деревянная беседка, а холм, где танцуют Грации, украшен лишь «мастерством природы»¹⁰.

¹ Ibid., II, IX, 50, 53. Возможно, *Mutabilitie*, VI, 8, тоже следовало бы упомянуть в числе исключений. Мне это место непонятно, и я подозреваю, что оно имеет астрономический или астрологический смысл.

² Ibid., III, I, 34 et seq.

³ Ibid., I, 33.

⁴ Ibid., XI, 29 et seq.

⁵ Ibid., IV, X, 6.

⁶ Ibid., 25—27.

⁷ Ibid., 42.

⁸ Ibid., 21, 22.

⁹ Ibid., 23, 24.

¹⁰ Ibid., VI, X, 5.

Истина — непокорная тема, и, допущенная однажды, она возвращается к нам раньше, чем мы того желаем. Я собирался только сделать короткое отступление, чтобы показать отчетливое различие между природой и искусством (или реальностью и подражанием) во всех удачных и неудачных местах поэмы, но обнаружил, что неожиданно натолкнулся на одно из тех основных противопоставлений, которые ее пронизывают. Как Жизнь и Смерть или Свет и Тьма, противоположение природного и искусственного, наивного и усложненного, подлинного и сомнительного поджидает нас на каждом шагу. Спенсер научился у Сенеки и стоиков, что жизнь согласна с Природой; он научился у Платона смотреть на благо и зло как на действительное и мнимое. Оба учения отвечали его простому и скромному благочестию, одному из тех прекрасных образцов англиканского благочестия, какие мы снова встречаем в лице Герберта или Уолтона^{xxxii}. Ему неуютно среди искусственности двора, и если как человек он иногда поддавался искушению, то как поэт оставался тверд. Пленники, чахнувшие в темнице Гордыни, — те, кто «низвергся с высоты двора Принцессы», бесцельно тратя «расточительные часы»¹. Гюйон, как истинный стоик, отвергает предлагаемое Маммоном благополучие, предпочитая «нетронутую Природу», потому что «в хорошей голове рождаются чистейшие стремленья»². Красота Честолюбия не «ее собственный врожденный облик, она сотворена искусством», и двор ее описан столь ярко, что мой знакомый офицер думал подарить иллюстрированный и вставленный в рамку текст этой строфы штабной столовой N-ской части³. Весь замысел ложной Флоримели, не говоря уже о Бахвальстве, выражает то же самое чувство; и Природа при ее сотворении «ворчала, видя, что подделка постыдит оригинал»⁴. Истинная любовь вознаграждена, потому что это «безупречное природное чувство»⁵, тогда как ложная любовь Париделя — «искусство», которое он «изучил давным-давно», и сам он — «обученный любовник»,

¹ Ibid., I, V, 51.

² Ibid., II, VII, 15.

³ Ibid., 45, 47.

⁴ Ibid., III, VIII, 5.

⁵ Ibid., IV, Proem. 2.

вооруженный «песнями, балладами, виреле и пустыми стишками»¹. Картины в доме Басирана мы уже упоминали; возможно, сравнение, которое использует здесь Спенсер, дает нам глубже понять его отношение к подобным вещам, чем все последующее описание:

В шитье так шелк со золотом переплелся,
 Что драгоценный материал таится,
 Будто очей завистливых боится;
 И все ж то там, то здесь вдруг нить золотая,
 Открывшись поневоле, заискрится;
 Так блеклая Змея когда петляет,
 В траве вьется, струясь, спина ее сверкает².

Любой моралист способен осудить роскошь и искусственность; только Спенсер превращает общее место в столь зловещие образы. Это мысль, всецело обращенная в непосредственное ощущение. Даже невинные атрибуты куртуазной жизни не привлекают его, и он опускает внешние детали поединка с поистине мильтоновским презрением. Описывать их, замечает он,

Герольдова забота, не моя³.

Одеяния и драгоценности интересуют поэта, лишь когда они украшают его «блестящие фигуры», становясь, как хорошо заметил современный исследователь, символом сияния духовного.⁴ Во всех прочих случаях пышность и суэта «мира сего» для него иллюзорны:

¹ Ibid., III, X, 28; X, 6 et 8.

² Ibid., III, XI, 28:

*Wouen with gold and silke so close and nere,
 That the rich metall lurked priuily,
 As faining to be hid from enuious eye;
 Yet here, and there, and euery where unwares
 It shewd it selfe, and shone unwillingly;
 Like a discolour'd Snake, whose hidden snares
 Through the greene gras his long bright burnisht backe declares.*

³ Ibid., V, III, 3. Ср.: Milton. P.L., IX, 33 сл.: *Were worke fit for an Herauld, not for me.*

⁴ См.: *Janet Spens. Spenser's Faerie Queene. London, 1934. P. 62.*

Они для тех очей лишь услажденье,
 Что зрят не суть вещей, но отраженья¹, —

и с легкостью отвергаются теми, кто сравнивает их с «древностью простой»². Благородный Дикарь много раньше, чем Драйден дал ему это имя, сыграл свою роль в шестой книге «Королевы фей». Лицо Уны прекраснее всего тогда, когда не закрыто покрывалом. «Дети природы» — львы и сатиры — приходят к ней на помощь. Истинное вежество обитает среди пастухов, которые одни никогда не видели Вопящего Зверя³.

Все это вполне совместимо с ужасом Спенсера перед тем, что обычно зовется «природой». Как мы должны были вспомнить в предыдущей главе, Природе может быть противоположно не только искусственное или поддельное, но и духовное или культурное. Такова природа в изображении Гоббса или Руссо. От природы в этом втором смысле — как животного, необработанного, неоформленного — Спенсер достаточно предостерег нас образами людоедов или разбойников и — более философски — «глубоким ужасом» и «злым мраком» хаоса, откуда взяли свою «материю» все светлые образы сада Адониса⁴. Современные люди склонны называть Природой первобытное или первоначальное, и Спенсер знает, что это такое. Но гораздо чаще он понимает Природу так, как понимал ее Аристотель, — как «природу» чего-либо, беспрепятственное развитие изнутри к завершению, не сдерживаемое ни случайностью, ни искусственным усложнением^{xxxiii}. Его верность этой «природе» остается неколебимой, кроме, пожалуй, нескольких прискорбных похвал Королеве, которые плохо согласуются с его общим отношением к двору. Когда олицетворенная Природа входит в его поэму, она оказывается самой прекрасной из сияющих фигур. В каком-то смысле она символизирует самого Бога⁵.

1 *Fashion'd to please the eies of them, that pas,
 Which see not perfet things but in a glas.*

2 F.Q., VI, Proem 5, 4.

3 Ibid., VI, IX, 6, cf. *Tasso*. G.L., VII.

4 F.Q., III, VI, 36.

5 Ibid., *Mutabilitie*, VI, 35; VII, 15.

Не удивительно, если читатель уже позабыл о том, что тема природы и искусства выросла из наших размышлений о приюте Наслаждения и саде Адониса. Но приют и сад (сами имена, я уверен, стали теперь значимыми) так важны, что мы все еще не исчерпали их содержания. Мы обсуждали только противоположность природного и искусственного. Однако нужно рассмотреть столь же старательно выстроенную и даже более важную противоположность между их любовной образностью. Здесь мы подходим к предмету, который породил самое большое недоразумение. Спенсер щедр на изображения добродетельной и порочной любви, которые изящно противопоставлены. Большинство читателей, кажется, ждут от него тривиального различения по чисто количественному признаку: порочная любовь должна быть окрашена в теплые тона, а добродетельная — в прохладные; сакральное задрапировано, а профанное оголено. Скажем сразу же, что у Спенсера количества соотносятся обратным образом. Он рассуждает прямо противоположно схоластическим мыслителям. По его мнению, сила страсти очищает; холодное же наслаждение, которое, по-видимому, одобряют схоласты, для него — разврат. Но на самом деле это различие вряд ли хоть как-то связано со степенью или количеством.

Читатель, который хочет понять здесь Спенсера, может начать с одного из его самых простых противопоставлений — обнаженных девиц в фонтане Акразии и не менее (даже более) обнаженных девиц, танцующих вокруг Колина Клаута¹. Здесь, я полагаю, недоразумение едва ли возможно. Две молодые женщины (их зовут, несомненно, Сисси и Флосси^{xxxiv}) плещутся в воде и хихикают на радость прохожим; чтобы повстречать их, не обязательно отправляться в страну чудес. Грации увлечены чем-то важным, они танцуют «в чудном порядке». Прежде всего они слишком заняты, чтобы заметить Калидора, а когда замечают его, исчезают. Контраст здесь слишком явен, чтобы на него указывать; кроме того, он не так уж важен для непосредственного предмета нашего исследования, поскольку Гра-

¹ Ibid., II, XII, 63 et seq.; VI, X, 11 et seq.

ции не символизируют желание. Перейдем к чему-нибудь менее очевидному и имеющему большее отношение к делу; сравним изображения Венеры и Адониса в доме Малекасты с настоящими Венерой и Адонисом в саду. Мы тотчас же обнаружим, что вторые (благие и истинные) изображены в тот миг, когда они осуществляют желаемое. Венера, бросающая вызов силам смерти, стигийским богам,

Владеет им, сполна от свежести беря¹.

Нельзя выразиться откровеннее. Разборчивый читатель может возразить, что выражение «берет сполна» подводит нас чересчур близко к другим, более прозаическим влечениям. Но Спенсер одернет того (он не упускает такого случая), кто попробует предпочесть Венеру, изображенную на стене у Малекасты. Она не в объятиях Адониса, а только смотрит на него:

Купался он, ее шпионов пара
Тайком желанные ласкали члены².

Слова «шпионы» и «тайком» совершенно отчетливо предупреждают нас, куда мы попали. Благая Венера — изображение достигнутого наслаждения; порочная изображает не «вожделение в действии», но задержанное вожделение, превращающееся в то, что сегодня назвали бы *скеттофильей*. Контраст так же отчетлив, как в предыдущем примере, и неизмеримо более важен. Теперь мы можем во всеоружии вернуться к приюту. Самый первый персонаж, которого мы видим там, — Симокл. Он пришел туда для наслаждений, и его окружает стайка распутных нимф. Но гнусное существо не приближается ни к одной из них, а ложится на траву («подобно гадюке, стерегущей добычу среди сорных трав»):

¹ Ibid., III, VI, 46: *Possesseth him, and of his sweetnesse takes her fill.*

² Ibid., I, 36:

*And whilst he bath'd, with her two crafty spies,
She secretly would search each daintie lim.*

Коварно вдруг он притворился спящим
И глаз блудливый из-под век тарашил¹.

Он тоже шпионит, это опасный знак, и мы снова знаем, где оказались. Обратившись к саду Адониса, мы обнаруживаем совершенно иное. Там «струится всякое изобилие и удовольствие»; сад полон любви и «все влюбленные открыты друг другу»². Когда мы отметили это, то должны наконец понять, что приют Наслаждения — не место здорового плотского существования или хотя бы какой-нибудь активности. Сама Акразия не *делает* ничего — она просто «находится», расположившись на ложе рядом со спящим юношей в соответствующих случаю полупрозрачных одеяниях. Едва ли нужно добавлять, что ее грудь «обнажена, готовая притягивать голодные взоры»³, ибо повелители всего этого края — глаза, жадные глаза («что впиваются во все доступное им»). Приют Наслаждения — не изображение беззаконной, то есть внебрачной, любви в противоположность любви законной. Это изображение, и очень сильное, болезни самого полового начала. На острове нет поцелуев и объятий — лишь мужская похоть, которую старательно распалют женщины. Противопоставить этому мы должны не только сад Адониса, но и восторженное воссоединение Скудамура с Аморетой⁴ или исключительно свежий и искренний рассказ о встрече Артура с Глорианой⁵. Не нужно, конечно, думать, что Спенсер писал как ученый «сексолог» или сознательно задумал приют как образ полового извращения. Акразия в самом деле представляет не половой порок, но порочные наслаждения как таковые⁶. Спенсер сознательно намеревался просто нарисовать картину, которая должна отдать должное и удовольствию, и пороку. И сделал он это единственно возможным способом — наполнив свой

¹ Ibid., II, V, 34:

*Sometimes he falsely faines himselfe to sleepe,
Whiles through their lids his wanton eies do peepe.*

² Ibid., III, VI, 41.

³ Ibid., II, XII, 78.

⁴ Ibid., III, XII (Первая версия), 43–47.

⁵ Ibid., I, IX, 9–15.

⁶ Ibid., II, XII, 1.

приют Наслаждения сочащейся через край сладостью и давая понять, что там все время что-то едва уловимо «не так». «Давая понять», пожалуй, неудачное выражение. Когда он хочет изобразить болезнь, на диво здоровое воображение показывает ему, какие образы исключить.

Обычные обвинения его аллегорий в недостатке мастерства или излишней откровенности оказываются, таким образом, беспочвенными, и мы с большим доверием можем приступить к истолкованию поэмы. Надеяться на успех там, где потерпели неудачу выдающиеся ученые, было бы опрометчиво и для автора, и для читателей, не имея мы определенного преимущества, а именно — не подходи мы к «Королеве фей» с той же стороны, что и сам Спенсер, — со стороны предшествующей любовной поэзии, аллегории и итальянской эпической поэмы. Нужно надеяться, что большинство читателей разделяет с автором и другое преимущество — что они прочитали превосходную третью главу, посвященную символизму, из книги Джанет Спенс о «Королеве фей» — пожалуй, лучшего введения в предмет. Мы поняли теперь, что аллегория — не головоломка. Хуже всего читать, стараясь отыскать ключи к ее решению, как мы читаем детективы. Если читатель сколько-нибудь знаком с аллегорическим методом, а кроме того, не лишен чувства и жизненного опыта, он может быть уверен, что всякая *significatio*, которая покажется ему неестественной после второго чтения, неверна. К этому общему правилу мы должны прибавить предупреждение самого Спенсера в предисловии, что в ход действия «вторгаются множество приключений, скорее по случайности, чем намеренно». Не все в поэме аллегорично в одинаковой степени или даже аллегорично вообще. Мы увидим, что таков метод Спенсера: создавать в каждой книге аллегорическое ядро, обрамленное «романом типов» и разбавленное чисто фантастическими эпизодами. Как истинный платоник, он показывает нам идею добродетели, которую исследует не только в ее сверхопытном единстве (оно является в аллегорическом ядре книги), но и в «становящемся множестве в мире явлений». Наконец, мы не должны забывать, что

имеем дело с незавершенным произведением — отрывком, посланным в печать столь торопливо, что на месте десяти-сложников оказывались александрийские стихи, а на месте александрийских — четырнадцатисложники¹.

Тема первой книги — освящение, восстановление душою через святость ее утерянной райской природы. Изображено это двумя взаимосвязанными аллегориями. Родители Уны, представляющие человека или, если угодно, Адама и Еву после продолжительного изгнания из родной земли (разумеется — Эдема) дьяволом, возвращаются обратно благодаря Святости, которую приводит им на помощь Истина. Такова первая аллегория. Во второй мы прослеживаем происхождение Святости: человеческая душа, ведомая Истиной, борется с различными силами тьмы и наконец достигает освящения и повергает сатану к своим ногам. Главный герой обоих событий — Истина, а не Милость, потому что Спенсер пишет в эпоху религиозных сомнений и споров, когда избежать ошибки — задача столь же насущная (и в каком-то смысле даже более важная), как победа над грехом. Это могло сделать его поэму неинтересной для некоторых эпох, но не для нашей. Вот почему силы заблуждения и обмана, такие как Арчимаго и Дуэсса, играют в рассказе столь важную роль. Вот по какой причине с такой легкостью разделяются святой Георгий и Уна. Интеллектуальная ошибка, однако, невероятно сложно перемешалась с нравственным непостоянством, и измена души истине (или измена рыцаря его даме) имеет своей составляющей и намеренный бунт, и заблуждение.

Ведом был волей, скорбью сбит с пути².

Различные искушения, с которыми борется Спенсер, по большей части, легко узнаваемы. Единственная трудность — различие между Гордыней и Орголом. Как историческая аллегория, без сомнения, Оргол — темницы инквизиции, но его нравственное значение не столь очевидно.

¹ Ibid., III, XII, 41, строка 7; XI, 42. О многочисленных противоречиях подобного рода см.: *Spens. Op. cit., passim.*

² Ibid., I, II, 12: *Will was his guide, and griefe led him astray.*

Если мы вспомним, однако, что он кровный родственник Дисдейна¹, и рассмотрим (скорее с помощью воображения, чем разума) нрав обоих великанов, думаю, мы поймем, в чем тут дело. Гордыня и Оргол одинаково означают гордыню, однако первый — это гордыня в нас, другой — гордыня, нападающая на нас извне, в виде гонения, притеснения или насмешки. Первый соблазняет нас, второй вселяет в нас страх. Но совершенное отчаяние, с которым святой Георгий, безоружный и едва оторвавшись от фонтана праздности, шатаясь выходит вперед («Безоружный, опозоренный и внутренне смятенный»)², чтобы встретить Оргола, не вполне согласуется с этим взглядом, и весьма вероятно, что великан — пережиток какой-то более ранней поэмы³.

Таково аллегорическое ядро книги. Приключения Уны несут гораздо менее аллегорический характер. В самом общем смысле лев, сатиры и Сатиран представляют мир неиспорченной природы, который, по словам современного исследователя, «не может удержать Уну; она благословляет его и продолжает идти своим путем»⁴. Но идти дальше этого, ожидать, что Истина, разлученная с душой, могла или должна была найти такое же полное аллегорическое отражение, как душа, разлученная с Истиной, — почти наверное ошибка. Сам Сатиран — первый из многих персонажей поэмы, которых можно скорее назвать типами, чем олицетворениями. В этом образе Спенсеру лучше всего удалось показать «дитя природы». Хотя он рыцарь, мы узнаем, что «в тщетных славных битвах он находил мало отрады»⁵; это значит, что Спенсер намеренно отвергает тот необходимый элемент рыцарства, который в куртуазном кодексе его века сохранился наиболее явно в виде *поединка* (*duello*). Антикуртуазный характер подчеркивается в образе Сатирана тем, что, вводя его вновь двадцать четыре песни спустя, Спенсер напоминает, что ему

¹ Ibid., VI, VII, 41.

² Ibid., I, VII, 11.

³ См. *Spens.* Op. cit. P. 24 et seq.

⁴ Ibid., p. 85.

⁵ F.Q., I, VI, 20.

Турниров шум, что юность веселит,
И служба при дворе теперь претит¹.

Я не случайно ни разу не упомянул о принце Артуре. Такова печальная истина: поэма не окончена, и мы не в состоянии охарактеризовать этот персонаж. Из предисловия мы знаем, что он олицетворяет Величие и ищет Глориану, или Славу. Но если мы поразмыслим о том, как мало можно было бы узнать о Бритомартис, ограничась указанием Спенсера, что это Чистота, мы увидим, что здесь нам мало что открыто об Артуре. А поразмыслив о том, как мало мы могли бы узнать о «чистоте» Спенсера, если бы не побывали в саду Адониса, о его «справедливости», если бы не побывали в храме Исиды, или об «учтивости», не увидев ее связи с Грациями на Ацидальской горе, мы придем к заключению, что не знаем, какое значение обрела бы «Слава» в законченной поэме. У меня мало сомнений в правоте Джанет Спенс, которая предполагает, что Слава превратилась бы в духовную сущность наподобие платоновской Идеи Блага или даже Славы Божией²; мою уверенность не поколеблет даже то, что в существующей поэме очень немногое подтверждает это предположение. Весь метод Спенсера таков, что у нас складывается очень смутное представление о персонажах его поэмы до тех пор, пока они или их прообразы не встретятся нам в важных аллегорических центрах каждой книги. Аморета, например, не открыла бы ничего из своей подлинной природы, если бы были утеряны сад Адониса и храм Венеры. Спенсер, скорее всего, предназначал для Артура и Глорианы последнюю книгу, которая для всей поэмы должна была значить то же, что такие центральные или ключевые песни значат для своих книг. Если бы книга была у нас в руках, мы могли бы сказать, что такое город Клеополь и его башня Панфея; у нас был бы ключ к дразнящей исследователя истории Эльфа и Феи³, и нас гораздо меньше, чем сейчас, волновали бы рассеянные по

¹ Ibid., III, VII, 29:

*in vaine sheows, that wont yong knights bewitch,
And courtly services tooke no delight.*

² Spens. Op. cit. P. 11.

³ F.Q., II, X, 71.

всей поэме напоминания о королеве Елизавете. Однако при сложившихся обстоятельствах образ Артура не поддается объяснению. Если он — аристотелевская «величавость»^{xxxv}, ищущая земной славы, то спасение им святого Георгия — сущая нелепица. «Величавость» в этом значении не может прийти на помощь Святости; ибо все, что не порок в языческом характере *μεγαλόψυχος*, Святости уже принадлежит. Спенсер, кажется, меньше всех поэтов способен совершить такую ошибку; его сущность — переходящее всякие границы недоверие к «миру сему» и к мирскому честолюбию. Здесь, в самом начале, мы вновь подходим к неустранимому препятствию. Поэма не закончена. А она из тех, что, не имея конца, теряют самое главное. Отсутствует ее центр, самое средоточие ее жизни.

Со второй книгой все очень просто. Подобно тому, как тема Света и Тьмы, хотя и присутствующая на протяжении всей поэмы, становится особенно заметной в первой книге, тема Жизни и Смерти или Здоровья и Болезни преобладает во второй. Предмет ее — защита Здоровья или Природы от различных опасностей, и аллегорический центр этой книги нужно видеть в описании (и осаде) дома Альмы — человеческой души, руководящей здоровым телом. Опасности здесь трех видов. В первых пяти песнях мы встречаем страсти, которые можно считать прямыми и признанными врагами Природы и «противниками жизни»¹, — Гнев и Скорбь. Эти песни полны иссушающего жара, «клубящейся пыли», блистающих пламенем лат, кроваво-красных коней, рыжих волос, огня и скрежета зубного. Они заключают в себе простейшие, но и самые сильные аллегории «Королевы фей». От них мы переходим дальше, к Федрии. Федрия — не противница природы. Ее чудный остров (резко противопоставленный приюту Наслаждения) создан «умелыми руками Природы»²; и если она не впускает туда Паломника Гюйона, она не впускает и Атина³. Она — радость, покой, отдохновение, плавающая по пустующему озеру расслабленная воля, защищенная и от

¹ Ibid., II, VI, 1.

² Ibid., II, VI, 12.

³ Ibid., II, VI, 4; 19.

серьезных добродетелей, и от серьезных пороков. С точки зрения этики она дурна *per accidens*^{xxxvi} и в данных условиях; с точки зрения природы — не дурна вовсе. От врагов и нейтральных персонажей мы переходим к ложным друзьям, болезненным преувеличениям и искажениям естественных желаний, к Маммоне и Акразии. В них Спенсер вложил всю мощь своего дарования, им посвящены самые поэтические строки в «Королеве фей». Но он прекрасно знал, что добродетель, которую он нам здесь представляет, для падшего человека скучна и приземлена. Вот почему Гюйон теряет во второй песни своего коня¹. Ему лучше обходиться без коня, потому что его шаг трудно приноравливать к шагу Паломника и его нельзя остановить перед святым Георгием². Но Спенсер не перестает напоминать нам, что Гюйон утомлен пешим странствием³, и книга полна соблазнов, сулящих отдых. В эту аллегорию вплетается рассказ о Морданте и Амавии, роман типов, рисующий противоположные виды невождания, а также сюжеты не аллегорические, как повесть о Бахвальстве или высокопарный рассказ о королях Британии.

Для целей данного исследования намного более важны третья и четвертая книги, поскольку в них Спенсер, как я и обещал, становится нашим сотрудником и рассказывает о заключительных этапах истории куртуазной любви. Конечно, я не хочу сказать, что он понял бы выражение «история куртуазной любви» или что он знал о своей завершающей роли. Однако именно благодаря ему последний этап этого долгого пути становится сознательным.

Темы этих двух книг, соответственно, чистота и дружба, но есть основания рассматривать их вместе как единую книгу, посвященную любви. Чистота в лице Бритомартис, оказывается, обозначает не девственность, а добродетельную любовь; и друзья оказываются просто «другим видом влюбленных»⁴ в храме Венеры. Введение к легенде о дружбе

¹ Ibid., II, II, 11.

² Ibid., II, I, 7, 27.

³ Ibid., II, II, 22, III, 3; IV, 2; V, 3.

⁴ Ibid., IV, X, 26.

целиком посвящено «милому спору влюбленных»¹, и ее сюжет тоже связан с дружбой, примирением и браком. В девятой песни Спенсер откровенно перечисляет Эрос, Сторге и Филию как «три вида любви»². В итоге его понимание любви становится настолько расширенным, что включает в себя даже гармонию неодушевленного мира, и мы видим бракосочетание двух рек, Темзы и Медуэя. Такое всеобъемлющее понимание любви, конечно, имело предшественников в античной философии, особенно в диалоге Платона «Пир». Поэтому главная тема этих двух книг крайне сложна; и поскольку в этих же самых книгах неаллегорическое обрамление становится шире и ярче, чем когда-либо, можно отчасти оправдать замешательство тех исследователей (уж слишком быстро приходящих в отчаяние), которые предполагают, что Спенсер отказался от своего первоначального замысла. Но тот, кто научился отыскивать в поэме аллегорические центры, не собьется с пути.

Несколькими страницами выше мы обсуждали различие между приютом Наслаждения и садом Адониса. Когда мы это делали, я осторожно обошел гораздо более интересный вопрос — различия между приютом Наслаждения и домами Малекасты и Басирана. Теперь пришло время это исправить. Не надо забывать, что приют оказался местом не беззаконной любви или даже беззаконной похоти, а болезни и паралича желания. Это дом не только порочной сексуальности, но порочного Наслаждения вообще³. Поэт избрал одну разновидность наслаждения главным образом потому, что лишь эту разновидность можно пространно обсуждать в серьезной поэзии. Приют связан с полом только через посредство Наслаждения. Подтверждено это фактом, красноречивым для каждого, кто внимательно читал предшествующие аллегории: Купидон ни разу не упоминается в приюте. Это явно указывает, что мы еще не имеем дела с любовью. Приют — враг не Чистоты, а Воздержания, той простейшей психической цельности, которую

¹ Ibid., IV, Proem. 1.

² Ibid., IV, IX, 1.

³ Ibid., II, XII, 1.

предполагает даже незаконная любовь. Чтобы найти подлинного противника Чистоты, подлинный образ ложной любви, мы должны обратиться к Малекасте и Басирану. Как только мы делаем это, мы обнаруживаем, что Малекаста и Басиран — главный предмет всего нашего исследования, Куртуазная Любовь, и что Куртуазная Любовь для Спенсера — главный противник Чистоты. Поэтому рассказываемая им история — последняя битва между романтикой брака и романтикой прелюбодеяния.

Малекаста живет в Замке Радости среди «учтливой и благопристойной веселости» любезных дам и благородных рыцарей¹. Кто-то, должно быть, платит за все это, но нельзя узнать кто. Венера на ее гобеленах соблазняет Адониса — «это искусство ей хорошо знакомо»². Мы снова в мире Слабости и заповедей Любви. В комнатах Замка «день и ночь танцуют и пируют», и «Купидон все так же разжигает огни желания»³. Шестеро рыцарей, с которыми Бритомартис сражается у ворот замка (Гардант, Парлант и другие), как будто сошли прямо со страниц «Романа о Розе» — и в следующей же строфе появляется подобие самой Розы.⁴ Это место опасно для тех, кто миновал приют Наслаждения, не заметив его. Бритомартис получает здесь легкую рану⁵, и сама Святость рада, что ей помогает Бритомартис в битве с защитниками Малекасты. Этим честный поэт хочет, несомненно, сказать нам, что даже набожный человек в борьбе против модного волокитства не должен пренебрегать поддержкой, которую может ему оказать счастливый брак. Ведь Бритомартис олицетворяет брачную любовь.

Малекаста же явно олицетворяет опасные приманки куртуазной любви, которые привлекали Серри или Сидни^{xxxvii}. Впервые она является нам в таком обличье. Но дом Басирана — ее горький конец. В этих огромных, молчаливых комнатах, ослепляющих змеиным блеском золота, распи-

¹ Ibid., III, I, 31.

² Ibid., III, I, 35.

³ Ibid., III, I, 39.

⁴ Ibid., III, I, 45; 46.

⁵ Ibid., III, I, 65.

санных сверху «тысячью чудовищных образов»¹ ложной любви, множество изображений «войн Купидона и жестоких битв»². Бритомартис днем и ночью ожидает здесь своего спрятавшегося врага — взаперти, не видя зари, загорающей снаружи, «звяя людей к их ежедневным трудам»³. В строках, посвященных этому дому, Спенсер нарисовал незабываемую картину не похоти, а любви, как ее понимают традиционный французский роман или Гильом де Лоррис, во всей ее невыносимой пышности и бесплодности, во всем удушающем однообразии. А когда в конце концов зловещая дверь открывается и из-за нее выходит Маска Купидона, что это, как не глубокое человеческое страдание, лежащее в основании такой любви?

Пустая Суета, Разор безумный,
 Вор Времени, Печали запах трупный,
 Нетвердость, мать Измены лживых ков;
 И Необузданность, и Страх преступный
 Небес, и ветхий Немощи покров,
 И Бедность жалкая; и Смерть в конце концов⁴.

Маска воплощает все терзания Изольды среди прокляженных, безумного Ланселота в лесах, Гвиневеры у столба или постриженной в монахини и кающейся, Троила, ждущего на стене, Петрарки с его «итогом тщеславья и забот»^{xxxviii} и Сидни, отвергающего любовь, что не выше праха^{xxxix}; или Донна, слагающего свои стихи в доме Басирана вскоре после того, как его описал Спенсер^{xl}. Когда Бритомартис спасает Аморету из этой обители смерти, она тем самым завершает почти пять веков человеческого

¹ Ibid., III, XI, 51.

² Ibid., III, XI, 29.

³ Ibid., III, XII, 28.

⁴ Ibid., III, XII, 25:

*Unquiet Care, and fond Unthriftihead,
 Lewd Losse of Time, and Sorrow seeming dead,
 Inconstant Chaunge, and false Disloyaltie,
 Consuming Riotise, and guilty Dread
 Of heavenly vengeance, faint Infirmitie,
 Vile Pouertie, and lastly Death with infamie.*

опыта, по большей части — мучительного. Спенсер не знает одного: Бритомартис — дочь Басирана, а его идеал брачной любви родился из любви куртуазной.

Но кто же такая тогда Аморета? Она близнец Бельфебы, и обе они рождены Солнцем:

Чисты, грехам ужасным непричастны,
Что искони над смертной плотью властны¹.

Значение этих строк лучше всего проясняется при сравнении их с сонетом Спенсера:

Полны пресветлого огня живого,
Горящего вверху, вблизи Творца².

Мы знаем, что Солнце — это образ Блага для Платона³, а потому образ Бога для Спенсера. Первое важное событие в жизни этих близнецов — то, что их усыновили Венера и Диана; богиня девственности и та, из чьего дома «весь мир извлекает дивные черты красоты»⁴. Обстоятельства, которые привели к этому усыновлению, изложены в одном из самых средневековых отрывков всей поэмы — в сцене «прения» между Венерой и Дианой⁵; «прение» это имеет две примечательные особенности. Прежде всего участвующая в нем Венера разлучена с Купидоном, а Купидон, как мы уже увидели, связан с куртуазной любовью. Я сказал «связан», поскольку описываемое здесь — только ощущение Спенсера, а не разумное историческое знание, как для нас сейчас. Поэтому в поэме нет прочного и сознательного отождествления Купидона и куртуазной любви; Купидон возникает в определенных контекстах и исчезает в других.

¹ Ibid., III, VI, 3:

*Pure and unspotted from all loathly crime,
That is ingenerate in fleshly slime.*

² Amoretti, VIII:

*More then most faire, full of the living fire,
Kindled above unto the maker neare.*

³ Государство, 507d сл.

⁴ F.Q., III, VI, 12.

⁵ Ibid., III, VI, 11—25.

В контекстах, одобренных рачительным поэтом, он возникает обычно с известного рода оговорками. Его допускают в сад Адониса, если он «отложит в сторону несчастные стрелы»¹; в храме Венеры мы видим только его младших братьев, колышущихся на груди богини². Поэтому мы имеем полное право подчеркнуть: Венера находит Аморету только потому, что потеряла Купидона, и удочеряет Аморету *вместо* Купидона³. Другое важное нововведение — то, что это «прение» заканчивается мирно. Спенсер претендует на разрешение старого спора между Венерой и Дианой, после того как стороны исключительно откровенно заявили свои претензии. Когда обе богини достигают согласия, их юные подопечные

между собою разделили
Наследство всей небесной благодати;
Все прочее же будто обделили⁴, —

и одна из них, Аморета, становится

образцом любви едиnorodной,
Всех чистых чувств звездою путеводной⁵.

Венера берет ее, чтобы воспитывать в саду Адониса, под охраной Геня, покровителя производительных сил, среди счастливых влюбленных и цветов (те и другие здесь неразделимы), чья плодovitость остается послушной Божественной Власти. Такой была ее детская; школой или университетом ей был храм Венеры. Это область не чисто природная, как сад Адониса, и не искусственная в дурном смысле, как приют Наслаждения. Это край, где

¹ Ibid., III, VI, 49.

² Ibid., IV, X, 42.

³ Ibid., III, VI, 28.

⁴ Ibid., III, VI, 4:

*twixt them two did share
The heritage of all celestiall grace;
That all the rest it seem'd they robbed bare...*

⁵ Ibid., III, VI, 52:

*th'ensample of true loue alone,
And Lodestarre of all chaste affectione.*

все, что природа упустила,
Искусство в очередь вторую восполняло¹.

Здесь Аморета уже не растет подобно цветку, она препоручена заботам Женственности. Невинную чувственность сада сменяют «сдержанная Скромность», «благопристойное Вежество»,

Молчанье кроткое и Послушанье², —

дары Бога, защищающие Его святых «от нападений их врагов»³. В самом деле, весь остров надежно защищают отчасти Природа⁴, а отчасти такие древние поборники женской чести в традиции «Романа о Розе», как Сомнение, Отсрочка и Опасность⁵. Но когда приходит влюбленный, он побеждает их всех и вырывает Аморету из среды этих скромных добродетелей. Борьба в его сознании, прежде чем он совершает это, его чувство «Красоты, для дела слишком дорогой, слишком драгоценной для земли», — прекрасный дар, который смирение средневековой любовной поэзии преподносит Спенсеру в ту самую минуту, когда он побеждает средневековую традицию:

Что предпочесть, я начал рассуждать,
В сомненьи сердце стало колотиться:
Кошунственно на Церковь посягать
И глупо, начав дело, отступиться⁶.

Аморета, однако, не может отнять руки, и финал этого приключения можно выразить словами поэта, изучившего эту часть «Королевы фей» глубже всего:

¹ Ibid., IV, X, 21:

*and all that nature did omit,
Art playing second natures part, supplied it.*

² *Soft Silence, and submisse Obedience...*

³ Ibid., IV, X, 51.

⁴ Ibid., IV, X, 6.

⁵ Ibid., IV, X, 12; 13; 17.

⁶ Ibid., IV, X, 53:

*my hart gan throb,
And wade in doubt, what best were to be donne:
For sacrilege me seem'd the Church to rob,
And folly seem'd to leaue the thing vndonne.*

она склонясь
 На доводы мои, постигнув долг,
 Величественно покорилась мне¹^{xi}.

Естественный финал — бракосочетание, но Басиран столетиями стоял на пути. Вот почему он уводит Аморету со свадебного празднества², чтобы заточить на неопределенное время в своем покоем на склеп доме. Когда же Бритомартис освобождает ее, влюбленные становятся одной плотью, ибо именно это значит смелое сравнение с Гермафродитом в первоначальном финале третьей книги³. Но даже после этого Аморета в опасности. Если она оставит Бритомартис, она ввергнет себя в мир диких зверей, где, без утешения или проводника⁴, может стать жертвой чудовищ, живущих «добычей нежной»⁵.

Трудно выразить прозой *significatio* этих событий. Поэзия слишком многозначна, чтобы проза могла с нею равняться. Так, в общем, ясно, что Аморета — просто любовь, рожденная на небесах, достигшая естественной зрелости в саду, а светской и духовной зрелости в храме, отделенная от брака идеалами куртуазного волокитства и вернувшаяся к нему с помощью Чистоты, как понимает чистоту Спенсер. Но такой разбор опасен; кто-нибудь может простодушно спросить нас: «А кто же такой Скудамур? И если Чистота значит (для Спенсера) брачную любовь, а это Бритомартис, какая же тогда разница между Бритомартис и Аморотой?» Конечно, если на то пошло, мы могли бы ответить на такие вопросы. Мы могли бы сказать, что хотя Скудамур и Аморета соединяются Бритомартис в единый образ Брака, все же сам по себе Скудамур — вряд ли олицетворение; это влюбленный, муж, всякий муж или даже просто человек в поисках любви. Можно было бы сказать, что Бритомартис представляет обретенную Чистоту — победоносный союз

¹ ...she what was Honour knew,
 And with obsequious Majestie approv'd
 My pleaded reason.

² Ibid., IV, I, 3.

³ Ibid., III, XII (Первоначальный вариант), 46.

⁴ Ibid., IV, VII, 2.

⁵ Ibid., IV, VII, 12.

романтической страсти и христианского брака, Аморета же в отдельности представляет романтическую страсть, которую Чистота должна таким образом объединить с браком. Можно было бы пойти еще дальше и сказать, что если Аморета — страсть, то Флоримель — объект страсти, Прекрасное или Привлекательное, и что ее мучения показывают несчастья, которым подвержен этот объект вне брака; что ложная Флоримель — это ложная Привлекательность, узурпированная Куртуазной Любовью; мы могли бы указать, наконец, что пояс, который окажется в пору только истинной Флоримели (и Аморете)¹, был изготовлен для Венеры, но для Венеры, тщательно отделенной от куртуазной любви². Однако я не собираюсь следовать этому плану. Сама скорость и простота, с какими «ложная второстепенная сила» рождает такие прочтения, предостерегает нас, что если мы дадим им волю, то никогда не разберемся в «Королеве фей». Чем конкретнее и живее поэзия, тем безнадежнее она усложняется при разборе; но воображение воспринимает ее как простую в обоих смыслах этого слова. Как ни странно, я полагаю, что печальная обязанность истолкователя — начинать разбор и оставлять его незаконченным. Результаты его не должны заслонять собою живое восприятие поэмы. Их единственная задача — пробудить в читателе соответствующий книжный и жизненный опыт, а затем расшевелить те менее осознанные струны его души, которые по отдельности могут в полную силу откликаться на слово поэта. Может быть, я и так сделал уже слишком много. Может быть, нам достаточно знать только одно: близнецы Аморета и Бельфеба показывают, что, на взгляд Спенсера, есть две разновидности чистоты, и обе они рождены на небесах.

Менее аллегорические части довольно просто группируются вокруг этого ядра. Головорезы — Паридели и Бландамуры — почти буквальное изображение придворной жизни. В четвертой книге они — враги истинной дружбы; это молодые люди, которых описал Аристотель, меняющие

¹ Ibid., IV, V, 19.

² Ibid., IV, V, 3—6.

друзей по несколько раз на дню¹. Добивающийся расположения Хелленоры Паридель третьей книги — изображение куртуазной любви в действии; он — обученный влюбленный, которому ведомы все хитрости Овидия². Вот почему единственный неизменный элемент его образа — ненависть к Скудамуру³. Маринель — своего рода дополнение к Бельфебе; она представляет девственность как идеал, он избегает любви из благоразумия, что Спенсер осуждает. В его бракосочетании с Флоримелью, возможно, нет никакого аллегорического содержания; как бракосочетание реки или примирение Артуром Пеаны и Амиаса, оно раскрывает главную тему книги — скорее Примирение, чем то, что мы назвали бы Дружбой. Согласие для Спенсера — разрешение разногласий; двое ее детей — Ненависть и Любовь, причем Ненависть — старше⁴. Вот почему мы встречаем Ату и ее порождения много раньше Согласия; вот почему главные герои книги — друзья, бывшие некогда врагами. Тот же мотив примирения соединяет деятельность Артура с главной темой.

Вдобавок к таким типичным приключениям в книге есть, как это обычно бывает, и куски, совершенно свободные от аллегорий. Таковы пророчества Мерлина и красивый «эпизод» с Тимием и Бельфебой. Есть и, образно говоря, «острова» чистой аллегории — эпизод с Мальбекко или с домом Заботы, — которые не соприкасаются непосредственно с основным аллегорическим действием. Эти две книги, вместе взятые, — нечто вроде *центрального массива* «Королевы фей», в котором оригинальность поэта достигает максимальных высот и его владение итальянским искусством перемешивать сюжеты (в собственных интересах) наиболее совершенно. К большому сожалению, они содержат и худшее из им написанного; но это ничуть не доказывает, что он потерял интерес к собственному замыслу. Причина очень проста: в этих книгах Спенсеру, как ученику Ариосто, приходится создавать большие, статичные

¹ Никомахова этика, 1156b.

² F.Q., III, IX, 28, 29; 30; X, 6; 7; 8.

³ Ibid., IV, I, 39.

⁴ Ibid., IV, X, 32.

батальные сцены, и, как все елизаветинцы, он очень плохо с этим справляется. Стоит ли искать глубокие духовные основания там, где все можно объяснить простым неумением? Если вы не умеете рисовать лошадей, картинки, на которых есть лошади, выйдут у вас плохими, каким бы ни было ваше духовное состояние.

Пятая книга — наименее популярная в «Королеве фей». Отчасти в этом повинен сам поэт, поскольку он включил сюда плоские и скучные эпизоды; отчасти же — то, что он иначе, нежели мы, понимает справедливость. Нынешний читатель начинает с концепции равенства; скажем — чтобы справедливо разделить пирог между двумя людьми, надо разрезать его на две равные части. Однако Аристотель и наиболее достойные мыслители от Аристотеля до Спенсера тут же ответили бы на это, что «все зависит от того, кто эти люди. Если А вдвое лучше, чем В, справедливо дать А вдвое больше пирога. Справедливость — не *простое* равенство, но равенство соразмерное». Когда это правило применяется к вещам более важным, чем пироги, справедливость становится искусством распределения тщательно отмеренных долей чести, власти, свободы и тому подобного между различными ступенями устойчивой общественной иерархии. Когда справедливость достигает цели, она рождает гармонию различий, очень похожую на Согласие из четвертой книги. Поэт описывает эту гармонию в следующих строках:

Холмы в долины гордо не глядят,
 Те кротки, не завидуя холмам.
 Господь творит престолы королям,
 А подданных — их власти предает¹.

По существу, Справедливость — «великое начало Подчинения». Священники Исиды воздерживаются от вина,

¹ Ibid., V, II, 41:

The hills doe not the lowly dales disdain;
The dales doe not the lofty hills envy.
He maketh Kings to sit in sovereignty;
He maketh subiects to their powere obey.

потому что вино произошло из крови древних мятежных великанов, и их кровь

В них может дух мятежный пробудить,
Поднять на новый бой против богов¹.

Стремящийся к равенству великан второй песни не согласен подчиняться, он верит в *простое* равенство. Амазонка Радигунда, порабощающая мужчин и дающая им женские задания, представляет другой вариант неподчинения — «чудовищное правление женщин». Не считая политических намеков, эта аллегория выступает против женоловбиа — порока, путь к которому легко остается открытым, если мы направим всю силу романтического чувства на брак. Для Спенсера это разновидность несправедливости, поскольку нарушено равновесие всеобщей иерархии. Мы не должны скрывать, что Спенсер, при всем его рыцарстве, полностью согласен с Мильтоном, когда речь идет об отношениях между полами, и образ Радигунды — хороший комментарий к словам, что Аморета научилась в храме Венеры «мягкому молчанию и смиренному послушанию». Такие взгляды не очень близки современному человеку; но спенсеровское описание жестокости Радигунды (так трудно быть рабом женщины)², может показаться вполне приемлемым и полезным, если мы припомним миссис Прудид^{xlii} или мемсаиб из ранних стихов Киплинга.

Эти соображения не отменяют того, что Артегал — один из самых неприятных персонажей во всей поэме. Он отталкивает нас с самого начала своим мстительным нравом, проигрывая в совершенно честном поединке³, а позже отталкивает своей жестокостью. Если мы задумаемся о тогдашних методах следствия, слова о том, что его железный паж Талус «мог бы раскрыть все тайные преступления»⁴,

¹ Ibid., V, VII, 11:

*Note in them stirre up old rebellious thought,
To make new warre against the Gods againe.*

² Ibid., V, 23.

³ Ibid., IV, V, 9; VI, 5 et seq.

⁴ Ibid., V, XII, 26.

приобретают поистине ужасный смысл, ибо означают, что Талус — не только топор, но и дыба. Во всем этом есть нечто, что я не думаю оправдывать. Спенсер был орудием отвратительной политики, проводившейся в Ирландии, и злодейства, которым он в пятой книге вполне сочувствует, начинают отравлять его фантазию. Но хотя нелепо предполагать, что Спенсер видел Артегала нашими глазами, он тем не менее ясно показал, что Артегал и не собирается быть совершенным. Его девиз *Salvagesse sans Finesse*^{1xliii} предупреждает нас, что он — Правосудие (*Justise*), но Правосудие жестокое, и когда мы достигаем храма Исиды, это находит себе объяснение. Не стоит забывать, двери этого храма не пропускают Талуса², а внутри храма мы узнаем, что истинная богиня — Справедливость (*Equity*) или «милосердие»³, а самого Артегала символизирует крокодил,

У ног Исиды вечно спящий, ибо
Нередко милость вынуждена в спорах
Обуздывать его крутые приговоры⁴.

В сущности, Артегал по сравнению с добродетелью — то же, что Талус по сравнению с Артегалом. Этой плодотворной мысли следовало бы найти полное выражение в песни, посвященной Мерсилле, но Спенсер увлекся самообольщением и исторической аллегорией (своей «роковой Клеопатрой»), и перед нами — единственная значительная неудача, ослабляющая всю книгу, поскольку эта песнь должна была стать ее сердцевинной. Нелепость его Мерсиллы соперничает с Тертуллиановым Терпением:

Так Дама та, увидев, что ее
Два рыцаря усердно почитали,

¹ Ibid., IV, IV, 39.

² Ibid., V, VII, 3.

³ Ibid.

⁴ Ibid., 22:

*That under Isis feete doth sleepe for ever:
To shew that clemence oft in things amis,
Restraines those sterne behests, and cruell doomes of his.*

Умерила Величие свое,
Что прежде в сильный трепет повергало¹.

Что за странная Милость, которая может на минуту спрятать когти, если вы угостите ее сливками!

Остальная часть книги не требует развернутых комментариев. Обычно ее не очень любят, но она содержит прекрасные эпизоды, скажем — исчезновение ложной Флоримели, битву с Герионом и, кроме того, причудливую сцену пленения Маленжин в горах.

С этого каменистого плато — ибо пятая книга, даже удавшись, была бы суровой — шестая сводит нас вниз, в изобильную долину Смирения. Спенсер как бы останавливается на уступе пустынной скалы и с облегчением смотрит вниз, на дивную землю, широкую и пространную, чудно и разнообразно украшенную². Совершенно неверно предполагать, что, заставляя Каллидора так долго жить среди пастухов, Спенсер пренебрегает нравственностью ради пасторали. Напротив, пастушья страна с Ацидальской горой посередине — ядро книги, ключ к спенсеровскому пониманию куртуазности. Всякий, кто читал «Королеву фей» внимательно, знает заранее, что куртуазность (*Courtesy*) для Спенсера очень слабо связана с двором (*court*). Она растет «на невысоком стебле»³; и хотя столетие кажется щедрым на нее, мы, посмотрев на «простую античность», убедимся, что это — лишь «праздные зрелища»⁴. Я уже говорил о том, как подтверждает это содержание книги; здесь только напомним читателю, что искренний противник куртуазности, Вопящий Зверь, опустошил весь мир, кроме пастушьей страны⁵. Если мы прибавим, что другой враг

¹ Ibid., V, IX, 35:

*So did this mightie Ladie, when she saw
Those two strange knights such homage to her make,
Bate somewhat of that Maiestie and awe,
That whylome wont to doe so many quake.*

² Ibid., VI, Proem. 1.

³ Ibid., 4.

⁴ Ibid.

⁵ Ibid., VI, IX, 3—6.

куртуазности, поверженный Артуром, — это Дисдейн¹, мы лучше пойдем замысел Спенсера. Поскольку добродетель для него — то, чего в нынешней системе ценностей просто нет, мы должны представить ее, соединив известные нам ценности. Пока можно сказать, что это — соединение милости и скромности в той мере, в какой они — естественные, а не богословские добродетели. Необходимо отметить еще одну важную сторону. Согласно Спенсеру, куртуазность в ее совершенном виде — наследница природы. Нравственное усилие может создать ей неплохую замену для повседневного использования, весьма похвальную, но не способную равняться с истинным вежеством тех, кто

Любезны так и славны по природе,
 Что все поступки их располагают,
 В сердцах людей любовь они находят,
 Чего другие, хоть умнее, вроде,
 При всем желаньи все ж не достигают:
 Ведь то, к чему есть склонность, лишь доходит
 До совершенства, и почет стяжает².

Эту мысль подкрепляет аллегорическое изображение Граций в десятой песни. Если потревожить этих прекрасных танцовщиц, они исчезнут, и тогда

их не вернуть назад,
 Коль сами же того не захотят³.

Значение Граций в их связи с Колином Клаутом совершенно ясно: они — «вдохновение», неуловимая сила,

¹ Ibid., VI, VIII.

² Ibid., VI, II, 2:

*...so goodly gracious are by kind,
 That every action doth them much commend,
 And in the eyes of men great liking find;
 Which others, that have greater skill in mind,
 Though they enforce themselves, cannot attaine.
 For everie thing, to which one is inclin'd,
 Doth best become, and greatest grace doth gaine.*

³ Ibid., VI, X, 20:

*being gone, none can them bring in place,
 But whom they of them selves list so to grace.*

таинственный источник красоты, сегодня побуждающий поэта писать, а завтра оставляющий ни с чем. Речь идет для Спенсера не только о художественной красоте. Подобное вдохновение питает всякую человеческую деятельность, особенно — общественную, придавая ей последнюю неповторимую прелесть. Ее плоды — «благопристойная осанка», «приятная наружность», «товарищеские обязанности», правильное поведение и с друзьями, и с врагами — словом, все то, что собирательно зовется «вежеством»¹. Для Спенсера, как и для Шелли или Платона, нет существенного различия между поэтической красотой и красотой нравов, установлений, поведения, и все это — дары «дочерей небовладыки Юпитера»². Такие писатели, как Элиот и Кастильоне, соединяющие высокий полет философской мысли и *minutiae*^{xliv} этикета, не видя в этом ничего нелепого, поняли бы Спенсера гораздо лучше, чем мы. Однако сказано уже достаточно, чтобы все это понять. Мы должны представить себе куртуазность как поэзию этикета, «бесценное изящество жизни», делающее своего обладателя неотразимым для всякого встречного. Это (как сказал бы Аристотель) расцвет добродетелей милости и скромности, их совершенный плод.

Вокруг этой основной идеи мы находим обычное разнообразие аллегорий, роман типов и чистый вымысел. Сцена с Дисдейном и Мирабеллой замечательна своей близостью к старым образцам. Турпин и Бландина — аристотелевские грубиян и льстец³, представляющие недостаток и избыток одной и той же добродетели^{xlv}. Куртуазная жизнь, которую осуждает Мелибоя, и животная жизнь похитителей Серены и Пастореллы расположены в соответствии с той же самой схемой: усложнение природы (истинная куртуазность — в скромности) и падение ниже природного уровня, согласно аристотелевскому ее определению. Я уже упоминал благородного дикаря. Они с Отшельником — в некотором смысле противоположности: один подчеркивает природную сторону куртуазности, другой — духовную, ее родство

¹ Ibid., 23.

² Ibid., 22.

³ Ibid., VI, VI, 42.

с более суровыми или более грозными видами блага. Один из прекраснейших религиозных образов у Спенсера — старый мудрый человек, исполненный истинной куртуазности без таких «фальшивых зрелищ», как «принужденные сборища придворных глупцов» (*fitter beene for courting fooles*)¹. Он счастлив, как «беспечная птичка в клетке»², и мягко наставляет провинившихся, говоря, что Вопящий Зверь не может причинить необратимого вреда, если не нарушен внутренний порядок. Книга полна прелестных образов смирения: Калидор и Присцилла с раненым рыцарем; Калепина, присматривающая за младенцем; Спасатель, неуклюже и старательно поправляющий упряжь коню Серены. Некоторым читателям трудно насладиться пастушьими сценами, поскольку они знают (или говорят, что знают), что настоящие сельские жители ничуть не счастливее и не добродетельнее прочих. Было бы утомительно растолковывать им многочисленные причины того, что человечество избрало именно сельские сцены и сельских жителей для изображения области сознания, которая действительно существует и о которой нельзя забывать. Если эта область им знакома, пускай населяют ее полицейскими или вагоновожатыми. Хорошо, если им это удастся. Если они ничего о ней не знают, кто в силах им помочь?

Шестая книга отличается от предыдущих отчетливым влиянием Мэлори и обилием неаллегорических или почти неаллегорических сцен. Последняя особенность легко наводит на мысль, что Спенсер теряет контроль над первоначальным замыслом. Это обуславливает серьезный структурный изъян в «Королеве фей», поскольку поэма начинается с самой возвышенной и внушительной книги и затем, постепенно слабея, меркнет, доходя до самой бессвязной и идиллической. Такая критика упускает из виду, что поэма не закончена. Соотношение аллегорического ядра и типического или чисто вымышленного обрамления меняется от книги к книге; и ослабленная ткань шестой книги — это соответствующее облегчение после высокого содержания чистой аллегории в пятой. Первый же отрывок любой следующей книги с очевидностью даст понять, что

¹ Ibid., VI, V, 38.

² Ibid., VI, VI, 4.

от долины смирения поэма должна была вновь возвыситься до обширной и величественной аллегории образца первой книги^{xlvi}.

Во всей поэме наше понимание ограничено отсутствием аллегорического центра, соединения Артура с Глорианой. Противоположная трудность возникает в песнях Изменчивости — здесь перед нами ядро книги без обрамления. Само по себе это интересно, поскольку показывает (это достаточно вероятно *a priori*), что Спенсер имел привычку сочинять сначала «ядро», а потом раскрашивать окружающее пространство. Однако мы многое упустим, если не увидим тему изменчивости и постоянства, разворачивающуюся на нижних уровнях рыцарского приключения. Конечно, приключения обнаруживали бы тему постоянства и непостоянства, и основные противоположности появились бы в виде Изменчивости и Богов лишь на аллегорическом фронте книги; как раз этот кусочек у нас есть. Очевидно также, что Титанида, несмотря на свою красоту, — злая сила. И само ее имя «дерзкая Перемена»¹, и ее мятеж против богов сразу относят ее к числу врагов для всякого читателя, понимающего спенсеровскую идею здоровья, согласия и подчинения. Она хочет разрушить на небе и уже разрушила на земле как раз то, что Спенсер (или Аристотель) назвали бы справедливостью и гармонией:

Все, что Природа создала вначале
Благим, расположив в порядке должном,
Она испортила².

По существу, это Порча, и поскольку она, «подвигающая творение к тщете», является вместе с Падением, Спенсер практически уподобляет свою Титаниду греху или той силе, которая стоит за грехом Адама. Она

¹ Ibid., Mut. VII, Argument. О влиянии Джордано Бруно см.: В. Е. С. Davis. Edmund Spenser. P. 232 et seq.

² Ibid., Mut. VII, VI, 5:

*all, which Nature had established first
In good estate, and in meet order ranged,
She did pervert.*

Из правды кривду сделав, зло из блага,
 Безумно жизнь на смерть переменяла.
 Так умирать живое научилось,
 Мир что ни день пороки наполняли.
 Изменчивости жалкие плоды! —
 Мы все с тех пор проклятию подпали,
 И из ее груди не жизнь, а смерть сосали!¹

Всю силу последней строки можно ощутить, только прочитав «Королеву фей». Враги Изменчивости, во-первых, — боги, а затем — Природа. Взятые вместе, они представляют Божественный порядок Вселенной — согласие, справедливость, гармонию, Жизнь, которая под многими именами стала подлинной героиней поэмы. Однако по отдельности боги представляют как раз то, что мы назвали бы «природой», — законы мира явлений. Вот почему Титанида настолько сильнее их: они олицетворяют тот мир, на который она, даже в самых высоких сферах, заявляет некоторые права. Природа же, взятая сама по себе, — это основание мира явлений. Почтение, с которым Спенсер приближается к этому символу, удачно отличается от более грубых попыток Тассо и Мильтона открыто вывести на сцену Бога. Было бы приятно, если бы эта глава уже не стала слишком длинной, показать, насколько «Королева фей» — более религиозная поэма, чем «Потерянный Рай». Призыв Изменчивости, заметим, обращен в первую очередь не к Природе, но

К Нему, Превысшему,
 Отцу богов, равно как и людей,
 Творцу Природы².

¹ Ibid., Mut. VI, 6:

*Wrong of right, and bad of good did make
 And death for life exchanged foolishly:
 Since which all living wights have learn'd to die,
 And all the world is woxen daily worse.
 O pittious worke of Mutability,
 By which we all are subject to that curse,
 And death, instead of life, have sucked from our Nurse!*

² Ibid., Mut. VI, 35:

*to the highest Him, that is behight,
 Father of Gods and men of eqall might,
 To weete the God of Nature.*

И все же в ответ на этот призыв возникает богиня Природа, появляясь, как у Клавдиана, Бернарда, Алана и Жана де Мена:

Великая Праматерь всех существ,
 Природа, что, исполняясь лет, юна,
 Всегда в движеньи, не меняя мест,
 Невидима никем, все зрит она¹.

Деревянная беседка (не похожая на те, что сооружены «пустым искусством» мастеров)² рада принять ее; «цветы сами распускаются» под ее ногами, речной бог склоняется перед нею; это знаки той же традиции. Однако Спенсер может сравнивать ее одеяния с одеждами Христа на горе Преображения и даже приписывать ей слова, которые резко отделяют Природу от прочих богов:

Земля и небо для тебя равны,
 Как люди, боги чтить тебя должны;
 Что люди для богов — то для тебя они³.

Современного читателя подмывает спросить, а не уравнивает ли Спенсер Бога с Природой. Ответ один: «Конечно, нет. Он был христианином, а не пантеистом». Его современники прекрасно понимали, что он проделывает в этом отрывке: обычай использовать мифологические образы, чтобы намекнуть на богословские истины, был в ходу вплоть до времени написания «Кома»^{xlvii}. Для большинства поэтов и в большинстве поэм это наилучший способ создания духовной поэзии, не превращающейся в поэзию религиозную, то есть не приобщающей читателя к обряду.

¹ Ibid., Mut. VII, 8:

*This great Grandmother of all creatures bred,
 Great Nature, ever young, yet full of eld;
 Still mooving, yet inmoved from her sted,
 Unseene of any, yet of all beheld.*

² Ibid., Mut. VII, 13.

³ Ibid., Mut. VII, 15:

*Sith heaven and earth are both alike to thee,
 And gods no more then men thou doest esteeme;
 For even the gods to thee, as men to gods, do seeme.*

В средневековых аллегориях и масках эпохи Возрождения Бог, если можно так сказать без кощунства, появляется часто, но анонимно. Каждому понятно, что происходит, но событие остается художественным, а не религиозным. Так поэт сохраняет свободу, которой лишился бы, отдернув завесу. Даже Спенсер, дерзновенный и в подобных материях, едва ли мог бы столь внезапно и великолепно спуститься от верховного суда вселенной к гротескной интерлюдии с Фавном («Дурацкий, вправду, Фавн»)¹, если бы он поставил Бога, а не «Природу» во главе этого суда; хотя, в конце концов, это нарочитое смешение высокого и низкого (взор поэта устремлен не только с земли на небо, но и из глубин беспорядочных инстинктов к высотам созерцания) так же важно, быть может — даже так же религиозно, как внешнее благочестие, которое при других условиях сделало бы такое смешение невозможным.

Значение этих прений, мне кажется, трудно толком определить из-за глубокой неясности строк, в которых Природа выносит свой приговор; но в общих чертах, думаю, я уловил их смысл. Это великолепный образец того, как Спенсер в последний миг избегает дуализма. Мироздание — поле битвы, на котором ведут спор Изменчивость и Постоянство. Это зло и добро. Боги, божественный порядок — на стороне Неизменности; Изменчивость — это бунт и разрушение. Но за этим бесконечным состязанием стоит более глубокая истина: Изменчивость — лишь образ, в котором выражает себя Неизменность; Реальность (как Адонис) — «постоянна в изменчивости»², и чем более Изменчивость преуспевает, тем более она терпит неудачу, даже здесь и сейчас, не говоря об окончательной гибели, когда мы достигаем

Последнего Покоя, утвержден
Он на опорах Вечности³.

¹ Ibid., Mut. VI, 46.

² Ibid., III. VI, 47.

³ Ibid., Mut. VIII, 2:

*rest of all things, firmly stayd
Upon the pillars of Eternity.*

Хвалить эти строки — почти дерзость, в них все силы поэта соединились удачней, чем где-либо прежде. Здесь есть и возвышенное, и смешное; изысканно величественные красоты мифологии и уютные проблески повседневности в шестии месяцев соединены, чтобы дать нам непревзойденное ощущение согласной сложности мира. Спенсер, кажется, взмывает над обычными слабостями своего стиля. Его стихи никогда не были столь музыкальными, язык — столь сильным и мелодичным. Такая поэзия, появляющаяся к самому концу шестой книги, напоминает о том, что «Королева фей», какой мы ее знаем, не закончена и поэт, быть может, поставил крест на множестве предстоящих ему триумфов. Наша потеря неоценима; она по меньшей мере столь же велика, как та, которую мы понесли с ранней смертью Китса.

Если эта глава не ошибочна в своем основании, то история толкований Спенсера, за одним или, быть может, двумя почтенными исключениями, — это история вопиющей недооценки. Я не старался скрыть его грехов; говоря о некоторых из них, я был суровей, чем большинство его явных почитателей. Осмелюсь утверждать, что его прозаические и даже нудные стороны я впервые показал в их истинном свете. Я привел, не оправдывая его, те неприятные отрывки, где он становится плохим поэтом, поскольку он, в известных отношениях, плохой человек. Но относиться к ним нужно как к грубости Гомера, ярости Данте, высокомерию Мильтона (и можно, пожалуй, прибавить — к тому, с какой готовностью Шекспир принимал этическое паясничанье на тему чести и отмщения^{xlviii}). Я просто хочу показать уровень, на котором стоит Спенсер, и поэтов, с которыми его нужно сравнивать.

Мое заступничество за Спенсера может принять облик старой хвалебной речи — его поэма «являет полное изображение жизни» (*totam vitae imaginem expressit*); но, может быть, то, что я имею в виду, станет яснее, если мы исключим слово *totam* и скажем просто *vitae imaginem*. Наверное, это поможет рассеять одно распространенное заблуждение. У Шекспира находят «подобие» или «правду» жизни, потому что персонажи, чувства и события его пьес

похожи на то, что мы видим в реальной жизни; его не превзойти в том, что старые критики называли «природой» или правдоподобием. Когда они не находят ничего подобного у Спенсера, они готовы заключить, что у него нет ничего общего с «жизнью»; что он создает ту поэзию бегства от жизни или искусство развлечения, которые (по той или иной причине) не любят в наши дни. Но они не замечают, что «Королева фей» в другом, гораздо более точном смысле «похожа на жизнь». Когда я так говорю, я не имею в виду, что места и люди в ней похожи на то, что встречается нам в жизни. Я имею в виду именно то, что говорю: она похожа на *жизнь*, а не на ее создания. Она — образ «природы рождающей» (*natura naturans*), а не «природы порождаемой» (*natura naturata*). То, о чем мы читаем у Спенсера, на жизнь не похоже, но само то, как мы читаем, похоже на то, как мы живем. Противоположности, сталкиваясь, разрешаются в более высокие единства; огни, струящиеся из огромного аллегорического центра, превращаются в сотню различных цветов, достигнув нижних уровней сложного действия; сюжетные линии, собирающиеся вместе, открывают свою истинную природу, когда мы приближаемся к центру; несколько основных идей, постоянно возрождаясь, без конца преобразуясь, остаются теми же самыми, вечными в изменчивости; невыносимое разнообразие и лишенная швов неразрывность целого — все это спенсеровская верность жизни. Именно она дает нам, когда мы читаем Спенсера, ощущение, близкое тому, что, говорят, испытывают над своим Гегелем гегельянцы, — чувство, что перед нами не столько образ, сколько чистый образец вселенского движения; не столько поэт, пишущий об основополагающих формах жизни, сколько сами эти формы, свободно являющие нам себя в действии через воображение поэта. Обращение к Музе едва ли кажется у Спенсера условностью. Мы чувствуем, что его поэзия действительно достигла областей, трудно дающихся линейному мышлению. Он делает мыслимые внутренние реалии столь обширными и простыми, что они ускользают от нас, как ускользают от глаз размашисто напечатанные на карте названия континентов, слишком большие, чтобы обратить

на себя внимание, слишком видимые для взгляда. Мильтон считал неповторимой особенностью Спенсера его глубокий здравый смысл; мудрость такого рода редко становится достоянием литературы, поскольку ею обычно наделены немногословные люди, лишенные дара ясно выражать свои мысли. Именно это качество обеспечивало ему на протяжении трех столетий верность детей и поэтов, в то время как интеллектуалов (на чьи плечи естественным образом ложится обязанность критики) сбивал с толку, доводя подчас до раздражения, язык, который они не в силах были объяснить. Для нашего беспокойного и пытливого века эта мудрость, быть может, явит свои наиболее ценные достоинства в совершенном синтезе, в гармонии мышления Спенсера. Его поэма подобна чему-то растущему, она напоминает дерево; это сам мировой ясень, ветви которого достигают небес, а корни — преисподней. Вершиной она достигает поющих ангелов или Нового Иерусалима, пряча среди своих сияющих образов скрытый завесой образ самого Бога. Своими корнями дотягивается она до кошмаров тучного хаоса, скрытого под садом Адониса и гротескных сатиров, которые, защищая Уну или совращая Хелленору, остаются верными своей природе. А между этими двумя крайностями помещается все многообразие человеческой жизни, преобразованной, но не искаженной условностями рыцарской романтики. «Великая золотая цепь» объединила в одно целое весь этот мир. Что чувствуется на одном уровне, ощутимо на всех. Стоит благу и честности явить себя, откликается все человеческое существо; скачут сатиры, ломаются копыя, взмывают ввысь сияющие стрелы. Здесь место всему, и все здесь на своем месте. Ничто не ущемлено, и все сосуществует во взаимозависимости. Читая «Королеву фей», мы укрепляем наше интеллектуальное здоровье.

Со Спенсером мой рассказ подходит к концу. Когда его рыцарская и аллегорическая поэма появилась на свет, она уже немного опережала свое время, как нередко случается с великими поэмами. Ее художественное влияние гораздо более важно для исследователя Мильтона и романтиков, чем для того, кто изучает елизаветинцев. История великой литературы разворачивается в более медленном ритме, чем история литературы вообще, и в более высоких сферах.

Самые большие вещи работают исподволь. Лишь спустя столетия место Спенсера становится очевидным; и тогда он — великий посредник между Средневековьем и поэтами Нового времени, спасший нас от катастрофы слишком решительного возрождения. Для Херда, Уартонса и Скотта он был преимущественно средневековым поэтом, для Китса и Шелли — поэтом чудесного. То, чему научились у него романтики, несколько отличалось от аллегории; но, может быть, он не мог бы научить этому, если бы не был аллегористом. В истории чувства он — величайший среди основателей того романтического понимания брака, которое легло в основу всей нашей любовной литературы от Шекспира до Мередита. Синтез, который он помог произвести, столь удачен, что эта сторона его деятельности ускользала от внимания даже в прошлом веке; все то, что отстаивает Бритомартис, было банальностью для наших отцов. Это больше не так. Сегодня этого не понимают. Феминизм в политике, возрожденный аскетизм в религии, культ животных начал в литературе, открытия психоанализа подточили тот моногамный идеализм, который исправно служил нам в течение трех столетий. Выиграет общество или проиграет — этого я предсказывать не берусь; но Спенсер, наверное, выиграет. То, что некогда было банальностью, теперь обладает для одних смелым очарованием почти проигранного дела, а для других представляет исторический интерес, как своеобразный цветок своеобразной цивилизации, по меньшей мере — существенный и достойный пристального изучения.

Примечания переводчика

ⁱ Ричард Херд (*Hurd*) — автор «Писем о рыцарстве и о романе» (1762).

Томас Барбингтон Маколей (*Macaulay*, 1800—1859) — английский историк, публицист и политический деятель, автор пятитомной «Истории Англии».

ⁱⁱ «Общеизвестны» (лат.).

ⁱⁱⁱ Об этом эпизоде рассказывает Вас в своей хронике «Роман о Ру» (*Roman de Rou*) (1160—1174). Битва при Гастингсе, столкновение англосаксов с норманнами, решившее исход норманнского завоевания, произошло 14 октября 1066 года.

^{iv} Дарет, Диктис Критский, Гальфрид Монмутский — полумифические авторы легендарных циклов.

^v Томас Парнелл (Parnell, 1679—1718) — ирландский поэт, эссеист, друг Александра Поупа.

^{vi} Знаменитый английский цикл газетных комиксов 1919 года.

^{vii} Буджум — персонаж поэмы Льюиса Кэрролла «Охота на Снарка» (часто оказывающийся там, где все чаяли найти Снарка).

^{viii} Панч и Джуди (*Punch and Judy*) — действующие лица ярмарочного балагана.

^{ix} Щит волшебника Атланта (II. 55), Астольфа обращает в мирт фея Альцина (OF VI. 35 сл.), Анджелика исцеляет «индийским врачевством» Меодора (XIX. 21 сл.).

^x Айвор Армстронг Ричардс (*Richards*, 1893—1979) — английский литературовед и литературный критик.

^{xi} Руперт Брук (*Brooke*, 1887—1915) — английский поэт, наиболее известен сборник его сонетов 1914 года.

^{xii} См. соотв. отступление Аграманта от Парижа в Арль (O.F. XXXI. 83—4); военный совет в стане Аграманта (XXXVIII. 37—64); нападение нумидийцев с Астольфом во главе на Бизерту, растерянность Аграманта (28—36).

^{xiii} *Pidocchiosi* — (итал.) «вшивые».

^{xiv} *Chansons de geste*, жесты (фр.: «песни о деяниях») — разновидность французской эпической поэзии, формирующая ядро легенд о Карле Великом. Более восьмидесяти песен, обычно — в несколько тысяч строк, сохранились в рукописях, датированных XII—XV веками; посвящены главным образом событиям VIII—IX веков, времени правления Карла Великого и его наследников. Описание исторических событий преобразовано фольклорными и фантастическими наслоениями. До сих пор нет удовлетворительного ответа на вопрос, созданы ли они под непосредственным воздействием описываемых событий и сохранялись из поколения в поколение в устной традиции или их создали позднейшие профессиональные поэты. Лишь немногие поэмы обозначают имя автора, большей частью они анонимны. Фон песен — борьба христианской Франции против условно языческого «мусульманского» противника.

Песни оформляются в циклы, объединенные фигурой главного героя или темой. Среди основных циклов — сказания, группирующиеся вокруг имени Карла Великого («Песнь о Роланде»), Вильгельма Оранского («Коронование Людовика»), а также серия поэм о феодальных усобицах («Рауль де Камбре»).

^{xv} Костюмированные шествия.

^{xvi} «Бевис Гемптонский» (*Bevis of Southampton*) — один из самых популярных сюжетов народных книг XIII века (см. примеч. xviii), родственный не только истории принца Датского, но и древнерусской «Повести о Бове Королевиче».

^{xvii} Полковник Боги (*Colonel Boge*) — мифический персонаж, которым пугают детей.

^{xviii} Ср.: 2 Фес. 2, 7.

^{xix} Шествие в честь лорд-мэра — пышная процессия в день вступления в должность лорд-мэра.

Народные книги (*chapbooks*) — самая массовая неофициальная литература средневековой Англии, дешевые брошюры с балладами и романами. Наибольшей популярностью пользовались «Бевис Гемптонский», «Гай из Уорвика» (*Guy of Warwick*) и «Семь защитников христианства» (*The Seven Champions of Christendom*), продававшиеся бродячими лоточниками и коробейниками. Они питали воображение простонародья со времен королевы Анны до времен королевы Виктории.

Семейная Библия, на чистых листах которой записывались важнейшие семейные даты.

^{xx} *dréame bedæled* — ср. «Беовульф», 1275, в переводе В. Тихомирова «лишенный счастья враг земнородных».

^{xxi} «Сказание о Смирении» (*Legend of Humilitie*).

^{xxii} «В приличном обществе, — пишет Гегель в эссе «Кто мыслит абстрактно», — не мыслят абстрактно, потому что это слишком просто, слишком неблагородно (неблагородно не в смысле принадлежности к низшему сословию), и вовсе не из тщеславного желания задирать нос перед тем, чего сами не умеют делать, а в силу внутренней пустоты этого занятия» (пер. Э. Ильенкова). См.: Г. В. Ф. Гегель. Работы разных лет. В 2 т. М., 1972. Т. 1. С. 388—394.

^{xxiii} *Poulter's measure* — рифмованное двустипхие из 12 и 14 слогов.

^{xxiv} Льюис перефразирует слова Фауста из трагедии Марло («Трагическая повесть о докторе Фаусте», сцена XII).

^{xxv} *Quamquam ridentem dicere verum quid vetat?* — *Гораций*. Сатиры, I. 1, 24.

^{xxvi} Возможно, Льюис имеет в виду собственную повесть «Блуждания паломника» (*Pilgrim's Regress*, 1933), жанр которой он сам определил в подзаголовке как «аллегорическую апологию».

^{xxvii} См., например, реплику Тартюфа (Мольер, «Тартюф», действ. III, явл. II):

Лоран, примите плеть, примите власяницу,

И сердцем вышнюю благословим десницу.

Коль будут спрашивать, то я пошел в тюрьму

Снесть лепту скудную поверженным во тьму.

(Пер. М. Лозинского)

^{xxviii} «То же в ином» (лат.).

^{xxix} Имеется в виду двадцать восьмая статья важнейшего вероучительного документа англиканской церкви, так называемых

«Тридцати девяти статей», принятых в 1563 г. Двадцать восьмая статья отвергает католическое учение о пресуществлении евхаристических даров. Это учение, видящее в хлебе и вине Евхаристии сущностное (субстанциальное) присутствие тела и крови Христовых, «не может найти подтверждения в Священном Писании, противоречит ясным словам Библии, *ниспровергает природу Таинства* и успело послужить основанием для множества суеверий».

^{xxx} «Дьявол — обезьяна Бога» (лат.).

^{xxxi} Энгус (*Aeng(h)us*) — ирландский король, крещенный святым Патриком, апостолом Ирландии, около 450 г. в г. Кашель.

^{xxxii} Джордж Герберт (1593—1633) — один из поэтов-метафизиков, священник. Его биографию написал Исаак Уолтон (1593—1683) — друг Донна, Герберта и других поэтов, прославившийся своей книгой «Совершенный рыболов» (1653).

^{xxxiii} Аристотель специально посвящает обсуждению понятия «природы» вторую книгу «Физики» (см. также: Метафизика, 1015a13—15).

^{xxxiv} Вульгарные простушки; Сисси и Флосси — обычные и даже пошлые уменьшительные от Сесили и Флоренс.

^{xxxv} *Аристотель*. Никомахова этика, 1100b32, 1107b22, 26; 1123a34—1125b3.

^{xxxvi} «Случайным образом» (лат.).

^{xxxvii} Генри Говард Серри (Серрей — Surrey, 1517—1547) — поэт, вместе с Томасом Уайеттом (1503—1542) ввел в Англии стилистику и метрику итальянских поэтов-гуманистов, подготовив таким образом золотой век английской поэзии.

^{xxxviii} *E del mio vanneggiar vergogna e l'frutto* — в переводе А. Эфроса: «таков итог тщеславья и забот», слова 1-го сонета *Canzoniere*, написанного позже всех, когда сборник был уже готов:

Вы, внемлющие в звуках строк моих
Томлениям, что сердце мне терзали
В те дни, как страсти юность волновали
И я еще не знал забот иных, —

Пусть пестрый мой, волнующийся стих,
Дитя слепых надежд, слепой печали,
Найдет у тех, кто то же испытали,
Дань жалости, а не попреков злых!

Ведь понял я: давно меня народ
За суету обрек на поношенье,
Да я и сам собою устыжен.

Таков итог тщеславья и забот:
 Раскаянье, да стыд, да разуменье,
 Что все соблазны мира — краткий сон.

^{xxxix} *Leave me, O Love, which reachest but to dust* — первая строка из стихотворения Сидни:

Прощай, Любовь, что стелется средь праха,
 А ты, мой разум, выше устремись!
 Тем богачей, что не боится краха;
 Услада бранным — брэнная корысть.
 Скромней лучись и власть свою смири
 Под милым игом, что освобождает,
 Сменяя мрак, являет свет зари,
 Что светит сам и зреньем наделяет.
 • Держись его, пусть он тебя ведет;
 Путь краток от рожденья к умиранью;
 Знай, зло лишь ждет, чтоб остутился тот,
 Небес кто жаждет, внемлет их дыханью.
 Прощай же, мир; я дале вижу ясно;
 Ты, Вечная Любовь, во мне не гасни.

^{xl} В творчестве Джона Донна также присутствует палинодия. Вскоре после завершения стихов преимущественно любовного содержания, позднее составивших сборник «Песни и песенки», Донн пишет «Духовные сонеты», а затем вовсе отходит от поэтического творчества, принимая духовный сан; его известность как проповедника соперничала с его поэтической славой.

^{xli} *Дж. Мильтон. Потерянный Рай*, VIII, 508. Пер. А. Штейнберга.

^{xlii} Персонаж английского писателя Энтони Троллопа.

^{xliii} «Дикость без совершенства».

^{xliv} «Мелочи» (лат.).

^{xlv} Добродетели — «дружелюбия» (пер. Н. Брагинской). См.: *Аристотель. Никомахова этика*, 1126b11—1127a12.

^{xlvi} Ср.: *Amoretti*, LXXX:

По королевству фей промчал я путь
 Длиной в шесть книг, и мчал во весь опор.
 Я изнемог и жажду отдохнуть,
 Не ставьте же усталость мне в укор.

Я стану вновь неутомим и скор,
 И вырвусь после отдыха из пут,

Как резвый конь, не ведающий шпор,
И с жаром я продолжу прежний труд...
(Пер. Е. Дунаевской)

^{xlvii} «Ком» (*Comus* — 1634) — драматическая поэма Джона Мильтона, рисующая аллегорическую картину борьбы порока и добродетели.

^{xlviii} В статье 1940 года «Христианство и культура» Льюис пишет: «В “Гамлете” ставится под сомнение все, кроме того, что месть — это долг» (пер. Н. Трауберг) (Собр. соч.: В 8 т. Т. 2. С. 252).

Приложение I

ГЕНИЙ И ГЕНИЙ

От современного читателя с легкостью ускользает значение существа, именуемого Гением в литературе античности, Средневековья и эпохи Возрождения. Чтобы понять его, лучше всего начать с замечания св. Августина:

А что такое Гений? «Бог, — говорит [Варрон], — который при- ставлен к рождению всех вещей» ... и в другом месте говорит, что он есть разумный дух каждого человека и, следовательно, каждый человек имеет отдельного Гения («О Граде Божиим», VII, 13).

Здесь мы имеем дело с замечательно четким различием того, что можно назвать Гением А (всеобщим богом порождения) и Гением В («демоном», духом-хранителем или «внешней душой» каждого отдельного человека); понятно, что, как указывает Августин, если Гений А только один, Гениев В столько же, сколько людей. Эти последние хорошо знакомы современному читателю. Они — братья сократовского «демона», предки ангелов-хранителей христианской пневматологии; именно они превратились благодаря естественной метафоре в «гений» современного писателя или художника. Но именно Гений А — господствующий образ средневековой поэзии, поначалу темная фигура, которая все более проясняется по мере того, как мы продвигаемся вперед.

В «Картине» Кебета¹ мы обнаруживаем Гения А за пределами ограды (περίβολος) или сада жизни (возможно, прообраза сада Адониса у Спенсера):

Старик, стоящий наверху, с неким свитком в одной руке, другой же словно что-то показывающий, зовется Демоном; он предписы-

вает входящим, что должно им делать, чтобы они могли вступить в жизнь. (IV)

Имя и род деятельности здесь не вызывают сомнений. Гораздо более расплывчата, хотя и не вовсе неузнаваема фигура, сидящая в пещере Клавдиана:

Пред вратами сидит Природа, и души, порхая,
 Ей подначальны всецело. Госпожи наводящие трепет
 Пишет веленья старик, порядок звездам указуя,
 Путь их и твердые сроки, согласно вечным законам,
 Коими все существует и гибнет.
 («О консульстве Стиликона», II, 432 сл.)

Имя здесь не названо, и старец имеет другие полномочия, помимо порождения. Однако его секретарские обязанности и выделенные мною слова достаточно определяют его роль.

Марциан Капелла, не обращая внимания на воспроизводящую функцию Гения, подчеркивает единственность Гения А в противоположность множественности Гениев В. Он говорит об обязанностях поднебесных божеств по отношению к тем, кто выше их:

Но так как каждому из высших богов каждый служит поодиночке, по тех суждению и этих предупредительности, ко всем смертным приставляется и общий для всех руководитель, и особый для каждого Гений, которого назвали Покровителем (*Praestes*), потому что покровительствует жизни каждого человека.

(«Бракосочетание», II, 38)

Фрагмент Исидораⁱⁱ, хорошее свидетельство традиционного употребления слова, объясняет Гения исключительно в смысле А:

Его зовут Гением, потому что он будто бы имеет власть над рождением (*gignendarum*) всего или над рождением детей; оттого и брачные (*geniales*) ложа называются так там, где принято готовить ложе новобрачным.

(«Этимологии», VIII. XI. 88)

У Бернарда Сильвестра, достигнув *alphanon*'а или сферы неподвижных звезд, мы находим следующее:

Там был Уарса и Гений, приставленный к искусству и служению изображений и фигур. Ибо в нижнем мире облик всех вещей следует за небом, и, посредством взятых с неба признаков, вещам придается образ, который установило круговращение небес. Ибо невозможно, чтобы в разных местах и погодных условиях возникала одна форма, в высшей степени подобная другой. И вот Уарса... усваивает и приписывает формы всем вещам.

(I Проз., III до конца)

Это наиболее полное из приведенных мною описаний Гения А, и вторая его часть — комментарий (припоздавший на несколько столетий) к свитку, который держит Демон в «Картине» Кебета. Имя Уарса, как указал мне профессор С. С. Дж. Уэбб, скорее всего, искаженное οὐσιάρης; и он любезно обратил мое внимание на «Асклепия» (XIX) Псевдо-Апулея, где усиарх неподвижных звезд — конечно же, Гений А (хотя и не названный по имени), «который творит различные формы из различных образов».

Гений А Бернарда достаточно объясняет Гения «Плача Природы», который является противником противоестественного порока, ибо покровительствует порождению и потому — гетеросексуальности. Его прямые потомки — Гений Жана де Мена и Гауэра.

В затруднительное положение здесь ставит нас Спенсер. Гений у ворот сада Адониса (КФ, III. VI) — безусловно, Гений А, около которого нерожденные заботятся о том, чтобы добыть себе «плотные уборы». Спенсер, возможно, взял его из «Картины» Кебета, ставшей популярным учебником в эпоху Возрождения (см.: Мильтон, «Об образовании», *prose Wks.*, ed. Bohn, vol. III, p. 468) и снабдившей его еще некоторыми подробностями (возможно даже, что оттуда происходит олицетворенная Акразия). Далее, Гений в Приюте Наслаждения (КФ, II. XII) столь же очевидно злой Гений отдельной души; ибо, хотя ни один из наших авторов не обратил на это внимания, мы сейчас должны вспомнить, что в ряде систем у каждого человека есть два гения типа В, добрый (b) и злой (b). Все мы помним

добрых и злых ангелов в «Фаусте»ⁱⁱⁱ; и Спенсер наверняка читал о чем-то в этом роде, если не где-нибудь еще, то по крайней мере у Наталис Комес^{iv}:

Верили, что каждый человек тотчас после рождения имеет двух демонов: одного злого, другого доброго.

(«Мифологии», IV, III)

Появление таких злых гениев в доме Акразии не представляло бы трудности и было бы в полном согласии с всем родословием Гения А и Гениев В (как bb, так и bb), если бы не пришлось на загадочную сорок седьмую строфу. Эта строфа начинается в самом деле так, как и следовало ожидать:

Они прозвали Гением его;
 Не той небесной силой, что печется
 О жизни, о рождении всего,
 Но каждому отдельно придается.

Если бы это было все, это было бы ясным утверждением, что Гений в жилище Акразии — не Гений А. К несчастью, Спенсер продолжает:

Он блага те, что повстречать придется,
 Через странные виденья нам дает
 Знать наперед, в невзгодах бережет;
 Он — наше Я...

Это означает полное отождествление Гения А с *добрым* Гением (В b); и этот совершенно невообразимый гибрид противопоставлен в следующей строфе злому Гению (В b). В другом месте (R.E.S., XII, 46, April 1936) я предположил текстуальную процедуру, которая исключала бы смешение; однако остается весьма вероятным, что Спенсер в самом деле запутался.

Примечание: Я не думал отождествлять фигуру из поэмы Клавдиана с Гением, пока меня не навела на эту мысль работа Е. С. Knowlton *The Allegorical Figure Genius (Classical*

Philology, XV, 1920), с которой читателю стоит ознакомиться, как и с анонимной статьей *Genius as an Allegorical Figure* (*Modern Language Notes*, XXXIX). Я мог бы, кроме того, добавить, что таинственный *Schreiber* из «Генриха фон Офтендингена» Новалиса (гл. IX) может иметь некоторое касательство к Гению Клавдиана; однако я думаю, что у Новалиса он скорее символизирует Понимание.

Примечания переводчика

ⁱ «Картина» — философский диалог-аллегория, приписываемый Кебету Фиванскому, современнику Сократа.

ⁱⁱ Исидор Севильский (560—636) — святой католической церкви, автор энциклопедического сочинения «Этимологии».

ⁱⁱⁱ Имеется в виду пьеса Кристофера Марло «Трагическая история доктора Фауста».

^{iv} Наталис Комес (*Natalis Comes* или *Natale Conti*) — мифограф XVI века. Его наиболее известное сочинение — «Мифологии» (1551).

Приложение II

ОПАСНОСТЬ (DANGER)

Первоначальное значение *dominiarium* и *daunger* — это, конечно, феодальная власть над людьми или землей. Так:

«Руководство для затворниц»ⁱ, 356 (см. Оксфордский словарь английского языка (O.E.D.) на слово *Danger*):

Подчиненный часто такой власти, что мог бы быть в рабстве вечно.

[*Polied ofte daunger of swuche oðerwhule þet muhte beon ower þrel.*]

«Роман о Розе», 1033 (о Богатстве):

Весь мир в его был власти.

[*Toz il monz iert en son dangier.*]

Из этого корня, по видимости, отходят два побега значений, в зависимости от того, рассматриваем ли мы власть господина действовать (а следовательно, и причинять вред) или власть давать (а следовательно, и удерживать). Из А (власти причинять вред) мы получаем:

1. (Неопределенная) власть или влияние:

Чосер, Общий пролог, 663.

Знал молодежь во всем он диоцезе

И грешникам бывал не раз полезен:

Им в затруднениях давал совет (пер. И. Кашкина).

[*In daunger hadde he at his owene gise*

The yonge girles of the diocise.]

2. Законная власть, в частности — власть кредитора над должником:

Шекспир. Венецианский купец, IV, I, 180.

И с вас взыскать он вправе по суду? (пер. Т. Щепкиной-Куперник).

[*You stand within his danger, do you not?*]

3. Власть наступательного оружия на определенном пространстве:

«Фруассар» Бернера:

Стрелки пускали стрелы так согласно, что ни пылинки не оставалось вне их власти.

[*The archers shot so wholly together that none durst come in their dangers.*]

4. Отсюда опасность, *Danger* в современном значении.

Из *B* (власть удерживать) получаем:

1. Скупость или нужда:

Кретъен. Ивэйн, 5304:

Мы весьма нуждаемся в хлебе.

[*Del pain avons a grant dangier.*]

Роман о Розе, 478:

Ибо сие место не отказывало птицам

В убежище и не скупилось.

[*Car li lieux d'oisiaus herbergier*

N'esttoit ne dangereux ne chiches.]

2. Любовный отказ или нежелание дамы слишком легко сдаваться:

Роман о Розе, 9091 (Ревнивый муж — своей жене):

Когда хочу я вас обнять,

Чтоб вас ласкать и целовать...

Вы так печальны и капризны,

Так неприступны...

[*Car quant je vous vueil embracier*

Pour vous baisier et soulacier...

Tant soupirez, tant vous plaigniez

E faites si le dangereux.]

Чосер. Пролог к рассказу Батской ткачихи, 513.

Сдается мне, что я его любила

Тем крепче, чем любовь ему постылей

Со мной казалася (пер. И. Кашкина).

[*I trowe I loved hym best, for that he*

Was of his love daungerous to me.]

3. Упорство, непокорность, отсутствие смирения у низшего:

Роман о Розе, 1889:

Безумен тот, кто непокорен

Тому, кого бы должен чтить.

[*Il est fos qui moine dangier*

Vers celui qu'il doit losengier.]

4. Жесткость или «трудность» как противоположность приветливости и любезности:

Роман о Розе, 4017:

И если Ревность вас снедает,

Страдать, томиться заставляет,

В атаку сами перейдите,

Ей за лишенья отомстите.

[*Se Jalosie est vers vos dure*

E vos fait enui et laidure,

Faites li engrestie encontre;

E dou dangier qu'ele vos montre

Vos vengiez...]

Брюсⁱⁱ, V, 280:

...и стал его молить

Чтоб он пришел один...

А он лишь беду ему принес.

[*... and can him pray*

That he wald cum all anerly ...

And he but danger till him gais.]

Значения А нам вряд ли подойдут. Что касается значений В, можно видеть, что только 2-е некоторым образом поддерживает теорию, что *danger* значит *pudor*; и даже во 2-м значении *danger* соединено с *pudor* только как следствие с возможной причиной. *Pudor* — одна из тех вещей, что могут заставить женщину выказать «опасность»; при этом стоит отметить, что ни в одной из двух цитат не идет речи о скромности как основании отказа. В первой цитате дама «опасна» (*dangerous*), потому что сердится; во второй мужчина может быть «опасным» по какой угодно причине, кроме *pudor*'а. Значения 3 и 4 близко соседствуют с идеей гордости, холодности и излишнего или непреодолимого

чувства собственного достоинства и, следовательно, сходятся со смыслом, который я придаю «опасности» в «Романе». 1-е значение сначала кажется далеким от этого, и я бы не принимал всерьез того обстоятельства, что современные употребления *difficult* и *difficile* как социального термина создают своего рода смысловой мостик, если бы не один примечательный факт. Рукописи «Романа» в L. 479 колеблются между *dangerous* и *desideigneus*; я предполагаю это вероятным, хотя и не безусловным, доводом в пользу того, что поэт или переписчик ощущал эти слова близкими не только по форме, но и по смыслу.

Не стоит ни на минуту забывать о том (и здесь я снова отсылаю читателя к «Поэтическому языку» Барфилда), что различные значения, которые мы извлекаем из старого слова посредством анализа, прежде существовали в нем в единстве. Поэтому вопрос не состоит в том, чтобы решить, в каком из перечисленных выше значений используется слово *danger* в каждом конкретном случае: ставить вопрос подобным образом — все равно что просить современного француза выбирать между английским *like* и английским *love* каждый раз, когда он использует глагол *aimer*. Иногда он мог бы ответить, но в большинстве случаев такому вопросу просто нет места в семантической системе его языка. Потому удивительное описание «опасности», имеющееся в «Придворном довольствии» Скельтона (строфы 10 сл.), — не картина Опасности в каком-либо одном из наших В-значений скорее, чем в другом, но картина Опасности *simpliciter*. Но еще более удивительно, что Спенсер, кажется, понимает, что нет никакого противоречия в том, чтобы давать нам значение А в «Королеве фей», III, XII, 11 и значения В в IV, X, 17 сл.

Примечания переводчика

ⁱ См. примеч. iv к главе о Чосере.

ⁱⁱ «Брюс» (*Bruce*) — шотландская историческая поэма Джона Барбура (1320—1395).

БИБЛИОГРАФИЯ

Основные издания упоминаемых в книге произведений

Глава I

Кретъен де Труа

Chretien de Troyes. *Arthurian Romances*. Ed. D. D. R. Owen & W. W. Comfort. Everyman's Library, 1991.

Chrétien de Troyes. *Oeuvres complètes*. Ed. D. Poirion. Gallimard — La Pléiade, 1994.

Chrétien de Troyes. *Cligès* (édition critique du manuscrit B.N. fr. 12560). *Chansons courtoises* [старофранцузский текст с переводом на современный французский]. Ed. Ch. Méla. & O. Collet. Livre de Poche — Lettres gothiques, 4541, 1994.

Андрей Капеллан. «О науке благородной любви»

Andreas Capellanus. *De Arte Honeste Amandi*. Ed. by P. G. Walsh. London, 1982.

Английский перевод:

Andreas Capellanus. *The Art of Courtly Love*. Transl. by J. J. Parry. New York, 1941.

Глава II

Стаций. «Фиваида»

Statii [opera]. Ed. and trans. J. H. Mozley. Loeb Classical Library. 2 voll. London/Cambridge, MA, 1955².

Opere. Ed. A. Traglia, trans. G. Aricò. Classici UTET, Classici Latini 34 [Latin and Italian]. Torino: UTET, 1980.

Thebais. Edd. A. Klotz, T. C. Klinnert. Leipzig, 1973.

Thébaïde (in 3 voll.). Ed. et trad. R. Lesueur. (Collection G. Budé.) Paris, Belles Lettres, 1990—1994.

Thebaidos Libri 12. Ed. D. E. Hill. Mnemosyne suppl. 79. Leiden, Brill, 1996².

Пруденций. «Психомакхия»

Prudentius. *Psychomachia*: Text. Edited by Rosemary Burton. Bryn Mawr, PA: Bryn Mawr College, 1989.

Клавдиан. «О консульстве Стиликона»

Claudii Claudiani carmina. Ed. J. B. Hall. Teubner, Leipzig, 1985.

Сидоний Аполлинарий

Sidonius Apollinaris. *Carmina*. Herausgeg. von Luetjohann // *Monumenta Germaniae Historiae: Auct. Antiq.* Tom. VIII. Berlin, 1887.

Sidonius. *Poems and Letters*. Ed. W. B. Anderson, W. Semple. 2 voll. Cambridge, Mass., 1936 (с английским переводом).

Sidoine Apollinaire. Vol. I: *Poèmes*. Paris, 1960; Voll. II—III: *Lettres*. Paris, 1970. Ed. A. Loyen (с французским переводом).

Le nozze di Polemio e Araneola (Sidonio Apollinare, Carmina XIV—XV). Introduzione, testo, traduzione e commento. Ed. G. Ravenna. Bologna, 1990.

Магн Феликс Эннодий

Ennodii carmina. Herausgeg. von W. von Hartel // *Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum*. Tom. VI. Wienn, 1881.

Ennodius. *Carmina*. Herausgeg. von F. Vogel // *Monumenta Germaniae Historiae: Auct. Antiq.* Tom. VII. Berlin, 1885.

Марциан Капелла. «Бракосочетание Филологии и Меркурия»

Martianus Capella, *De Nuptiis Philologiae et Mercurii*, IX. 336 G. Ed. Eyssenhardt, Teubner.

Шартрская школа

Teodorico di Chartres, Guilelmo di Conches, Bernardo Silvestre. *Il divino e il megacosmo. Trattati filosofici scientifici della scuola di Shartres a cura di E. Maccagnolo, Rusconi*. Milano, 1980.

Бернард Сильвестр. «О цельности мира»

Bernardus Silvestris. *Cosmographia*. Ed. P. Dronke (Textus minores 53). Leiden, 1978.

Bernhardus Silvestris. *De Mundi Universitate Libri Duo Sive Megacosmus et Microcosmus*. Hg. v. C. S. Barach u. J. Wrobel (1876). Frankfurt a. M., 1964.

Bernhardus Silvestris. *De Mundi Universitate Libri Duo Sive Megacosmus et Microcosmus*. Hg. v. W. Rath. 2. Aufl. Stuttgart, 1983.

Алан Лилльский

Opera omnia Alani de Insulis R. D. Carolo de Visch, priore Dunensi, etc., recogniti et varie illustrati // Migne PL, Vol. 210.

De planctu Naturae. Ed. N. Häring. Spoleto, 1978.

Alan of Lille. *Anticlaudianus*. Ed. R. Bossuat. Paris, 1955.

Иоанн из Альтавиллы. «Архитрений»

Hauteville, Jean de. Johannis de Altavilla. *Architrenius // Anglo-Latin Satirical Poets and Epigrammatists of the XIIIth century*, vol. I, 240—392, ed. in Rolls Series by Th. Wright.

Английский перевод:

Johannes de Hauvilla. *Architrenius*, tr. Nicholas P. Carlucci, 1977.

Глава III

Гильом де Лоррис, Жан де Мен. «Роман о Розе»

Guillaume de Lorris et Jean de Meun. *Le Roman de la Rose, texte essentiel de la scolastique courtoise preface et commente par M. Gorce*. Paris, 1923.

The Romaunt of the Rose and Le Roman de la Rose. A parallel-text edition. Ed. by Ronald Sutherland. Berkeley-Los Angeles, 1968.

Guillaume de Lorris & Jean de Meun. *Le Roman de la Rose* [in medieval and modern French]. Ed. A. Strubel. Livre de poche — Lettres gothiques, 4533, 2001.

Maxwell Luria. *A reader's guide to the Roman de la Rose*. Hamden, Conn.: Archon Books, 1982. (Includes bibliographies and index.)

Английские переводы:

The romance of the Rose by Guillaume de Lorris and Jean de Meun. Translated by Charles Dahlberg. Princeton, N.J., 1971. (Bibliography.)

The romance of the Rose by Guillaume de Lorris and Jean de Meun. Translated into English verse by Harry W. Robbins. Edited and with an introd., by Charles W. Dunn. New York: Dutton, 1962. (Bibliography: p. xxx—xxxiii.)

Глава IV

Уильям Ленгленд. «Видение о Петре Пахаре»

Vision of William concerning Piers the Plowman. Ed. by W. W. Skeat. Oxford, 1896.

Langland, William. *Piers Plowman: An Edition of The C-Text*. Ed. by D. Pearsall. University of Exeter, 1978.

Джеффри Чосер

The complete Works of Geoffrey Chaucer. Ed. by W. W. Skeat. Voll. 1—7. Oxford, 1894—1897. [1-й том включает «Роман о Розе» и малые

поэмы; 2-й — перевод Бозэция и «Троил и Крессида»; 3-й — «Дом Славы» и «Трактат об астрологии»; 4-й — «Кентерберийские рассказы»; 5-й — примечания Скита к «Кентерберийским рассказам»; 6-й — большое предисловие издателя, глоссарий и указатели; 7-й — дополнительный том с прочими сочинениями.]

The Works of Geoffrey Chaucer. Ed. by Robinson F. N. N.Y.-Toronto-London. 1964.

The complete poetry and prose of Geoffrey Chaucer. Ed. by J. H. Fisher. N.Y.—Chicago, 1977.

The Book of Troilus and Criseyde. Ed. by R. K. Root 1926.

Глава V

Джон Гауэр. «Исповедь влюбленного»

The Complete Works of John Gower. Ed. G. C. Macaulay. 4 vols. Oxford: Clarendon Press, 1899—1901. [Томы 2 и 3 переизданы репринтным способом в издании: *The English Works of John Gower.* EETS s.s. 81—82. London: Oxford University Press, 1900—1901; репринт 1957. В 1-м томе помещены французские сочинения; в 4-м — латинские. До последнего времени это стандартное издание Гауэра.]

Confessio Amantis, by John Gower. Ed. R. A. Peck, New York: Holt, Rinehart & Winston, 1968. Репринт: *Medieval Academy Reprints for Teaching.* Toronto: University of Toronto Press, 1980.

Confessio Amantis, by John Gower. Ed. R. A. Peck, with Latin translations by Andrew Galloway. Kalamazoo, Michigan. Medieval Institute Publications, 2000. [Существует электронная версия издания на сайте TEAMS MIDDLE ENGLISH TEXTS по адресу: <http://www.lib.rochester.edu/camelot/teams/caprolfr.htm>.]

Томас Аск. «Завещание любви»

Leyerle, John F. *Thomas Usk's Testament of Love: A Critical Edition.* Ph.D. Diss. Harvard University, 1977. [Издание отличается обширнейшим аппаратом: более 200 страниц примечаний.]

Jellech, Virginia Boarding. «*The Testament of Love*» by Thomas Usk: A New Edition. Ph.D. Diss., Washington University, 1970. Ann Arbor: UMI, 1993.

Usk, Thomas. *The Testament of Love.* Ed. R. Allen Shoaf. Kalamazoo: Medieval Institute Publications, 1998. [Максимально учитывает опыт предшествующих изданий. Электронная версия на сайте TEAMS MIDDLE ENGLISH TEXTS.]

Глава VI

«Сэр Гавейн и Зеленый Рыцарь»

Sir Gawain and the Green Knight. Ed. J. R. R. Tolkien, E. V. Gordon. Oxford, 1925.

Poems of the Pearl Manuscript (Pearl; Cleanness; Patience; Sir Gawain and the Green Knight). Ed. M. Andrew, R. Waldron. University of Exeter, 1987.

Томас Окклив

Hoccleve's Works: The Minor Poems. Ed. F. J. Furnivall and I. Gollancz. EETS e.s. 61, 73. London: K. Paul, Trench, Trübner & Co., 1892, 1925.

Rev. ed. Jerome Mitchell and A. I. Doyle, 1970. [All of Hoccleve's poetry exclusive of the Regiment.]

Hoccleve's Works: The Regement of Princes. Ed. F. J. Furnivall. EETS e.s. 72. London: K. Paul, Trench, Trübner & Co., 1897.

Thomas Hoccleve's Series: An Edition of MS Durham Cosin V iii 9. Ed. Mary Ruth Pryor. Ph.D. Diss. University of California, Los Angeles, 1968. [Uneven but still valuable Introduction.]

Selections from Hoccleve. Ed. M. C. Seymour. Oxford: Clarendon Press, 1981. [Издание снабжено хорошим научным аппаратом.]

Джон Лидгейт

Lydgate, John. *The Minor Poems of John Lydgate*. Ed. Henry Noble MacCracken. 2 vols. EETS e.s. 107 and o.s. 192. London: K[egan] Paul, Trench, Trübner; New York: H. Frowde/Oxford University Press, 1911 (for 1910); London: Humphrey Milford/Oxford University Press, 1934 (for 1933).

Lydgate, John. *Lydgate's Fall of Princes*. Ed. Henry Bergen. 4 vols. EETS e.s. 121—124 (1918—19). Rpt. 1967.

— . *Lydgate's Siege of Thebes*. Ed. Axel Erdmann and Eilert Ekwall. 2 vols. EETS e.s. 108, 125 (1911, 1930). Rpt. 1960, 1973.

— . *Lydgate's Troy Book*. Ed. Henry Bergen. 4 vols. EETS e.s. 97, 103, 106, 126 (1906, 1908, 1910, 1920). Rpt. 1973—1975.

Чосериана

The Assembly of Gods: or The Accord of Reason and Sensuality in the Fear of Death, by John Lydgate, edited from the MSS. with Introduction, Notes, Index of Persons and Places, and Glossary. EETS e.s. 69. London: Kegan Paul, Trench, Trübner, 1896. (Reprinted London: Oxford University Press, 1957, with corrections allegedly added by J. B. Trapp.)

Lydgate, John. *Poems*. Ed. J. Norton-Smith. Oxford: Clarendon Press, 1966.

Chaucerian and other Pieces. Ed. W. W. Skeat. Oxford, 1897.

The owl and the nightingale. Ed. with introduction, texts, notes, translation, and glossary J. W. H. Atkins. University Press Cambridge, 1922.

Уильям Данбар

Dunbar, William. *The Poems of William Dunbar.* Ed. J. Kinsley. Oxford: Clarendon, 1979.

Джон Скелтон

Skelton, John. *The Complete English Poems.* Ed. J. Scattergood. New Haven: Yale University Press, 1983. [The Bowge of Courte, pp. 46—61.]

Стивен Хоус

Hawes, Stephen. *The Pastime of Pleasure.* Ed. W. E. Mead. EETS o.s. 173. London: Oxford University Press, 1928.

— . *The Minor Poems.* Ed. Florence W. Gluck and A. B. Morgan. EETS o.s. 271. London: Oxford University Press, 1974. [The Example of Vertu, pp.1—71.]

Гевин Дуглас, шотландские поэты

The Palice of Honour by Gawyn Douglas, Bishop of Dunkeld. Ed. J. G. Kinnear. Edinburgh: Bannatyne Club 17 (1827). Rpt. New York: AMS Press, 1971.

The Poetical Works of Gavin Douglas, Bishop of Dunkeld. Ed. J. Small. 4 vols. Edinburgh: Paterson, 1874. Rpt. Hildesheim: Georg Olms, 1970. I, 1—82.

The Shorter Poems of Gavin Douglas. Ed. P. Bawcutt. Scottish Text Society 4th series 3 (Edinburgh and London: William Blackwood and Sons, 1967), pp. 1—133. [Parallel texts of L and E, along with the D fragments.]

Scotish Poems, Reprinted from Scarce Editions. Ed. J. Pinkerton. 3 vols. London: J. Nichols, 1792. Rpt. New York: AMS Press, 1976. I, 51—141.

Глава VII

Эдмунд Спенсер. «Королева фей»

The Complete Works in Verse and Prose of Edmund Spenser. Grosart, London, 1882.

The Works of Edmund Spenser: a Variorum Edition. Ed. E. Greenlaw, C. G. Osgood, F. M. Padelford, et al., Iivols., Baltimore, 1932—57.

Edmund Spenser. *The Faerie Queene.* Ed. T. P. Roshe, with the assistance of C. P. O'Donnell. 1987.

The Faerie Queene HTML etext. Ed. by Richard Bear University of Oregon, 1996. —<http://darkwing.uoregon.edu/~rbear/fqintro.html>
The Mutabilitie Cantos. Ed. S. P. Zitner. London, 1968.

Русские переводы

Кретъен де Труа. Эрек и Энида. Клижес. М., 1980.

Русский перевод некоторых глав Андрея Капеллана М. Л. Гаспарова в изд.: Жизнеописания трубадуров. М., 1993. С. 383—400.

Русский перевод отрывков из «Плача Природы» Алана Лилльского, выполненный М. Л. Гаспаровым, см. в изд.: Памятники средневековой латинской литературы X—XII вв. М., 1972.

Гильом де Лоррис, Жан де Мен. Роман о Розе. Пер. Н. В. Забуровой на основе подстрочника Д. Н. Вальяно. Ростов-на-Дону, 2001. (Перевод выполнен ритмической прозой.)

Гийом де Лоррис, Жан де Мен. Роман о Розе. Стихотворный перевод и комментарий И.Б. Смирновой, предисловие А.П. Голубева. М., 2007.

Ленгленд Уильям. Видения Уильяма о Петре Пахаре. Пер. вступ. статья и примеч. акад. Д. М. Петрушевского. М.-; Л., 1941.

Джефффри Чосер. Кентерберийские рассказы. Пер. И. А. Кашкина и О. Б. Румера. М., 1946. [Перевод неоднократно переиздавался. В 1996 г. в изд. «Грантъ» вышел полный перевод «Кентерберийских рассказов», отсутствовавшие прежде фрагменты переведены О. Поповой.]

Джефффри Чосер. Книга о королеве. Пер. С. Александровского. М., 2004. [Издание также включает перевод «Птичьего парламента». Неточный и стилистически не выдержанный перевод.]

Джефффри Чосер. Троил и Крессида. Пер. М. Я. Бородицкой, предисловие А. Н. Горбунова. М., 1997.

Джефффри Чосер. Троил и Крессида. Р. Хенрисон. Завещание Крессиды. У. Шекспир. Троил и Крессида. М., 2001.

Сэр Гавейн и Зеленый Рыцарь. Пер. В. Бетаки, сопроводительная статья и примечания М. В. Оверченко. М., 2003.

Сэр Гавейн и Зеленый Рыцарь. Пер. Н. Резниковой, В. Тихомирова // Сэр Гавейн и Зеленый рыцарь. Сборник средневековых английских поэм (на русском и английском языках). М., 2006. [Очень удачный, в отличие от предыдущего издания, перевод. Кроме того, книга включает впервые публикуемые по-русски переводы поэм «Сэр Орфео», «Жемчужина», «Терпение».]

A PREFACE
TO
*PARADISE
LOST*

Oxford
University
Press

1942

ПРЕДИСЛОВИЕ
к
*“ПОТЕРЯННОМУ
РАЮ”*

На основе лекций памяти
Болларда Метьюса, прочитанных
в Университетском колледже
Северного Уэльса в 1941 году

СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ К «ПОТЕРЯННОМУ РАЮ»

Посвящение Чарльзу Уильямсу.....	458
I. Эпическая поэзия	460
II. Возможна ли критика?.....	470
III. Первичный эпос.....	474
IV. Техника первичного эпоса	483
V. Предмет первичного эпоса.....	491
VI. Вергилий и предмет вторичного эпоса	498
VII. Стиль вторичного эпоса	506
VIII. Защита этого стиля.....	520
IX. Учение о неизменности человеческого сердца	533
X. Мильтон и Блаженный Августин	538
XI. Иерархия.....	546
XII. Богословие «Потерянного Рая»	557
XIII. Сатана.....	571
XIV. Странники сатаны.....	582
XV. Ангелы у Мильтона	588
XVI. Адам и Ева.....	597
XVII. Непадшая сексуальность	605
XVIII. Грехопадение.....	609
XIX. Заключение	614
Приложение.....	625

Там без числа собралось бессмертных,
Равно, хоть и по-разному, блаженных.

Тассо, «Освобожденный Иерусалим», IX, 57

Innumerabili immortali
Disegualmente in lor letizia eguali:

Tasso, Gier. Lib, IX, 57

Как такое множество ученых умов могли
столь глубоко позабыть свою метафизику,
чтобы разрушить лестницу и строй существ.

Сэр Томас Браун, «Вероисповедание врачавателя», I, XXX

How so many learned heads should so far
forget their Metaphisics, and destroy the
ladder and scale of creatures.

Browne, Rel. Med. I, XXX

Посвящение Чарльзу Уильямсу

Дорогой Уильямс,
когда я вспоминаю всю ту сердечность, с которой я был принят, и удовольствие, которое получил, читая эти лекции в уединенном и прекрасном колледже на склоне горы в Бангоре, я почти чувствую себя неблагодарным моим уэльским духам, посвящая эту книгу Вам, а не им. И все же я не могу поступить иначе. Думая о моих лекциях, я не могу не думать о других, прочитанных в Оксфорде, в которых Вы иногда возражали мне, иногда соглашались со мною, но более всего проясняли и до конца развивали то, о чем я долго размышлял в связи с Мильтоном. Место действия было вполне средневековым, и даже, пожалуй, историческим. Вы были скитальцем (*vagus*), заброшенным к нам перипетиями войны. Прекрасный интерьер оксфордского богословского факультета был подходящим фоном для Вашего выступления. Тогда мы, старшие, слышали (в числе многого другого) то, что давно отчаялись услышать, — лекцию о «Коме», в которой ударение делалось именно на том, на чем его делал поэт, — и видели «цветущих дев и юношей младых», которые теснились на скамьях, внимая сначала с недоверием, затем снисходительно, а в конце концов — в награду за терпение — с восторгом чему-то столь для них непривычному и новому. Критики, у которых не доставало времени перечитать Мильтона, большей частью безуспешно пытались кратко резюмировать Ваше видение этого поэта; но, смею надеяться, многие из тех, кто слушал Вас тогда в Оксфорде, поняли, что, если старые поэты избирают своим предметом какую-либо добродетель, они не учат ей, а преклоняются перед нею, и то, что мы при-

нимаем за дидактику, на самом деле, часто — волшебство. Я избежал опасности полюбить Ваши труды из-за того, что Вы мой друг, потому что стал искать Вашей дружбы из-за любви к Вашим книгам. Если бы не это, мне трудно было бы убедить себя в том, что Ваше «Предисловие»¹ к Мильтону — именно то, чем оно мне кажется: возрождение подлинной критической традиции после сотни с лишним лет усердного непонимания. Может показаться, что простота, с которой это сделано, не соответствует весомости проблемы. Как бы то ни было, я в праве довериться собственным глазам. Очевидно, дверь темницы никогда не была заперта; но только Вам пришло в голову повернуть ручку. Теперь все мы можем выйти к свету.

Ваш,

К. С. Льюис

¹ The Poetical Works of Milton. The World's Classics, 1940.

I

ЭПИЧЕСКАЯ ПОЭЗИЯ

Судья примерный мысли плод читает,
В дух собственный дух автора влагая.

Поэт

Берясь судить о любом изделии от штопора до собора, первым делом нужно знать, что это такое — для чего оно предназначалось и как его думали использовать. Выяснив это, борец с пьянством может решить, что штопор изготовлен для дурной цели, а коммунист может подумать то же самое о соборе. Но эти вопросы приходят после. Сначала надо понять, что перед вами; пока вы думаете, что штопор предназначен для того, чтобы открывать консервы, а собор — чтобы развлекать туристов, вы не знаете их назначения. Первое, что необходимо знать читателю о «Потерянном Рае», — для чего предназначал его Мильтон.

Эта необходимость тем более неотложна в наш век, потому что тот род поэзии, в котором намеревался писать Мильтон, незнаком многим читателям. Он пишет эпос, то есть разновидность повествовательной поэзии, и ни эта разновидность, ни сам этот литературный род не вполне понятны сегодня. С непониманием рода я столкнулся, листая библиотечные экземпляры самых знаменитых повествовательных поэм. На первых двух страницах достаточно часто можно найти несколько не самых примечательных строк, подчеркнутых карандашом; остальная часть книги девственно чиста. Нетрудно догадаться, в чем тут дело. Незадачливый читатель отправился в путь, ожидая встретить «сильные строки», — частички, искрящиеся восторгом, — подобные тем, какие он привык встречать, читая лирику,

и решил было, что действительно стал находить их в местах, захвативших его воображение по случайным причинам в первые минуты; после этого, увидев, что так читать поэму не удастся, он отложил ее. Такой читатель понятия не имеет ни о неразрывности большой повествовательной поэмы, ни о зависимости строки от абзаца, абзаца — от отдельной книги и даже книги от целого, ни о том неповторимом состоянии, когда мы не в силах оторваться от книги, для создания которого требуется по крайней мере полчаса. С непониманием разновидностей (эпическое повествование) я столкнулся, видя ошибки исследователей, включая меня самого, иногда считавших погрешностями «Потерянного Рая» те самые особенности поэмы, над которыми более всего трудился поэт и которые, если понять их верно, составляют особое, одной ей свойственное очарование (*οἰκεῖα ἡδονή*). Наше исследование мильтоновского эпоса должно поэтому начать с исследования эпоса в целом.

Я предчувствую два дополнительных преимущества этой процедуры. Во-первых, как мы увидим, так делал сам Мильтон. Первый вопрос, который он задавал себе, был не «Что я хочу сказать?», но «Какого *рода* поэму я хочу создать?» — в развитие каких из существовавших прежде *жанров*, столь различных в отношении ожиданий, которые они возбуждают или которым отвечают, столь различных по силе своего воздействия, столь разнящихся в умах всех образованных читателей — намерен я внести свой вклад? Здесь не стоит проводить аналогию с современным автором, размышляющим, в чем должна состоять уникальность его нового слова и какая неповторимая художественная манера лучше всего его передаст, — лучше представить себе садовника, который спрашивает, разбить ли ему сад камней *или* теннисную площадку; архитектора, раздумывающего, выстроить храм *или* дом; мальчишку, ломающего голову над вопросом, затеять игру в футбол *или* в хоккей; мужчину, колеблющегося между женитьбой *или* безбрачием. Те возможности, из которых надо выбрать, уже существуют сами по себе, каждая со своим собственным прочно укрепившимся и оформленным характером и управляемая по своим собственным законам. Если вы выбираете одну из них, то

лишаетесь неповторимых достоинств и очарования другой; ибо ваша цель — не простое совершенство, но совершенство, присущее именно избранному варианту: достоинства сада камней или безбрачия, а не теннисного корта или брака. Во-вторых, такой подход заставит нас уделить внимание той стороне поэзии, о которой сегодня меньше всего вспоминают. Всякую поэму можно рассматривать двояко — как то, что поэт стремится *высказать*, и как то, что он *делает*. С одной точки зрения это выражение мнений и переживаний; с другой — организация слов, существующих для того, чтобы произвести на читателей неповторимую разновидность известного впечатления. Можно сказать иначе: у любой поэмы двое родителей, мать — совокупность опыта и мыслей во внутреннем мире поэта, и отец — предсуществующая Формаⁱⁱ (эпос, трагедия, роман и т. п.), которую поэт видит в мире внешнем. Интересуясь происхождением только по материнской линии, исследование становится односторонним. Легко позабыть, что человек, который пишет хороший любовный сонет, должен быть влюблен не только в женщину, но и в сонетную форму. Мне кажется, неверно полагать, что оплодотворение внутреннего материала предсуществующей Formой вредит оригинальности в том ее понимании, в каком она — высокое литературное совершенство. (Изобретают формы, если вообще можно говорить об их изобретении, только мелкие поэты.) *Materia appetit formam ut virum femina*ⁱⁱⁱ. Материал внутри поэта *стремится* к Formе; подчиняясь Formе, он обретает подлинную оригинальность, становясь подлинным началом великого произведения. Стремление быть самим собой часто выявляет только наиболее рассудочные и поверхностные слои сознания; работая над данной поэмой, которая представит данную тему столь верно, притягательно и ясно, сколь только возможно, он скорее должен обнаруживать все, что было в нем подлинного, и изрядную долю того, о чем сам и не подозревал. Я намерен сосредоточиться на Эпической Formе — отцовском начале в «Потерянном Рае»; такой подход, уже присутствующий в работах мисс Дарбишир и доктора Тийяра^{iv}, наиболее желателен, потому что лучше других помогает исследовать сырой материал внутри поэта — переживания, характер и воззрения Мильтона-человека.

Подход самого Мильтона можно узнать из фрагмента предисловия ко второй книге «Рассуждения об управлении церковью» (*The Reason of Church Government*) (Bohn's Edn., Vol. II, p. 478). Перед ним стоит вопрос: писать ли (А) эпос; (В) трагедию; (С) лирическое произведение. Обсуждение варианта (А) начинается словами: «эпическая ли форма» (*whether that Epick form*); обсуждение варианта (В) словами: «или же те драматические установления» (*or whether those dramatic constitutions*); обсуждение (С) словами: «или же, если случится» (*or if occasion shall lead*). Вся схема может быть представлена в следующем виде:

(А) Эпос.

I. (a) Большая эпическая форма (Гомер, Вергилий и Тассо).

(b) Малая форма (Книга Иова).

II. (a) Эпос, придерживающийся аристотелевских правил.

(b) Эпос, следующий Природе.

III. Выбор предмета («какой рыцарь донорманнских времен»).

(В) Трагедия.

(a) Следующая образцам Софокла и Еврипида.

(b) Следующая образцам «Песни песней» или «Апокалипсиса».

(С) Лирика.

(a) Следующая греческим образцам («Пиндар и Каллимах»).

(b) Следующая еврейским образцам («многочисленные песни, столь частые в Законе и Пророках»).

Раздел (А), эпос, интересует нас в первую очередь, но прежде чем рассматривать его подробно, следует обратить внимание на одну особенность, пронизывающую всю схему. Можно заметить, что классические и библейские образцы упоминаются в каждом из трех разделов и в одном из них, разделе трагедии, библейский образец кажется припнутым, как говорится, за уши. Это в меньшей степени

верно по отношению к библейским образцам в эпосе. То, что Мильтон относит «Книгу Иова» к разновидностям эпоса (с подразделением «малая форма»), может быть непривычно, но логично, и я ни минуты не сомневаюсь, что это та самая форма, в которой, как он сам считал, был написан им «Возвращенный Рай», поэма, родственная «Книге Иова» по своей теме и по своему плану. В третьем разделе (лирика) библейские образцы как нельзя более уместны, и Мильтон прибавляет здесь интересное замечание. Словно бы предвидя эпоху, когда «пуританство» станет медведем, мерещащимся за каждым кустом, он высказывает мнение, что еврейская лирика лучше греческой «не из-за одного только своего религиозного содержания, но и благодаря самому критическому искусству композиции». Иными словами, он говорит нам, что его предпочтение евреев грекам не только нравственное или религиозное, но также эстетическое¹. Некогда у меня был ученик, не обремененный знанием греческого и еврейского языков, который тем не менее считал себя вправе заявлять, что это суждение свидетельствует о дурном вкусе Мильтона; нам же, не знающим еврейского и владеющим греческим на любительском уровне, лучше предоставить Мильтону обсуждать этот вопрос с равными ему. Однако, если кто-то попробует в течение месяца начинать день, читая вслух поочередно страницу Пиндара и страницу Псалтыри в любом попавшемся переводе, — я берусь угадать, что утомит его раньше.

Предостереженный мильтоновскими замечаниями в разделе лирики, я не стал бы решать второпях, что библейские образцы во всей схеме представляют победу его «пуританства» над его «классицистичностью». В самом деле, с одинаковым успехом можно было бы представить дело прямо противоположным образом. Если строгий классицист мог бы возмущаться навязыванием библейских моделей, строгий «пуританин» мог бы так же возмущаться низведением Слова Божия до положения поставщика прецедентов для

¹ Непопулярный фрагмент «Возвращенного Рая», IV, 347 («Песни Сиона, непревзойденные для всякого истинного ценителя») становится более понятным, если помнить, что он отражает художественную позицию, которой Мильтон придерживался на протяжении всей жизни.

литературного творчества, как если бы оно было *на одном уровне* с произведениями небогодухновенных и даже языческих поэтов. Возможно, все дело в том, что между ними нет конфликта, и потому победа не принадлежит ни одной из сторон. Это слияние или объединение. Христианские и классические элементы не отделены друг от друга водонепроницаемой переборкой, но собраны вместе, чтобы создать нечто целое.

Рассмотрим теперь раздел (А) мильтоновской классификации, эпос. О его разделении на «большую» и «малую» формы уже сказано. Более сложно обстоит дело со следующим далее противопоставлением Аристотеля следованию природе. Аристотелевские эпические «правила», в той мере, в какой о них можно здесь говорить, сводятся к заповеди *единства*. Эпический поэт должен проводить единое действие, как Гомер («Поэтика», 23); те, кто решил бы, что все приключения Тесея могли бы составить единую поэму, поскольку Тесей — один, совершили бы ошибку. В сознании Мильтона тому, что советовал Аристотель, очевидно, противопоставлена какая-то иная разновидность эпоса, которая странным образом расценивается как следование «природе»; странным, ибо позднейшие классицисты были склонны отождествлять природу с «правилами». Оставалась только одна известная Мильтону разновидность литературных произведений, которые носили имя эпоса и при этом отличались от произведений Гомера и Вергилия, — романтический или рыцарский эпос Боярдо, Ариосто и Спенсера. Они отличны от античного эпоса, во-первых, щедрым использованием чудесного, во-вторых, тем, сколь много места уделяется в них любви, и в-третьих, умножением действия посредством сплетенных сюжетов. Третье отличие более всего бросается в глаза, и я уверен, что Мильтон имел в виду прежде всего именно это. Поначалу не ясно, почему именно эту разновидность эпоса Мильтон должен был назвать следованием природе. Я почти уверен, что окончательный ответ на этот вопрос стоит искать у кого-нибудь из итальянских исследователей; между тем нечто похожее на ответ мне удалось отыскать у Тассо. В «Рассуждениях о героической поэме» Тассо ставит це-

лую проблему множественности или единства эпического сюжета и приходит к выводу, что требования единства поддерживаются Аристотелем, древними и Разумом, тогда как требования множественности поддерживаются практикой, реальными вкусами всех рыцарей и дам и Опытом (*op. cit.*, III). Под «опытом» он, несомненно, имеет в виду неудачи вроде той, что случилась с его отцом, написавшим «Амадиса» в строгом согласии с аристотелевскими правилами, но обнаружившим, что при декламации поэмы аудитория таяла, из чего «он заключил, что единство действия — условие, доставляющее небольшое удовольствие». В этом смысле практика и опыт, особенно когда они противопоставлены авторитету и разуму, — понятия не очень далекие от «природы». Поэтому я почти не сомневаюсь, что колебание Мильтона между «аристотелевскими правилами» и «следованием природе» означает, проще говоря: «Писать мне эпос в двенадцати книгах с единым сюжетом или что-то в строфах и песнях о рыцарях, дамах и колдовстве?» Если объяснение это верно, отсюда следуют три вывода.

1. Соединяя его с размышлениями Мильтона о возможной теме («какой рыцарь донорманнских времен»), мы можем предположить, что романтическое содержание было отвергнуто примерно в то же время, когда и романтическая форма, спенсеровский или итальянский тип эпоса. Быть может, мы склонны допустить, что если бы «Артуриада» Мильтона была написана, это была бы поэма того же типа, что и «Потерянный Рай», но это, конечно, чересчур поспешное предположение. Мильтона, гораздо более близкого к Спенсеру, — автора *L'Allegro, Il Penseroso* и «Кома» — надо было отчасти обуздать, прежде чем могла начаться работа над «Потерянным Раем». Если вы выбираете сад камней, забудьте о теннисной площадке. Весьма вероятно, предпочтя Артура, спенсеровский Милтон вырос бы, достигнув полного развития и действительный «мильтоновский» Милтон был бы обуздан. Это довод в пользу того, что артуровские идеи Мильтона были на самом деле очень «романтическими». Он собирался рисовать Артура *etiam sub terris bella moventem* (*Mansus*, 81^v), войны Артура «даже под землей». Не знаю, означает ли это необыкновенные

приключения, выпадающие на долю Артура в некоем ином мире между его исчезновением с барки и предначертанным возвращением на помощь бриттам в их невзгодах, или приключения в волшебной стране прежде его воцарения, или же еще более дикое уэльское предание о котловине Гадеса. Но это, конечно же, не предполагает чисто героического и военного эпоса, о котором мы привыкли думать при упоминании артуровских проектов Мильтона.

2. Колебание Мильтона между классическим и романтическим типами эпоса — еще один пример темы, проходящей через все его творчество; я имею в виду сосуществование, в живом и осязаемом напряжении, очевидных противоположностей. Мы уже отметили слияние языческих и библейских пристрастий в самой его схеме родов и типов поэтических произведений. У нас будет случай, в следующей главе, увидеть, бок о бок с его бунтарством, его индивидуализмом и свободолюбием, любовь к дисциплине, к иерархии, к тому, что Шекспир называет «рангом» (*degree*)^{vi}. Из рассказа Мильтона о любимых авторах его молодости в «Апологии Сметтимнууса»^{vii} мы получаем третью, не менее напряженную, оппозицию. Его первыми литературными предпочтениями, благодаря их стилю и содержанию, были эротические (на самом деле — почти порнографические) римские элегии; от них он перешел к идеализирующей любовной поэзии Данте и Петрарки и «тем возвышенным сказаниям, что воспоминают в торжественных песнях рыцарские деяния»; от них — к философскому очищению плотской страсти у «Платона и его сверстника (то есть современника) Ксенофонта». Первоначальная чувственность, пожалуй, более сильная, чем у любого другого английского поэта, умеряется, оформляется, организуется и очеловечивается посредством постепенных очищений, которые сами отвечают такому же напряженному — столь же творческому и эмоциональному — стремлению к чистоте. Согласно современным представлениям, великий человек — тот, кто в одиночестве стоит на самом краю известной линии развития, — тот, кто мирен, как Толстой, или воинственен, как Наполеон, дик, как Вагнер, или кроток, как Моцарт. Милтон, конечно же, не таков. Он — великий человек.

«Человек велик не тогда, когда стоит на краю, — говорит Паскаль, — но когда касается обеих бездн и всего, что лежит между ними»^{viii}.

3. Наблюдая, как Мильтон подразделяет эпос на подвиды, мы снова оказываемся лицом к лицу с проблемой Формы — с девственной материей внутри поэта, колеблющейся, словно бы решая, кому из поклонников оказать предпочтение. Когда Мильтон писал «Рассуждение об управлении церковью», различные типы поэмы одновременно присутствовали в его сознании, равно притягательные при всех своих отличиях, предлагая в каждом случае собственные неповторимые возможности, но и требуя каждый раз особых жертв. Его суждение об эпосе в действительности — краткая история эпической поэзии. Чтобы понять, о чем он говорил, чтобы чувствовать так, как он чувствовал, и потому, в конце концов, знать, что он на самом деле выбирал, делая окончательный выбор, и какого рода творение создавал, когда действовал согласно окончательному выбору, — мы также должны обратиться к эпосу. Жизнеописание литературного рода поможет нам читать «Потерянный Рай» в той же мере, в какой это может сделать жизнеописание самого поэта.

Примечания переводчика

ⁱ Александр Поуп. Опыт о критике, 233.

ⁱⁱ Стоит иметь в виду, что английское *form* может означать также и платоновскую идею, трансцендентную сущность, оформляющую призрачную действительность нашего мира и сообщающую ему бытие.

ⁱⁱⁱ «Материя стремится к форме, как женщина к мужчине» (лат.).

^{iv} Хелен Дарбишир (*Darbishire*) — издатель ранних жизнеописаний Мильтона (*The Early Lives of Milton*, 1932. Переиздание — 1972).

Ю. М. У. Тийяр (*Tillyard*) — английский литературовед, автор множества исследований о литературе эпохи Возрождения, Шекспире и Мильтоне. Спор Льюиса и Тийяра об основаниях литературной критики в 1930-х гг. вылился в издание общего сборника полемических статей *The Personal Heresy*. Oxford, 1939. Здесь и далее Льюис имеет в виду и цитирует издание: *E. M. W. Tillyard. Milton*. New York, 1930.

^v «Мансо» (*Mansus*, 1639), небольшая латинская поэма Мильтона, посвященная итальянскому гуманисту Джованни Батиста Мансо.

^{vi} Имеется в виду, в частности, знаменитая речь Улисса о порядке из «Троила и Крессиды». См. об этом далее в главе «Иерархия».

^{vii} «Смектимнуус» (*Smectymnius* — акроним: Stephen Marshall, Edmund Calamy, Thomas Young, Matthew Newcomen, and William Spurstowe) — под этим названием в 1641 г. в Англии была опубликована книга в поддержку пресвитерианской богослужебной практики против англиканской. Джон Мильтон защищал позицию авторов памфлета в трех трактатах в 1641 и 1642 гг.

^{viii} Пер. Н. Трауберг.

II ВОЗМОЖНА ЛИ КРИТИКА?

Amicus Plato, — говорил обыкновенно мой отец, толкуя свою цитату, слово за словом, дяде Тоби, — amicus Plato (то есть Дина была моей теткой), sed magis amica veritas — (но истина моя сестра).

*Лоренс Стерн,
«Тристрам Шенди», часть I, гл. 21¹*

Но прежде — необходимое отступление. Недавнее замечание Томаса Элиота ставит перед нами для начала вопрос, имеем ли мы (простые критики) вообще какое-либо право говорить о Мильтоне. Элиот прямо и откровенно утверждает, что единственный «суд присяжных»¹, чей вердикт собственным взглядам на «Потерянный Рай» он согласится принять, — лучшие из пишущих сегодня поэтов. И Элиот в этом случае просто открыто провозглашает мнение, все более утверждавшееся на протяжении почти столетия, — мнение, что поэты — единственные судьи поэзии. Если я делаю его слова предлогом для обсуждения этого мнения, не следует предполагать в этом что-либо большее, чем мое удобство, и еще менее — что я хочу напасть на него, как на Томаса Элиота. Чего ради? Я солидарен с ним в столь важных вопросах, в сравнении с которыми литература — пустяки.

Рассмотрим, чем может обернуться для нас принятие мнения мистера Элиота всерьез. Во-первых, не будучи в числе лучших современных поэтов, я вообще не могу судить критику мистера Элиота. Что же мне тогда делать?

¹ T. S. Eliot. A Note on the Verse of John Milton // Essays and Studies. Vol. XXI, 1936.

Отправиться к лучшим современным поэтам, тем, кому такой суд дозволен, и спросить у них, прав ли Элиот? Но чтобы идти к ним, я должен прежде знать, кто они. А этого, согласно нашему допущению, я определить не в состоянии; отсутствие поэтического дарования, обесценивающее мои критические суждения о Мильтоне, равным образом обесценивает и мои суждения об Эзре Паунде или Уистане Одене. Отправиться ли мне тогда к самому мистеру Элиоту, чтобы он просветил меня на предмет того, кто сегодня лучшие поэты? Но и это будет бесполезно. Лично я могу считать мистера Элиота поэтом — я так и делаю, — но если быть последовательным, то (как он дал мне понять) мои рассуждения на этот счет мало что значат. Я не в состоянии определить, поэт он или нет; а пока я этого не выясню, я не в состоянии узнать, имеют ли силу его утверждения о поэтическом даровании Паунда и Одена. По тем же самым соображениям я не в состоянии определить, имеют ли силу *их* утверждения о *его* поэтическом даровании. Согласно этой точке зрения поэты становятся неопознаваемым сообществом (невидимой церковью), а их взаимная критика действует внутри тесного круга, проникнуть в который не может никто из посторонних.

Но даже внутри этого круга дело обстоит не лучшим образом. Элиот готов принять вердикт лучших современных поэтов о его критике. Но каким образом *он* опознает в них поэтов? Очевидно, потому, что он сам — поэт; ведь если это не так, его мнение ничего не стоит. Итак, в основании всей его критической системы лежит суждение: «Я — поэт». Но это суждение — критическое. Когда Элиот спрашивает себя: «Поэт ли я?» — он должен *принять* положительный ответ прежде, чем может *найти* таковой, ибо, будучи элементом критики, ответ имеет ценность, только *если* Элиот — поэт. Он, следовательно, вынужден делать голословное утверждение, прежде чем всерьез браться за дело. Равным образом голословные утверждения должны делать и Оден, и Паунд, прежде чем они всерьез возьмутся за дело. Но поскольку ни один человек высокой интеллектуальной честности не может основывать свои мысли на недоказанном положении (*petitio*), в результате ни один такой человек не

сможет судить о поэзии вообще, ни о своей собственной, ни своего ближнего. Литературный мир распадается на массу несообщающихся и лишенных окон монад; каждая волей-неволей имеет коронованного и увенчанного самим собой папу и Короля Пойнтлендаⁱⁱ.

В ответ на это мистер Элиот может резонно возразить, что на такой же очевидно порочный круг натываемся мы и в других утверждениях, с которыми мне было бы трудно спорить: например, когда мы говорим, что только хороший человек может оценивать добродетель, или только разумный — логическое мышление, или только врач — ремесло врача. Однако нам следует остерегаться ложных параллелей. (1) В *нравственной* сфере, хотя интуиция и поступок не строго равны (в противном случае и вина и стремление были бы невозможны), все же правда, что продолжительное непослушание совести ослепляет совесть. Однако непослушание совести — добровольное действие; плохая же поэзия обыкновенно не бывает намеренной. Автор старался писать хорошо. Он прилагал усилия, чтобы писать, как может, — собственно, это залог движения вперед в нравственности, но не в поэзии. С другой стороны, можно оказаться вне круга «хороших поэтов», не будучи плохим поэтом, а вообще не имея отношения к поэзии; тогда как каждую секунду сознательной жизни мы либо подчиняемся нравственному закону, либо нарушаем его. Нравственная слепота как следствие порочности человека должна, таким образом, постигать всякого, кто не добродетелен, тогда как слепота критическая как результат отсутствия поэтического дарования, если и возможна, никоим образом не должна постигать всякого, кому не посчастливилось быть хорошим поэтом. (2) *Логическое мышление*, подобно поэзии, вообще никогда не судится *со стороны*. Критика цепочки рассуждений сама — цепочка рассуждений; критика трагедии — не трагедия. Говоря, что только разумный человек может оценивать логику, мы строим простое аналитическое суждение «Только разумный человек может мыслить логически», аналогичное суждению «Только поэт может создавать поэзию» или «Только критик может заниматься критикой» и вовсе не аналогичное синтетическому суждению «Только поэт

может заниматься критикой». (3) Что же касается *ремесла*, вроде медицины или механики, необходимо видеть одно важное различие. Только мастер может судить о ремесле, но это не то же самое, что оценка результата. Дело поваров — судить, отвечает ли то или иное блюдо необходимому уровню кулинарного мастерства; но ответ кулинара на вопрос, съедобно ли блюдо, на которое было потрачено это мастерство, имеет лишь относительную ценность. Таким образом, мы можем позволить поэтам (по крайней мере, если они опытни в подобном *роде* творчества) говорить нам о том, легко или трудно писать как Мильтон, но не о том, стоит ли его читать. Ибо кто согласится с теорией, позволяющей только дантистам судить, в порядке ли наши зубы, только сапожникам — жмет ли нам обувь, и только членам правительства — хорошо ли нами правят?

Вот что получится, прими мы означенную позицию со всей логической строгостью. Конечно, если речь идет только о том, что хороший поэт, при прочих равных условиях (которые обычно не равны), говоря о родах поэзии, в которых ему самому приходилось хорошо писать и которые приходилось с удовольствием читать, с достаточной долей вероятности скажет нечто более достойное внимания, чем кто-то другой, — в этом случае, безусловно, спорить нет нужды.

Примечания переводчика

ⁱ Перевод А. Франковского.

ⁱⁱ Пойнтленд (Страна-точка) — фантастическая страна из романа Эдвина Эбботта Эбботта (1838—1926) «Флетленд (Страна-плоскость). Роман множества измерений» (Flatland. A Romance of Many Dimensions).

III

ПЕРВИЧНЫЙ ЭПОС

И возвести трубы начало веселья —
Пестрые флаги фанфар взметнулись разом,
И гром барабанов с пеньем трубы здесь спорил,
Волынки вступили, и в такт им всколыхнулись
В сладком томленьи сердца отважных.

«Сэр Гавейн и Зеленый Рыцарь», 116^б.

Прежние исследователи делили эпос на первобытный и художественный. Такое разделение неудовлетворительно, поскольку ничто из сохранившейся античной поэзии по-настоящему не первобытно и вся она в известном смысле художественна. Я предпочитаю делить ее на первичный и вторичный эпос — определения чисто хронологические, не несущие с собой оценок. Вторичный здесь — не «второсортный», но тот, что появляется позже, вырастая из первичного.

Первичный эпос может быть представлен гомеровскими поэмами и английским «Беовульфом», и наша задача сейчас, как и во всем этом исследовании в целом, обнаружить, что представлял собой первичный эпос, для чего он предназначался и какие надежды на него возлагались. Однако с самого начала нужно провести важное различие. И «Беовульф», и гомеровские поэмы, будучи сами образцами поэзии, описывали поэтические представления на празднествах и в других подобных обстоятельствах в мире, изображаемом самими же этими поэмами. Из этих описаний мы можем понять, чем был эпос в героическую эпоху; но отсюда вовсе не следует, что «Беовульф» и гомеровские поэмы сами — явления того же порядка. Они могут *быть*, а могут и *не быть* тем, что *описывают*. Поэтому мы

должны отличать литературные условия, приписываемые героической эпохе сохранившимися поэмами, которые, поскольку они описаны, могут быть изучены, от литературных условий, в которых создавались сами сохранившиеся поэмы и которые можно только предполагать. Я перехожу теперь к рассмотрению литературных условий, *описываемых* у Гомера.

Вся эта поэзия — устная, передаваемая с голоса, а не зачитываемая и, насколько можно понять, даже не записанная. Вся поэзия — музыкальная. Поэт исполняет ее под аккомпанемент какого-либо инструмента (*phornix u kithara* — имена, данные ему или им). Однако, я думаю, мы можем обнаружить две разновидности подобной поэзии: народную и придворную. В одном месте мы читаем о том, как «веселые юноши и девушки (при сборе винограда) несли в корзинах сладкие плоды, и в середине юноша играл на струнном инструменте, что трогает сердце, и пел сладкую песню под названием “Лин”» («Илиада», XVIII, 569XII). В другом месте читаем о помосте для танцев, на котором «рука об руку танцевали юноши и девушки, и среди них певец исполнял свою песнь, тогда как два акробата кружились в центре хоровода» (там же, 593 сл. XII). Ни в том ни в другом фрагменте нет и намека на царский двор. Если же мы теперь обратимся к сценам при дворе, мы увидим две разновидности поэтических произведений, первая из которых может отличаться от народной поэзии или походить на нее, но которые, конечно же, совершенно различны между собой. В первом случае придворный поэт поднимается, выступает вперед, в центр группы танцоров, и поет короткую балладу, имеющую три особенности: она повествует о богах, а не о людях, она комична и непристойна. Это легкая придворная поэзия («Одиссея», VIII, 25665). Другое дело — серьезная придворная поэзия. Поэт сидит на специально отведенном ему месте, и в руках у него музыкальный инструмент. Перед ним стол с вином, так что он может пить, «когда сердце пожелает». Когда муза побуждает его, он начинает свою балладу, не дожидаясь приказа царя. У его песни три характерные черты: она повествует

о людях, она соответствует исторической действительности и трагична (там же, 6275).

Следует отметить, что среди трех упоминаний поэтического исполнения только в третьем случае перед нами эпос. Первичный эпос не стоит отождествлять с «устной поэзией героической эпохи» или даже с «придворной устной поэзией». Он лишь *одна* из разновидностей поэзии, исполнявшейся при дворе героев. Его резкое отличие от легких жанров производит на нас меньшее впечатление, чем должно было бы, поскольку мы просто читаем об этом. Если бы мы *увидели* поэта, сначала по приказу встающего и занимающего свое место в комическом или непристойном танце, а затем — сидящего на особом месте, чествуемого вином и спонтанно, по внутреннему внушению божества, начинающего свою трагическую балладу, мы бы никогда больше не позабыли этого различия.

Обращаясь к «Беовульф», мы находим немного иную ситуацию. В этой поэме мы не слышим ни слова о поэзии вне двора. Но мы можем дополнить «Беовульф», основываясь на других источниках. В рассказе Беды о Кэдмоне («Церковная история», IV, 24) перед нами мелькает праздник в среде людей, очевидно крестьян, где каждый поет по очереди, когда арфа переходит к нему. Вполне возможно, то, что пел каждый, было очень короткой героической балладой, однако считать так нет оснований. Конечно, англосаксы знали очень разные песни. Письмо Алкуина Хигебальду 797 г.^{iv} так часто цитируют, потому что, сетуя на использование языческой поэзии в домах христиан, он упоминает Хиниэльда, в котором можно видеть Игельда, зятя Хротгара. Но не стоит забывать о том, что он желает слышать «голос читающего в домах, а не смех уличной толпы» (*voces legentium in domibus tuis non ridentium turvam in plateis*). Этот «смех» трудно связать с героическими балладами. Несомненно, Алкуин может иметь в виду непристойный разговор, а вовсе не поэзию. Но мне кажется очень вероятным, что он говорит о комической поэзии и комических или, по крайней мере, легкомысленных стихах, что пелись на празднике, на котором присутствовал Кэдмон. Это, конечно, предположение; но было бы весьма странно,

если бы предки Чосера, Шекспира, Диккенса и Джекобса^v не сочиняли смешных историй.

Когда мы обращаемся к картине двора, нарисованной в «Беовульфе», мы на более твердой почве. В 2105-м и следующих стихах мы видим представление, устраиваемое самим Хротгаром. Мы узнаем, что он иногда (*hwilum*) создавал *gidd*, или балладу, которая была *sop* и *sarlic* (правдива и трагична), иногда волшебное сказание о чудесах (*sellic spell*), а иногда, согбенный тяжестью лет, он начинал вспоминать свою юность, мощь, которую некогда являл в битве; сердце в его груди переполняли чувства, когда он вспоминал о минувших зимах. Профессор Толкин в разговоре со мной высказал предположение, что это место — перечень всего диапазона придворной поэзии, в котором различимы три разновидности поэм — плач о переменчивости судьбы (*hu seo prag gewat*), известный нам по «Страннику» и «Мореплавателю», повесть о диковинных приключениях, а также «правдивая и трагическая» баллада, наподобие «Битвы при Финнсбурге», которая единственная представляет собою подлинный эпос^{vi}. Сам «Беовульф» включает в себе элементы *sellic spell*, но он, конечно, *sarlic*, и, возможно, большая его часть считалась *sop*. Не слишком упирая на различие этих форм, мы, конечно, можем заключить на основании данного фрагмента, что автору «Беовульфа» знакомы разные виды придворной поэзии. Здесь, как и у Гомера, эпос не означает просто всего того, что пели в пиршественной зале. Это одно из возможных развлечений, выделяющееся среди прочих, у Гомера — спонтанностью поэтического исполнения и его сходством с пророческим вдохновением, и, как у Гомера, так и в «Беовульфе» — трагизмом, предполагаемой историчностью и серьезностью, сопровождающей «подлинную трагедию».

Итак, таков эпос, как мы впервые о нем слышим; наиболее возвышенный и серьезный из видов придворной поэзии в устную эпоху, поэзия о благородных и исполняемая по случаю *благородными* (ср. «Илиада», IX, 189). Мы будем без конца сбиваться с пути, если с самого начала не приучим свой мысленный взор к почтенной фигуре — королю, великому воину или вдохновленному музой поэту,

сидящему и декламирующему под звуки лиры поэму о высоких деяниях перед избранным придворным обществом в те времена, когда двор был общим центром многих интересов, с тех пор разделившихся; когда для клана это был не только Виндзорский замок, но и Сомерсет-Хаус, здание Конной гвардии, Ковент-Гарден и, быть может, даже, в известном отношении, Вестминстерское аббатство. Но это также было место, где бушевал праздник, где сердца были полны радостью, а бокалы — крепким вином, где царило вежество, оживление, дружба и шел обмен новостями. Все это очень далеко от Джона Мильтона, который печатает свою книгу, чтобы продавать ее в Лондоне XVII века, но не вовсе ему чуждо. От прежней связи с героическим двором в эпическую поэзию пришла особенность, уцелевшая — претерпев странное видоизменение и обогащенная — до времен Мильтона, и эту особенность современный человек улавливает с трудом. Эпос оказался разделен, разорван на части позднейшими событиями в истории литературы, так что сейчас нам приходится восстанавливать его, соединяя вместе представления, на наш взгляд, совершенно несоединимые, на самом же деле — части прежнего единства.

Эту особенность сможет понять всякий, кто по-настоящему понимает значение среднеанглийского слова «торжественный» (*solempne*). Оно значит нечто иное, чем современное английское «торжественный» (*solemn*), хотя и не совершенно отлично от него. Как *solemn* оно противоположно тому, что привычно, свободно и просто, или обыкновенно. Но в отличие от *solemn* оно не предполагает мрачности, напряжения или суровости. Бал в первом действии «Ромео и Джульетты» был «торжеством». Праздник в начале «Гавейна и Зеленого Рыцаря» в очень большой степени торжественен. Большая месса Моцарта или Бетховена так же торжественна в своем радостном *gloria*, как и в пронзительном *crucifixus est*. Праздники в этом смысле *более* торжественны, чем посты. Пасха — *solempne*, страстная пятница — нет. *Solempne* значит праздничный, но при этом величественный и церемониальный, лучший повод для пышности — и сам факт, что *помпезный* в современном языке используется исключительно в отрицательном значении,

отмеряет степень, в которой мы утратили старое понятие «торжественности». Чтобы восстановить его, представим себе придворный бал, коронацию или триумфальную процессию так, как переживают их люди, радующиеся им. В век, когда, радуясь, каждый облачается в самую старую одежду, попробуем вернуться к тем временам, когда люди были проще и, радуясь, облачались в золото и пурпур. Кроме того, нужно избавиться от ужасной идеи, порожденной так распространившимся комплексом неполноценности, что пышность в соответствующих случаях имеет какое-то отношение к тщеславию и самодовольству. Священник, приближающийся к алтарю, принцесса, которую король ведет танцевать менуэт, генерал на торжественном параде, мажордом, шествующий перед кабаньей головой на рождественском пиру, — все они одеты в необычные наряды и двигаются с чинным достоинством. Это не значит, что они тщеславны, наоборот, — они смиренны; они послушны тому духу, что правит на каждом торжестве. Современная привычка лишать торжественные действия торжественности — не доказательство смирения; скорее это показывает, что мы не можем забыть в ритуале и стремимся сделать искреннее наслаждение ритуалом невозможным.

Это первое препятствие, которое мы должны преодолеть. Эпос с самого начала *solempne*. Мы должны быть готовы к пышности. Готовы «присутствовать» (*assister*), как говорят французы, на величественном праздничном действе. Я подчеркиваю это уже сейчас, потому что недоразумения надо искоренить как можно раньше. Но история эпоса пока что привела нас к зачатку эпической *торжественности*. Эпос не падает от баллады при дворе героев до уровня мильтоновской поэмы, а возвышается до нее; с течением веков он накапливает и обогащает *торжественность*.

Мы уделили так много внимания поэмам, упомянутым у Гомера и в «Беовульфе», но что же с самим Гомером и «Беовульфом»? Действительно ли они — тоже устная придворная поэзия описанного типа?

На вопрос, являются ли гомеровские поэмы устными или нет, можно ответить с большой степенью вероятности. Нас не должно, конечно же, смущать отождествление «уст-

ной» или декламационной поэзии с поэзией анонимной, и еще менее — с фольклором. Нильсон сообщает о современном поэте на Суматре, который потратил пять лет на сочинение одной-единственной поэмы, хотя и не умел ни читать, ни писать (*Homer and Mysenae*, cap. V). Вопрос о том, является ли «Илиада» устной поэмой, совершенно самостоятельный и не связан с вопросом об авторстве. Он даже не связан с вопросом, владел ли автор грамотой. Под устной поэзией я имею в виду поэзию, которая достигает своей аудитории посредством декламации; когда ее основа — рукопись, это не меняет ее устного характера, если манускрипт был суфлерской копией для декламатора, а не книгой, предназначенной для продажи публике или преподнесения покровителю. Подлинный вопрос в том, были ли гомеровские поэмы в известном нам виде созданы для декламации. Обе они, конечно, слишком длинны, чтобы зачитывать их целиком. Но мы видим в «Одиссее», как преодолевается эта трудность: поэт, которого просят рассказать повесть о троянском коне, начинает «с момента, когда греки уплыли» (VIII, 500); иными словами, он, по видимости, знаком с практикой последовательной или выборочной декламации поэмы (или поэтического корпуса), слишком длинной для декламации в полном объеме. И мы знаем, что в исторический период Гомера действительно декламировали именно так, сменяя друг друга, рапсоды на Панафинейских празднествах. Таким образом, нет оснований считать, что эти поэмы не устные, и есть большая вероятность, что так оно и было. Что же касается «Беовульфа», внешних доводов в пользу той или другой возможности нет. Поэму легко декламировать, и заняло бы это около трех часов, что, с перерывом посередине, не слишком долго. Но относительно «Беовульфа», как и относительно гомеровских поэм, есть внутреннее основание. В том и в другом случае используется устная техника, повторы и стилизованный язык устной поэзии. Быть может, и не устные сами по себе, они по крайней мере близко следуют устным образцам. Именно это главным образом нас интересует.

Остается спросить, являются ли они придворной поэзией. «Беовульф», конечно же, да. Его поглощенность

честью, его исключительное внимание к жизни двора, его интерес к этикету (*dugube beaw*) и генеалогии не оставляют в данном случае ни малейшего сомнения. С Гомером дело обстоит сложнее. Мы видели, что в исторический период его декламировали не при дворе, а на больших национальных празднествах, и возможно, что для этой цели поэмы и были созданы. Иными словами, это либо придворная поэзия, либо поэзия празднеств. В последнем случае со времен ранних баллад эпос сделал шаг вперед, а не назад. Первоначальная торжественность пиршественной залы уступила большей торжественности храма или форума. Наш первоначальный образ эпического поэта нуждается в видоизменении, обогащаясь ассоциациями с курениями, жертвой, гражданской гордостью и общественным праздником; и поскольку это изменение рано или поздно происходит, мы можем внести коррективы. Мы отодвигаем сцену дальше от привычных для современного человека ассоциаций слова «поэзия» — одиночества, частной жизни и уютного кресла.

Итак, Гомер и «Беовульф», как бы или когда бы они ни были созданы, входят в традицию первичного эпоса и наследуют как его устную технику, так и праздничную, аристократическую, общественную и торжественную тональность. Эстетические последствия этого факта привлекают теперь наше внимание.

Примечания переводчика

ⁱ Перевод Н. Резниковой и В. Тихомирова.

ⁱⁱ В переводе Гнедича:

*Там и девицы и юноши, с детской веселостью сердца,
Сладостный плод носили в прекрасных плетеных корзинах.
В круге их отрок прекрасный по звонкорокочущей лире
Сладко бряцал, припевая прекрасно под льняные струны
Голосом тонким; они же вокруг его пляшучи стройно,
С пеньем, и с криком, и с топотом ног хороводом несутся.*

ⁱⁱⁱ *Юноши тут и цветущие девы, желанные многим,
Пляшут, в хор круговидный любезно сплетая руками.
...два среди круга их головоходы,
Пение в лад начиная, чудесно вертятся в середине.*

Строка с упоминанием певца отсутствует в большинстве рукописей, тем самым ставится под вопрос правомерность ссылок на это место в связи с эпосом.

^{iv} Ер. LXX, см.: *Patrologia latina*. Т. 100.

^v Уильям Уимарк Джекобс (*Jacobs*, 1863—1943) — английский писатель, продолжатель диккенсовской традиции в английской литературе, наиболее известна его повесть «Обезьянья лапа» (*The Monkey's Paw*).

^{vi} «Странник» (*Wanderer*), «Битва при Финнсбурге» (*Fight at Finnsburg*), «Мореплаватель» (*Seafarer*) — одни из древнейших английских поэм, датируются VIII—X вв.

IV

ТЕХНИКА ПЕРВИЧНОГО ЭПОСА

И слова его уст, как рабы, расстилали покровы,
Именами расшитые джиннов, — узор чудотворный, —
Но слова охлаждал недоверчивый взгляд и упорный.
Киплинг

Наиболее очевидная характеристика устной техники — постоянное использование опорных слов, фраз или даже целых стихов. Важно с самого начала отдавать себе отчет, что эти конструкции — не то второстепенное, до чего опускается поэт, когда его покидает вдохновение; они так же часты в великолепных отрывках, как и в посредственных. Из 103 стихов сцены прощания Гектора и Андромахи (по праву признаваемой одной из вершин европейской поэзии) обороты или целые стихи, появляющиеся у Гомера снова и снова, используются двадцать восемь раз («Илиада», VI, 390493). Грубо говоря, *четверть* всего отрывка составляют «опорные конструкции». В последней речи Беовульфа к Виглафу («Беовульф», 2794820) «опорные» выражения встречаются шесть раз на двадцать восемь стихов — они снова составляют около четвертой части текста.

Все это часто объясняли удобством поэта. «Эти повторы, — говорит Нильсон, — очень помогают певцу, поскольку, механически произнося их, он в это время подсознательно слагает следующий стих» (*Homer and Mycenae*, p. 203). Но всякое искусство творится для того, чтобы обращаться к аудитории. Независимо от нужд исполнителя он может предьявлять публике лишь то, что занимательно или хотя бы переносимо для нее. Убранство сцены предполагает

взгляд из зала. Если важно лишь удобство поэта, зачем вообще нужна декламация? Ему и так хорошо, у него под рукой вино и жаркое. Поэтому мы должны понять, какова роль этих повторов применительно к слушателю, а не к поэту. Можно сказать, что это единственный вопрос *эстетики* или критики. Музыка — не звуки, которые приятно издавать, а звуки, которые приятно слушать. Хорошая поэзия — не то, что люди любят сочинять, а то, что они любят слушать или читать.

Если кто-нибудь попробует в виде эксперимента неделю или две только слушать стихи, но не читать, то вскоре найдет объяснение опорным конструкциям. Насущнейшая необходимость устной поэзии — не удивлять слушателя чересчур часто или слишком сильно. Неожиданное утомляет; кроме того, нужно больше времени, чтобы понять его и насладиться им, нежели тем, к чему мы готовы. Строка, заставляющая слушателя задуматься, — катастрофа для устной поэзии, потому что, погрузившись в размышления, читатель пропускает следующую; а если и не пропускает, поэту не стоит утруждать себя созданием редкой и вдохновенной строки. В мерном потоке декламации *ни одна* строка сама по себе не должна привлекать слишком много внимания. Тот род удовольствия, которое современный читатель стремится получить от печатной поэзии, исключается в любом случае. Вы не можете размышлять над отдельными строчками и позволять им растворяться в вашем сознании, словно леденцы на языке. Воспринимать эту поэзию так — ошибка. Она не состоит из отдельных ярких мест; ее мера — целый абзац или эпизод. Искать отдельные «удачные» стихи — все равно что искать «удачные» камни в стенах собора.

Поэтому язык должен быть привычным, то есть ожидаемым. Однако в эпосе, являющем высочайшие образцы устной придворной поэзии, эта привычность не должна означать разговорности или общеупотребительности. Стремление к простоте — явление позднее и искусственное. Сегодня нам могут нравиться танцы, едва отличимые от прогулочного шага, и стихи, звучащие как непринужденная речь. Наши предки нас бы не поняли. Им нравились танцы,

которые на самом деле были танцами, наряды, несколько не похожие на рабочую одежду, праздники, которые нельзя было бы спутать с обычным обедом, и стихи, самым беззастенчивым образом объявлявшие себя стихами. Зачем нужен вдохновленный Музой поэт, если он рассказывает свои истории точно так же, как могли бы рассказать вы или я? Мы увидим, что эти два условия, вместе взятые, необходимо требуют поэтического языка, — языка, привычного, потому что он одинаков в любой части любой поэмы, но в то же время непривычного, потому что на нем не говорят в жизни. В качестве параллели из совсем другой области можно вспомнить рождественскую индейку и пудинг: они никого не удивляют, но всякому ясно, что это — не *обычное* застолье. Другая параллель — язык богослужения. Те, кто ходит в церковь регулярно, не находят в службе ничего неожиданного, большую ее часть они знают наизусть; но язык этот — иной. Эпический язык, рождественское застолье, литургия — все это примеры ритуала, то есть чего-то существующего намеренно в стороне от ежедневного обихода, но в своей сфере совершенно обычного. Таким образом, ритуальный элемент, который не нравится некоторым в поэзии Мильтона, изначально является составляющей частью эпоса. Его роль у Мильтона мы рассмотрим позже; тем же, кому не по душе ритуал как таковой, ритуал во всяких и всяческих сферах жизни, — тем, быть может, стоит еще раз серьезно над этим поразмыслить. Это образец, наложенный на простую текучесть наших чувств разумом и волей, который делает наслаждения менее мимолетными, а скорби более выносимыми. Он вверяет власти мудрого обычая задачу, решить которую не под силу человеку с его стихийной сменой настроений: быть веселым или собранным, беспечным или почтительным тогда, когда мы на это решаемся, — а не отдает ее на волю случая.

Таково общее основание всякой устной поэзии. На этом фоне мы можем теперь выделить отличия одной поэмы от другой. Эпический язык Гомера не похож на язык «Беовульфа». Мне кажется почти несомненным, судя по языку и метрике, что греческий эпос декламировался быстрее.

Поэтому он требует более многочисленных и более пространных повторений.

Поистине удивительно, как работает гомеровский язык. Неизменные повторения этого «винно-темного моря», «с перстами пурпурными Эос», этих кораблей, устремляющихся навстречу «великой волне», «Посейдона, колебателя земли», рождают эффект, недостижимый в современной поэзии, кроме тех случаев, когда она учится у Гомера. Они ярче выделяют неизменное окружение человека. Они выражают чувство очень глубокое и очень частое в жизни, но в иных случаях плохо воспроизводимое в литературе. Что творится в нашей голове, когда, впервые после долгого перерыва, нашему взгляду открывается море или когда мы смотрим в небо, словно часовые или посетители в комнате больного, стараясь увидеть еще один рассвет? Много, без сомнения, — самые разные страхи и надежды, боль или счастье и красота или суровость именно этого моря и именно этого рассвета. Да, это так; но глубже всего этого, так глубоко, что оно едва различимо, есть нечто, что мы могли бы весьма коряво выразить, пробормотав «все то же море» или «все тот же рассвет». Постоянство, неизменность, душераздирающая или обнадеживающая истина, что, смеемся мы или рыдаем, мир таков, каков он есть, — всегда входит в наш опыт и играет немалую роль в том гнете реальности, что в числе прочего отличает реальную жизнь от воображаемой. Но у Гомера этот гнет присутствует. Звонкие слоги, с помощью которых он рисует морские картины, богов, утро или горы, дают почувствовать, что мы имеем дело с самими вещами, а не со стихами о них. Вот что Кинглейк (*Eothen*, гл. IV) назвал «сильным вертикальным светом гомеровской поэзии», вот что заставило Барфилда сказать, что в ней «творил не человек, а боги» (*Poetic Diction*, p. 96).

Главный результат всего этого — то, что поэзии Гомера веришь в необычайной степени. Нет смысла обсуждать, могли тот или иной эпизод иметь место в реальности. Это произошло на наших глазах — и, кажется, между нами и событием не было посредника-поэта. Девушка, гуляя по берегу, оказывается в объятиях незнакомца, и темно-мерцающие волны смыкаются над ними и укрывают их покрывалом;

а когда дело любви закончено, незнакомец открывает свое имя: «Я Посейдон, колебатель земли» («Одиссея», XI, 242—52). Если угодно, зовите это бессмыслицей; мы видели это. Настоящее соленое море само по себе, а не какая-нибудь живущая в море абстракция в духе мимов или Овидия, сошлось со смертной женщиной. Пусть ученые и богословы объясняют это как умеют. *Факт* остается фактом.

Язык создает также и ничуть не утомительное великолепие и безжалостную резкость гомеровских поэм. Могут происходить печальные и даже отвратительные события; но яркость солнца, «листодрожащее» величие гор, степенная мощь рек пребывают неизменно, без малейшего намека (как бывает у романтиков) на «утешение природой» — просто как факт. Гомеровское великолепие — это великолепие действительности. Особенно поражает у Гомера описание чувства — оно кажется непреднамеренным и неизбежно походит на реальное переживание. Оно происходит из столкновения человеческих чувств и огромного безразличного фона, представляемого условным эпитетом. Ὡς φάτο, τοὺς δ' ἤδη κάτεχεν φυσίζοος αἶψα («Илиада», III, 243). Так молвила Елена о своих братьях, думая, что они живы, тогда как подательница жизни земля уже укрыла их в Лакедемонe, на их милой родине. Трудно что-то добавить к комментарию Рескина на этот стих: «Отметим здесь высокую поэтическую правду, доведенную до предела. Поэт должен говорить о земле со скорбью, но он не позволит, чтобы скорбь повлияла на его мысли о ней или изменила их. Кастор и Поллукс мертвы, все же земля, наша мать, плодородна и животворяща. Таковы факты. Я не вижу ничего, кроме этого. Делайте с ними что хотите» (*Modern Painters*, IV, XIII, *Of the Pathetic Fallacy*). И все же даже этот комментарий не исчерпывает фрагмента полностью. В переводе мы должны были сказать «их милая родина». Но эпитет «милая» вводит в заблуждение. Слово, которое использует Гомер, на самом деле вовсе не описывает чьих-либо переживаний в определенный момент. Оно используется всякий раз, когда он упоминает чью-нибудь *собственность*, так что скучный исследователь мог бы сказать, что это просто аналог

прилагательного *собственный* на гомеровском диалекте. Однако, скорее всего, все немного сложнее. Это слово значит «милый», но, используемое постоянно, оно намекает на ту непреложную связь, гораздо более глубокую, чем нежность, и неизменную при всех переменах настроения, что соединяет нормального человека с его женой, домом или собственным телом, — узы взаимной «принадлежности», которые связывают нас, даже когда нам это не нравится.

Мы должны избежать ошибки, которой чреваты слова Рескина. Не стоит думать, будто Гомер высчитывает эти эффекты стих за стихом, как мог бы делать современный поэт. С того момента, как был создан поэтический язык, он действует сам собою. Почти все, что хочет сказать поэт, нужно всего только перевести на этот традиционный и готовый язык, и оно становится поэзией. «Все, что съедает мисс Т., превращается в мисс Т.». Эпический язык, как сказал Гете, — это «язык, который сам вершит для тебя твое дело творчества и мышления» (*Eine sprache die für dich dichtet und denkt*)ⁱⁱ. Сознательные творческие силы поэта таким образом освобождаются, чтобы всецело посвятить себя масштабным задачам — композиции, обрисовке характеров, художественному вымыслу; его *словесная* поэтическая техника становится привычкой, как грамматика и артикуляция. Я избегаю слов вроде *автоматическая* или *механическая*, которые привносят ложные оттенки значения. Машина сделана из безразличного материала и использует некоторую не человеческую, силу, скажем — силу тяготения или силу пара. Но каждая отдельная фраза Гомера создана человеком и, как и язык, есть нечто разумное. Поэтический язык подобен машине в той мере, в какой поэт-индивидуум, используя его, высвобождает энергию иную, нежели его собственная; но он высвобождает запасы человеческой жизни и человеческого опыта, которые, не будучи его собственными жизнью и опытом, от того не менее человеческие и духовные. Поэтому образ Музы — сверхличной, но мыслимой антропоморфно — действительно более *точен*, чем образ любого иного двигателя. Несомненно, все это очень не похоже на рецепт поэзии, который в чести в наши дни. Однако с фактами не поспоришь. Что бы мы ни думали,

плод этого всецело искусственного языка — та степень объективности, которой не сумело превзойти ни одно поэтическое творение. Гомер признает искусственность с самого начала; но достигает результата, для которого «естественность» — слишком слабое определение. Ему нужно быть «естественным» не больше, чем самой природе.

До определенной степени техника «Беовульфа» подобна гомеровской. Здесь также присутствуют повторяющиеся выражения: *under wolcnum*, *in geardum*, и особый реализм, и свои «поэтические» наименования для большинства вещей, которые хочет упомянуть автор. Одно из отличий от Гомера — количество синонимичных слов, которые автор использует для одной и той же вещи. У Гомера не было списка вариантов, сравнимого со словами, обозначающими в «Беовульфе» человека: *beorn*, *freca*, *guma*, *hæleþ*, *secg*, *wer*. Кроме того, «Беовульф» богаче поэм Гомера варьированием слов в словосочетаниях, использованием слегка измененных форм поэтической фразы или составных слов. Так, *Wuldorcyninge* из приведенного выше отрывка, я думаю, не встречается больше в тексте поэмы, но *wuldres wealdend* и *wuldres hyrde* — встречаются. *Wordum secge* может варьироваться как *wordum bædon*, *wordum wrixlan* и *wordum nægde*; для *wyrd forsweop* есть варианты *wyrd fornām*, *deap fornām* и *gubdeap fornām*. Отчасти это различие техник объясняется более короткой строкой, большим количеством согласных в языке и, несомненно, более медленной и более выразительной манерой исполнения. Оно объясняется отличием количественной метрики от метрики, использующей и количество слога и ударение и требующей их объединения для той особенности аллитеративного стиха, которую называли «весом». Одно из лучших мест у Гомера подобно кавалерийской атаке; одно из лучших мест «Беовульфа» — ударам молота или мерному гулу валов. Слова струятся у Гомера; в «Беовульфе» они обрушиваются массивными глыбами. У слушателей больше времени, чтобы обдумать их, и меньше необходимости в чистом повторении.

Все это имеет самое непосредственное отношение к различиям темперамента. Объективность неизменного фона, которой славится гомеровская поэзия, несвойственна

«Беовульф». В сравнении с «Илиадой» «Беовульф» уже в каком-то смысле — поэма «романтическая». Его пейзажи обладают некоторым духовным качеством. Страна, где ютится Грендель, выражает то же, что и сам Грендель; здесь предчувствуется «призрачный сумрак» Вордсворта. Поэзия теряет от этой перемены, но кое-что и приобретается. Гомеровские циклопы — простые марионетки рядом с унылым отверженным *ellorgast*ⁱⁱⁱ, или завистливым и мрачным драконом английской поэмы. Конечно, за «Беовульфом» не больше страданий, чем за «Илиадой»; но здесь есть сознание добра и зла, которого нет у Гомера.

«Собственно» устная техника более поздней поэмы, наиболее резко отличающая ее от Гомера, — это вариация или параллелизм, который многие из нас впервые встретили в псалмах. «Живущий на небесах посмеется, Господь поругается им»^{iv}. Правило состоит в том, что почти все должно быть сказано более одного раза. Холодная проза о корабле, на котором отослано тело Скильда («Беовульф», 50), сводится к простому факту: никто не знал, что с ним случилось. В поэтической передаче это выглядит так: «Никто не знал доподлинно — не знали витийствующие в зале, не знали воины под небом, — кто встретит этот груз».

Примечания переводчика

ⁱ Редьярд Киплинг, «Пленник» (*The Captive*).

ⁱⁱ Льюис ошибается, это слова из дистиха Шиллера «Дилетант» (цикл «Обетные плиты»):

*Weil ein Vers dir gelingt in einer gebildeten Sprache,
Die fur dich dichtet und denkt, glaubst du schon Dichter zu sein?*

Ср. перевод Н. Вильям-Вильмонта: «Если удался стишок на языке изощренном, / Мыслящем, друг, за тебя, мнишь, что ты тоже поэт?»

ⁱⁱⁱ *Ellorgast* («Злосчастливый») — эпитет Гренделя, см.: Беовульф, 808.

^{iv} Пс. 2:4.

V

ПРЕДМЕТ ПЕРВИЧНОГО ЭПОСА

Боги создали человека, именем Кв́асир, и был он так мудр, что нельзя было задать ему такого вопроса, на который он не отыскал бы ответа. Он обошел весь мир, уча людей, пока не забрел к двум гномам. Они увлекли его речами и убили. А затем они смешали с его кровью мед и приготовили зелье, испив которого каждый становился поэтом.

*Сокращенный пересказ
из «Бесед Браги», LVII*

Читатель мог заметить, что, рассматривая первичный эпос, мы не упомянули о его характерной особенности, которую позднейшие исследователи признавали подчас самой важной. Мы ничего не сказали о величии самого предмета изображения. Конечно, эпос, о котором шла речь, не имеет ничего общего с комедией или идиллией; но где же с эпическая тема, как понимали ее последующие века, — широкая национальная или всемирная проблематика сверхличного характера?

По моему мнению, величие темы («жизнь Артура или падение Иерусалима»ⁱⁱ) не было отличительным признаком первичного эпоса. Оно пришло в эпос с Вергилием, которому принадлежит здесь центральная роль. Он изменил само представление об эпосе — и настолько, что сегодня мы стараемся вычитать из первичного эпоса величие темы, которого там нет. Но поскольку мой тезис можно оспорить, мы рассмотрим «Беовульф» и поэмы Гомера с этой точки зрения.

«Одиссея», очевидно, вне игры. Да, все приключения Одиссея случились с ним, когда он возвращался с Троян-

ской войны, но это не делает саму войну предметом поэмы. Главное здесь — жребий отдельного человека. Хотя он и царь, царство его невелико, и поэт едва ли пытается представить Итаку особенно значительной, хотя дом и владения героя, конечно, важны для всякой истории. Автор и не мыслит о том, что мир или даже Греция сильно изменились бы, если бы Одиссей вообще не вернулся домой (да и возможны ли такие претензии?). Эта поэма — повесть о приключениях. Что до величия темы, «Одиссея» гораздо ближе к «Тому Джонсу» или «Айвенго», чем к «Энеиде» или «Освобожденному Иерусалиму».

Относительно «Илиады» можно было бы привести более убедительные аргументы. На нее смотрели как на эпос о столкновении Востока с Западом; и уже в античности Исократ восхвалял Гомера за прославление тех, кто воевал с «варварами»ⁱⁱⁱ. Профессор Мюррей^{iv} до определенной степени поддерживает это мнение. Наверное, спорить со столь выдающимся ученым было бы чересчур самоуверенно с моей стороны; и, конечно же, неприятно спорить с тем, чьи книги, которые я жадно проглатывал в юности, вошли в мою плоть и кровь и воспоминания о чьих лекциях поныне в числе моих самых захватывающих студенческих воспоминаний. Но здесь я не могу с ним согласиться. Говоря об «Илиаде», профессор Мюррей спрашивает: «Разве это не повесть о войне всех греков против варваров Азии? «Все греки» — прекрасное слово, звучащее в поэмах снова и снова»¹. У меня сложилось иное впечатление. Если мы повнимательнее рассмотрим девять случаев, когда, согласно указателю оксфордского издания «Илиады», в тексте встречается слово Παναχαιῶν (причем пять из них приходится на одну песнь), мы увидим, что в восьми случаях ему предшествует ἀριστῆς или ἀριστήας — «лучшие из всех ахейцев». Здесь предполагается различие не между *всеми греками* и варварами, а лишь между *всеми греками*, то есть греками вообще, и лучшими их представителями. В девятом случае (IX, 301) Одиссей просит Ахилла, несмотря на его ненависть к Агамемнону, сжалиться надо *всеми* остальными

¹ Rise of the Greek Epic. P. 211.

греками. «Все» здесь, скорее всего, снова отмечает различие между всей совокупностью греков и одним членом этой общности; здесь нет, с моей точки зрения, представления о греках, объединенных против варваров. Подчас начинаешь сомневаться, стоит ли за первым слогом Παναχαιῶν что-то большее, нежели простое метрическое удобство.

Когда я смотрю на поэму в целом, я чувствую себя еще менее уверенно. Троянская война — не предмет «Илиады». Это только фон чисто личной истории Ахилла — истории его гнева, страданий, раскаяния и победы над Гектором. О падении Трои Гомеру сказать нечего, разве что мимоходом. Чтобы объяснить это, говорили, что ему, мол, и не нужно было этого делать, поскольку после гибели Гектора взятие города было неизбежно; но мне трудно поверить, что кульминация истории (а падение Трои было бы кульминацией, если бы предметом поэмы была осада города) может только подразумеваться. В лучшем случае это было бы признаком крайней утонченности, свойственной скорее Киплингу, нежели Гомеру. Не нахожу я в «Илиаде» и антитроянских настроений. Самый благородный персонаж поэмы — троянец, а практически все злодеяния — на совести греков. Я не нахожу даже намека (разве что, может быть, III, 2—9) на то, что на троянцев смотрят как на людей, в чем-либо отличных от греков в лучшую или в худшую сторону. Можно, конечно, предположить, что существовала более ранняя версия поэмы, где троянцев действительно ненавидели, — так же, как можно предположить и существование более ранней версии «Беовульфа», свободной от всех христианских фрагментов, и существование «исторического» Иисуса, совершенно отличного от Христа синоптических Евангелий. Но, признаюсь, такой манере «исследования» я искренне не доверяю. «Не следует измышлять сущностей без необходимости»^v, а в данном случае необходимости нет. Параллели с другими литературными подсказывают, что первичный эпос нуждается лишь в героическом сюжете и вовсе не заботится о «великой национальной теме». Профессор Чедвик, говоря о германском эпосе, замечает, «как исключительно свободны поэмы от чего бы то ни было вроде национального

пафоса или чувствительного патриотизма»¹. Величайший герой исландской поэзии — бургундец. «Беовульф» замечательно иллюстрирует утверждение профессора Чедвика. Это английская поэма, действие которой разворачивается сначала на острове Зеландия, а герой является из Швеции. Хенгест^{vi}, который мог бы стать Энеем нашего эпоса, имеет поэт представление об эпической теме, каким обладал Вергилий, упоминается лишь в скобках.

Дело в том, что первичный эпос не имел и не мог иметь величественной темы в позднейшем понимании. Такое величие возникает лишь тогда, когда то или иное событие считается способным произвести глубокие и достаточно долговременные изменения в мировой истории, как, к примеру, основание Рима или, в еще большей степени, грехопадение. Прежде чем любое событие может обрести такое значение, должен появиться взгляд на историю как на соответствие некоему замыслу, своего рода плану. Простое бесконечное чередование подъемов и падений, постоянная смена триумфов несчастьями (из которых и складывается жуткое явление, именуемое героическим веком) такого плана не признает. В водовороте событий одно ничем не лучше другого. Всякий успех недолговечен; сегодня мы убиваем и торжествуем, завтра убивают нас, а наших женщин уводят в рабство. Нет ничего, что «не продвигнется», что имеет значение помимо данной минуты. Героизм и трагедию жизнь поставляет в изобилии, поэтому нет недостатка и в хороших сюжетах; но никакого «вселенского замысла, ведущего мир от добра ко злу», не существует. Ни о каком плане не может быть и речи, все это похоже на беспорядочный калейдоскоп. Если Троя пала, конечно, троянцам не позавидуешь, но что же с того? «Многих уже он градов разрушил высокие главы и еще сокрушит: беспредельно могущество Зевса» («Илиада», IX, 25). Хеорот был выстроен величественным, и что же с ним стало? Первое же его описание предрекает его конец: «Дом возвышался, рогами увенчанный; недолговечный, он будет предан пламени ярому...» («Беовульф», 81).

¹ The Heroic Age. P. 34.

Много говорилось о меланхолии Вергилия; но, углубившись хотя бы на дюйм под пеструю поверхность гомеровских поэм, мы обнаруживаем не меланхолию, а отчаяние. «Ад» — вот слово, которое использовал для этого Гете^{vii}. Особенно ужасно то, что поэт не жалуется; смерть и горе — в порядке вещей. Это выступает наружу случайно, в сравнениях.

Словно как дым, подымаясь от града, восходит до неба,
С острова дальнего, грозных врагов окруженного ратью,
Где от утра до вечера, споря в ужасном убийстве,
Граждане бьются со стен...

(«Илиада», XVIII, 207)

Или снова:

Так сокрушенная плачет вдовица над телом супруга,
Падшего в битве упорной у всех впереди перед градом...
Видя, как он содрогается в смертной борьбе и, прижавшись
Грудью к нему, злополучная стонет; враги же нещадно
Древками копий ее по плечам и хребту поражают,
Бедную в плен увлекают на рабство и долгое горе...

(«Одиссея», VIII, 523)

Заметим, как отличается это от сцены разграбления Трои во второй песни «Энеиды». Здесь перед нами простое сравнение — то, что случается каждый день. Падение же Трои у Вергилия — катастрофа, конец эпохи. *Urbs antiqua ruit* — «древний город, властитель долгих столетий, рушится». Для Гомера все это нормально, вполне естественно. «Беовульф» берет ту же ноту. Раз царь мертв, мы знаем, что нас ждет: островок счастья, подобный многим, что были прежде него, и многим, чей черед еще настанет, ушел под воду, и гигантский вал героического века перекатывает через него:

В былое канули с конунгом вместе
Пиры и радости; морозным утром,
В руках сжимая копейные древки,
Повстанут ратники, но их разбудит

Не арфа в чертоге, а черный ворон,
Орлу выхваляющийся обильной трапезой,
Ему уготованной, и как он храбро
На пару с волком трупы терзает.

(«Беовульф», 3020)

Первичный эпос величествен, но это не величие позднейших времен. У Гомера его величие — в человеческой и личной трагедии, разворачивающейся на фоне вечной бессмысленной изменчивости. Все это гораздо трагичней, ибо над героическим веком простирается некая тщета. «Здесь я в Троеде сижу, — говорит Ахилл Приаму, — и тебя и твоих огорчаю». Не «защищая Грецию», даже не «завоевывая славу», не повинувшись призыванию поразить Приама — просто «сижу», потому что так сложились обстоятельства. Это совершенно иной мир по сравнению с Вергилиевым *mens immota manet*^{viii}. Там страдание имеет смысл, оно — цена высокой решимости. Здесь же это просто страдание. Наверное, Гете имел в виду это, когда сказал: «Урок «Илиады» в том, что на этой земле мы обречены делать Ад реальностью»^{ix}. Только стиль — неутомимая, недвижная, ангельская речь Гомера — делает это выносимым. Без нее «Илиада» была бы поэмой, в сравнении с которой самый мрачный реализм наших дней — детские игрушки.

С «Беовульфом» дело обстоит немного иначе. У Гомера фон рутинного отчаяния — в конце концов, только фон. В «Беовульфе» изначальная тьма выходит на передний план и отчасти воплощается в чудовищах. С этими чудовищами сражается герой. У Гомера с тьмой никто не сражался. В английской поэме перед нами отличительная черта северной мифологии — боги и люди вместе вступают в битву против гигантов. Вот почему «Беовульф» — поэма более жизнеутверждающая по самой своей сути, хотя это и не лежит на поверхности, и в ней есть первый намек на Великую Тему. В этом отношении, как и в нескольких других, она стоит между «Илиадой» и Вергилием. Но она не подходит к Вергилию особенно близко. Чудовища — воплощения тьмы только отчасти. Их поражение — или ее поражение в их лице — не вечно и даже не продолжи-

тельно. Как всякий другой первичный эпос, «Беовульф» оставляет вещи по большей части такими, какими он их нашел; героический век все еще идет к концу.

Примечания переводчика

ⁱ «Беседы Браги» (*Bragaröpur*) — сказание, входящее в состав «Младшей Эдды».

ⁱⁱ Цитата из поэмы Ковентри Патмора «Ангел в доме» (*Angel in the house*), II, ProL. 4.

ⁱⁱⁱ Панегирик, 159.

^{iv} Гилберт Мюррей (*Murray*, 1866—1957) — выдающийся британский филолог-классик, пропагандист древнегреческого театра. Среди его работ, посвященных эпосу, «Подъем эпической поэзии в Греции» (*The Rise of the Greek Epic*, 1907) и «Пять этапов развития греческой религии» (*Five Stages of Greek Religion*, 1925).

^v Знаменитая схоластическая формула, получившая в честь своего изобретателя Уильяма Оккама название «Бритвы Оккама».

^{vi} Хенгест (*Hengest* или *Hengist*) — легендарный предводитель первых англосаксонских переселенцев на острова Британии в сер. V в. н. э.

^{vii} Очевидно, имеется в виду следующее место из письма Гете Шиллеру от 13 декабря 1803 г.: *Da wir denn aber, wie ich nun immer deutlicher von Polygnot und Homer lerne, die Hölle eigentlich hier oben vorzustellen haben, so mag denn das auch für ein Leben gelten* («Но поскольку мы теперь, как я постигаю все отчетливее благодаря Полигноту и Гомеру, можем представить себе Ад здесь, наверху, то и это может сойти за какую-то жизнь»). Пер. И. Бабанова (*И.-В. Гёте, Ф. Шиллер*. Переписка: В 2 т. Т. 2. М., 1988. С. 435).

^{viii} *mens immota manet* — «Дух остается непреклонным», так Вергилий описывает борьбу чувства с долгом в сердце Энея при расставании с Дидоной (*Энеида*, IV, 449). В переводе С. Ошерова:

*Тяжкие душу томят заботы и думы, но все же
Дух непреклонен его, и напрасно катятся слезы.*

^{ix} См. примеч. XXVII.

VI

ВЕРГИЛИЙ И ПРЕДМЕТ ВТОРИЧНОГО ЭПОСА

Ты видишь ли? мне суждено иное,
Часов любви нам больше не видать,
Они прошли. Проходит все земное,
В Эребе их умеют презирать;
Земной любви нам чуждо содроганье,
Там радости спокойны, как страданье.

Вордсвортⁱ

Эпическая тема, как стали понимать ее позднее, — изобретение Вергилия; он изменил само значение слова «эпос». Начав с мечты о том, что у римлян должна быть своя великая поэма, чтобы соперничать с «Илиадой», он должен был спросить себя, какая поэма смогла бы понастоящему выразить римский дух. Ответ на этот вопрос он, несомненно, отыскал в собственном сердце, размышляя над более ранними римскими попытками в этом роде. Примечательно, что два предыдущих римских эпоса были совсем не похожи на Гомера. Невий поведал историю Первой Пунической войны, но, судя по всему, с таким размахом, что мог начать с легенды об Энее. Энний, начав с той же легенды, степенно проработал историю римского народа вплоть до своего времени. Ясно, что творчество обоих поэтов следует назвать стихотворными хрониками, гораздо более близкими к Лайамону и Роберту Глостерскомуⁱⁱ, чем к Гомеру. Они обслуживали понимание легендарного прошлого, общее у нас с римлянами, но любопытным образом отсутствующее у греков. Ни Геродот, ни Фукидид не пытались проследить историю хотя бы одного греческого государства с самого его начала. Феномен роста, медленный процесс, в ходе которого вещи обретают свой настоящий

облик, как будто вовсе не интересовал греков. Их самой искренней страстью было неподвластное времени неизменное бытие, и время они рассматривали как простой поток событий. Для римлян все обстояло иначе. Прямо или (как выразился бы доктор Тийяр) «косвенно» их великая поэма непременно должна была бы разрабатывать материал того же рода, что у Невия и Энния, — в противном случае это была бы просто имитация Гомера. С другой стороны, впрочем, Вергилий, как подлинный художник, не мог бы удовлетворяться неуклюжестью и монотонностью обыкновенной хроники. Его разрешение проблемы — одна из важнейших революций в истории литературы — заключалось в следующем: надо взять конкретное национальное предание и разработать его так, чтобы мы ощутили, что в нем каким-то образом заключена куда более значительная идея. Он должен был рассказать сравнительно короткую историю и создать у нас иллюзию, будто мы пересекли огромное временное пространство, — при этом обойдясь ограниченным числом персонажей и заставив нас почувствовать, что дело идет о проблеме национального, если не мирового, масштаба. Он должен был поместить действие своей поэмы в легендарное прошлое и в то же время дать нам ощутить, что и настоящее, и века, прошедшие с тех пор, уже предзнаменованы тогда. После Вергилия и Мильтона эта процедура кажется достаточно очевидной. Но очевидна она только потому, что великий поэт, столкнувшийся с практически неразрешимой проблемой, нашел этот ответ, а вместе с ним открыл новые возможности для поэзии как таковой.

Отчасти как результат романтического позитивизма возникло нелепое обыкновение представлять Гомера в качестве своего рода нормы, с точки зрения которой следует оценивать Вергилия. Однако коренные различия между ними начинают проявляться на самой первой странице «Энеиды». Третий абзац поэмы (I, 12—33) снабжает нас примерами почти всех методов, с помощью которых он заставляет свой сравнительно простой сюжет обрести столь роковую весомость. Обратим внимание на ключевые слова. Карфаген — «древний» город, «вдалеке» от устья Тибра.

Он уже расширяет свой сюжет в пространстве и во времени. Юнона надеется даровать ему «власть» над землей, если позволят «судьбы»; но до нее уже донесся слух о том, что «однажды» (*olim*) троянское семя повергнет его. Пуническая война уже целиком включена в сюжет. Но Юнона думает не только о будущем; ее мучат воспоминания о «прежней войне» — она думает о своих аргиянах на стенах Трои, о суде Париса «и Ганимеде, вознесенном к бессмертным». Как видите, мы не в начале истории. Начало истории, к которой мы приступили, меркнет в глубине еще более отдаленного прошлого. Герои, вслед за чьими приключениями мы движемся, — «остаток» (*reliquias*) некоего прежнего порядка, разрушенного прежде, чем поднялся занавес; тем, кто уцелел, Юнона преграждает путь в Лаций, они скитаются, словно привидения, «по всем морям» (*maria omnia circum*) — и здесь снова обнаруживает себя ширь пространства:

многие годы,
 Роком гонимы, они по волнам соленым блуждали.
 Вот сколь огромны труды, положившие Риму начало.

Труды (*moles*) — это главное. Эти люди не отстаивают собственные интересы, подобно гомеровским героям; они — призванные, те, на кого возложено бремя.

Более очевидные примеры такого расширения предмета повествования у Вергилия, конечно же, многократно отмечались — это проблески будущего в пророчестве Юпитера из первой книги, в пророчестве Анхиза или на шите Энея, наконец, связь всей четвертой книги с Пуническими войнами. Быть может, наиболее волнующая из всех этих отсылок к будущему — посещение Энеем места будущей постройки Рима в восьмой книге. Отсылки к прошлому столь же важны для определения поэтики «Энеиды». Если я не ошибаюсь, это едва ли не первая поэма, где обретает смысл выражение «бездна времени». *Priscus, vetus* и *antiquus* — ключевые слова у Вергилия. С четвертой по восьмую книги — это самое сердце поэмы — нам не дают забыть, что Лаций — *Заповедный лес*, в котором скрывался

старик Сатурн, — ожидает троянцев с начала мира. Дворец царя Латина вовсе не похож на какой-нибудь гомеровский дом: «Величавый ... рощей он был окружен и священным считался издревле» —

Дедов царственных здесь изваянья из кедра стояли
В должном порядке: Итал и отец Сабин, насадитель
Лоз (недаром кривой виноградаря серп у подножья
Статуи старца лежал); и Сатурн, и Янус двуликий...

(VII, 177)

Эти итальянские сцены — первый взгляд на Тибр, уединенная молитва к этой незнакомой реке и долгое речное путешествие, когда корабли тревожат девственные леса, — проникнуты поэзией, которую не может исчерпать даже многократное чтение. Я не знаю лучшего примера воображения, в самом высоком смысле этого слова, чем эпизод, когда Харон любителю золотой ветвью, «давно не виданным даром»; половина стиха как по волшебству вызывает из небытия темные столетия лишенного истории нижнего мира (VI, 409).

Но Вергилий использует нечто более тонкое, чем просто *протяженность* времени. Кроме протяженности у нашей жизни есть и изгибы — минуты, когда мы понимаем, что только что миновали какой-то крутой поворот и все, что бы ни случилось, отныне будет другим. В каком-то смысле вся «Энеида» — повесть именно о таком повороте миропорядка, сдвиге цивилизации с Востока на Запад, превращении малого остатка, *reliquiae*, старого в зачаток нового. Поэтому печаль прощаний и азарт новых начинаний, так отчетливо соединенные вместе в начале третьей книги, господствуют над всей поэмой. Иногда мотив *haes ofereode*ⁱⁱⁱ выступает особенно отчетливо, как во время прибытия троянцев в Акции, когда наконец, уже не надеясь на это, они оказываются свободны от греческого мира, и важность этой минуты подчеркивается указанием на смену времен года:

Солнце свой круг пролетело меж тем и год завершило,
И ледяная зима ураганами волны вздымает.

(III, 285)

Иногда это едва заметная перемена стиля, которая может пройти незамеченной мимо сознания читателя, но, несомненно, играет свою роль в формировании палитры ощущений от поэмы, например — когда старая ненависть к эгейцам отступает на задний план достаточно далеко, чтобы *хитроумный Одиссей* превратился в *Одиссея несчастного*. Пожалуй, самая смелая удача Вергилия — это явление призрака Креусы во второй книге. Несчастное и никчемное существо, отверженное судьбой, должно прийти для пророчества жене, которая займет ее место и разделит жребий ее мужа, которого ей уже не разделить. Будь она живой женщиной, эта сцена была бы непростительно жестокой. Но она не женщина, она — призрак, тень всего того, что на протяжении всей поэмы, заставляя сожалеть об уходе или радоваться ему, уносится вон в невозвратимое прошлое или успокаивается в нем, не для того, чтобы мы роскошествовали в меланхолических раздумьях об изменчивости, как у элегиков, но потому, что так распорядились *судьбы Юпитера*, потому, что так и не иначе сложились какие-то великие события. В следующей книге за привидение по ошибке принимают самого Энея. В каком-то смысле он и *есть* призрак, призрак Трои, до тех пор, пока не становится отцом Рима. Мы наблюдаем эту перемену в продолжение всей поэмы. Именно это дает читателю «Энеиды» ощущение целой прожитой жизни. Никто, хоть раз внимательно прочитав эту поэму, не останется подростком.

Эта тема великого перехода, конечно, тесно связана с Вергилиевым чувством Призвания. Ничто так резко не отделяет его от Гомера, причем иногда там, где они внешне больше всего похожи. Речь Энея в первой книге, когда он ободряет своих спутников (198), близко следует речи Одиссея из двенадцатой песни гомеровской поэмы (208). Оба напоминают своим товарищам, что прежде они бывали в переделках и покруче. Но Одиссей говорит просто, как всякий капитан сказал бы своей команде: задача — безопасность. Эней добавляет нечто совершенно не гомеровское:

Может быть, будет нам впредь об этом сладостно вспомнить.
Через превратности все, через все испытанья стремимся

В Лаций, где мирные нам прибежища рок открывает:
Там предначертанно вновь воскреснуть троянскому царству.
(I, 206)

Vicit iter durum pietas^{iv}; эта идея Вергилия сообщила поэзии новое измерение. Я читал где-то, что его Эней, ведомый снами и знаменами, бледная тень человека рядом с гомеровским Ахиллом. Но он именно муж, взрослый; Ахилл был не многим более чем вспылчивый мальчишка. Можно, конечно, отдавать предпочтение поэзии стихийной страсти перед поэзией страсти призвания, в итоге примиренной. Каждому свое. Но выбирающих второе мы не должны винить в том, что первое им не по душе. С Вергилием европейская поэзия взрослеет. Подчас все прежнее кажется почти ребяческой поэзией, покоряющей и одновременно ограниченной в своем простодушии, слишком однообразной в своих бурных восторгах и в безрассудных отчаяниях, которые мы не можем, да и не должны переживать вновь. *Mens immota manet*, «дух остается неколебимым, когда проливаются тщетные слезы». Это нота Вергилия. Но у Гомера в конечном счете нет ничего такого, что могло бы вызвать колебания. Вы или счастливы, или несчастны — и все. Эней живет в ином мире; он вынужден видеть что-то более важное, чем счастье.

Такова природа призвания. Оно предстает перед нами в двойном облике долга и желаний, и Вергилий воздаст должное и тому, и другому. Стихия желания обнаруживает себя во всех тех строках, где предвещается, предвидится и как бы прикровенно открывается «Гесперийская земля» — сначала устами призрака Энея, еще как безымянная; затем призраком Креусы, с добавлением имен Гесперия и Тибр; а в крайне важной третьей книге следуют вынужденные и все же решительные поиски «прочного града» (*mansura urbs*), всегда предполагаемого поблизости и всегда столь далекого, о котором мы с каждым днем знаем все больше. Это наша *древняя мать*, это *terra antiqua*, могучая оружием и богатая почвой; она совсем близко, но не для нас, мы должны блуждать много миль, бросая якорь у все новых и новых берегов. Она уже появилась на горизонте,

но это еще не тот милый берег, которого мы ищем. Вот самый точный образ призвания: то, что зовет или манит, зовет непреклонно, и все же нужно наострить уши, чтобы услышать голос, который настойчиво требует, чтобы его услышали, и все же отказывается открыто явить себя.

В том, как откликается на этот зов человек, мы видим стихию долга. С одной стороны, есть Эней, который страдает, но повинуется. В четвертой книге он переживает минуту настоящего неповиновения, которую мы толкуем неверно, потому что возросшее почтение к женщине и к сфере пола представляет героя бесчеловечным в тот самый момент, когда Вергилий хочет показать (и исторически мыслящий читатель это видит) его человеческую слабость. Но все остальное время он безукоризненно несет это бремя, хотя и бросая тоскливые взгляды на тех, кто не призван к такому подвигу.

Счастливы будьте, друзья! Ваша доля уже завершилась.
 Нас же бросает судьба из одной невзгоды в другую.
 Вы покой обрели; ни морей бороздить не должны вы,
 Ни Авзонийских искать убегающих вдаль побережий.
(III, 493)

С другой стороны, есть женщина, которая слышала зов, долго жила в тяжком послушании ему и все же в конце концов — покинута. Вергилий очень ясно чувствует их трагедию. Последовать призванию — не значит обрести счастье; но, если зов услышан, для того, кто не последует за ним, счастья нет. У них, конечно, *есть возможность* остаться и привольно жить на Сицилии. Но перед нами — мучительное расставание, когда воля подвешена между двумя равно невыносимыми исходами:

между жарким желаньем остаться
 В этой стране и призывом судьбы к неведомым царствам.
(V, 655)

В этих двух строках Вергилий, вовсе не желая измыслить аллегорю, описал раз и навсегда самое существо человеческой жизни, как оно переживается каждым, кто еще не

возвысился до святого или не пал до животного. Не только благодаря четвертой эклоге он едва ли не вошел в число великих христианских поэтов. Заставляя свою единственную легенду символизировать судьбу Рима, он волей-неволей создал символ судьбы Человека. Его поэма «велика» в том смысле, в каком не может быть назван великим ни один эпос, подобный «Илиаде». Трудно сказать, возможно ли вообще какое-либо развитие эпической поэзии после Вергилия. Но одно ясно — если другой эпос возможен, он должен вести свое происхождение именно отсюда. Любой возврат к *просто* героической поэме, любая баллада, пусть хорошая, которая просто повествует об отважных людях, сражающихся за спасение своей жизни, чтобы вернуться домой или отомстить за своих родных, будет отныне анахронизмом. Нельзя быть молодым дважды. Откровенно религиозная тема для любого будущего эпоса безоговорочно предписана Вергилием; это — единственный оставшийся путь развития.

Примечания переводчика

ⁱ Уильям Вордсворт. Лаодамия, 6772. Пер. М. Фроловского.

ⁱⁱ Лайамон (*Layamon* или *Lawamon*) — английский поэт, живший в конце XII в. В поэме-хронике «Брут» (ок. 1200), посвященной легендарному основателю Британии, правнуку Энея Бруту, впервые на английском языке разрабатывались сюжеты, связанные с королем Артуром и рыцарями Круглого стола.

Роберт Глостерский (*Robert of Gloucester*) — автор стихотворной «Хроники Роберта Глостерского» (ок. 1300), рассказывающей историю Англии от Брута до 1270 г.

ⁱⁱⁱ Рефрен англосаксонской поэмы «Деор» («Плач Деора»): *Paes ofereode: þisses swa maeg!* — «то миновало, пройдет и это».

^{iv} «Благочестие одолело суровый путь» (лат.).

^v См. примеч. XXVIII.

VII

СТИЛЬ ВТОРИЧНОГО ЭПОСА

Формы и фигуры речи первоначально — потомки страсти, ныне же — приемные дети силы.
*Кальридж*¹

Стиль Вергилия и Мильтона рождается как разрешение очень определенной проблемы. Вторичный эпос стремится к даже большей торжественности, чем эпос первичный; но теперь он избавился ото всех внешних «подпорок», которыми пользовался его старший родственник. Нет облаченных в пышные одеяния и увенчанных лавром аэдов, нет алтаря, нет даже празднества в зале — лишь уединенный читатель, удобно расположившийся в кресле с книгой в руках. И все же так или иначе этому читателю нужно дать почувствовать, что он соучаствует в величественном ритуале; ведь если это не так, он окажется невосприимчивым к подлинному эпическому подъему. Поэтому теперь одна лишь ткань поэмы должна делать то, в чем на помощь Гомеру приходили все сопутствующие обстоятельства. Стиль Вергилия и Мильтона призван компенсировать — а тем самым и нейтрализовать — частность и неформальность уединенного и безмолвного чтения. Всякое суждение о вторичном эпосе, которое не отдает себе в этом отчета, лишено смысла. Обвиняя этот стиль в ритуализме или магизме, в отсутствии интимного чувства или разговорной интонации, мы упрекаем его за то, для чего он собственно и предназначался. Это все равно, что ругать оперу или ораторию, потому их действующие лица поют, а не говорят.

Эффект этот, если начать с того, что лежит на поверхности, достигается так называемым величием или возвы-

шенностью стиля. В той мере, в какой можно говорить о Мильтоне (я недостаточно подготовлен, чтобы рассуждать о Вергилии), такое величие создается тремя обстоятельствами. (1) Использование слегка непривычных слов и конструкций, в том числе анахронизмов. (2) Использование имен собственных, не только и не столько из-за их звучания, но потому, что они обозначают что-то великодушное, странное, ужасное, сладостное или торжественное. Они призваны подбодрить глаз читателя, скользящий по богатству и разнообразию эпического мира; питать тот *largior aether*ⁱⁱ, который мы вдыхаем, пока длится поэма. (3) Непрерывные обращения ко всевозможным чувственным средствам усиления интереса (свет, тьма, буря, цветы, самоцветы, пылкая любовь и тому подобное), но надо всем возвышается и всем «правит» ореол благородной строгости. Тем самым читатель ощущает чувственное возбуждение, в высшей степени бодрящее и властно подчиняющее себе и в то же время чрезвычайно богатое красками. Но все это можно встретить во многих великих поэмах, которые не были эпическими. Прежде всего я хочу указать на кое-что иное — на то, как, не снижая давления, поэт *манупулирует* своими читателями, как он увлекает нас, точно мы присутствуем на настоящей декламации, ни на минуту не позволяя нам передохнуть и пороскошествовать, любуясь отдельной строкой или фразой. Стиль Мильтона принято сравнивать с органной музыкой. Быть может, лучше сравнить Мильтона с органистом, а его читателя — с органом. Он играет на нас, если мы ему это позволим.

Рассмотрим вступление к поэме. Очевидная философская цель сочинения («пути Творца пред тварью оправдать» — *to justify the ways of God to Man*) имеет здесь лишь второстепенное значение. Подлинная задача этих двадцати четырех строк — дать нам почувствовать, что *вот сейчас начнется нечто необычайно великое*. Если поэту это удастся, мы пребудем глиной в его руках в продолжение всей первой книги, а может быть — и дольше; ибо в такого рода поэзии сражения выигрываются загодя. По-моему, он преуспел в этом вполне, и мне кажется, я могу описать кое-что из тех средств, какими он этого добивается. Во-первых, это

известная весомость, если не тяжесть, стиха, обеспеченная тем, что почти все строки заканчиваются долгими, тяжелыми односложными словами. Во-вторых — отчетливая нота глубокого духовного приготовления в двух местах: «о Дух Святой! — ты храмам предпочитаешь чистые сердца» (*O spirit who dost prefer*) и «Исполни светом тьму мою» (*What in me is dark illumine*). Заметим, как ловко это прямое указание на необыкновенную значимость предпринимаемого труда усиливается сначала отсылкой к самому сотворению мира («Ты, словно голубь, искони парил» — *Dove-like sat'st brooding*), затем — с помощью образов возвышения и подъема («К возвышенным предметам устремясь... возвысь все бренное во мне, дабы я смог решающие доводы найти» — *With no middle flight intends to soar... raise and support — Highth of this great argument*) и как в итоге творение и возвышение снова подчеркнуто объединяются, когда нам напоминают, что Небо и Земля «возвысились из Хаоса» (*rose out of Chaos*). Кроме того, у нас есть бодрящее, словно утренний воздух, обещание предстоящих тем, позаимствованное у Ариосто («нетронутых ни в прозе, ни в стихах — *Things unattempted yet*»), а слова о «величайшем Человеке» (*till one greater Man*) заставляют нас ощутить себя стоящими на пороге эпоса, чей величественный свод осеняет историю. Все образы, которые могут указать на начало чего-то небывалого, объединены вместе, и сами наши мускулы напрягаются в ожидании. Но стоит взглянуть еще раз, чтобы заметить, что очевидная логическая связь этих образов не вполне совпадает с той эмоциональной связью, которую мы проследили. Это очень важно. С одной стороны, техника Мильтона очень похожа на технику современных поэтов. Он соединяет идеи в согласии с теми эмоциональными связями, которыми они наделены в укромных уголках нашего сознания. Но, в отличие от современных поэтов, он никогда не забывает и о внешнем фасаде логической связности. Достоинство этой стратегии в том, что он усыпляет нашу логическую способность и дает нам возможность без всяких сомнений принять то, что нам дают.

Это различие между логическими связями, которые поэт располагает на поверхности, и эмоциональными, посред-

ством которых он на самом деле манипулирует нашим воображением, — ключ ко многим из его сравнений. Мильтоновское сравнение не всегда проясняет то, за иллюстрацию чего оно себя выдает. Подобие между двумя сравниваемыми вещами часто ничтожно и в действительности требуется лишь для того, чтобы сохранить видимость логики. В конце первой книги темные духи сравниваются с эльфами. Единственное, чем они в данном случае похожи, — малая величина. Первая задача сравнения — создать контраст и разнообразие, взбудорить наши чувства переходом от преисподней к лунным тропинкам Англии. Вторая задача сравнения становится очевидной, когда мы возвращаемся туда, где,

Сохранив свой прежний рост,
На золотых престолах, в глубине,
Расселись тысячи полубогов —
Главнейших Серафических князей,
В конклаве тайном.

(I, 796)

Главные участники этого совета выросли до гигантских размеров по контрасту с феями, и по контрасту с причудливым сравнением тишина, водворившаяся перед началом их диспута, становится настолько напряженной, что благодаря этому напряжению мы оказываемся так хорошо подготовлены к началу второй книги. Можно было бы пойти дальше и сказать, что это сравнение не более чем предлог для того, чтобы превратить демонов в карликов, и что само это превращение призвано ретроспективно подчеркнуть гигантские размеры Пандемониума. Логику такое рассуждение может показаться притянутым за уши, однако в ткани поэмы оно оказывается столь тесно связанным со всем финалом первой книги и началом второй, что, выпусти мы его, шрам растянулся бы на добрую сотню строк. Почти каждая фраза у Мильтона обладает силой, которую, по мнению физиков, должно приписывать только материи, — силой воздействия на расстоянии.

Примеры такой скрытой силы, назовем это так, в мильтоновских сравнениях каждый легко вспомнит сам. Рай

сравнивается с окрестностями Энны — один красивый пейзаж с другим (IV, 268). Впрочем, более глубокое значение сравнений кроется, конечно, в сходстве, которое на первый взгляд вообще не воспринимается как сходство, а именно в том, что в обоих этих местах юное и прекрасное существо, мирно собиравшее цветы, было похищено темной силой, поднявшейся из нижнего мираⁱⁱⁱ. Чуть далее Эдем уже сравнивается с «островом Ниса» и «горой Амарой». Неученым читателям отчаиваться не стоит. Чтобы извлечь пользу из этих сравнений, совсем не обязательно смотреть комментарии к каждому такому месту; среди мотивов, побудивших поэта выбрать эти сравнения, нет педантизма. Поэт говорит нам все, что нам необходимо знать. Первое — речной остров, второе — высокая гора, и то и другое — *убежища*. Если только мы продолжим читать, не задавая лишних вопросов, то ощутим за этим сравнением потаенность Эдема, чего-то бесконечно ценного, охраняемого, запертого и спрятанного; сравнение усилит то, что Мильтон все время старается пробудить у своего читателя, живой опыт Рая. Да, иногда поэт заходит слишком далеко, и мнимая логическая связь слишком нелепа, чтобы ей верить. В стихах 16071 четвертой книги Мильтон хочет дать нам почувствовать, сколь непотребно присутствие сатаны в Раю, смешивая внезапное рыбное зловоние с благоуханием цветов и напоминая один из наименее привлекательных библейских сюжетов^{iv}. Но оправдание логической связи (райские цветы понравились сатане *больше*, чем Асмодею — запах горелой рыбы) чересчур натянуто. Мы чувствуем ее нелепость.

Эта сила манипуляции, конечно, не ограничивается сравнениями. В конце третьей книги Мильтон переносит сатану на солнце. Не было бы смысла подробно останавливаться на его жаре и яркости. Описание увязло бы в трясине превосходных степеней — это удел плохих поэтов. Но Мильтон делает следующие сто строк такими солнечными, как только возможно. Сначала (583) мы видим солнце, которое «дарит благотворное тепло» (*gently warms*) вселенной, и можем догадаться о тех огромных расстояниях, которые пронизает его «сила» (*virtue*). Затем, в строке 588, посредством простого каламбура, построенного на слове «пятно»,

поэт напоминает нам о недавнем открытии Галилея — солнечных пятнах. После этого мы окунаемся в алхимию, ибо почти неограниченные способности, приписываемые этой наукой золоту, и связь золота с влиянием солнца создают своего рода зеркало, в котором мы можем лицезреть царственные, животворные, *алхимические* свойства светила. Потом, по-прежнему действуя непрямо, Мильтон заставляет нас почувствовать необыкновенность мира, лишённого теней (61420). Затем мы встречаем Уриила (*Огонь Божий*), и поскольку солнце (как известно каждому ребенку из Спенсера и Овидия, если не из Плиния и Бернарда) — *око мира*, нам говорят, что Уриил — один из тех духов, которые суть «Божьи очи» (650), более того, он, собственно, — единственное Божье око в этом материальном мире и «из Духов самый зоркий» (*the sharpest sighted Spirit of all in Heav'n* — 691). Конечно, это не солнце современной науки; но почти все, что солнце значило для человека вплоть до времен Мильтона, собрано здесь воедино, и весь этот фрагмент, по его собственным словам, «жидким золотом течет».

То, что по ошибке принимают за мильтоновский педантизм (нам слишком часто приходится слышать о его «невероятной учености»), на деле в огромной степени — средство пробудить нашу фантазию. Если в поисках материала для сравнений и аллюзий обшариваются Небо и Земля, то причина тому не хвастовство, но желание ненавязчиво и в то же время властно указать нашему воображению то русло, которое предназначил ему поэт. Как мы уже видели, ученость, которая требуется от читателя, чтобы понять авторские аллюзии, не равняется той учености, что требовалась Мильтону для их изобретения. Когда мы поймем это, мы, пожалуй, сможем приблизиться к той особенности мильтоновского стиля, которую критиковали суровее прочих, — к латинизму его построений.

Непрерывность — существенная черта эпического стиля. Если обычная страница печатного текста должна воздействовать на нас подобно голосу барда, исполняющего стихи в пиршественном зале, тогда песнь должна *длиться* — плавно, неодолимо, «удерживаемая неустанными крылами» (*upborne with indefatigable wings*). Нам нельзя давать пере-

дышки после каждого предложения. Даже более глубокая пауза в конце абзаца должна ощущаться так же, как пауза в музыкальной пьесе, где молчание — часть музыки, а не как пауза между концертными номерами. Даже переходя от книги к книге, мы не должны полностью пробуждаться от очарования и откладывать наши праздничные облачения. Судно не будет слушаться руля, оставаясь недвижимым; поэт может действовать на нас, лишь покуда мы в движении.

Грубо говоря, Мильтон избегает дискретности, отказываясь от того, что в грамматике зовется простым предложением. Конечно, будь содержание его стихов хоть сколько-нибудь похоже на то, о чем говорили Донн и Шекспир, это было бы невыносимо утомительно. Поэтому он компенсирует сложность синтаксиса простотой стоящих за ним свободных образных эффектов и совершенной правильностью их построения. Для нас, читателей, это попросту значит, что наше восприятие может быть открыто прежде всего лежащей в основе простоте и мы должны *лишь* играть в сложный синтаксис. Нет ни малейшей необходимости старательно распутывать эти поэтические фразы, как мы распутываем каждую фразу, читая прозу Хукера^v. Ощущения, что перед нами нечто накрепко сцепленное, что течение речи не распадается на отдельные куски и мы следуем за властным, неослабевающим голосом, достаточно, чтобы довериться той «весомости» стиха, посредством которой поэт направляет своего читателя. Приведем пример:

Ты ль предо мною? О, как низко пал
Тот, кто сияньем затмевал своим
Сиянье лучезарных мириад
В небесных сферах! Если это ты,
Союзом общим, замыслом одним,
Надеждой, испытаньями в боях
И пораженьем связанный со мной,—
Взгляни, в какую бездну с вышины
Мы рухнули!

If thou beest he; But O how fall'n! how chang'd
From him, who in the happy Realms of Light
Cloth'd with transcendent brightnes didst outshine
Myriads though bright: If he whom mutual league,
United thoughts and counsels, equal hope,
And hazard in the Glorious Enterprize,
Joyn'd with me once, now misery hath joyn'd
In equal ruin: into what Pit thou seest
From what highth fal'n.

(I, 84)

Это довольно сложная фраза. Но если вы прочитаете ее (и пусть это чтение будет напевным, как можно более

далеким от обычной речи), не заботясь о синтаксисе, вы получите в самом естественном порядке все необходимые впечатления — потерянная небесная слава, первые козни и планы, надежды и испытания войны, поражение, крах и, наконец, бездна. Сложный синтаксис не был бесполезным. Он позволил сохранить *cantabile*, позволил ощутить, даже в этих немногих строках, стремительный напор могучего потока, в который вы попали. Почти каждое предложение в поэме будет вновь и вновь иллюстрировать то же самое.

Связи между предложениями, настойчиво напоминающие о латыни, служат тем же целям и, подобно сравнениям, довольно часто призваны обмануть читателя, создавая иллюзию связности. Хороший пример — фрагмент, начинающийся словами «нередко вспоминая двух мужей» (*nor sometimes forget* — III, 32). Здесь Мильтон выносит на поверхность образ, на который то и дело намекает косвенно, образ великого слепого певца. Сила этого образа, конечно, значительно возрастет, если мифические слепые певцы древности пройдут перед нашим взором. Поэт вроде Спенсера попросту начал бы новую строфу с «как некогда Гомер» или чего-то подобного. Но эта манера слишком бессвязна, она напоминает болтливость пожилого джентльмена, бесильно развалившегося в кресле. Не это нужно Мильтону. «Нередко вспоминая двух мужей» ведет его от «Сиона, источников в цветах» (*Sion and the flowery brooks* — 30) к «слепому Тамирису» (*Blind Thamyris* — 35), создавая видимость непрерывности, как то изящное движение, которым танцор переходит от одной позиции к другой. Другой пример — «Но все ж...» (*Yet not the more*) в строке 26. Так же как и «Предмет печальный!» (*Sad task, yet argument* — IX, 13) и «но сколь ни был бы высок» (*Since first this subject* — IX, 25). Эти выражения на самом деле передают действительную связь мыслей не более, чем удлиненные слоги у Генделя передают реальное произношение.

Нужно также заметить, что латинизированные конструкции у Мильтона, стесняя в каком-то смысле наш язык, в то же время делают его более плавным. Фиксированный порядок слов — это цена (едва ли не разорительная), которую английский язык платит за отсутствие окончаний.

Мильтоновы конструкции позволяют ему отойти в какой-то степени от этого порядка слов и таким образом разбрасывать мысли по своему предложению в любом удобном ему порядке. Так, к примеру:

soft oppression seis'd	Нежный гнет
My droused sense, untroubl'd, though I thought	Мои все чувства дремные сковал, Их не тревожа. Мнилось, что опять
I then was passing to my former state	Я в состоянье прежнее вернусь,
Insensible, and forthwith to dissolve:	В небытие, что обрашусь в ничто.

(VIII, 288)

Синтаксис настолько искусственен, что становится двусмысленным. Я не знаю, относится ли *untroubled* к самому рассказчику или к *sense*; подобные же сомнения возникают относительно *insensible* и конструкции *to dissolve*. Но мне и не надо этого знать. Последовательность *droused — untroubled my former state — insensible — dissolve* («дремный — не тревожа ... в состоянье прежнее вернусь — небытие — ничто») совершенно правильна. Перед нами будто бы сама сырая порода человеческого сознания, и непостижимый танец синтаксиса скорее подчеркивает этот эффект, чем служит ему помехой. Так, в другом месте я читаю:

Небо распахнуло широко
С певучим звуком вечные Врата,
На золотых вращая верях¹.

(VII, 205)

Moving — могло бы быть переходным причастием, согласующимся с *gates* и управляющим *sound*; с другой стороны, вся фраза от *harmonious* до *moving* могла бы быть абсолютным аблативом^{vi}. Эффект этого фрагмента, однако, одинаков, какой бы вариант прочтения мы ни выбрали. Какой-нибудь особенно передовой поэт мог бы попытаться достичь этого эффекта так:

¹ *Heav'n op'nd wide
Her ever during Gates, Harmonious sound
On golden Hinges moving.*

Gates open wide. Glide	Врата распахнуты. Скользят
On golden hinges...	На верях золотых...
Moving...	Вращаясь...
Harmonious sound.	С певучим звуком.

Мильтон достигает того же, расплавляя обычные части речи и погружаясь в нечто более напоминающее нераздельность и текучесть непосредственного переживания. Но за внешним видом прочной, на славу слаженной постройки у него не сквозит горячка, стихи сохраняют достоинство и не раздражают читателя многозначностью, требующей разъяснений.

Наконец, остается оценить этот стиль не просто как эпический, но как предназначенный именно для того сюжета, который избрал Мильтон. Я должен попросить читателя о снисходительности, пока я буду рассматривать стиль «Потерянного Рая» в действии, за работой повествования. Тема Мильтона заставляет его обращаться к нескольким основным образам человеческого сознания — к архетипам, как назвала бы их Мод Бодкин^{vii}, Небес, Преисподней, Рая, Бога, Дьявола, Крылатого Воина, Обнаженной Невесты, Пустоты Внешней. Здесь не место выяснять, пришли ли к нам эти образы через духовное восприятие или же из пренатального или смутно памятного детского опыта; дело исследователя — определить, каким образом воскрешает их поэт, как доводит их до полноты и затем заставляет взаимодействовать друг на друга в нашем сознании. Я намеренно использую слово «воскрешает». Простодушный читатель думает, что Мильтон собирается *описать* Рай так, как он сам его себе представляет; в действительности же поэт знает (или думает, что знает), что это бесполезно. Его собственный, личный образ блаженного сада, как ваш или мой, полон не идущих к делу частных, особенно — воспоминаний о первом саде, в котором он некогда играл ребенком. И чем скрупулезней описывает он эти частности, тем больше отдаляемся мы от идеи Рая, существующей в нашем сознании или даже в его собственном. Ибо нечто, словно некий свет, проходит *сквозь* частности, преображая те из них, что по настоящему важны; но стоит вам сосредоточиться на них,

вы увидите, как мертвеют и холодеют они в ваших руках. Чем тщательнее в *этом* смысле мы строим храм, тем вероятней, что, завершив постройку, мы обнаружим, что бог покинул его. И хотя Мильтон должен *делает вид*, будто описывает этот блаженный сад, — собственно о Рае в «Потерянном Рае» нельзя сказать ровным счетом ничего. Как бы описывая плоды собственного воображения, он на самом деле стремится воскресить наше, и не для создания определенных картин, но для того, чтобы в глубинах нашего существа найти тот райский свет, лишь мимолетными отблесками которого являются все внешние образы. Мы — его орган: когда нам кажется, что он описывает Рай, на самом деле он включает «райский регистр» внутри нас. То место поэмы, где это особенно заметно (IV, 131—286), заслуживает более подробного рассмотрения.

Эпизод начинается словами «продолжая путь» (*so on he fares* — 131). «Продолжая» (*on*) — ключевое слово. Сатана движется дальше и дальше. Рай — далеко. Мы только приближаемся к его «рубежу». Расстояние означает постепенность приближения. Вот он становится ближе (*now nearer* — 133). Затем являются преграды; «неприступная вершина» (*steep wilderness*) с «заросшими склонами» (*hairy sides* — 135). Не пропустите слово «заросшие» (*hairy*). Идея Фрейда, что блаженный сад — это образ человеческого тела, несколько не напугала бы Мильтона, хотя, конечно, главное здесь, что «неодолимый подъем» (*access denied* — 137) преграждают «причудливые дебри» (*grotesque and wild* — 136). Но нам хочется чего-то большего, нежели препятствие. Не забудем, что в этом роде поэзии битву выигрывает подготовка. Если поэт может передать нам ощущение возрастающего ожидания, райского света, еще невидимого, но вот-вот готового засиять, то когда он в конце концов должен будет создать видимость описания самого сада, мы уже будем побеждены. Он делает свое дело *сейчас*, так что, когда наступит кульминация, мы, по существу, справимся сами. Поэтому в строке 137 он начинает варьировать тему развития — восходящее движение, вертикальную ступенчатость. «Вверху» (*overhead*) в «недосягаемую высь» (*insuperable height*) вздымаются деревья (138). Но этого недостаточно. Располагаясь

подобно ступеням, деревья образуют последовательность: кедр, сосна, ель и одно традиционно восточное дерево, дерево триумфа — пальма (139). Они стоят, словно декорации (140), — Мильтон, несомненно, вспоминает *silvis scaena coruscis* «Энеиды»^{viii}. Они поднимаются ярусами, словно ряды амфитеатра (1402). Продолжая читать, я чувствую, что шея у меня болит, ибо взгляд устремляется все выше и выше. Затем, совершенно неожиданно, как бывает с пейзажами, видимыми во сне, мы обнаруживаем: то, что казалось вершиной, — далеко не вершина. Надо всеми этими деревьями (142) вырастает живая зеленая стена. Теперь наша шея может немного передохнуть; по мановению волшебной палочки все перед нашим взглядом меняется: мы — Адам, Царь земли, глядящий *вниз* с того зеленого бастиона на этот дольний мир (1445), — и, конечно же, когда мы снова оказываемся внизу, подъем кажется еще неприступней. Ибо даже эта стена не была настоящей вершиной. И вот, в конце концов свершается невероятное, и нашим смертным очам на мгновение открываются деревья самого Рая. В строках 1479 мы получаем первую порцию непосредственного описания. Конечно же, на этих деревьях золотые плоды. Мы всегда знали, что так и должно быть. Все мифы говорили об этом; требуя здесь «оригинальности», мы обнаружили бы полнейшее бесчувствие. Но нам не позволяют долго смотреть на них. Вводится сравнение с радугой (1502), и, словно радуга, тут же тает мелькнувшая было перед нашим взором картина Рая. Затем снова является тема ступенчатости — воздух становится чище с каждой минутой (153); и эта идея (*Quan la douss aura venta*^{ix}) тут же перерастает в эксплуатацию — длиною в девятнадцать строк — самого щедрого на ассоциации из пяти наших чувств и внезапно обрывается упоминанием о сатанинском смраде (167). Далее следует пауза, как будто после невероятной оркестровой пьесы, и мы возвращаемся назад к образам постепенного приближения. Сатана все еще «приближается» (172). Теперь препятствия становятся все более грозными, и в итоге оказывается (то же самое обнаружил экипаж Энея, исследовав Италию), что единственный вход — «по другую сторону» (179). Последующий эпизод связан с главной темой нашего сюжета и здесь

может быть опущен. Мы возвращаемся к Раю в строке 205. Мы наконецто внутри, и поэт обязан как-нибудь проявить себя на попроще описания. К счастью для него, райский инстинкт внутри нас теперь окончательно пробужден, и почти любой конкретный образ, который он нам предложит, будет схвачен и усвоен. Однако же он начинает не с конкретного образа, а скорее с идеи — «сокровища Природы на таком пространстве малом все размещены» (*in narrow room Nature's whole wealth*). Ощущение «пространства малого», укромного охраняемого места, блаженства, скатанного в шарик, — самое главное здесь. Все это «насадил» Бог (210). Не создал, а именно насадил — антропоморфный Бог из тридцать первой главы Иезекииля, Бог нашего детства, устраивающий игрушечный садик, как устраивали мы, когда были детьми. Самые ранние и самые глубокие пласты остаются сокрытыми. А вся эта область была некогда усеяна богатыми и древними городами; почва здесь «плодородна» (*pleasant soil* — 214), но райская гора, подобно бриллианту в золотой оправе, «стократ прекрасней» (*far more pleasant* — 215), так что чувства, которым не досталось блеска городов, теперь свободно изливаются в переживании Рая. Затем являются деревья, мифические и непостижимые, и «растительное золото» (*vegetable gold*) сада Гесперид (21722). Затем реки, что, как Альф^x, ныряют во тьму и выныривают из нее через «жилы» по зову «мягкой жажды» (*kindly thirst*) (228), и Рай снова напоминает нам человеческое тело; а в противоположность этой органической темноте мы видим «прозрачные ручьи» наверху (237) и твердые, яркие образы «жемчугов» и «золотого песка» (238). Наконец, в строках 246—265 мы получаем настоящее описание. Оно, как это и должно быть, обобщенное и краткое. Читателя, которому не по душе этот род поэзии, мильтоновский Рай, возможно, возмутит. В нем «все, как полагается», — благоуханные смолы, золотые плоды, лишённые шипов розы, мягко плещущиеся водопады — а такой читатель предпочел бы что-нибудь неожиданное. Но неожиданному здесь нет места. Цель этих указаний на очевидное и исконное — не сообщить нам новые мысли о потерянном саде, но показать, что этот сад найден, что мы вернулись домой и достигли центра лабиринта — своей собственной, человеческой серд-

цевины, а не какой-то фикции, которую измыслил поэт. Нам указывают на них столько, сколько необходимо для этой цели. Изображение начинается, дрожа и нарастая, в строке 264, с беспокойным повторением слова «ветры» (*airs*), чтобы *взорваться* в следующих строках — излиться буйством мифологии, в котором мы, так сказать, вымокаем до нитки. Это — настоящая кульминация; и тогда, пережив опыт Рая, в строке 288 мы готовы наконец различить белые, прямые, строгие и прекрасные очертания наших прародителей.

Примечания переводчика

ⁱ *Сэмюэль Кольридж*. Литературная биография (*Biographia Literaria*), II, 49—50.

ⁱⁱ «Богатый эфир» (лат.) — см. описание Элизия в шестой книге «Энеиды» (640).

ⁱⁱⁱ Соблазненная сатаной Ева сравнивается здесь с дочерью Деметры Корой (Персефоной), согласно греческому мифу, унесенной Аидом в свое царство.

^{iv} См.: Книга Товита 8:3—4.

^v Ричард Хукер (*Hooker*, 1554—1600) — крупнейший англиканский теолог и правовед.

^{vi} *Ablativus absolutus* — латинская синтаксическая конструкция (аналогичная церковнославянскому дательному самостоятельному), представляет из себя обособленный причастный оборот, стоящий в отложительном падеже — аблативе.

^{vii} Мод Бодкин (*Bodkin*) — английский литературовед юнгианского толка, известная своим исследованием *Archetypal Patterns in Poetry: Psychological Studies of Imagination*, которое посвящено главным образом «Старому Мореходу» Кольриджа.

^{viii} «Меж трепещущих листьев — поляна» (пер. С. Ошерова); буквально: «меж трепещущих деревьев — сцена» (*Вергилий*. Энеида, I, 164).

^{ix} «Когда подуют золотые ветры...» — начало II канцоны Бернарта де Вентадорна.

^x Альф — «священный поток» из стихотворения Семюэля Кольриджа «Кубла Хан», сочетающий в себе черты Нила и Алфея, легендарных рек, текущих в недрах земли.

*(In Xanadu did Kubla Khan
A stately pleasure-dome decree;
Where Alph, the sacred river ran,
Through caverns measureless to man
Down to a sunless sea.)*

VIII

ЗАЩИТА ЭТОГО СТИЛЯ

В руке богини — правильный кристалл
Что тысячу лучей из глаз ее собрал
В один поток, сжигал дотла Смущенье,
И разделял чины и положенья.
Он одевал в прекрасные обличья
Мораль и благовидное Приличье.
В другой она лавровый кнут сжимала,
Им Варварство и Алчность отражала,
Что рыщут, прах глодая, и, свой путь
Наверх торя, желали б посягнуть
И на богов, когда б не Церемонность.

Джордж Чапмен, «Герой и заимодавец», III, 131

Думаю, я не ошибусь, если скажу, что реакцию многих читателей на только что оконченную главу можно выразить в следующих словах: «Вы описали именно то, что мы *не называем* поэзией. Манипулирование аудиторией, которое Вы приписываете Мильтону, — как раз то, что отличает низкое искусство ратора и демагога от свободного творчества поэта. Провоцирование стандартных реакций на традиционные ситуации, которые Вам угодно именовать архетипическими образцами, — главная отличительная черта дешевого писаки. Рассчитанный блеск и величественность — чистейшая противоположность подлинной поэтической прямоте, презренная попытка казаться выше, взобравшись на ходули. Короче говоря, мы всегда подозревали, что Мильтон — мошенник, Вы лишь подтвердили наши подозрения. *Habemus confitentem reum*¹». Я не особенно рассчитываю переубедить тех, кто придерживается подобного мнения; но было бы ошибкой не прояснить существенную разницу наших позиций. Если

я заблуждаюсь, это никак не случайная оплошность, но глубокое внутреннее убеждение. Если же мои утверждения верны, то это основополагающие истины, отсутствие которых означало бы для поэта творческую смерть.

Во-первых, что касается манипулирования. Я не считаю (как никогда не считала ни одна великая цивилизация), что искусство ратора безусловно низко. Само по себе оно благородно, хотя, конечно, как и большинство искусств, может служить достижению недостойных целей. Я не думаю, что различие Риторики и Поэзии заключается в манипулировании аудиторией в одном случае и чистом, свободном от любых обязательств перед читателем самовыражении — в другом. У меня нет сомнений, что оба эти искусства направлены на то, чтобы определенным образом воздействовать на аудиторию. И оба делают это, используя язык для контроля над тем, что уже присутствует в нашем сознании. Отличие риторики в том, что она стремится побудить наше сознание к некоему практическому решению (осудить Уоррена Гастингса или объявить войну Филиппу Македонскомуⁱⁱ) и делает это, призывая страсти на помощь рассудку. Она используется честно, если оратор искренне верит, что то, на помощь чему он призывает страсти, *действительно* согласно со здравым смыслом, и способна принести пользу, если это и в самом деле так. Она приносит вред, если то, на помощь чему призывает страсти говорящий, — безумство, и используется бесчестно, если сам он знает об этом. Использование риторики по назначению законно и необходимо, потому что, как указывает Аристотель, интеллект сам по себе «ничего не приводит в движение»; при переходе от мысли к действию практически все люди практически в любых обстоятельствах нуждаются в помощи соответствующих эмоций. А поскольку риторика находит свое завершение в мире действия, то явления, с которыми она имеет дело, оказываются представлены в определенном ракурсе и многое из их подлинной природы оказывается утраченным. Так, замыслы Филиппа Македонского предстают перед нами лишь как нечестивые и опасные, потому что негодование и сдержанный страх — те эмоциональные каналы, посредством которых совершается переход от

мысли к действию. Хорошая же поэзия, обращаясь к замыслам Филиппа, дала бы нам нечто гораздо более похожее на целокупную действительность, в которой они существуют, — мы можем увидеть Филиппа изнутри и понять его место в общем сюжете. Филипп поэзии, на самом деле, более *конкретен*, чем Филипп оратора. Вот почему цель поэзии — скорее создание образа, чем побуждение к действию. Но в образе, если мы понимаем его так, есть место и страстям. Некоторые вещи не увидишь в верном свете, не посмотрев на них как на привлекательные или отвратительные. Если мы пытаемся возбудить у кого-либо страх перед зубной болью, чтобы заставить его вызвать дантиста, — это риторика; но даже когда мы, не преследуя никаких практических целей, всего-навсего хотим представить реальность зубной боли из неких умозрительных соображений, нас все равно неминуемо постигнет неудача, если идея, рожденная нами в сознании собеседника, не будет заключать в себе ненависти к зубной боли. Без этого зубная боль — абстракция. Следовательно, пробуждение и моделирование эмоций в душе читателя или слушателя — необходимая часть того образа конкретной реальности, к которому стремится поэзия. Сильно упрощая, мы могли бы даже сказать, что воображение присутствует в риторике во имя страсти (и потому в конечном счете — во имя действия), тогда как в поэзии страсть присутствует во имя воображения и потому в конечном счете — во имя здравого смысла или духовного здоровья — правильности и полноты целокупного ответа человека миру. Такая правильность, конечно, склонна косвенно способствовать справедливости поступков сама по себе, кроме того, возбуждая радость или успокаивая. Вот почему старые критики были вполне правы, говоря, что поэзия учит, услаждая, или услаждает, уча. Поэтому соперничающие теории Айвора Ричардса и Д. Дж. Джеймсаⁱⁱⁱ, пожалуй, не настолько отличны друг от друга, чтобы между ними невозможно было увидеть точки соприкосновения. По мнению Ричардса, поэзия способствует благотворному равновесию наших психологических установок. Для Джеймса она являет предмет «вторичного воображения», разворачивает перед нами картину мира.

Но конкретность (как противоположность чистой умозрительности) такой картины на деле могла бы включать в себя правильные установки; а всеобщность правильных установок, если вообще человек — создание, приспособленное к миру, в котором существует, находилась бы, по-видимому, в благотворном равновесии. Но, хотя это и возможно, поэзия, безусловно, стремится изменить сознание читателя. Представление о поэзии, существующей только для поэта, поэзии, которую публика скорее случайно улавливает, чем слушает, — нелепая выдумка современной критики. В разговорах с самим собой нет ничего достойного особенного восхищения. В самом деле, едва ли собственное «я» может быть той аудиторией, перед которой человек более всего склонен вставать в позу и в отношении которой пускается в ход самый ухищренный обман.

Следующий вопрос — стандартные реакции. Под стандартными реакциями Айвор Ричардс подразумевает сознательную внутреннюю установку, заменяющую собой «свободную и непосредственную смену переживаний». По моему мнению, подобная сознательная организация — одно из первых необходимых условий человеческой жизни, и помочь ей — одна из главных задач искусства. Все то, что мы описываем как постоянство в любви или дружбе, как благонадежность в политике или вообще как твердость, — всякая прочная добродетель и устойчивое наслаждение — зависит от организации выбранных отношений и отстаивании их в борьбе с вечной текучестью (или «свободной и непосредственной сменой») простых сиюминутных впечатлений. Это Ричардс вряд ли станет отрицать. Однако его школа ставит акцент на другом. Нас убеждают, что наши реакции неизменно совершенствуются в направлении более строгого и более обстоятельного разграничения; как будто люди никогда не нуждались в реакциях более нормальных и более традиционных, чем сегодняшние. Мне, напротив, кажется, что большая часть человеческих реакций недостаточно «стандартны» и что смена впечатлений у большинства из нас уж слишком свободна и слишком непосредственна для цельности, счастья или достоинства человеческой личности. У названных убеждений есть определенные основания.

(1) Упадок логики, приводящий к невозмутимой уверенности, что действительно частное, а не общее. (2) Романтический примитивизм (самим Ричардсом не разделяемый), безоговорочно предпочитающий естественное искусственному, невольное — подчиненному воле. Отсюда отказ от былой уверенности (некогда одинаково разделявшейся индусом, платоником, стоиком, христианином и «гуманистом»), что простой «опыт» — не более чем сырой материал, сам по себе нисколько не заслуживающий почтения, чье сопротивление надлежит преодолеть, придать ему форму и обработать при помощи воли. (3) Неразбериха между организацией отклика и притворством вследствие произвольности того и другого. Фон Хюгель^{iv} где-то сказал: «Я целую моего сына не только *потому*, что люблю его, но и *для* того, чтобы любить его». Это — организация, и она хороша. Но вы можете целовать детей и для того, чтобы создать *видимость*, что вы их любите. Это — притворство и — дурно. Различие между ними ни в коем случае нельзя упускать из виду. Наши чересчур впечатлительные критики так устали от подделок под здоровые стандартные реакции у плохих писателей, что когда они вдруг натываются на реальность, то по ошибке принимают ее за новый пример позерства. Они напоминают мне моего знакомого, который видел так много плохих картин с лунной дорожкой на воде, что прекрасной лунной ночью ругал настоящий пруд за «избитость сюжета». (4) Убеждение (не лишенное связи с учением о неизменности человеческого сердца, к рассмотрению которого мы вскоре перейдем), что некая элементарная правильность человеческой реакции «задана» самой природой и может считаться само собой разумеющейся, а потому поэты, уверенно опираясь на этот фундамент, вольны вверять себя более злободневной задаче — учить нас все более и более четкому различению. Я убежден, что это опасное заблуждение. Дети любят возиться в грязи; в этом случае их нужно *научить* стандартной реакции. К нормальной сексуальности, весьма далекой от того, чтобы быть *данностью*, человечество пришло путем долгих и тонких подсказок и выверок, который оказывается слишком трудным для отдельных людей, а иногда и для целых обществ. Упадок

стандартной реакции на гордыню, на которую рассчитывал Мильтон, создавая своего сатану, начался с тех самых пор, как стало набирать силу романтическое движение, — такова одна из причин, побудивших меня взяться за подготовку этих лекций. Стандартная реакция на предательство перестала быть отчетливой; только на днях я слышал, как почтенной наружности рабочий защищал «господина Гм-гм»^v спокойно (и без тени злобы или иронии) замечая: «Не забывай, всем надо както зарабатывать». Перестала быть отчетливой стандартная реакция на смерть. Я слышал, как один человек сказал, что единственным «занятым» событием, свидетелем которого он стал, пока лежал в больнице, была смерть больного из его палаты. Перестала быть отчетливой стандартная реакция на страдание; я слышал, как элиотовское сравнение вечера с больным на операционном столе хвалили (более того, им любовались) не как поразительный пример разрушения восприимчивости, но за то, что оно «такое приятно-отталкивающее»^{vi}. Нельзя поручиться даже за стандартную реакцию на наслаждение; я слышал, как человек (причем довольно молодой) осуждал наиболее смелые любовные стихи Донна за то, что «секс», как он выражался, все время «заставлял его думать о лизоле и резиновых изделиях». Та элементарная здравость человеческой реакции, на которую мы с такой готовностью нацепляем ярлыки «стандартной», «жестокой», «буржуазной» и «традиционной», никоим образом не есть «данность»; это с громадным трудом достижимое и невероятно легко утрачиваемое шаткое равновесие натренированных привычек, от поддержания которого зависят и наши добродетели, и удовольствия, и даже, быть может, отличительные черты самого нашего вида. Человеческое сердце не неизменно (куда там, в мгновение ока оно меняется почти до неузнаваемости!), но таковы причинно-следственные отношения. Когда яды входят в моду, они не перестают убивать.

Приведенные мною примеры предупреждают нас, что в опасности те стандартные реакции, которые необходимы нам, чтобы оставаться людьми. Перед лицом этого тревожного открытия нет нужды извиняться за Мильтона или за какого бы то ни было другого предромантического

поэта. Старая поэзия, снова и снова отстаивая известные стандартные реакции, — скажем, что любовь сладка, смерть горька, добродетель красива, а дети и сады прекрасны, — выполняла не только нравственную или гражданскую, но поистине биологическую миссию. Снова повторю, старые критики были совершенно правы, говоря, что поэзия «учит, улаживая», потому что поэзия изначально была одним из главных средств, с помощью которых каждое новое поколение узнавало не чтобы подражать, но чтобы, подражая, оживлять¹ старые добрые стандартные реакции. С тех пор как поэзия оставила эту свою обязанность, мир не стал лучше. В то время как современное человечество устремилось вперед на завоевание новых областей сознания, старая, в которой только и мог существовать человек, осталась без присмотра, и нам грозит опасность обнаружить врага в собственном тылу. Нам неотложно необходимо вновь обрести утраченное поэтическое мастерство обогащать нашу реакцию, не делая ее при этом экстравагантной; искусство быть нормальными, не впадая в вульгарность. А пока это обретение еще не свершилось, поэзия, подобная мильтоновской, необходима нам, как никогда.

Есть, кроме того, особое соображение, почему мифической поэзии не следует стремиться к новизне составляющих ее элементов. То, что она строит из этого материала, может быть сколь угодно новым. Но великаны, драконы, райские сады, боги и тому подобное — выражение определенных основных элементов нашего духовного опыта. В этом отношении они похожи скорее на слова языка, который выражает то, что иными средствами невыразимо, чем на героев и декорации романа. Изображать их принципиально иначе — не столько оригинально, сколько неграмотно. Фильм «Белоснежка», причудливая смесь таланта и вульгарности, хорошо иллюстрирует мою мысль. В образе королевы мы видим удачную неоригинальность. Она — подлинный образец всех прекрасных и злых королей, именно то, чего все ожидают, разве что более характерна, чем можно бы-

¹ Как заметил Аристотель: «[если] нечто следует делать, пройдя обучение, [то] учимся мы, делая это» (Никомахова этика, II, I. Пер. Н. Брагинской).

ло предположить. В обрюзгих, испитых физиономиях гномов, явившихся из низкой комедии, есть, напротив, неудачная оригинальность. В них нет ни настоящей гномьей мудрости, ни алчности, ни земляного прозаизма, одна лишь тупость своевольной фантазии. Но в сцене, когда Белоснежка просыпается посреди леса, удачная оригинальность соединилась с удачной неоригинальностью. Удачная неоригинальность здесь — в том, что утешителями изображены, в подлинно *сказочном* духе, маленькие звери. Удачная оригинальность — в том, чтобы дать нам по ошибке принять их глаза за глаза чудовищ. Мастерство художника не в том, чтобы пробудить нежданное, а в том, чтобы неожиданно и с безупречной точностью пробудить тот самый образ, что преследовал нас всю жизнь. Мильтоновский Рай или мильтоновский Ад так потрясающе воздействуют на нас просто-напросто потому, что они действительно существуют, — здание наконец возведено, наш сон стоит у нас перед глазами и не тает. Немногим поэтам дано с такой ловкостью поддеть на крючок Левиафана. В сравнении с этим любое нововведение, на которое мог бы пойти поэт ради дешевого эффекта, — не более чем причудливая безделушка.

Остается ответить на обвинение в рассчитанной величавости, «ходульности». Современный критик склонен предполагать, что Милтон пытается так или иначе обмануть читателя. Мы ощущаем напряжение поэта, *отделанность* стиха в каждом слове, а поскольку это последний из эффектов, к которым стремятся современные поэты, мы немедленно делаем вывод, что Милтон также скрыл бы его, если бы мог, что это симптом, выдающий неудачу его попыток достичь непринужденности. Но действительно ли Милтон хотел, чтобы его стихи звучали непринужденно? Он сам признается нам в том, что они не обдуманы заранее, и говорит, что обязан этим музе. Может быть, так оно и было. Может быть, к этому времени его собственный эпический стиль стал «языком, который сам мыслит и творит». Но вряд ли в этом все дело. Подлинный вопрос в том, может ли *атмосфера* непринужденности — впечатление, что это прямое следствие непосредственного личного чувства, — быть хоть в малейшей степени свойственна этому

роду творчества? Я уверен, что это не так. Мы не должны упускать из виду крайне важное ощущение, что *свершается нечто необыкновенное*. Посредственные поэты донновской традиции пишут искусно и стараются заставить написанное звучать как можно более естественно. Если бы Мильтон хотел нас обмануть, то действовал бы как раз наоборот. Тот, кто исполняет ритуальный танец, не пытается внушить кому-то, будто такова его естественная походка, а все его пассы — повседневная черта домашнего обихода. Если продолжительная практика сделала ритуал практически неосознанным, стоит труда сделать его с виду нарочито обдуманым, чтобы мы, его участники, могли ощутить бремя торжественности, давящее и на плечи иерофанта, и на наши собственные. Случайное или привычное в его поведении — не «искренность» или «непринужденность», а дерзость. Даже если его одеяния и вовсе ничего не весят, они должны *выглядеть* тяжелыми. Однако во всем этом нет нужды предполагать какое-либо притворство. Привычка и благоговейная собранность духа или что-то иное, для чего наименование музы подходит не хуже любого другого, вполне могли стать причиной того, что стихи «Потерянного Рая» вливались в сознание поэта без всякого усилия. Но то, что вливалось в него, уже было некоторым образом стилизовано, далеко от разговорного языка, мистериально. Притворная «естественность» стиля — не более лицемерна, чем речь певца.

Даже поэта, когда он выступает в качестве главного лица своей поэмы, не надо понимать как конкретное частное лицо по имени Джон Мильтон. Будь это так, его присутствие было бы неуместным. Он также становится образом — образом Слепого Певца — и мы узнаем о нем лишь то, что нужно для этого архетипического образца. Петь — его долг, а не частная инициатива. Было бы глубоким заблуждением рассматривать вступление к «Самсону-борцу» и начало третьей книги «Потерянного Рая» как, соответственно, изображение того, что переживает Мильтон на самом деле в связи со своей слепотой, и что можно подумать о его переживаниях на этот счет. Живой человек, будучи человеком, конечно, думал и чувствовал много больше того, что вы-

ражено в том и другом случае, и мысли его менее интересны. Из всего этого для своего эпоса и своей трагедии поэт выбирает самое подходящее для каждого из литературных родов. Нетерпение, униженность, ропот на судьбу находят место в «Самсоне», потому что дело трагедии — «внушая жалость, страх или ужас, очищать сознание от этих и подобных им страстей... своего рода удовольствием, возбуждаемым чтением или созерцанием мастерских подражаний этим страстям»^{vii}. Не будь он слепым сам, он все равно (хотя и с меньшим знанием дела) вложил бы в уста Самсона страдания слепого человека; ведь их требовало «расположение его сказания», чтобы «хорошо соотноситься с правдоподобием и украшением». С другой стороны, весь покой и величие, все то, благодаря чему слепота связывается в нашем сознании с почтенностью, — все это Мильтон отобрал для начала третьей книги своей поэмы. Искренность и неискренность — слова, не имеющие отношения ни к первому, ни ко второму случаю. В одном случае нам хочется видеть великого слепого поэта, в другом — страдающего и полного сомнений узника. *Decorum is the grand masterpiece* — «Правила создают шедевр»^{viii}.

Величие, которым облачается в своей поэтической способности поэт, не должно возбуждать враждебной реакции. Это делается для нашей же пользы. Он превращает свой эпос в торжественный обряд с тем, чтобы мы могли принять в нем участие; и чем более ритуализованным он становится, тем более мы возвышаемся до положения его участников. Как раз потому, что поэт выступает не как частное лицо, а как Иерофант или Хорег, мы приглашены не выслушивать то, что некий конкретный человек думал и чувствовал по поводу грехопадения, но под его водительство принять участие в величественном танце-подражании христианства, взмывая к небесам и низвергаясь с них, изображая Ад и Рай, грехопадение и покаяние.

До сих пор я говорил о стиле Мильтона, основываясь на допущении, что он на самом деле столь необычен и искусен, как о нем принято думать. Ничто в моей защитительной речи не подвергает сомнению это допущение, ибо я считаю, что он должен быть необычным и искусным.

Но было бы нечестным скрывать мое убеждение, что та мера, в какой он обладает этими качествами, преувеличена. Многие из того, что мы считаем классическим примером «поэтического языка» в «Потерянном Рае», вовсе не было таковым само по себе и превратилось в поэтический язык, только будучи обработано Мильтоном. Когда он пишет о «зрительном стекле» (*optic glass* — I, 288), это кажется нам поэтическим иносказанием, потому что мы помним Томсона или Эйкенсайда; но, по-видимому, во времена Мильтона это было вполне обычным выражением. Когда мы читаем о «руинах и пламени» (*ruin and combustion* — I, 46), мы, естественно, восклицаем: *aut Miltonus aut diabolus*^{lix} — но те же самые слова встречаются в документах Долгого парламента. «Алхимия» (II, 517) звучит как мильтоновская туманность; в действительности же это почти торговая марка. Эпитет «многочисленный» по отношению к стиху (V, 150) звучит сегодня как «поэтический», однако для того времени это было не так. Если бы мы могли читать «Потерянный Рай» таким, каким он был на самом деле, мы увидели бы больше поигрывания мускулами, чем видим теперь. Но лишь немногим больше. Я защищаю стиль Мильтона как стиль ритуала.

Думаю, старые критики могли сбить нас с пути, сказав, что подходящая реакция на такую поэзию — это «восторг» или «изумление». Конечно, если понимать «восторг» в современном смысле, недоразумение становится катастрофическим. Я бы скорее сказал, что эта поэзия рождает радость или веселое оживление — всеобъемлющее переживание избытка здорового и спокойного благополучия, чувство, которое включает в себе и восторг, и боль. В «Драй Сэлвейджез» Элиот говорит о «музыке, слышной так глухо, что ее не слышать»^x. Только освободившись от того впечатления, которое оказала на наше сознание симфония, мы начинаем снова отчетливо проследить те звуки, из которых она слагается. Точно так же, когда мы захвачены переживанием, с которым ассоциируется «величественный» стиль, мы в каком-то смысле более не замечаем стиля. Воскуря благовоние, мы лишаемся его. Поэма пробуждает восхищение, которое не оставляет нам

времени ею восхититься. Когда наше участие в ритуале достигает совершенства, мы больше не думаем о ритуале, мы поглощены тем, *чему он посвящен*. После мы понимаем, что ритуал был единственным средством достичь такого сосредоточения. Те, кто, читая «Потерянный рай», чувствуют, что их заставляют все время обращать внимание на звучание и стиль, просто не поняли, для чего предназначались и это звучание, и этот стиль. Школьник, который, впервые случайно открыв Мильтона, поднимает глаза от страницы и восклицает «Бог ты мой!», ни в малейшей степени не понимая, *как* это сработало, и чувствуя только, что новая сила, новый размах, новая порывистая яркость разом изменили его мир, — ближе к истине, чем они.

Примечания переводчика

ⁱ «У нас есть показания свидетеля» (лат.).

ⁱⁱ Уоррен Гастингс — первый английский генерал-губернатор Индии, процесс против которого, развернутый в английском парламенте ярким оратором Эдмундом Барком в 1786 г., вылился в крупное общественно-политическое событие.

Гневные речи древнегреческого оратора Демосфена против македонского царя Филиппа II, произнесенные в 351—341 гг. до н. э., стали образцом политического красноречия, их название, «филиппики», стало нарицательным.

ⁱⁱⁱ Айвор Армстронг Ричардс (*Richards*, 1893—1979) — английский литературовед и литературный критик, в 1920—1930-х гг. преподаватель Колледжа Магдалины, автор исследований «Практическая критика» (*Practical Criticism*), «Принципы литературной критики» (*Principles of Literary Criticism*), «Наука и поэзия» (*Science and Poetry*), «Значение значения» (*The Meaning of Meaning*) (вместе с Ч. К. Огденом), «Философия риторики» (*The Philosophy of Rhetoric*, 1936), «Интерпретация и преподавание» (*Interpretation in Teaching*, 1938).

Д. Дж. Джеймс (1905—1968) — английский критик, автор книг «Скептицизм и поэзия» (*Scepticism and Poetry*, 1937), «Жизнь разума: Гоббс, Локк, Болингброк» (*The Life of Reason: Hobbes, Locke, Bolingbroke*, 1949), «Мэтью Арнольд и упадок английского романтизма» (*Matthew Arnold and the Decline of English Romanticism*, 1961), «Сон Просперо» (*The Dream of Prospero*, 1967) и пр.

^{iv} Фридрих фон Хюгель (1852—1925) — австрийский римско-католический философ и теолог, представитель так называемого христианского модернизма.

^v «Господин Гмгм» — прозвище Уильяма Джойса (1906—1946), английского диктора фашистского пропагандистского радио.

^{vi} Имеется в виду стихотворение Т. С. Элиота «Любовная песнь Дж. Альфреда Прафрока» (*The Love Song of J. Alfred Prufrock*). Критике подобной эстетики Льюис посвятил стихотворение «Исповедь» (*Confession*).

^{vii} Парафраз знаменитого определения трагедии из «Поэтики» Аристотеля (1149b27): «Трагедия есть подражание действию важному и законченному, имеющему [определенный] объем, [производимое] речью, услащенной по-разному в различных ее частях, [производимое] в действии, а не в повествовании и совершающее посредством сострадания и страха очищение подобных страстей» (пер. М. Гаспарова).

^{viii} *Decorum is the grand masterpiece* — ср. рассуждение Мильтона в трактате «Об образовании»: «Утонченные примеры искусства... учат нас, каковы законы подлинно эпической поэмы, каковы — поэмы драматической, а каковы — лирической, каковы те правила, соблюдать которые должен великий шедевр».

^{ix} ...*aut Miltonus aut diabolus!* — «Или Мильтон, или дьявол» (лат.). Ср.: «Ай да Пушкин! Ай да сукин сын!»

^x Элиот говорит о «музыке, что слышна так глухо, что ее не слышать». — *Music heard so deeply that it is not heard at all* (Т. С. Элиот. Четыре квартета. Драй Сэлвейджем, V, 209).

IX

УЧЕНИЕ О НЕИЗМЕННОСТИ ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО СЕРДЦА

Люди глубоко ошибаются, отказывая себе в вечной жизни и не желая лицезреть красоту всех царств.

Томас Трахерн¹

До сих пор мы имели дело почти только с формой «Потерянного Рая», пришло время обратиться к содержанию. Здесь современный читатель также сталкивается с трудностями. Брайан Хоун, критик и школьный учитель, сказал мне однажды, что ему удалось примирить своих мальчишек с примечаниями к мильтоновским стихам, заметив, во скольких примечаниях нуждался бы Мильтон, читай он современную книгу. Этот прием очень хорош. Представьте, какую пропасть вопросов задал бы вам Мильтон, если бы, восстав из мертвых, он хотя бы неделю почитал современную литературу. Как далеко в сторону завели бы объяснения, что слова *либеральный* или *сентиментальный* приобрели оттенок неодобрения! Очень скоро вы обнаружите, что пустились в обсуждение скорее философских, чем просто лексических вопросов. Когда мы сегодня читаем «Потерянный Рай», все наоборот. Мильтон — у себя дома, и учиться нужно нам.

Что делать исследователю поэзии с этими пропастями, разрывающимися между эпохами? Рекомендуемый в этом случае метод можно назвать методом *неизменности человеческого сердца*. Согласно ему, то, что отделяет одну эпоху от другой, — поверхностно. Так, если со средневекового рыцаря совлечь доспех или кружева — с придворного эпохи

Карлаⁱⁱ, под ними мы увидим точно такое же тело. Многие считают, что, стоит совлечь с Вергилия его римский империализм, с Сидни — его кодекс чести, с Лукреция — его эпикурейскую философию, и освободить от религии всех ее адептов, как мы увидим *неизменное человеческое сердце*, и именно на нем-то и стоит сосредоточиться. Я сам много лет был сторонником этой теории, но сейчас от нее отказался. Разумеется, я по-прежнему согласен, что, если исключить то, что отличает людей друг от друга, оставшееся будет одинаковым и *человеческое сердце*, конечно, будет выглядеть *неизменным*, если на его изменения не обращать внимания. Но я уже не уверен, что изучение наименьшего общего кратного — лучший способ, которым можно воспользоваться, изучая старую поэзию. Если наша цель — отыскать наименьшее общее кратное, то в любом произведении мы склонны считать самыми значимыми те элементы, которые принадлежат к этому общему кратному, остающемуся после того, как покровы совлечены. А что если на самом деле это не самые важные элементы в действительном равновесии поэмы, которую мы читаем? Все наше исследование станет тогда войной между нами и автором, мы будем пытаться втиснуть его творение в форму, которой он ему не придавал, заставить его играть «форте», то, что он играл «пьяно», неоправданно выпячивать то, что он сглаживал, и вскользь касаться того, что он старательно вычерчивал. Хороший пример — то, как в недавнем прошлом читали «Божественную комедию», уделяя непомерное внимание «Аду», а внутри «Ада» — эпизоду Паоло и Франчески. Другой пример — всеобщее внимание к сатирическим элементам в написанном Жаном де Меном продолжении «Романа о Розе». Иногда черты, которым мы придаем ложную значимость, на самом деле вовсе не проявляют какого-то особенно *неизменного* составляющего человечности; просто долгий процесс изменения выделил в них на миг сходство с современным настроением. Как шотландец, думавший, что древнегреческие пехотинцы, должно быть, в душе были добрыми пресвитерианами, потому что носили килты, мы видим не *неизменное*, но лишь удачное сходство со знакомым нам видоизменением. По-

добное заблуждение может заставить нас полагать, будто Вергилий — прекрасный пример *неизменности человеческого сердца* в эпизоде с Дидоной или что смерть Авессалома занимает более «центральное» место, чем смерть Авеля. Я не отрицаю, что и на этих условиях от нашего чтения может быть некоторая польза; но мы не должны воображать, будто воспринимаем произведения старых писателей так, как они их в действительности писали.

К счастью, есть лучший путь. Вместо того чтобы совлечь с рыцаря доспехи, можно примерить их на себя; вместо того, чтобы смотреть, как будет выглядеть придворный без кружев, можно прикинуть, как почувствуете себя в его кружевах вы — с его представлением о чести, остроумии, с его преданностью королю и галантной доблестью «Кира Великого»ⁱⁱⁱ. Я гораздо лучше представляю себе, как бы себя чувствовал я, разделяя убеждения Лукреция, чем как чувствовал бы себя Лукреций, если бы никогда их не держался. Возможный Лукреций во мне интересен мне больше, чем возможный К. С. Льюис в Лукреции. В честертоновских «Признаниях и опровержениях» есть совершенно удивительное эссе под названием «Человек, наследник всех веков». Наследник — тот, кто наследует, и «всякий человек, отрезанный от будущего... обделен самым несправедливым образом». Чтобы в полной мере ощутить, что значит быть человеком, нам следовало бы, насколько это возможно, всегда вмещать в потенции, а при случае — и в действительности, все типы чувствования и мышления, которые миновало на своем пути человечество. Читая Гомера, вы должны, насколько это в ваших силах, быть предводителем ахейцев, читая Мэлори — средневековым рыцарем, читая Джонсона — лондонцем XVIII века. Только так вы сможете судить произведение, «в дух собственный дух автора влагая», и избежать борьбы с ветряными мельницами. Лучше понять те перемены, в которых главным образом и состоит существо *человеческого сердца*, чем тешить себя выдумками о его неизменности. Ведь стоит вам совлечь то, во что оно было облечено в той или иной культуре, перед вами остается жалкая абстракция, не имеющая ничего общего с тем, чем на самом деле жили люди. Если взять простой

пример, еду, и отвлечься от разнообразных особенностей быта и кулинарных традиций того или иного места и эпохи, принятие пищи сведется к чистой физиологии. Человеческая любовь, освобожденная от всех связанных с нею многочисленных табу, чувств, тонкостей морали, сводится к явлению, говорить о котором можно только на медицинском, а не на поэтическом языке.

Те, кто мыслит логически, поймут, что идея *неизменности человеческого сердца* — это еще один случай взгляда на вселенную в категориях наименьшего общего кратного. Согласно этому представлению, двигатель — это настоящий двигатель, когда его не приводит в движение ни пар, ни бензин, ни электричество, когда он не мал и не велик, не пребывает в движении или покое. На самом же деле вы понимаете, что такое двигатель, или человек, или любое другое общее понятие, как раз принимая в расчет все то, чем это может быть, то есть исследуя ветви дерева, а не обрубая их.

Поэтому мы должны остаться глухи к словам профессора Сора, когда он приглашает нас «заботиться о том, что есть в мильтоновской мысли по сей день живого и оригинального, старательно освобождая вечное и человеческое от богословского вздора» (Milton, с. 111)^{iv}. Это все равно что заняться «Гамлетом», оставив в стороне «вздор» насчет кодекса мести, или многоножками, отвлекшись от их столь неуместных ног, или готической архитектурой, забыв об остроконечных арках. Мильтоновской мысли не будет, если очистить ее от богословия. Наша задача должна быть совершенно иной: окунувшись как раз в этот самый «вздор», чтобы тот мир открылся нам, как если бы мы верили в него, и удерживая в воображении этот угол зрения, увидеть, что за поэма окажется перед нашим взором.

Чтобы не иметь незаслуженного преимущества перед кем-то из читателей, мне следует предупредить, что сам я христианин и в самом деле просто-напросто верю кое во что (далеко не во все) из того, во что неверующий читатель должен «представить себе, будто верит». Но тому, кто хочет понять Мильтона, мое христианство выгодно. Плохо ли, читая Лукреция, иметь под боком живого эпикурейца?

Примечания переводчика

ⁱ Томас Трахерн (*Trahern*, 1637—1674). Сотницы размышлений, I, 85.

ⁱⁱ Карла II Стюарта, правившего с 1660 по 1685 г.

ⁱⁱⁱ Имеется в виду роман французской писательницы Мадлен де Скюдери «Артамен, или Великий Кир» (*Artamène ou le grand Cyrus*) (1649—1653).

^{iv} Дени Сора (*Saurat*, 1890—1958) — крупнейший франко-британский исследователь Мильтона, автор работ: «Мильтон как мыслитель» (*La pensée de Milton* (1920), английский вариант — *Milton: Man and Thinker* (1925)), «Блейк и Мильтон» (*Blake and Milton* (1922)), «Мильтон и английский христианский материализм» (*Milton et le matérialisme chrétien en Angleterre* (1928), английский вариант — *Milton and Materialism*). Здесь и далее, в главе XII, Льюис цитирует издание *Milton: Man and Thinker*. New York, 1925.

Х

МИЛЬТОН И БЛАЖЕННЫЙ АВГУСТИН

Гордыня наглая и злая спесь,
Таких, как вы, не терпят здесь.
«Жемчужина», 401ⁱ

Та версия истории грехопадения, которую излагает Мильтон, по существу, восходит к версии Августина, а в целом — Церкви. Изучив ее, мы поймем, что вообще значил этот сюжет для Мильтона и его современников, и тем самым нам легче будет избежать многообразных ложных трактовок, к которым особенно склонен современный читатель. Основные учения таковы.

1. Бог сотворил все без исключения благим: «Никакая *Природа* (то есть никакая самостоятельная реальность) не зла, и само имя Зла означает только отсутствие блага» («О Граде Божиим», XI, 21, 22). Поэтому Бог у Мильтона говорит Адаму: «Я благим его и чистым создал» (*I made him just and right*) — и добавляет: «Таков закон для сотворенных Мной Эфирных Сил» (*Such I created all th' Ethereal Powers* — «П.Р.», III, 98). Поэтому ангел говорит: «Един Господь; все только от Него исходит и к Нему приходит вновь, поскольку от добра не отрелось» (*One Almighty is, from whom all things proceed... If not deprav'd from good, created all such to perfection* — V, 469).

2. То, что мы зовем злом, есть извращенное благо («О Граде Божиим», XIV, 11). Это извращение возникает, когда сознательное существо становится более сосредоточено на себе, нежели на Боге (там же, XIV, 11), и желает существовать «само по себе» (*esse in semet ipso* — XIV, 13). Это — грех гордыни. Первым совершил этот грех сатана,

«гордый ангел, обратившийся от Бога к самому себе, желая по тиранической надменности скорее иметь собственных подданных, чем быть подданным самому» (XIV, 11). Сатана у Мильтона в точности соответствует этому описанию. Его заботит в первую очередь собственное достоинство. Он поднял мятеж, потому что «счел Себя униженным» (*thought himself impaired* — «П.Р.», V, 665). Он пытается утверждать, что существует «сам по себе», то есть не сотворен Богом: «Мы саморождены, самовозникли благодаря присущей нам самим жизнетворящей силе» (*self-begot, self-rai's'd by our own quick'ning power* — V, 860). Он — «владыка» (*great Sultan* — I, 348) и «монарх» (*monarch* — II, 467), соединение восточного деспота и макиавеллиевского государя (IV, 393).

3. Из изложенного учения о добре и зле следует: (а) что добро может существовать при отсутствии зла, как на Небесах и в Раю Мильтона, но не наоборот («О Граде Божиим», XIV, 11). (б) Что добрые и злые ангелы обладают одной Природой, блаженной, если она предана Богу, и злой, если предана самой себе (там же, XII, 1). Два этих вывода объясняют все те сцены у Мильтона, часто понимаемые неверно, где он настаивает на совершенстве *Природы* сатаны (и тем тяжелее его вина) в противоположность извращенности его *воли*. Если бы ничто доброе (а значит, никакое бытие) не осталось в нем неизвращенным, сатана перестал бы существовать; поэтому нам сказано, что «не совсем он прежнее величье потерял» (*his form had yet not lost all her original brightness*), и по-прежнему заметен его «омраченный блеск» (*glory obscur'd* — «П.Р.», I, 591).

4. Хотя Бог создал все творения добрыми, Он предвидел, что некоторые из них по своей воле станут злыми («О Граде Божиим», XIV, 11), и также предвидел, что Он использует их зло во благо (там же). Подобно тому, как Он явил свое благоволение в *творении* благой Природы, так Он являет свою справедливость в *использовании* злой воли (*Sicut naturarum bonarum optimus creator, ita voluntatum malarum justissimus ordinator* — XI, 17). Все это поэма снова и снова являет в действии. Бог видит, как сатана приходит, чтобы соблазнить человека; «и соблазнит» (*and shall pervert*), замечает Он (III, 92). Он знает, что грех и смерть «дерз-

нули возомнить Его безумным» (*impute folly*) из-за того, что Он позволил им так легко проникнуть на землю, но грех и смерть не знают, что «адских псов своих Он сам призвал всю мерзость вылизать и грязь пожрать» (*called and drew them thither, His hell-hounds to lick up the draff and filth* — X, 620 сл.). Грех в жалком неведении принял этот Божий «призыв» за «симпатию иль соприродной силы влияние» (*sympathie or som connatural force*) между ним и сатаной (X, 246). То же учение воплощается в первой книге, когда сатана поднимает голову от горящего озера по «попущенью свыше» (*high permission of all-ruling Heaven* — I, 212). Как заявляют ангелы, всякий, кто попытается поднять мятеж против Бога, достигнет результата, противоположного своему намерению (VII, 613). В конце поэмы Адам изумляется силе, «от зла родить способной добро» (*that all this good of evil shall produce* — XII, 470). Это полностью противоположно тому плану, который намечает в первой книге сатана, когда надеется, если Бог попытается сотворить с его помощью какое-либо добро, «извратить такой исход» (*pervert that end* — 164). Вместо этого ему позволено творить зло, какое он только пожелает, и всякий раз он видит, что сотворил добро. Те, кто не становится детьми Божьими, становятся Его орудиями.

5. Если бы грехопадения не было, люди, размножившись до совершенного числа, обрели бы ангельское достоинство («О Граде Божиим», XIV, 10). Мильтон согласен с этим. Бог заповедует человеческому роду населять землю, а не Небеса, «пока, возвысаясь, множеством заслуг и послушаньем долгим искушен, не внидет в Эмпирей» (*till by degrees of merit rais'd They open to themselves at length the way* — «П.Р.», VII, 157). Ангел дает Адаму понять, что может настать «срок», когда земные тела «станут субстанцией духовной» (*turn all to spirit*) и «окрылясь, взлетят» (*wing'd ascend* — V, 493 сл.).

6. Сатана повел наступление на Еву, а не на Адама, потому что знал: она менее разумна и более доверчива («О Граде Божиим», XIV, 11). Точно так же у Мильтона сатана рад, что застаёт женщину, которая «всем доступна искусам» (*The Woman, opportune to all attempts*), одну, без мужчины, чьего «мышленья высшего» (*Whose higher intellectual more he shuns*) он страшится («П.Р.», IX, 483).

7. Адам не был обманут. Он не поверил тому, что сказала ему жена, но подчинился из-за их «супружеских уз» (*socialis necessitudo*) («О Граде Божиим», XIV, 11). Отдавая среди побудительных мотивов Адама эротике чуть большее предпочтение перед нежной привязанностью, Мильтон следует Августину почти буквально: «Не будучи обманутым, он знал, что делает, но преступил запрет, очарованьем женским покорен» (*Against his better knowledge, not deceav'd, But fondly overcome with Femal charm* — «П.Р.», IX, 998). Однако мы не должны преувеличивать различия. Августиновское *ab unico noluit consortio dirimi* почти дословно повторяет Адам у Мильтона: «Как без тебя мне жить? Как позабыть беседы наши нежные, любовь, что сладко так соединяла нас» (*How can I live without thee, how forgoe Thy sweet Converse and Love so dearly joy'n'd* — там же, 908). Неожиданная перемена, когда Эдемский сад, возникавший до сих пор в поэме не иначе как сокровеннейшее желание сердца, превращается в «дикие дебри» (*these wilde Woods forlorn*), — пожалуй, лучшее в мировой поэзии выражение чаемой разлуки.

8. Грехопадение заключалось в непослушании. Все значение волшебного яблока исчезло из поля зрения. Яблоко не было «ни дурным, ни вредоносным, а только запретным», и единственная цель запрета — внушить послушание, «каковая добродетель в разумной твари (ударение на *твари*; то есть хотя и разумная, но только лишь тварь, а не существо, обладающее собственным существованием) есть некоторым образом мать и хранительница *всех* добродетелей» («О Граде Божиим», XIV, 12). Точно таков и взгляд Мильтона. Мысль о том, что яблоко имеет какое-либо значение само по себе, вложена в уста отрицательных персонажей. Во сне Евы оно «плод волшебный» (*fruit divine*), что «предназначен для богов» (*fit for Gods*), но «мог бы и людей обожествить» (*able to make gods of Men* — V, 67 сл.). Сатана делает вид, будто знание магическим образом заключено в яблоке и перейдет к вкусившему от него, желают того наложившие запрет или нет (IX, 721 сл.). Положительные герои говорят совсем иное. Для них яблоко — «единый послушания залог» (*sole pledge of his obedience* — III, 95), «наш единый [знак] покорности» (*sign of our obedience* — IV, 428), предмет единственной

и праведной заповеди (V, 551), «единый запрет» (*My sole command* — VIII, 329). Мысль, что если яблоко само по себе не обладает магическим действием, то нарушение запрета теряет значение — иными словами, что мильтоновский Бог поднимает столько шума из ничего, — выражает только сатана. «Хитро Его прельстил я преступить завет Создателя; и чем его прельстил? Вас несказанно это изумит; вообразите: яблоком! Творец, проступком Человека оскорбясь (что смеха вашего достойно), предал любимца Своего и заодно весь мир» (*Him by fraud I have seduc'd From his Creator, and the more to increase Your wonder, with an Apple; he thereat Offended, worth your laughter, hath giv'n up Both his beloved Man and all his World* — X, 485). Блаженный Августин считает непослушание ужасным как раз потому, что послушание было столь легким («О Граде Божиим», XIV, 12).

9. Но хотя грехопадение заключалось в непослушании, причиной его, как и непослушания сатаны, была гордыня («О Граде Божиим», XIV, 13). сатана смог войти в доверие к Еве благодаря ее гордыне: во-первых, льстя ее красоте («П.Р.», IX, 532–48), которой «Ангелы должны... молитвенно, благоговейно служить» (*should be seen... adord and served by Angels*), а во-вторых (и это важнее), пробуждая ее эгоизм к прямому возмущению против подчиненного положения Богу как такового. «Зачем, — спрашивает он, — Его запрет? Чтоб запугать, унизить вас и обратить в рабов несведущих, в слепых, послушных слуг?» (*Why... was this forbid? Why but to keep ye low and ignorant, His worshippers* — IX, 703). Это прямое обращение к желанию ограниченной твари существовать «самой по себе», *esse in semet ipso*. В момент вкушения она «о Боге позабыла»ⁱⁱ (*nor was godhead from her thought* — IX, 790).

10. Поскольку грехопадение заключалось в непослушании человека тому, кто выше его, оно было наказано потерей власти, которой был наделен человек над низшими; то есть, главным образом, над своими страстями и своим телом («О Граде Божиим», XIV, 15). Человек возжелал анархии — Бог попустил ее. Так, у Мильтона Бог говорит, что силы человека «истощенны» (*lapsed*), «утеряны» (*forfeit*) и «порабощены» (*enthralled* — «П.Р.», III, 176). Из девятой

книги мы узнаем, что после грехопадения разум перестает быть руководящим началом и воля не повинуется разуму, так как то и другое порабощено похотью (IX, 1127 сл.). Когда разум перестает быть послушным, «неистовые страсти... лишат рассудок власти» (*upstart passions catch the government* — XII, 88).

11. Это непослушание человеческого тела человеку особенно очевидно в самом факте существования сексуальной сферы, ибо самой этой сферы не существовало бы, если бы не грехопадение («О Граде Божиим», XIV, 16—19). То, что имеет здесь в виду Блаженный Августин, так очевидно само по себе и все же столь подвержено недоразумениям, если не целиком предано в их власть, что мы не можем оставить это без внимания. Он говорит о том, что половые органы вообще не находятся под *прямым* контролем нашей воли. Можно сжимать кулаки, не испытывая гнева, и испытывать гнев, не сжимая кулаки; положение рук при подготовке к драке *прямо* контролируется нашей волей и лишь *косвенно*, да и то не всегда, нашими страстями. Что же касается соответствующего видоизменения половых органов, его нельзя начать или остановить простым движением воли¹. Поэтому Мильтон помещает сцену потакания плотским страстям сразу же после грехопадения (IX, 1017—45). Он, несомненно, имел в виду контраст этого эпизода и описаний непадшего полового начала в четвертой и седьмой книгах (50020). Но он изобразил это начало еще до грехопадения таким сладострастным, а падшее, оно сохранило у него такую поэтичность, что контраст оказался не столь резким, как предполагалось.

Я надеюсь, что этот краткий анализ поможет читателю с самого начала увидеть праздность некоторых вопросов, которые снова и снова заводят исследователей в тупик. Нам не нужно спрашивать: «Что такое яблоко?» Просто яблоко, не аллегория. Просто яблоко, совсем как платок Дездемоны — не более чем платок. Все зависит от него, но само по себе оно не имеет никакого значения. Можем

¹ Конечно, психология Августина была поверхностной. Ничуть не худшая иллюстрация неповиновения нам нашего тела — произвольное слюноотделение при виде аппетитной пищи.

мы оставить без внимания и вопрос, который не дает покоя некоторым выдающимся исследователям: «Что такое грехопадение?» Грехопадение — это просто непослушание, совершение того, что совершать запрещено; и причина его — гордыня, когда человек задирает нос, забывает свое место, мнит себя Богом. Так думает Августин, и так (насколько я могу судить) всегда учила Церковь; Мильтон заявляет об этом в самых первых строках первой книги, это повторяют все его герои, отстаивая в продолжение всей поэмы все возможные точки зрения и по-разному обращая эту тему, словно тему фуги. Доводы Евы, побуждающие отведать яблока, сами по себе достаточно убедительны; ответ на них — в простом напоминании: «Ты не должна. Тебе запретили». «Великая нравственность, царящая у Мильтона, — сказал Аддисон, — самое всеобщее и самое полезное, что можно себе представить: послушание воле Божьей дарит людям счастье, а непослушание делает их несчастными»ⁱⁱⁱ. Доктор Тийяр удивляет меня, называя это «довольно туманным объяснением» («Мильтон», с. 258). Скучное — пожалуйста, если угодно — плоское, грубое или сухое, но почему же *туманное*? Нет ли здесь отчаянной ясности и конкретности классических фраз, памятных нам с самых ранних лет: «Наклонись!», «Ступай в кровать!», «Напиши сто раз “Я должен делать то, что мне велели!”», «Не разговаривай с набитым ртом!» Чем объяснить, что лучшие современные ученые упустили такую простую вещь? Видимо, в подлинной природе грехопадения и подлинной морали поэмы есть нечто столь неинтересное и так глубоко неприемлемое для них, что исследователи с психологической неизбежностью проходят мимо, не замечая их. Они чувствуют, что Мильтон, должно быть, имел в виду нечто большее. И здесь снова оказывается полезным учение о неизменности человеческого сердца. Если Бога нет, поэма Мильтона, понятая согласно Аддисону, очевидным образом не имеет ни малейшего отношения к реальности. А потому главное, о чем писал Мильтон, необходимо отместить как случайную историческую диковинку и сосредоточиться на совершенно незначительных и второстепенных аспектах его работы. Ведь не может быть ни малейших сомнений,

что Мильтон имел в виду именно то, о чем сказал Аддисон! Если нам не интересно это, нам не может быть интересен «Потерянный Рай».

А как он может быть нам интересен? Думаю, есть два варианта. Те читатели — их все меньше, — для которых поэзия — это страсть, освобожденная от дальнейших размышлений, должны просто принять учение Мильтона о послушании, как принимают необъяснимый запрет в «Лоэнгрине», «Золушке» или «Амуре и Психее». В конце концов, это общее место; даже Кролик Питер попал в беду, потому что пошел в сад Макгрегора^{iv}. Читателям более обычным придется двигаться круглым путем. Пусть постараются усилием исторического воображения пробудить ту всецело иерархическую картину вселенной, к которой принадлежит и поэма Мильтона, и поучатся чувствовать, что верят в нее. Пусть забудут о «неизменном человеческом сердце» и попытаются вместо этого самостоятельно прожить некоторые из его действительных изменений. Этой идее иерархии, которая заслуживает целой книги, я посвящаю теперь главу.

Примечания переводчика

ⁱ «Жемчужина» (*Pearl*) — одна из четырех аллитерационных поэм неизвестного автора (среди которых и «Сэр Гавейн и Зеленый Рыцарь»), чудом дошедших в единственном кодексе 1400 г.

ⁱⁱ Перевод этого места у А. Штернберга: «сравнившись в мыслях с Божеством», очевидно, ошибочен.

ⁱⁱⁱ Цитата из одного из очерков Джозефа Аддисона (*Addison*, 1672—1719), английского публициста, чьи статьи о «Потерянном Рае» в журнале *Spectator* оказали большое влияние на последующее восприятие Мильтона.

^{iv} Сюжет известной детской книжки «Сказка о Кролике Питере» (1900) английской писательницы Беатрис Поттер.

XI ИЕРАРХИЯ

Для религиозного развития Индии и Персии основополагающее значение имеет одно и то же представление о вселенском порядке. Оно появляется в «Ригведе»... под именем Рта или Рита. Это слово обычно переводят как Порядок или Право, однако в современном английском языке трудно найти ему какой-либо эквивалент, потому что оно относится одновременно к сфере космического, ритуального и нравственного.

*Кристофер Даусон,
«Прогресс и религия», гл. VII*

Доблесть, к которой вы стремитесь, не может обратиться в такую низость, чтобы вместо Государя, доставшегося вам через такую длинную цепочку особ королевской крови, принять ярмо тиранства своего собрата.

«Аркадия» (1590), II, гл. 28 II

Джонсон жаловался, что у Мильтона все мужчины созданы только для мятежа, а женщины — только для повинения. Другие полагали, что раз он противился монархии Стюартов, то должен противиться и монархии Бога и быть тайным сторонником дьявола. Все, писавшие о нем, ощущали по меньшей мере тревожный контраст между республикански настроенной землей и роялистскими небесами. По-моему, взгляды эти ложны и свидетельствуют о глубоком непонимании центральной мысли Мильтона.

Мысль эта — вовсе не его изобретение. Она принадлежит древней ортодоксальной традиции европейской этики от Аристотеля до того же Джонсона, и тот, кто ее не понимает, неверно оценит не только «Потерянный Рай», но почти

все, написанное до революции. То, о чем идет речь, можно назвать идеей иерархии. Согласно этому представлению, в мироздании объективно присутствует некоторая шкала ценностей. Надо всем, кроме Бога, есть нечто высшее по природе; подо всем, кроме бесформенной материи, есть нечто по природе низшее. Благо, счастье и достоинство каждого существа состоят в повиновении высшему и в главенстве над низшим. Когда в этой двусторонней системе сбивается хотя бы одна из ее составляющих, возникает болезнь или уродство; поврежден сам миропорядок, и его не излечить, пока вредоносный элемент не исправится или не уничтожится. То или другое непременно должно произойти, ибо, сдвигаясь со своего места в системе (вверх, как мятежный ангел, или вниз, как не в меру угождающий жене муж), такой ее элемент вступает в столкновение с самим порядком природы, что заведомо плохо.

Аристотель говорит, что главенствовать и подчиняться согласно природе. Душа от природы главенствует над телом, мужчина — над женщиной, разум — над страстью. Рабство оправданно, потому что некоторые из людей для других — то же, что душа для тела («Политика», I, 5). Мы, однако, не должны полагать, что существует только главенство господина над рабом и души над телом; видов главенства столько же, сколько видов превосходства и подчиненности. Так, человек должен управлять своими рабами «деспотически», детьми — «монархически», а женой — «политически»; душа должна быть безраздельной владычицей тела, разум — конституционным монархом страсти (там же, I, 5, 12). Справедливость или несправедливость того или иного главенства всецело зависит от природы участвующих сторон, а вовсе не от общественного договора. Если граждане действительно равны между собой, им следует жить в условиях республики, когда все правят по очереди (там же, I, 12; II, 2). Если же между ними нет подлинного равенства, республиканское устройство несправедливо (там же, III, 13). Разница между царем и тираном не столько в том, что один управляет мягко, а другой жестоко. Царь — тот, кто управляет *подчиненными* — теми, кто ниже его по природе. Тот же, кто правит бессменно, не имея преемни-

ка, теми, кто по природе равен ему, — тиран, даже если он правит хорошо. Власть его противна порядку (там же, II, 16, 17; IV, 10). Справедливость есть равенство для равных и неравенство для неравных (там же, III, 9). Та постановка вопроса, которая возможна для нас — какое государственное устройство лучше, демократия или диктатура, — для Аристотеля не имела бы смысла. «Демократия для кого и для кого диктатура?» — спросил бы он.

Аристотель размышлял главным образом о гражданском обществе. Приложение представлений об иерархии к частной жизни или к космосу следует искать у других писателей. Когда Донн говорит: «Моя б любовь могла в твою навек вместиться» (*thy love shall be my [loves] sphere*)ⁱⁱⁱ, за его словами стоит космическая иерархия платонически ориентированных теологов, особенно, я думаю, Абрабанеля^{iv}. Каждое существо — проводник нисходящей любви или *agape* к низшему существу и восходящей любви или *eros*'а — к высшему. Таково неравенство в любви между интеллектом, управляющим своей сферой, и сферой, подчиненной ему¹. Это не метафора. Для мыслителя эпохи Возрождения не менее, а более, чем для ученого, вселенная была переполнена трепетанием антропоморфной жизни; ее подлинное изображение мы найдем на усложненных рисунках титульных листов старинных фолио, по углам которых веют ветры, внизу выпускают свой фонтан дельфины, и взгляд наш поднимается вверх, мимо городов, королей и ангелов, к четырем окруженным лучами еврейским буквам, царящему надо всем неизреченному Имени. Вот почему мы только на границе метафоры, когда спенсеровский Артегалл бранит уравнивателя-великана, говоря ему, что все сотворено «в доброй мере» и «знает свои четкие пределы», так что холмы не «превозносятся» над долинами, а долины не «завидуют» холмам, в силу той же великой власти, что заставляет царей повелевать, а подчиненных повиноваться^v. Для Спенсера это больше, чем просто затейливая аналогия. Общественная иерархия имеет тот же источник, что и космическая, она в самом деле — оттиск той же печати, только на ином воске.

¹ *Abrabanel*. *Dialoghi d'Amore*. Trans. Friedeburg-Seeley and Barnes under the title «Philosophy of Love by Leone Ebreo». Soncino Press, 1937. P. 183.

Лучше всего идея иерархии в ее двойном соотношении с гражданской жизнью и жизнью космической выражена, пожалуй, в речи Улисса из шекспировского «Троила». Ее особенное значение в том, что она ясно указывает альтернативу иерархии. Стоит нам забыть о «ранге» (*degree*), как «все в мире столкнется в сплошном противоборстве», начнет господствовать «сила» (*strength*), все вокруг «сведется к грубой силе» (*power*)^{vi}. Иными словами, современное представление о том, что возможен выбор между иерархией и равенством, для шекспировского Улисса — пустой вздор. Единственная реальная противоположность иерархии — тирания; тому, для кого нет авторитета, придется подчиниться грубой силе.

Иерархия — одна из излюбленных шекспировских тем. Если мы не принимаем его представлений о естественном авторитете, мы просто ничего у него не поймем. Чего стоит хотя бы пример «Укрощения строптивой». Именно такого рода непонимание позволило одному из наших поэтов-лауреатов счесть речь Катаринины о покорности «меланхолической чушью». По той же самой причине современные постановщики заставляют Катаринину показать зрителям, что ее покорность — тактический прием или ирония. В тех словах, которые вложил ей в уста Шекспир, на это нет и намека. Если бы мы спросили у Шекспира, что предвещает покорность Катаринины, думаю, он ответил бы нам словами Петруччо: «Сулит *она* любовь, покой и радость, / Власть твердую, разумную покорность, / Ну, словом, то, что называют счастьем»^{vii}. Эти слова, если принять их всерьез, могут ошеломить современного читателя; но тем, кому подобный шок не по силам, не стоит читать старые книги. Если бы поэт не хотел, чтобы мы радовались исправлению Катаринины, он сделал бы ее поприятней и, уж конечно, не старался бы изо всех сил показать нам, как под личиной показного мужененавистничества она изводит ревностью свою сестру. В других пьесах достаточно свидетельств, подтверждающих, что Шекспир в полной мере принимал учение о «правильном главенстве». «Нехорошо, когда мы [женщины] слишком вольны»^{viii}, — читаем мы в «Комедии ошибок». Ребенок для родителя «лишь отпечаток на

воске», говорит Тесей. Ребенок, пытающийся возражать отцу — и какому отцу, мудрецу Просперо! — получает в ответ: «Что? Яйца учат курицу?» «Король Лир» предстанет в ложном свете, если мы не пойдем дальше современных взглядов на родительскую или королевскую власть. Даже «Макбет» становится понятней, когда мы отдаем себе отчет, что главенство жены над мужем — «чудовищно». Я не сомневаюсь в том, что Шекспир, как и Монтень, считал «повиновение обязанностью, присущей разумной душе».

Если мы вполне усвоим идею иерархии, мы увидим, что порядок можно разрушить двумя способами: (1) повелевая равными по природе или подчиняясь им (тирания или раболепие), (2) отказываясь подчиняться высшему по природе или повелевать низшими (мятеж или небрежение). Все это — уродства, независимо от того, одинаково ли виновны в них обе стороны. Поэтому и нелепа мысль о том, что вера в монархию Бога и отвержение монархии Карла логически или хотя бы эмоционально несовместимы. Прежде стоит спросить, является ли Карл нашим природным владыкой. Если это не так, мятеж против него — не отступление от иерархического принципа, но его утверждение. Мы должны повиноваться Богу и не слушать Карла по одной и той же причине, как современный человек по одной и той же причине должен повиноваться закону, но не бандиту. Чтобы при всей своей очевидности эта истина все же не ускользнула от его читателей, Мильтон подчеркнул ее в двух контрастных эпизодах.

Первый эпизод — спор между сатаной и Абдиилом в пятой книге. Обе стороны — крепкие аристотелики, однако все дело в том, что сатана не прав в самом главном. Рассуждение его затрудняется тем, что он особенно старательно стремится избежать равенства в собственных рядах и потому должен на минуту отвлечься в сторону, чтобы объяснить (789 сл.), что «званья, ранги свободе не помеха». Существо дела в его изложении не совсем ясно, *et pour cause*^x. Это один из тех отрывков, где (справедливо и даже неизбежно) дозволены элементы черной комедии. Но в главном точка зрения сатаны ясна. Он настаивает на том, что «вице-регентство» Сына — тирания в аристоте-

левском смысле. Монархия необоснованна, «если мы Ему равны» (*by right His equals* — 792). Ответ Абдиила состоит из двух частей. Во-первых, он отказывает сатане в каком бы то ни было праве порицать действия Бога, потому что Бог — его создатель («Яйца учат курицу?»). Создатель имеет высшее отцовское право делать, что пожелает, не спрашивая никого. Во-вторых же, соглашаясь с самим определением тирании, он отрицает приведенные сатаной *факты*. Сын — не одной природы с ангелами; более того, Он был орудием их создания. А раз Он *не* равен им по природе, «бессменная власть» (*unsucceeded power* — слово «бессменная» связывает это место с Аристотелем) в Его руках, конечно же, не тирания, но справедливое правление. Это настолько очевидно, что сатана, пытаясь ответить, опускается до смешной и несостоятельной теории, согласно которой ангелы «саморождены» при любезном содействии химеры по имени «бег судёб» (*fatal course* — 858).

Другой эпизод, в начале двенадцатой книги, повествует о том, как возникла монархия у людей. Некто «с гордою душой честолюбивой» (*ambitious heart*) — а значит, повинный в грехе самого сатаны — стал недоволен братским равенством, которому следовало царить среди тех, кто равен по природе. Отвергнув его, он восстал против «закона природы». Его «владычество» поэтому было «тираническим», а его претензия на божественное право («домогаясь нагло у Небес владычеством, по важности вторым, почтить его» — *as from Heav'n claiming second sovranitie*) незаконной. Ибо, как «с отеческим гневом» (*fatherly displeased*) отмечает Адам, этим *отеческим* недовольством утверждая подлинно иерархический принцип и, в тот же самый момент, осуждая тираническое его попрание, «абсолютная власть» (*Dominion absolute*) была дана человеку как таковому над животным как таковым, но не одному человеку над другими (XII, 24—70).

Мятеж сатаны, тирания Нимрода или Карла неправедны по одной и той же причине. Тирания, господство над равными, словно они — низшие, это, в сущности, мятеж. Точно так же, как прекрасно понимал шекспировский Улисс, и мятеж — тирания. Вся ненависть Мильтона к тирании выражается в поэме; но тиран, выставленный нам на поно-

шение, — не Бог, но сатана. Он «султан», а этот титул был во времена Мильтона ненавистен для каждого европейца как христианина и свободного. Он — «глава», «генерал», «главнокомандующий». Он — макиавеллиевский государь, объясняющий свой «политический реализм» «необходимостью, оправданием тирана». Его мятеж начинается с речей о свободе, но очень скоро переходит к «чести, главенству, прославлению и почету, всему, чего мы алчем» (*what we more affect, Honour, Dominion, Glorie, and renowne* — IV, 421). То же самое происходит и с Евой. Едва ли она вкусила от плода прежде, чем захотела быть «более равной» Адаму; и едва ли сказала слово «равной» прежде, чем выправила его на «высшей» (IX, 824).

Кто-то возразит, что, хотя утверждение Мильтоном монархии Бога логически совместимо с его республиканскими пристрастиями, одной логики все же недостаточно. В поэме находят эмоциональную дисгармонию: что бы ни *говорилось* на страницах «Потерянного Рая», с *чувством* самого поэта, на взгляд критиков, почтение к авторитету созвучно не так, как призыв к свободе. В расчет принимается то, как мы читаем поэму, а не логические конструкции, которые мы можем сооружать на ее счет. Но в таком случае наш действительный опыт зависит не столько от материала самой поэмы, сколько от тех заранее составленных мнений, которые отражаются на нашем восприятии. Нет ничего удивительного, если мы, воспитанные главным образом на идеях равенства или даже антиномизма, предрасположены в пользу сатаны и против Бога, в пользу Евы — против Адама и, таким образом, сможем вычитать у поэта отсутствующие в действительности симпатии.

Несомненно, упомянутые упреки имеют основание, но необходимо помнить об одном существенном различии. Одно дело сказать, что Мильтону не удалось приложить идею иерархии к себе самому, и совсем другое — что его вера в нее была поверхностной. Мы не «столь несведущи относительно человеческой природы, чтобы не знать, сколь искренним бывает замысел и сколь несовершенным исполнение»^x. Я вполне готов допустить, что самому Мильтону добродетели повиновения и смирения давались нелег-

ко; и если все то, что называется дисгармоничностью поэмы, просто-напросто означает, что поэт думал лучше, чем жил, и любил более высокие добродетели, чем те, которыми обладал, — тогда поэма действительно расколота. Но если речь идет о том, что он только на словах был сторонником субординации, а внешнее признание требований традиционной морали противоречило глубочайшим побуждениям его души, — с этим я согласиться не могу. Идея иерархии не просто прилеплена к поэме в тех местах, где этого требует догма. Вся поэма живет ею, и каждую минуту она пенится или разрастается, силясь выйти за пределы стиха.

Автор живописует блаженную жизнь как упорядоченную — танец, замысловатый до такой степени, что он кажется лишенным правильности в те самые мгновения, когда его правильность особенно сложна (V, 620). Он рисует свою вселенную как вселенную ступеней, от корня до стебля, от стебля до цветка, от цветка до благоухания, от плода до человеческого разума (V, 480). Он восторгается чинной сменой неравной учтивости — снисхождением (прекрасное слово, которое мы испортили) с одной стороны и почтением с другой. Он «впрямую» (*with rayes direct*) показывает нам Отца, изобильно озаряющего Сына, и Сына, Который поднимается, «опершись на скипетр» (*o're his scepter bowing* — VI, 719, 746); или Адама, «без страха», но «с почтением склонившегося» пред «высшим существом», когда он выходит навстречу архангелу, и ангела, не преклоняющего своей главы, но весьма учтливому, когда он произносит свои речи о спасении перед человеческой четой (V, 359—90); или учтивость любящего к более высоким ангелам как «по обычаям Небес, где высшим Духам низшие — почет и уваженье воздают всегда» (*is wont in Heaven, where honour due and reverence none neglects* — III, 737); или Адама, с «покровительственной любовью» улыбающегося «смиренному очарованию» Евы, как великий Отец-Небо улыбается Матери-Земле (IV, 498); или животных, покорных зову Евы, как зову Цирцеи (IX, 521).

Смысл всех этих строк кажется мне совершенно ясным. Их писал не человек, с неохотой принявший принцип иерархии, а человек, им зачарованный. Это ничуть не

удивительно. Почти все, что мы знаем о Мильтоне, подготавливает нас к тому, что идея иерархии воздействует на его воображение не меньше, чем на сознание, и, возможно, достигает сознания главным образом через воображение. Мильтон — аккуратный, элегантный джентльмен, «барышня из колледжа Христова»^{xi}; утонченный человек, расхаживающий по *ухоженному* саду. Это филолог-буквоед, фехтовальщик, музыкант с особенным пристрастием к фуге. Во всем, что его по-настоящему заботит, он требует порядка, соразмерности, меры и надзора. В поэзии он почитает вершиной *уместность* (*decorum*). В политических предпочтениях он менее всего походит на демократа — это республиканец аристократического толка, считающий, что «ничто столь не согласно с порядком природы или с интересами человечества, как то, что меньший должен уступать большему, но не численно, а по мудрости и добродетели» (*Defensio Secunda*. Trans. Bohn. *Prose Wks.* Vol. I, p. 256). Паря вдали от сферы политики, он пишет: «Конечно, дисциплина не есть только устранение беспорядка, она (если вещам божественным возможно придать какой-либо видимый облик) — сам видимый облик и образ добродетели, в котором она в своем шествовании не только являет взору правильные движения своей небесной поступи, но также дает гармонии своего голоса быть различимой для смертного слуха. Что там, сами ангелы, в которых нет оснований предполагать какого-либо беспорядка, — как описывает апостол, видевший это, сам будучи восхищен, — распределены и расчислены по своим горным княжествам и царствам, согласно властным повелениям самого Бога, разосланным по пространным областям неба. Также и райское сообщество блаженных, хотя оно и совершенно, все же не лишено дисциплины, чья золотая трость размечает каждую пядь и дарует меру всем пределам Нового Иерусалима». Заметим, чем он это обосновывает. Дело не в том, что даже спасенные души по-прежнему останутся ограниченными, и не в том, что устранение дисциплины — некая особая привилегия, слишком высокая для тварных существ. Нет, дисциплина будет существовать на Небесах, «чтобы наше блаженство могло обращаться тысячью граней славы и восторга и силою особого рода

чудного равновесия быть неподвижной планетой радости и счастья» (*Reason of Church Government*, I, cap. I. *Prose Wks.*, Bohn. Vol. II, p. 442). Иными словами, дисциплина остается, чтобы мы могли быть «упорядоченными, тогда как на вид весьма беспорядочны». Тем, для кого такое представление лишено смысла, не стоит тратить время, пытаясь получить удовольствие от чтения Мильтона. Ведь это, быть может, главный парадокс его зрения. Только строгий образец, так глубоко сокрытый в танце, что поверхностные наблюдатели не могут разглядеть его, придает красоту необузданным и свободным движениям, точно так же как десятисложный размер умеряет вольности и неровности мильтоновского стиха, делая его красивым. Блаженная душа подобна планете — блуждающей звезде, постоянной (как говорят астрономы) в самом своем блуждании; она совершенно непредсказуема и все же постоянна в своей непредсказуемости. Небесная игра рождается в согласно звучащем оркестре; благодаря правилам учтивости совершенство достижимо, а свобода возможна. Свободное от греха мироздание есть Торжественная Игра; а хорошей игры не бывает без правил. И раз этот отрывок должен раз и навсегда решить вопрос, любил ли Милтон принцип иерархии, он должен положить конец и воображаемому спору между поэзией и этикой, который наши современники, к несчастью, так часто вычитывают у больших поэтов. На самом деле между ними нет различия. Созерцание «облика добродетели» воспламеняет всего человека целиком. Забыв об этом, мы не поймем ни «Кома» или «Потерянный Рай», ни «Королеву фей» или «Аркадию», ни даже саму «Божественную комедию». Мы будем в постоянной опасности, рискуя предположить, будто поэт насаждает правила, тогда как на самом деле он зачарован совершенством.

Примечания переводчика

ⁱ Генри Кристофер Даусон (*Dawson*, 1889—1970) — английский католический историк культуры.

ⁱⁱ «Аркадия» — роман Филипа Сидни.

ⁱⁱⁱ Пер. Г. Кружкова.

^{iv} Иуда Абрабанель (Леон Еврей).

^v *Спенсер*. Королева фей, V, II, 41 (ср. анализ этого места в «Аллегории любви» Льюиса, с. 418 наст. изд.):

The hills doe not the lowly dales disdain;

The dales doe not the lofty hills envy.

He maketh Kings to sit in sovereignty;

He maketh subiects to their powre obey.

(Холмы в долины гордо не глядят

Те кротки, не завидуя холмам.

Господь творит престолы королям

А подданных — их власти предает.)

^{vi} К сожалению, перевод Т. Гнедич не передает всех достоинств этой речи у Шекспира, и в частности ключевой роли в ней понятия «ранга» (*degree*) именно как иерархически обусловленного места в строе мироздания.

^{vii} Пер. П. Мелковой. V акт, сцена 2.

^{viii} Пер. А. Некора. II акт, сцена 1: *Headstrong liberty is lash'd with woe* — «Упрямая свобода влечет несчастья».

^{ix} «И не без основания» (фр.).

^x Известная по воспоминаниям Дж. Босуэлла фраза Сэмюэла Джонсона.

^{xi} *The Lady of Christ's* — полупрезрительное кембриджское прозвище Мильтона, студента колледжа Христа, полученное им за его внешнюю привлекательность и учтивость.

ХП

БОГОСЛОВИЕ «ПОТЕРЯННОГО РАЯ»¹

Чего я не знаю, о том допрашивают меня.
Псалом 34(35), 11

В той же мере, в какой «Потерянный Рай» проникнут августинизмом и иерархичностью, это — поэма кафолическая, вселенская, то есть основанная на представлениях, разделявшихся «всеми, всегда и везде». Это качество в ней настолько сильно, что оказывается первым впечатлением, которое поэма производит на всякого непредубежденного читателя. Да, в ней есть и элементы ереси, но их можно обнаружить, только специально задавшись такой целью; любая критика, выводящая их на передний план, не права, ибо обходит тот факт, что правоверие этой поэмы признавали многие поколения проникательных читателей, неплохо подкованных в богословии.

Наука о Мильтоне очень многим обязана профессору Сора¹, но я думаю, что с присущим первопроходцу энтузиазмом он заходит слишком далеко. Он утверждает, что «Бог Мильтона далек от Бога всеобщей веры или даже от Бога ортодоксального богословия. Это не Творец, внешний по отношению к своему творению, но абсолютное и совершенное Существо, заключающее в Себе полноту времени и пространства» (с. 113); «...материя — часть Бога» (с. 114). «Потерянный Рай» отождествляет Бога с первозданным,

¹ По этому предмету читателю следует обратиться к замечательной работе профессора Сьюэлла Study in Milton's Christian Doctrine. Чтобы указать все не слишком значительные совпадения и различия наших позиций, потребовалось бы больше примечаний, чем позволяет скромный объем настоящей главы.

беспредельным хаосом» (с. 115). Он «совершенно не обнаруживает Себя: как только речь заходит о действии, Мильтон говорит уже не о Боге, но только о Сыне» (с. 117). Его «единство несовместимо... с троичностью» (с. 116); «творение Сына, по мнению поэта, произошло в некий определенный миг» (с. 119); Он — «единственное проявление Отца» (с. 120), остающегося «абсолютно непознаваемым» (с. 121). Актом творения Бог «усилил Свое собственное существование, прославив благие составляющие Своего существа и отбросив... дурные... чтобы изгнать зло, скрытое в Бесконечности» (с. 133). Мильтоновская Урания — существо, названное в книге «Зогар» (иудейская компиляция XIII века) Третьей Сефирой, и Мильтон приписывает «действиям в лоне божества» «сексуальный характер» (сопровождается, надо полагать, инцестом) (с. 291). Когда Мильтон говорит, что Бог есть свет, он думает об «Истории макрокосма» (*De Macrocosmi Historia*) Фладдаⁱⁱ (с. 303).

Мне не совсем понятно, какие из этих учений профессор Сора считает далекими от «всеобщей веры» или «ортодоксального богословия». Если бы главной задачей моей книги была критика его работы, мне, конечно, следовало бы это выяснить. Однако, поскольку это не входит в наши намерения, можно оставить вопрос без обсуждения и, просто для нашего удобства, разделить упоминаемые профессором Сора учения на четыре группы: (1) те, что действительно встречаются в «Потерянном Рае», но оказываются вовсе не ересями, а общими местами христианского богословия; (2) действительные ереси, которые, однако же, не встречаются у Мильтона; (3) действительные ереси, встречающиеся в трактате Мильтона «О христианском учении» (*De Doctrina Christiana*), но не в «Потерянном Рае»; (4) возможно, еретические учения, действительно встречающиеся в «Потерянном Рае».

1. Учения, встречающиеся в «Потерянном Рае», но не содержащие в себе ереси.

(а) Отец не явлен и непознаваем, а Сын представляет Его единственное проявление. Это, конечно, есть в поэме, и профессор Сора справедливо ссылается на III, 384 сл., откуда мы узнаем, что Отец, «которого воочью увидеть не

может никакое существо» (*whom else no creature can behold*)ⁱⁱⁱ, стал «видимым» в Сыне. Это просто-напросто подтверждает, что Мильтон читал у апостола Павла о том, что Христос «есть образ Бога невидимого» (Кол. 1, 15), Тот «единный имеющий бессмертие, Который обитает в неприступном свете, Которого никто из человеков не видел и видеть не может» (1 Тим. 6, 16).

(б) «Как только речь заходит о действии, Мильтон не говорит более о Боге, но только о Сыне». В той мере, в какой это действительно так, это означает, что Сын — посредник в деле творения. Это учение Мильтон заимствовал из Евангелия от Иоанна («[Христос] в мире был, и мир чрез Него начал быть», — 1, 10), у апостола Павла («Им создано все... видимое и невидимое», — Кол. 1, 16) и из Никейского Символа веры.

(с) «Бог есть свет» («П.Р.», III, 3). Любой мало-мальски грамотный ребенок во времена Мильтона узнал бы цитату из первого послания Иоанна Богослова (1, 5).

2. Действительно еретические учения, не встречающиеся, однако же, у Мильтона.

(а) Учение о зле, скрытом в Боге. Единственное основание заподозрить в этом Мильтона — эпизод из пятой книги «Потерянного Рая» (117—119), где Адам говорит Еве, что «порой в сознание Бога и людей зло проникает, но уходит прочь» (*into the mind of God or Man may come and go*), не укореняясь в душе и «не чиня вреда, не запятнав» (*leave no spot or blame*). Поскольку весь смысл замечания Адама в том, что не присутствие зла как объекта мысли, а только лишь санкция воли делает разум злым, — и поскольку наш собственный здравый смысл подсказывает нам, что мы не становимся плохими, думая о зле, как, думая о треугольнике, не становимся треугольными, — этот фрагмент не имеет никакого отношения к фантастическому учению, приписываемому Мильтону. Нельзя даже с уверенностью утверждать, что «Бог» этого стиха не значит просто «некий бог» (ведь ангелы названы «Богами» с большой буквы в III, 341).

(б) Сексуально окрашенный характер действий «в лоне Божества». Я не вижу никаких оснований полагать, что Мильтон верил во что-либо подобное. Теория профессора

Сора основывается на том, что он придает сексуальное значение слову «игра» [*play*] в «П.Р.», VII, 10^{iv}, и во фрагменте из «Тетрахорда» (*Tetrachordon*)¹. Конечно, Мильтон мог думать (хотя, быть может, пишет он об этом меньше других христианских поэтов), что любовь между полами — аналог или даже подлинный слепок небесной или божественной любви. Если это так, то здесь он следовал апостолу Павлу с его трактовкой брака (Еф. 5, 23 сл.), Иоанну с его образом Невесты Агнца (Откр. 21, 2), нескольким местам из Ветхого Завета и огромному множеству средневековых поэтов и мистиков.

(с) «Бог есть... Абсолютное (*Total*) Существо, заключающее в Себе полноту времени». Для доказательства этого утверждения профессор Сора цитирует «О христианском учении», где Мильтон говорит, что Бог «знает наперед мысли и поступки свободно действующих созданий... божественное предведение есть не что иное, как мудрость Бога или тот замысел, что был у Него прежде, чем Он определил чему-либо быть». Эта цитата не имеет никакого отношения к разбираемому вопросу. Мне никогда не приходилось слышать о христианине, унитарии, иудее, мусульманине или теисте, который не верил бы в то же самое. Если учение

¹ *Tetrachordon*, Prose Wks., Bohn. Vol. III. P. 331. Профессор Сора считает, что учение о сексуальности в Божественной Жизни, развиваемое в «Тетрахорде», подтверждает «значение» этого «ужасного» места. Как ни странно, на самом деле Мильтон отстаивает здесь как раз *несексуальный* элемент в человеческом браке! Он рассуждает следующим образом: (а) Блаженный Августин ошибался, полагая, что единственным намерением Бога, когда он дал человеку в качестве помощника женщину, а не мужчину, было соитие. Это видно из того, что (б) в сообществе мужчины и женщины есть «особое утешение» «помимо (т. е. вдобавок, отдельно от) брачного ложа» и (с) мы знаем из Писания, что нечто аналогичное «игре» или «ослаблению поводов» присутствует даже в Боге. Вот почему «Песнь песней» описывает «тысячу восторгов... так смело пользуясь чувственными образами плотского наслаждения». Если «сексуально окрашенный характер» действий Божества, о котором говорит профессор Сора, понимать буквально, фрагмент из «Тетрахорда», мне кажется, говорит *против него*; если же это значит «сексуально окрашенный» в том смысле, в каком всякое дружеское общение между полами, допускающее «вольность» или «свободу» в сравнении с напряженностью, свойственной мужскому сообществу, носит сексуально окрашенный характер, тогда «ужасное» место становится столь невинным, что не могло бы напугать самое патриархальное семейство XIX века.

о предведении предполагает, что Бог заключает в Себе всю совокупность времени (что бы это ни означало), тогда в подобном следствии нет ничего еретического, его разделяют все теисты. Однако я не вижу ничего, что указывало бы на обязательность такого следствия. Профессор Сора также цитирует «П.Р.», VII, 154 — «Я мир другой мгновенно сотворю» (*I in a moment will create Another World*) и 176 — «Слово Божье вмиг делами обращается» и т. д. (*Immediate are the Acts of God...*). Эти слова означают, что Божественные Деяния не существуют во времени, хотя мы склонны представлять их себе так, словно они в нем существуют, — учение, с которым читатель может ознакомиться у Боэция («Утешение Философии», V, *Pros.* VI), Августина («О Граде Божиим», XI, 6, 21) или Томаса Брауна («Вероисповедание врачевателя», I, XI). Я не знаю, каким образом эти слова могут предполагать, что Бог «заключает в Себе все время», кроме как в том смысле, в котором Шекспир *предполагает* (т. е. предписывает, не вводя) драматическое время в «Гамлете». Разумеется, ереси здесь нет. Вопрос о пространстве более сложен, и его мы коснемся ниже.

3. Действительно еретические учения, которые встречаются в «Христианском учении», но не в «Потерянном Рае».

Лишь одно учение подходит под данную рубрику. Мильтон был арианом, то есть не верил в соечность и равную божественность Лиц Троицы. Мильтон — честный писатель. Заканчивая ту часть своего трактата «О христианском учении», в которую входили главы со второй по четвертую, посвященные Отцу, он начинает пятую главу, «О Сыне», с предварительного замечания, где поясняет, что *теперь* он будет говорить нечто неортодоксальное, откуда очевидно следует, что до сих пор он утверждал всеобщие верования. Его арианство, насколько это здесь для нас важно, выражается в словах: «Все эти отрывки доказывают существование Сына прежде сотворения мира, но из них нельзя сделать вывода о Его предвечном рождении». Профессор Сора предполагает, что эта ересь встречается в «Потерянном Рае», V, 603, когда Отец объявляет ангелам: «Сегодня Мною Тот произведен, Кого единым Сыном Я назвал» (*This day I have begot whom I declare My onely Son*). Если понять сказанное

буквально, это значит, что Сын был сотворен после ангелов. Но в «Потерянном Рае» это невозможно. Мы узнали из III, 390, что Бог *сотворил* ангелов при содействии Сына, и Абдиил опровергает сатану аналогичным утверждением в V, 835 — лучшее, что может ответить на это сатана: «нас при этом не было». Задача была бы неразрешимой, если бы Мильтон не подсказал нам решения в «Христианском учении», I, V, где он говорит, что слово «порождать», когда оно описывает отношения Отца к Сыну, имеет два значения: «первое буквальное, относящееся к произведению Сына, другое метафорическое, относящееся к Его прославлению (*exaltation*)» (Bohn, *Prose Wks*, vol. IV, p. 80). Очевидно, что «сегодня Мною произведен» должно обозначать «сегодня Я прославил», ибо в противном случае это не соответствовало бы остальному содержанию поэмы¹. Если же это так, мы должны заключить, что арианство Мильтона не проявляется на страницах «Потерянного Рая». Место (II, 678), где нам говорят, что сатана не боится ни одного *создания*, кроме Бога и Его Сына, просто иллюстрирует ту же самую не вполне правильную конструкцию, благодаря которой Ева становится одной из своих дочерей (IV, 324)^v. Если понимать его иначе, пришлось бы сделать «творением» не только Сына, но и Отца. Выражение «из всего Творения первый» в приложении к Сыну в III, 383, есть перевод Павлова πρωτότοκος πάσης κτίσεως (Кол. 1, 15). Писатель, беспокоящийся о том, чтобы избежать арианской ереси, в самом деле мог бы избежать мильтоновского перевода; но мы не должны делать вывода об арианстве поэта на основании этого или какого-либо другого места поэмы, если на то нет дополнительных указаний².

¹ Действительно серьезный вопрос, который в связи с этим обсуждают профессор Сора и сэр Герберт Грирсон, состоит в том, какой из возможных смыслов более вероятен: противоречащий остальному ходу событий, излагаемому поэтом, или согласный с ним.

² В тексте я ничего не говорю о том, что в «П. Р.» очень мало упоминаний о Святом Духе, потому что полагаю, что ни один из читателей поэмы не заметит этого, пока ему на это не укажут, а если заметит, вряд ли сделает из этого тот или иной богословский вывод. Поэт призывает Святого Духа в начале первой книги, а Его действие в Церкви с замечательной полнотой описывается в двенадцатой (484530). Едва ли можно

4. Учения, действительно встречающиеся в «Потерянном Рае», которые, возможно, заключают в себе ересь.

(а) «Бог заключает в Себе полноту пространства». Важное место — VII, 166 сл., где Отец повелевает Сыну сотворить мир. Сын должен повелеть: «Чтоб стала бездна небом и землей» (*bid the Deep... be Heav'n and Earth*). Бездна «безбрежна», потому что, как говорит Бог, «бесконечность Мной полна» (*I am who fill infinitude*); теперь произносятся ключевые слова:

not vacuous the space.
 Though I uncircumscrib'd my self retire,
 And put not forth my goodness, which is free
 To act or not.

и в пространстве нет
 Ни меры, ни границ, ни пустоты.
 ...Сам в Себя
 Я волен возвращаться; благодать
 Не всюду простираю и творю
 Иль не творю — свободно, как хочу.

Профессор Сора (это одна из самых важных его заслуг) обнаружил в книге «Зогар» учение, которое почти наверняка было известно Мильтону, когда он писал эти строки. Согласно этому учению, Бог бесконечно протяжен в пространстве (подобно эфиру), и потому, чтобы творить — а значит, освободить место для существования чего-либо, что не есть Он Сам, — Он должен сжать или отстранить Свою беспредельную сущность. Я не думаю, что подобная идея могла посетить двух авторов независимо друг от друга, и потому согласен с профессором Сора в том, что Мильтон испытывает влияние книги «Зогар», когда говорит, что Бог «возвращается в Себя». Остается определить, в каком именно смысле учение это можно считать еретическим. Утверждение, что Бог вездесущ, вполне ортодоксально. «Не наполняю ли Я небо и землю? — говорит Господь»

было бы ожидать большего. Святой Дух не тема *этической* поэзии. У Тассо, к примеру, мы очень мало слышим о Нем, как и о Троице вообще.

(Иер. 23, 24). Однако утверждение, что Бог телесен, — ересь. Поэтому, если мы настаиваем на определении *способа*, каким Бог пребывает повсюду (насколько мне известно, ни один христианин этого не делал), нам вовсе не обязательно определять его так, чтобы Бог существовал в пространстве таким же образом, каким существует тело. «Зогар», согласно которому Бог существует так, что исключает все прочее (в противном случае, зачем Ему нужно удаляться, чтобы освободить место?), кажется, допускает эту ошибку. Но повторяет ли ее Мильтон? В соответствии с «Зогаром» Бог у Мильтона должен был бы сказать: «Пространство пусто, потому что Я сжался»; но Он говорит иначе: «Пространство не пусто, хотя Я сжался». И далее Мильтон поясняет, что сжимание Бога — не пространственное сокращение, но «нераспространение Его благости». Иными словами, существуют такие части пространства, на которые Бог не распространяет Свое действие, хотя Он по-прежнему, некоторым неясным образом, присутствует в них. Рассуждая таким образом, легко можно впасть в совершенно иную ересь — включить в Бога *потенциальность*; но это вовсе не означает, что Мильтон превращает Бога в протяженную сущность, подобную материи. Маловероятно, что до этого доходит даже «Зогар»; после утверждения о том, что Бог «сжимает Свою сущность», мы читаем там, что, несмотря на это, Он не умаляет Себя. Пространственное сжимание тела включало бы в себя уменьшение протяженности. Поэтому «сжимание» «Зогара» — вообще явление не пространственное, как мы его понимаем; и даже «Зогар», не говоря уже о Мильтоне, нельзя с полным основанием обвинить в столь грубом образном мышлении, как мы поначалу предполагали. Наконец, я бы обратил внимание на слово «неограниченный» (*uncircumscribed*). Не совсем ясно, чему именно в «Зогаре», по мнению профессора Сора, оно соответствует. Однако параллель ему можно отыскать у совершенно иного автора. Фома Аквинский, определяя способ вездесущности Бога, выделяет три различных значения выражения «быть в некотором (в этом) месте». *Тело* находится в каком-то месте таким образом, что оно ограничено им, т. е. занимает место *ограничительно*. Ангел находится в не-

котором месте не *ограничительно* (*circumscriptive*), так как не ограничивается местом, но *окончательно* (*definitive*), поскольку находится именно в этом конкретном месте, и *не* в ином. Бог же находится в некотором месте не *ограничительно* и не *окончательно*, потому что присутствует везде (Sum. Theol. Ia. Q. LII, Art. 2). Я не думаю, что Мильтон, сполна плативший дань филистерской предвзятости гуманистов по отношению к схоластике, сам читал эти строки, но мне кажется весьма маловероятным, что представление об ограничении в этом смысле было неизвестно тогда в Кембридже. А если так, использование слова *неограниченный* могло вызывать ассоциации с теорией божественной вездесущности, которая совершенно ортодоксальна. Даже если мы не примем этого и слово *неограниченный* использовано Мильтоном, чтобы воспроизвести «не так, что Он умалил Себя» книги «Зогар», это все же просто-напросто подчеркивает ту оговорку, с помощью которой «Зогар» избегает чисто пространственного представления. Словом, в самом худшем случае мы можем вынести из этого высокопоэтического, но философски темного отрывка, что Мильтон, возможно, следует книге «Зогар» там, где «Зогар», возможно, впадает в ересь.

(б) Материя является частью Бога. В «Христианском учении» I, VII, Мильтон недвусмысленно отвергает ортодоксальное учение, согласно которому Бог сотворил материальную вселенную «из ничего», т. е. не из какого-либо уже существовавшего «сырья». Он находит «доказательством высшей власти и благодати, что столь разнородное, многообразное и неисчерпаемое качество» (как качество материи) «должно существовать и быть, по существу, свойственным Богу». Дух, согласно Мильтону, «будучи субстанцией, превосходнейшей фактически и по существу (*virtually and essentially*), заключает в себе низшую». Нам нелегко понять это учение, но мы можем отметить, что Мильтон не впадает в ересь, предохранить от которой была предназначена доктрина о «сотворении из ничего». Эта доктрина направлена против дуализма, то есть представления, согласно которому Бог — не единственное начало вещей, но изначально противостоит чему-то иному, нежели Он Сам. Мильтон

в это не верит: если бы он заблуждался, его заблуждение было бы куда серьезней — он утверждал бы творение Богом мира «из Себя». Этот взгляд должны в известном смысле разделять все теисты, а именно в том, что мир формировался по образцу *idei*, существующей в сознании Бога, что Бог *изобрел* материю, что (*salva reverentia*^{vi}) Он «думал о» материи, как Диккенс «думал о» мистере Пиквике. С этой точки зрения можно сказать, что Бог «заключал» в Себе материю, как Шекспир «заключал» в себе Гамлета. Даже если бы Мильтон согласился с тем, что Бог «фактически (*virtually*) заключает в Себе» материю, как поэт — поэму, а ноги — быстроту, он, я уверен, не изменил бы ортодоксии. Когда он идет дальше и прибавляет «по существу», то, быть может, и имеет в виду нечто еретическое (хотя я не до конца понимаю что), и это «нечто», по-видимому, проявляется в «Потерянном Рае», V, 403, и далее — ускользящий оттенок на холсте поэмы, который мы различаем лишь с помощью дополнительных указаний «Христианского учения».

Может быть, здесь стоит упомянуть (хотя это было бы уместней, если бы речь у нас шла о «Возвращенном Рае»), что профессор Сора думает о том, как Мильтон изображает Искупление. Профессор Сора говорит (с. 177), что Распятие не занимает «заметного места» в богословии поэта и что «заместительное искупление — не мильтоновское представление» (с. 178). Но в третьей книге «Потерянного Рая» (210 сл.) Отец излагает и Сын принимает именно схему заместительного искупления в ее строжайшей Ансельмовой форме: «Твой гнев пускай меня карает. Человеком Меня сочти» (*On Mee let thine Anger fall... account Mee Man* — III, 237). Архангел Михаил излагает Адаму суть дела в юридических терминах. Христос искупит Человека «смертью, кару понеся, Тебе и Человечеству всему назначенную за твою вину» (*by suffering Death, The penaltie to thy transgression due* — XII, 398): «Твоею Он казнь претерпит» (*Thy punishment Hee shall endure* — там же, 404). Человечество спасут «вмененные» Ему заслуги (409). Он «пригвоздит» наших врагов «ко кресту» (415) и заплатит за нас «залог» (424). Что мог бы сделать Мильтон или чего он не сделал для того, чтобы предупредить критику

профессора Сора? Даже в «Возвращенном Рае» Христос в пустыне воскрешает только Эдем, не Небеса («Возвращенный Рай», I, 7). Совершенное человечество, утерянное Адамом, обретает там зрелость в столкновении с сатаной; в этом смысле Эдем или Рай, совершенное состояние, называется «возвращенным». Но самому искупительному замещению по-прежнему предстоит свершиться; именно поэтому мы так мало слышим о нем в поэме. Искушение — только «упражнение» (I, 156) и «начатки» (I, 157), *подготавливающие* дело искупления, они отличны от него по виду, поскольку в пустыне Христос только противостоит «обольщениям» (I, 152) сатаны, тогда как при распятии Он противостоит «всей безмерной мощи его» (I, 153). Поэтому в конце поэмы ангельский хор просит Христа «теперь приняться» за Его истинную задачу и «начать» спасение Человечества (IV, 634). «Моральное поражение» сатаны свершилось, его действительное поражение — еще впереди. Мильтон (позволим себе аналогию) описал детство героя и его рыцарское посвящение и с предельной ясностью показал, что описание убийства дракона не входит в его задачу. Разумеется, мы можем спросить, почему Мильтон не написал поэму о распятии. Лично я думаю, что он был достаточно умен, чтобы этого не делать. Но какое мы имеем право задавать подобный вопрос? Поэт не давал нам слова писать все то, что мы сочтем для него подходящим.

Таким образом, все ереси «Потерянного Рая» свелись к чему-то весьма незначительному и скорее даже двусмысленному. Мне могут возразить, что я трактую поэму словно юридический документ, выясняя, что в строгом смысле означают слова Мильтона, и не обращая внимания на очевидные указания других его произведений, подтверждающие, что он «на самом деле имел в виду». Конечно, если бы мы гнались за частными мнениями Мильтона и ценили бы поэму просто за то, какой свет она проливает на них, мой метод был бы, безусловно, ошибочным. Но слова «на самом деле имел в виду» очень двусмысленны. «Что Мильтон на самом деле хотел сказать своей поэмой» может значить (а) все, что он думал обо всем, чего в ней

касался; (б) поэму, которую он намеревался (т. е. предполагал) написать, чтобы произвести на читателей определенное впечатление. Когда мы имеем дело со вторым из этих случаев, мы не только вправе, но даже обязаны исключать весь тот эффект, который его слова могут произвести только в контексте «Христианского учения» или «Зогара», ибо поэма не адресована тем, кто изучил эти произведения. Современное обыкновение сочинять поэмы, понять которые можно только в контексте всего, созданного поэтом, каким бы своеобразным и неожиданным оно ни казалось, было совершенно чуждо классическим, общепринятым и объективным представлениям о поэзии, которых придерживался сам Мильтон. Вы влагаете в свою поэму не все, что в той или иной мере увлекает вас, но только то, что соответствует, во-первых, основной цели развлечения и наставления читателей и, во-вторых, сюжету и характеру композиции. *Decorum* — вот что было вершиной поэзии. Не обращать внимания на эффект, которого можно было бы ожидать от поэмы в сознании средней образованной публики мильтоновских времен и на который она была рассчитана, и обсуждать все те взаимосвязи, которыми она могла быть наделена в сознании Мильтона, — все равно что покинуть зал во время представления трагедии, чтобы слоняться за кулисами и наблюдать, как оттуда выглядят декорации и о чем говорят актеры, уйдя со сцены. Наверное, вы обнаружите много любопытного, но не сможете судить о трагедии или наслаждаться ею. В «Потерянном Рае» мы должны понять, что дают нам все эти словесные облачения эпического поэта. Поняв это, мы увидим, что, когда Мильтон действовал как эпический поэт, он откладывал в сторону большую часть своих частных богословских причуд. Как человеку ему могло не доставать дисциплины; но он был очень дисциплинированным художником. Поэтому из его ересей, которых вообще меньше, чем можно предположить, совсем уж немногие появляются на страницах «Потерянного Рая». Урания твердо держала его в руках. *Лучшее* у Мильтона — в его эпосе; зачем же нам прилагать усилия, стараясь запихнуть назад в это благородное здание весь тот

строительный мусор, который законы его структуры, пределы, полагаемые замыслом, и, быть может, полусознательная авторская предусмотрительность столь счастливым образом исключили из него? Неужели мы должны вспоминать Ноя только пьяным и голым, а не строящим ковчег?

Те читатели-христиане, кто находит «Потерянный Рай» неудовлетворительным в религиозном отношении, вполне естественно могут заподозрить, что некоторые из его неудач связаны с теми еретическими учениями, в которых мы можем уличить Мильтона на основании других его произведений. Эти подозрения нельзя ни подтвердить, ни опровергнуть до Судного дня. Пока же разумно было бы судить поэму *по ее заслугам* и не выносить преждевременного осуждения, вычитывая в тексте догматические ошибки. А коль скоро дело касается догматики, «Потерянный Рай» — поэма необыкновенно христианская. За исключением нескольких стоящих особняком фрагментов, ее даже нельзя назвать специально протестантской или пуританской. Она представляет великую центральную традицию. Что до наших эмоций, в ней могут присутствовать те или иные погрешности; что же до догматики, ее призыв приобщиться в великом ритуале к *mimesis*'у грехопадения способны принять христиане всего мира.

Я не могу закончить эту часть моего исследования, не выразив еще раз от лица всех поклонников Мильтона заслуженную благодарность профессору Сора. Несомненно, в его книге много неверных ответов на поставленные им вопросы, но даже поставить сами эти вопросы, избавить литературу о Мильтоне от вялых восторгов его «органной музыкой» и чепухи насчет «величавых списков имен собственных», начать новую эру, когда читатели принимают его (как он сам того желал) всерьез, исключительно полезно и вполне самобытно. Если я прав, находя другие ответы на те же вопросы, мой долг профессору Сора от этого не меньше. У него я впервые научился вообще искать ответы или даже подозревать, что ответы того стоят. После него бóльшая часть современной ему критики Мильтона выглядит достаточно детской или дилетантской; и даже те из нас, кто с ним не согласен, в каком-то смысле — его ученики.

Примечания переводчика

ⁱ См. примеч. lviii к главе IX.

ⁱⁱ Фладд (*Fludd*), Роберт, или Робертус де Флюктибус (1574—1637) — британский алхимик, философ-окультист.

ⁱⁱⁱ «П.Р.», III, 387.

^{iv} Thou with Eternal wisdom didst converse, / Wisdom thy Sister, and with her didst *play*; в пер. А. Штейнберга: «Ты вела Беседы с вечной Мудростью, сестрой / Твоей; ты *пела гимны* вместе с ней».

^v В русском переводе эти места вопросов не вызывают: «Пред Богом он и Сыном лишь склонялся, Созданий сотворенных не боясь», — по-английски: God and his Son except, Created thing naught vallu'd he nor shun'd («Кроме Бога и Его Сына, он не уважал и не страшился никого из тварных существ»); «Всех Ева краше дочерей своих» — the fairest of her Daughters Eve («прекраснейшая из своих дочерей»).

^{vi} «Глубочайшее почтение» (лат.).

ХІІІ

САТАНА

Ты увидишь, как томятся тени,
Свет разума утратив навсегда.

Данте

Прежде чем обратиться к образу мильтоновского сатаны, хотелось бы устранить одну двусмысленность, отметив, что мисс Бейтс, изображенную Джейн Остинⁱⁱ, можно было бы описать либо как очень занимательную, либо как очень скучную особу. В первом случае мы имели бы в виду, что нарисованный автором портрет занимает нас, когда мы читаем; во втором случае — что он занимает нас как портрет человека, которого прочие персонажи «Эммы» находят скучным и которого мы тоже сочли бы скучным, встретить мы такого в жизни. Ибо очень старое открытие критики гласит, что, подражая неприятным явлениям, искусство может доставлять удовольствие. Подобным же образом утверждение, что мильтоновский сатана — величественный образ, можно понимать двояко. Оно может значить, что его изображение у Мильтона есть высокое поэтическое достижение, привлекающее внимание и вызывающее изумление у читателя. С другой стороны, это может значить, что то реальное существо (если оно существует), которое изображает Милтон, или любое реальное существо, подобное сатане, есть оно или нет, или, наконец, реальный человек, если он походит на мильтоновского сатану, есть или должны быть предметом восхищения и сочувствия, сознательных или нет, со стороны ли поэта, его читателей или всех вместе. Первого, насколько мне известно, до сих пор никто не отрицал; второго — никто

никогда не утверждал до Блейка и Шелли (когда Драйден назвал сатану «героем» Мильтона, он имел в виду нечто совершенно иное). По-моему, второе утверждение глубоко неверно. Однако, говоря это, я нарушил границы чисто художественной критики. Чтобы избежать этого при нижеследующем разборе, я постараюсь не обращать тех заблудших, кто восхищается сатаной, но лишь сделать чуточку яснее то, чем они восхищаются. Надеюсь, тогда не потребуется доказывать, что Милтон их восхищения не разделял.

Главная трудность состоит в том, что любой серьезный разбор образа сатаны и того безвыходного положения, на которое он себя обрекает, может вызвать вопрос: «Вы что же, считаете “Потерянный Рай” комической поэмой?» Я отвечаю на это отрицательно; но вполне понять это смогут лишь те, кто видит, что «Потерянный Рай» мог бы ею быть. Милтон предпочел рассказать о сатанинском тупике в форме эпоса и потому отодвинул сатанинский абсурд на второй план, выдвинув вперед мучения, которые он терпит и которые причиняет. Другой автор, Мередит, изложил то же в форме комедии, соответственно, отодвинув на второй план трагизм ситуации. Тем не менее «Эгоист» остается дополнением к «Потерянному Раю», и в точности как Мередит не может отнять у сэра Уиллоуби всей глубины чувств, так Милтон не может отнять у сатаны всей его нелепости и даже не думает этого делать. Здесь находит объяснение божественный смех «Потерянного Рая», так раздражавший некоторых читателей. Тут и в самом деле не все гладко, потому что Милтон по неосторожности сделал Лица Бога столь антропоморфными, что их смех возбуждает в нас закономерное неприятие, как если бы мы имели дело с обыкновенной ссорой, когда победителю не следует насмехаться над проигравшим. Но было бы ошибкой требовать от сатаны, как и от сэра Уиллоуби, способности произносить на всю вселенную напыщенные фразы и вставать в позу, не возбудив, рано или поздно, смеха. Чтобы даровать ему такой иммунитет, должна была бы измениться вся природа реальности, а она неизменна. В тот самый миг, когда сатана или сэр Уиллоуби так или иначе

сталкиваются с реальностью, *должен* раздаваться смех, как при встрече воды и огня должен появляться пар. Мильтону это было известно, как никому другому. Как мы знаем из его прозаических произведений, он верил в то, что все отвратительное, в конце концов, еще и смешно. Да и само христианство обязывает христианина верить, что «дьявол (в конце концов) осел»ⁱⁱⁱ.

Как указывает Чарльз Уильямс, сам же сатана дает понять, почему он в тупике. По его собственным словам, он страдает от «сознания попранного достоинства» (*sense of injur'd merit* — I, 98). Это хорошо известное состояние, впечатление о котором мы все можем составить, наблюдая за домашними животными, детьми, звездами кино, политиками или неудачными поэтами; быть может, нам даже не нужно смотреть по сторонам. У многих критиков есть странное пристрастие к подобному явлению в литературе, но я не видел, чтобы хоть кто-нибудь восхищался им в жизни. Когда все это является на политической сцене, подкрепленное силой миллионов, нам не смешно только потому, что уж очень страшно. Ясна и причина (снова повторю за Уильямсом), по которой сознание попранного достоинства родилось в голове у сатаны. Он «счел себя униженным» (*He thought himself impaired* — V, 662) потому, что Мессия был провозглашен господином ангелов. Это одна из тех «обид», которые Шелли называет «безмерными». Превосходящее по природе существо, сотворившее его самого и стоящее неизмеримо выше его в естественной иерархии, предпочли ему силу авторитета, право которого поступить так не подвергалось обсуждению, что, как указывает Абдиил, скорее лестно, чем обидно для ангелов (V, 823—843). В самом деле, сатане никто не сделал ничего дурного: он не голодал, не был перегружен работой или смещен со своего места, его не сторонились и не травили — он просто счел себя униженным. В средоточии мироздания, полного света и любви, пения, танца и торжества, он не мог найти более интересного предмета для размышлений, чем собственное *положение*. Заметим, что положение это не имело и не могло иметь иных оснований, кроме тех, которые он не пожелал при-

нять во имя высшей власти Мессии. Превосходство по природе, или по божественному определению, или то и другое вместе — от чего еще могло зависеть его величие? Посему его мятеж с самого начала запутывается в противоречиях, и он даже не может поднять знамя свободы и равенства, не проговорившись в увлечении, что «званья, ранги свободе не помеха» (*Orders and Degrees Jarr not with liberty*) (V, 789). Ему нужна иерархия, и он же не желает ей подчиняться. На протяжении всей поэмы он занят подпиливанием сука, на котором сидит, не только в указанном уже квазиполитическом, но и в еще более глубоком смысле, поскольку, восставая против своего Творца, творение восстает против источника собственных сил, включая силу восставать. Суть противоречия наиболее точно можно описать как «Небес паденье с высоты Небес» (*Heav'n ruining from Heav'n* — VI, 868), ведь сам сатана существует только в той мере, в какой он тоже «Небеса» — большое, извращенное, испорченное, но все же их порождение. Так аромат цветка мог бы стараться задушить цветок. Естественное логическое следствие: то же самое восстание, что обрекает чувства на муку, а волю на поражение, обрекает рассудок на бессмыслицу.

Незабываемые слова Чарльза Уильямса «Ад всегда небрежен» напоминают нам, что сатана в «Потерянном Рае» лжет обо всем, чего ни коснется. Не знаю, можно ли отделить его сознательную ложь от слепоты, на которую он почти добровольно себя обрекает. Когда в самом начале своего мятежа он говорит Вельзевулу, что Мессия намеревается обозреть «иерархии... все... Свои законы возглашая нам» (*through all the Hierarchies... and give Laws* — V, 688—90), думаю, он все же мог лгать сознательно; то же самое касается его слов своим последователям, что «этот спешный марш ночной» (*all this haste of midnight march* — V, 774) устроен, чтобы почтить их нового «главу». Но когда в первой книге он заявляет, что «страх перед его рукой» (*terror of his arm*) заставил Бога усомниться в прочности «Своего царства» (*his empire*), я не вполне уверен в намеренности лжи. Это, конечно, не более чем безрассудная похвальба. Войны между Богом и сатаной никогда не было, воевал сатана с Михаилом; но, возможно, теперь он сам верит собственной пропаганде.

Когда в десятой книге он безо всякого смысла выхваляется перед своими пэрами, рассказывая, как Хаос старался помешать ему, «противясь властительной Судьбе»^{iv} (*protesting Fate supreme* — 480), — он, быть может, уже и в самом деле убедил себя в том, что это так; ведь много раньше этот самый путь привел его к тому, что он стал скорее ложью, чем лжецом, олицетворенным противоречием самому себе.

Эта обреченность абсурду — почти что бессмысленной скуке Поупа — проявляется в двух сценах. Первая — спор с Абдиилом в пятой книге. Здесь сатана пытается отставить заблуждение, лежащее в основании того тупика, в который он себя загнал: он — не творение, не производное существо, а самостоятельное. Разумеется, достояние самостоятельного существа — это способность сознавать собственное существование; оно само — *causa sui*¹. Существо сотворенному свойственно лишь обнаруживать себя уже существующим, не зная ни причин, ни обстоятельств своего возникновения. Но если оно настолько глупо, чтобы пытаться доказать собственную несотворенность, что может быть для него естественнее слов: «Откуда мне знать, меня же при этом не было»? Что может быть безнадежнее? Ведь, признаваясь в незнании собственного начала, оно показывает, что эти самые начала — вне его. Сатана немедленно попадает в эту ловушку (850 сл.) — как же иначе? — и в качестве доказательства своего существования приводит его опровержение. Но и это еще недостаточно бессмысленно. Беспокойно ворочаясь на жестком ложе абсурда, которое он себе приготовил, он «догадывается», что своим появлением на свет обязан «несчастному случаю», и в конце концов с торжествующим видом провозглашает теорию, согласно которой родился из земли, как овощ. Существо, слишком гордому, чтобы признать свою сотворенность Богом, хватает двадцати строк, чтобы дойти до приятного сознания, что оно «просто выросло», словно Топси^v или репа. Второе место — тронная речь сатаны из второй книги. Выраженная здесь слепота напоминает одно из высказываний Наполеона после его падения: «Ин-

¹ «Собственная причина» (лат.).

интересно, что теперь делает Веллингтон? Он никогда уже не сможет примириться с ролью простого гражданина». Совсем как Наполеон был неспособен понять не только добродетелей, но даже искушений обыкновенного честного человека в относительно прочном государстве, так сатана в своей речи показывает совершенную неспособность понять любое другое состояние сознания, кроме адского. Его рассуждение предполагает само собой разумеющимся, что в любом мире, где есть что-либо достаточно доброе, чтобы вызывать зависть, подчиненные будут завидовать своему господину. Единственное исключение — Ад, где нет ничего доброго, и его господин не может обладать чем-либо в большей, чем прочие, степени и тем самым не может вызвать зависти. Отсюда он заключает, что преисподняя монархия обладает прочностью, которой лишена монархия небесная. Мысль, что ангелы послушны по любви, не может прийти ему в голову даже в виде предположения. Но даже сквозь такую непобедимую тупость пробивается противоречие; сатана делает свое нелепое утверждение основанием для того, чтобы надеяться на будущую победу. Он явно не замечает, что каждый шаг, приближающий к победе, должен был бы лишить такую надежду всяких оснований. Он считает, что прочность, держащаяся на совершенном унижении и тем самым уменьшающаяся с его облегчением, поможет избавиться заодно и от самого унижения (II, 11—43).

В образе сатаны мы видим жуткий пример сосуществования изощренной и непрестанной деятельности ума с неспособностью что бы то ни было понять. Это проклятье он навлек на себя сам; не желая видеть что-то одно, он почти добровольно лишил себя зрения. Поэтому все его злоключения оказываются в каком-то смысле ответом на его собственную просьбу, и Божественный суд для него можно выразить словами «да будет воля твоя» (*thy will be done*). Он говорит: «Зло, будь моим благом» (что предполагает «бессмыслица, будь моим смыслом»), и его молитва услышана. Он восстает по собственной воле; но помимо его воли восстание само яростно пробивает себе путь за пределы его сознания и становится независимой от него сущностью, способной его очаровать (II, 749—66) и родить

ему неожиданное и нежеланное потомство. В девятой книге он становится змеем по собственной воле; в десятой он уже змей, хочет он того или нет. Эта прогрессирующая деградация, которую сам сатана вполне сознает, отчетливо намечена в поэме. Он начинает с борьбы за «свободу», хотя и неверно понятую; но почти тут же он опускается до борьбы за «честь, главенство, прославление и почет» (*Honour, Dominion, glorie, and renoune*) (VI, 422). Терпя здесь поражение, он опускается до того величавого замысла, который ставит в центр поэмы человека — решает погубить два создания, не причинивших ему никакого вреда, уже не питая серьезных надежд на победу, но лишь для того, чтобы досадить врагу, на которого он не может напасть напрямую. (Так трус в пьесе Бомонта и Флетчера^{vi}, не решаясь драться на дуэли, предпочитает пойти домой и поколотить своих слуг.) Этот замысел заставляет его превратиться во вселенского шпиона, вскоре — уже даже не политического, а обычного, пошлого, вожделеющего и извивающегося от похоти, когда он наблюдает за двумя влюбленными, именно здесь, едва ли не впервые в поэме, он назван не падшим Архангелом или грозным Владыкой преисподней, но просто «дьяволом» (IV, 502) — гротескный развратник, наполовину страшилище, наполовину паяц народной традиции. От героя к военачальнику, от военачальника к политику, от политика к агенту тайной полиции, оттуда к твари, подглядывающей в окна спальни или ванной, затем к отвратительной гадине и в конце концов к змею — вот что такое сатанинский прогресс. Этот прогресс, неверно понятый, дал начало убеждению, будто Мильтон сперва переборщил с великолепием сатаны и потом, когда было уже слишком поздно, попытался исправить свою ошибку. Но столь точно изобразить «сознание попранного достоинства» в его непосредственном воздействии на личность нельзя случайно или по ошибке. Нет нужды сомневаться в том, что поэт ставил перед собою цель быть честным ко злу, дать ему выступить во всей «красе» и показать *сначала* в зените, со всем его пустословием и театральностью, призванной «подражать Божеству» (*Godlike imitated state*), а *затем* проследить, к чему на самом деле ведет подобное самоотрав-

ление, когда оно встречается с реальностью. По счастью, мы знаем наверняка, что ужасный монолог из четвертой книги (32—113) был задуман и отчасти исполнен раньше двух предыдущих книг. Мильтон начал с этой концепции, и, собрав все сатанинское бахвальство в самом начале своей поэмы, он полагался на две особые черты в сознании своих читателей, которые в его время могли оградить их от останавливающих нас сегодня недоразумений. Тогда люди еще верили и в то, что сатана действительно есть, и в то, что он — лжец. Мог ли поэт предположить, что в один прекрасный день его творение столкнется с обезоруживающим простодушием критиков, принимающих за Евангелие то, что говорит своим войскам отец лжи?

Тем не менее сатана действительно удался Мильтону лучше других персонажей поэмы. Причину понять не трудно. Из всех персонажей, за изображение которых берется Мильтон, сатана — самый простой. Дайте ста поэтам рассказать тот же самый сюжет, и у девяноста сатана выйдет удачнее всего. У всех поэтов, кроме очень немногих, «хорошие» персонажи наименее удачны, и каждый, кто хоть раз пробовал создать даже самый незамысловатый сюжет, знает почему. Чтобы нарисовать образ худший, чем мы сами, нужно только лишь силою воображения освободить от контроля некоторые из дурных страстей, которые мы все время держим на цепи. Сатана, Яго, Бекки Шарп живут в каждом из нас, они всегда наготове, стоит нам на мгновение ослабить узду, вырваться наружу и разгуляться в наших книгах, если уж это не удастся в жизни. Но если вы хотите создать образ лучший, чем вы сами, в ваших силах только взять лучшие мгновения, которые вам довелось испытать в жизни, растянуть их в воображении и более последовательно запечатлеть в действии. Но те подлинно высокие добродетели, которыми мы вообще не обладаем, мы изобразить не можем, разве что самым поверхностным образом. Мы на самом деле не знаем, каково это — быть человеком, который много лучше нас. Весь его внутренний мир неведом нам, и мы проваливаемся, когда пытаемся о нем гадать. Именно в своих «положительных» образах писатели, сами того не замечая, удивительнее всего себя обнаруживают.

Небеса понимают Ад, но Ад Небес не понимает, и все мы в свою меру разделяем сатанинскую или, во всяком случае, наполеоновскую слепоту. Чтобы представить себя в образе злодея, нам нужно всего лишь перестать делать что-то такое, от чего мы и сами уже устали; чтобы представить себя в образе праведника, нам нужно делать то, чего мы не умеем, и становиться тем, чем мы не были. Поэтому все, что было сказано о «симпатии» Мильтона к сатане или о том, что в этом образе он выразил собственную гордость, злобу, глупость, нищету и похоть, в каком-то смысле верно, но здесь нет ничего специфически мильтоновского. Сатана в Мильтоне позволяет ему создать достаточно правдивый образ, подобно тому, как сатана в нас позволяет нам этот образ понять. Не как Мильтон, но как человек он ступал по раскаленным глыбам, вел тщетную войну с небесами и с ревливой злобой искоса наблюдал за первыми людьми. Падший человек *вправду* очень похож на падшего ангела. Поэтому, кроме всего прочего, сатана не может стать просто смешным. Он слишком близко к нам. Несомненно, Мильтон ожидал, что все читатели увидят в самих себе и отчаянное положение сатаны, и счастливое послушание Мессии, Абдиила, Адама и Евы. Поэтому правильно было бы сказать, что Мильтон вложил в сатану большую часть самого себя; но совершенно недопустимо заключать отсюда, что он любовался этой частью или ожидал, что ей залюбуемся мы. Подобно каждому из нас, он заслуживал осуждения, но это не значит, что он был, подобно сатане, обречен.

И все же «хорошие» персонажи «Потерянного Рая» совсем не так неудачны, чтобы читателю, принимающему поэму всерьез, пришлось бы сомневаться, кто, Адам или сатана, больше ему подходит. Посмотрим на их разговор. Адам говорит о Боге, Запретном Древе, сне, различии между зверем и человеком, своих планах на завтра, звездах и ангелах. Он обсуждает сны и облака, солнце, луну и планеты, ветры и птиц. Он рассказывает о собственном сотворении и прославляет красоту и величие Евы. Теперь послушаем сатану: в 89-м стихе первой книги он начинает свою речь к Вельзевулу; к 94-му стиху он излагает уже собственную

позицию и говорит о своей «решимости» и «неоцененных заслугах». В стихе 241-м он заводит свои речи вновь, на этот раз чтобы выразить свое мнение об Аде; к 252-му он заявляет свою позицию и уверяет нас (ложно), что он «все тот же». В 622 стихе он обращается с пламенной речью к своим сторонникам; к 635-му красуется великолепием своего поведения на публике. Вторая книга открывается его тронной речью; семь строк спустя он уже наставляет собрание о своем праве главенства. Он встречает грех — и высказывает свое к нему отношение. Видит солнце — и задумывается о своем к нему отношении. Он подглядывает за влюбленными людьми — и высказывает свое отношение. В девятой книге он странствует по всей земле; она напоминает ему о его собственном положении. Совсем нетрудно углядеть различие. Адам, хотя он и ограничен пространственно в маленьком саду на маленькой планете, стремится постигнуть «весь согласный хор небес и все наполняющее землю»^{vii}. сатана повидал Небеса Небес и глубины Ада, обозрел все, что лежит между ними, и на всем этом неизмеримом просторе его заинтересовало только одно. Можно сказать, что Адаму в его положении легче, чем сатане, быть внутренне свободным. Как раз в этом-то все и дело. Помешательство сатаны на самом себе и логические следствия его положения для него неизбежны. Конечно, выбора у него нет. Он сам предпочел не иметь выбора. Он желал «быть собой», в себе и для себя, и его желание было удовлетворено. Ад, который он несет с собою, в каком-то смысле — Ад бесконечной скуки. О сатане, как о мисс Бейтс, интересно читать; но Мильтон ясно показывает, как до отвращения неинтересно *быть* сатаной.

Кроме всего прочего, восхищаясь сатаной, мы отдадим голос не только за мир унижения, но и за мир лжи и демагогии, своеволия мысли, неустанного самолюбования. И все же выбор в его пользу возможен. Едва ли хотя бы один день для каждого из нас проходит без легкого шажка в этом направлении. Вот почему «Потерянный Рай» — такая серьезная поэма. Названный выбор возможен, и его разоблачение возбуждает гнев. Если «Потерянный Рай» не любят, его глубоко ненавидят. Как сказал Китс, справедли-

вее, чем сам мог предположить, у Мильтона «есть смерть». Все мы достаточно близко подошли к острову сатаны, чтобы остерегаться воздействия поэмы во всей полноте. Ведь, повторю, все это возможно, и за известной чертой получает свою награду. Сэр Уиллоуби может быть несчастным, но он *хочет* оставаться сэром Уиллоуби. Сатана *хочет* оставаться сатаной. Его выбор на самом деле означает: «Лучше царствовать в Аду, чем прислуживать в Небесах». Кому-то и вправду может показаться, что это сказано неплохо; другие могут подумать, что буйного фарса не получается, потому что он маскирует агонию. На литературоведческом уровне дальнейший спор невозможен. О вкусах не спорят.

Примечания переводчика

ⁱ Ад, III, 17, пер. М. Л. Лозинского.

ⁱⁱ Речь идет о романе «Эмма» (1816).

ⁱⁱⁱ «Дьявол — осел» (The Devil is an ass), пьеса Бена Джонсона.

^{iv} В пер. А. Штернберга:

Неистово препятствовали мне
В неведомом скитанье, и к судьбе
Властительной зывали, вопия
Отчаянно.

^v Топси — персонаж романа Г. Бичер-Стоу «Хижина дяди Тома», девочка-негритянка, выросшая без родителей.

^{vi} Френсис Бомонт и Джон Флетчер (*Beaumont and Fletcher*) — драматурги круга Шекспира, работавшие в соавторстве. Авторы пьес «Филастр», «Рыцарь пламенеющего пестика» и др.

^{vii} Джордж Беркли, «Основы человеческого знания»: «Некоторые истины столь близки нам и столь очевидны для ума, что нам стоит только открыть глаза, чтобы увидеть их. Одна из таких истин, понимать которую, мне кажется, очень важно, состоит в том, что весь согласный хор небес и все наполняющее землю — словом, все то, что образует могучий костяк мироздания, не обладало бы существованием, если бы не ум, который только и способен познать их бытие...»

XIV

СТОРОННИКИ САТАНЫ

Ад — не простор, и нет в нем ничего,
Лишь горстка горклых душ.

Эдит Ситвелл

Я много раз перечитывал вторую книгу «Потерянного Рая», прежде чем понял изображенный в ней спор адских сил; и мне приятно признать, сколь много помогло мне в этом замечание мисс Мюриэл Бентли (к сожалению, ее работа еще не опубликована), которое она позволила мне привести. Она пишет: «Маммон предлагает создать *упорядоченное* царство греха с таким горделивым достоинством, что мы почти что сбиты с толку. Быть может, Мильтон так глубоко затронул здесь самую природу греха, что если бы не подозрительное “жить для самих себя” (*live to ourselves* — II, 254), мы вообще не различили бы сам грех, столь естественен он для человека». Этот намек мне и хотелось бы развить.

Трудность здесь в том, что, останавливаясь на подобных вещах, я рискую показаться обычным морализатором, а кто-то даже может решить, что я рассматриваю поэму как аллегорию, чем она ни в коей мере не является. Но в tomto и дело, что эстетическая ценность каждой речи в этом споре во многом зависит от ее нравственного значения и это нравственное значение нельзя просто обозначить, не указав на те ситуации человеческой жизни, которые напоминают положение демонов в Пандемониуме. Похожи они не потому, что Мильтон пишет аллегорию, а потому, что он изображает самые корни, которые прорастают ситуациями нашей жизни. Когда Мильтон писал «Потерянный Рай»,

это не нуждалось в объяснениях, потому что его современники верили в Ад; но сегодня объяснения необходимы. Поэтому я возьму на себя дерзость напомнить моим читателям о земных подобиях адского тупика. Демоны только что пали с небес в Ад. Каждый из них подобен человеку, который только что предал свое отечество или друга и знает, что обреч себя на положение отверженного; или человеку, только что по собственной непростительной вине бесповоротно поссорившемуся с любимой женщиной. Для людей выход из этого Ада часто существует, но он всегда только один — это путь смирения, покаяния и (если возможно) восстановления того, что было разрушено. Для мильтоновских демонов этот путь закрыт. Поэт с замечательной пронизательностью даже не позволяет по-настоящему поставить вопрос: «А что если они *уже* покаются?» Маммон во второй книге (249—51) и сатана в четвертой (94—104), оба задают его только для того, чтобы решить, что для них здесь нет серьезной проблемы. Они знают, что не покаются. Дверь, ведущая из Ада, плотно заперта изнутри самими демонами; а стало быть, незачем рассуждать о том, заперта ли она снаружи. Весь спор — это попытка отыскать какую-то иную дверь, кроме единственной возможной. Если смотреть с этой точки зрения, все речи начинают открываться во всем их поэтическом совершенстве.

Суть речи Молоха — в строках 54—8. Обречены ли мы «прозябать... в ярме постыдном, в вечной тьме тюрьмы» (*sit lingring here... accept this dark opprobrious Den of shame*)? Он ни за что не хочет принять свое унижение как неизбежное. Из этого невыносимого положения *должен* быть какой-то выход. И таким выходом становится для него ярость. Это часто кажется нам лучшим в сходных ситуациях. Когда сознание, что мы предали то, что ценили больше всего, становится невыносимым, остается надеяться, что его заглушит хотя бы бешеная злоба по отношению к предмету привязанности. Злоба, ненависть, слепое бешенство превосходно сочетаются с тем, что мы чувствуем в такие минуты. Надежна ли ярость? Это не имеет значения. Ничто *не может* быть хуже той горечи, что мы переживаем в эту минуту. Слепо ринуться на того, перед кем мы были не-

правы, и погибнуть, рая его, — что может быть лучше? И — кто знает? — прежде чем умереть, мы сможем принести немного вреда. Молох — простейший из бесов; просто крыса в ловушке.

Не так прост Велиал. Ключ к его речи приходится на стих 163. «Это ль наихудшая беда?» (*Is this then worst?*) Не было ли много хуже, когда мы, «преследуемые врагом ожесточенным, падали в провал стремглав под сокрушительной грозой разящих молний» (*pursu'd and strook with Heav'ns afflicting Thunder*)? Что бы мы ни делали, будем осторожны. Раны уже начинают затягиваться, но неосторожное движение в любой миг может вновь их разбередить. Мы этого не хотим. Что угодно, только не это. Наша политика должна быть прямо противоположной тому, о чем говорил Молох, — будем вести себя очень, очень тихо, чтобы не высвободить ненароком бешеную мощь Ада, и надеясь, что как-нибудь мы к этому попривыкнем. Что-то похожее тоже можно отыскать в человеческом опыте. Самый миг, когда мы оказались сброшенными с наших небес, само падение могли отпечататься в нашей памяти как такой ужас, перед которым наш ад — утешение. Это тот самый миг, когда предателю впервые открылась истинная цена его поступка, когда он понял, что отныне поработен собственным предательством; для влюбленного — это последний незабываемый разговор с женщиной, которой он изменил. Эти мгновения были мучительными, он еще чувствовал «Небес паденье с высоты Небес» (*Heav'n ruining from Heav'n*)ⁱ, — ибо оставался порождением Небес и остатки чести и любви еще не покинули его. Именно к *этому* состоянию он ни за что на свете не желает возвращаться. Нельзя пробуждать остывшее пламя; он сейчас хочет совсем другого — оцепенеть, добровольно опуститься на более низкую ступень существования, никогда больше не давать воли вдохновению, мысли, чувству, способным «рассеять уютный преисподний мрак»ⁱⁱ, сторониться великой литературы, прекрасной музыки и неразвращенных людей, как больной избегает сквозняков. Конечно, о счастье речи нет, но, быть может, время как-то пролетит. Может быть, мы достигнем того состояния, какого достиг Пароль: «Я и такой, как есть, не пропаду»ⁱⁱⁱ.

Маммон идет еще дальше. Трудно выбрать какие-либо строки в качестве ядра его речи; она вся такое ядро. Если бы все же было нужно это сделать, я выбрал бы строки:

Nor want we skill or art, from whence to raise
Magnificence; and what can Heav'n shew more?

достанет и у нас
Уменья претворить их [богатства Преисподней] в чудеса
Великолепия; на большой блеск
И Небо не способно.

(272)

«На большой блеск и Небо не способно» — в этих словах различима самая суть позиции Маммона. Он убежден, что Ад может *заменить* Небеса. Что бы мы ни потеряли, можно найти что-то другое, ничуть не хуже прежнего. Небеса были великолепны; что ж, если сделать великолепным и Ад, он им не уступит. В Небесах был свет; если мы создадим рукотворный свет, он будет столь же хорош. В Небесах была тьма; почему же нам не любить адской тьмы? Уж тьма-то, конечно, повсюду одна и та же. Вот почему Маммон назван «из падших Духов всех менее возвышенным» (*the least erected spirit that fell from Heav'n* — I, 679). Он вообще никогда не понимал различия между Адом и Небесами. Трагедия не была для него трагедией; ему совсем не плохо и без Небес. Земные аналогии — люди, павшие с Небес в преисподнюю и даже не заметившие различия, — здесь всего очевиднее и всего ужаснее. «Мы потеряли любовь? Что вы имеете в виду? За углом есть прекрасный бордель. Мы потеряли честь? Да я весь увешан орденами и медалями, встречая меня, всякий почтительно снимает шляпу». Подделать можно все что угодно, и подделка будет совсем не хуже оригинала.

Но все речи падших духов одинаково тщетны. В нашей жизни план Маммона или Велиала иногда может сработать. С точки зрения Мильтона, происходит это потому, что наш мир — временный и на какое-то время защищает нас от духовной реальности. У бесов этой защиты нет. Они

уже в мире духовной реальности, и Ад для них «узилище» (*dungeon*), а не «приют» (*safe retreat* — II, 317). Именно поэтому ни одна из этих схем по-настоящему сработать не может, и никакими средствами невозможно сделать их жизнь сносной. И тогда, словно морской вал, смывающий замок из песка, или взрослый, утихомиривающий разбушевавшегося ребенка, раздастся голос Вельзевула, возвращающий бесов к реальности. И состоит она в том, что они никак не могут избежать Ада или как-либо повредить врагу, однако есть возможность навредить кое-кому еще. Может быть, вы не повредите своему отечеству; но нет ли где-нибудь на свете крошечного народца, признающего его господство, на который вы могли бы сбросить бомбу или хотя бы задать ему хорошую трепку? Да, эта женщина — вне вашей досягаемости. Но нет ли у нее младшего брата, у которого можно отнять работу, или хотя бы собаки, которую можно отравить? Таков здравый смысл, такова политика, таков реализм Преисподней.

Поуп, превознося открытие Гомера, замечает, что в «Илиаде» «каждое новое сражение превосходит предшествующее величием, ужасом и неразберихой». Мильтон заслуживает такой же похвалы за сцену спора в Преисподней. Знай мы только речь Молоха, у нас не было бы ни малейшего представления о том, что может последовать за ней. Что остается закоренелому и поверженному злу, кроме бешенства и бессильной ярости? Немногие поэты могли бы отыскать ответ. Талант и изобретательность Мильтона делают так, что каждый новый оратор обнаруживает все новые тайники низости и зла, новые ухищрения и новые безумства, давая нам наиболее полное представление о сатанинском тупике.

Примечания переводчика

ⁱ «П. Р.», VI, 868.

ⁱⁱ Строки из поэмы Ковентри Патмора «Победы любви» (*Victories of Love*, 1862), I, X:

*Ты, тихий глас, меня утешил,
Усну! Но только очи смежил,
Рассеял благодати зрак
Уютный преисподний мрак.*

*(Ill Voice, at least thou calm'st my mood:
I'll sleep! But, as I thus conclude,
The intrusions of her grace dispel
The comfortable glooms of hell.)*

ⁱⁱⁱ Слова Пароля из комедии Шекспира «Конец — делу венец»,
в пер. М. Дружинина.

^{iv} Пер. Е. Дунаевской.

XV

АНГЕЛЫ У МИЛЬТОНА

То, что подсказывает нам в этом случае философия, предположительно; то, что говорит Писание, — точно. Доктор Генри Мор развивает это в той мере, в какой позволяет точка зрения философии. Его богословские и философские работы вы можете приобрести в двух томах фолио.

Джонсон у Босуэлла

Джонсон находит, что все мильтоновское описание войны в Небесах проникнуто «смещением духа и материи». Однако здесь не обошлось без недоразумения. По его мнению, Мильтон «видел, что нематериальное лишено образа», и потому он «одел» своих ангелов «формой и материей» — иными словами, Джонсон убежден, что телесность мильтоновских ангелов есть *поэтический вымысел*. Он ожидал увидеть, как подлинные убеждения поэта будут проглядывать сквозь вымысел, и ему казалось, что он увидел то, чего ожидал. Когда-то и я — как, наверное, большинство читателей Мильтона — думал так же. Я начал совсем по-новому оценивать «Потерянный Рай», когда впервые нашел основания поверить, что мильтоновское изображение ангелов, хотя и не очень поэтическое в деталях, в основе своей замышлялось как буквально точное описание того, какими они, вероятнее всего, были согласно новейшим веяниям современной поэту пневматологии.

Решающий поворот философской мысли в эпоху, которую мы зовем Возрождением, заключался в обращении от схоластики к тому, что современники определяли как платоновскую теологию. Сегодняшние ученые, в свете по-

следних событий, склонны пренебрегать этой теологией, отдавая предпочтение тому, что они рассматривают как первые начала научного и экспериментального духа; но в то время этот так называемый «платонизм» оказался важнее. Одно из положений, отличавших его от схоластики, состояло в том, что, согласно этому учению, все сотворенные духи — телесны.

Фома Аквинский верил, что ангелы совершенно нематериальны; когда они «являются» нашим чувствам, они лишь временно облечены в воздушное тело, достаточно плотное, чтобы быть видимым (*Sum. Theol.* Ia, Q. Li, Art. 2). Как говорит Донн: «Он чище воздуха, но светозарный был создан ангел в воздухе летать» (*An Angel face and wings Of aire, not pure as it, yet pure doth weare*)¹ («Воздух и ангелы»). Таким образом, для Аквината ангел не способен вкушать пищу; когда мы видим, как он ест, это «не действительное вкушение, но образ вкушения пищи духовной» (там же, Ia, Q. Li, Art. 3). Такой взгляд Мильтон всеми силами старается опровергнуть. Когда у него Архангел обедает с Адамом, он и впрямь обедает, и трапеза его не просто образ, «не для отвода глаз, как богословы иные судят» (*nor seemingly... nor in mist*) (т. е. не подразумевает исключительно мистического или духовного толкования. «П. Р.», V, 435). Еде предшествует настоящий голод, ей сопутствует настоящее пищеварение, Архангел даже становится теплее. Невероятно, чтобы Мильтон так подчеркивал действительность ангельского питания (и даже испражнения), если бы тела, которые он приписал ангелам, были просто поэтическим приемом. Весь этот отрывок становится понятным и вовсе не кажется таким уж возвышенно гротескным, когда мы понимаем, что Мильтон включил его в свою поэму главным образом потому, что верил в его истинность. В этом он не был одинок.

Платоники исходили из того, что у античных авторов ими обнаружена великая тайная мудрость, находящаяся в существенном согласии с христианством. Платон был лишь последним и наиболее тонким из шести теологов (остальные пятеро — Зороастр, Гермес Трисмегист, Орфей, Аглаофем и Пифагор), и все они говорили сходные вещи (Фичино, «Платоновская теология», XVII, I). Вот почему

такой христианин, как Паттенхэм, называл Трисмегиста «святейшим из священников и пророков» («Искусство английской поэзии», I, VIII). Отсюда следует, что чудеса, записанные в языческих сказаниях, не всегда бесовщина или басни. «Души людей, предавших себя Богу, господствуют над элементами и совершают все те деяния, которые воспевают поэты, о которых сообщают историки и которых не отвергают философы, в особенности платоник» (Фичино, там же, XIII, IV). «Что же касается чудес, которые творил Пифагор, — пишет Генри Мор (выпускник того же колледжа, что и Мильтон), — хотя я и не верю всему, что о нем рассказывают, все же то, что я привожу здесь, я счел достаточно вероятным, поскольку эти деяния вполне соответствуют его достоинству» (предисловие к «Защите каббалы»). Тесно связана с этим и вера в то, что изображения нечеловеческой, но разумной жизни, присутствующие у языческих авторов, заключают в себе много правды. Вселенная полна жизнью подобного рода — полна *гениев, демонов, людей воздуха*. Все они — *animals*, «анимали», одушевленные тела или воплощенные умные сущности.

По Фичино, каждая из сфер и каждый из четырех элементов обладает, помимо своей обычной души, многими душами или производными от них «анималиями». Они достаточно телесны, чтобы быть видимыми, хотя мы видим и не всех. Мы видим звездные души, потому что они, хотя и удалены от нас, горят ярким светом, а также земные, потому что они находятся близко к нам и непрозрачны. Воздушные и огненные души для нас невидимы. Водных («тех, кого Орфей зовет nereидами») — «иногда видят люди с очень острым зрением в Персии и Индии» («Платоновская теология», IV, I).

«Я всегда был склонен, — пишет Генри Мор в своем третьем письме Декарту, — соглашаться с платониками, древними отцами и почти со всеми магами, признавая, что все души и гении, будь то добрые или злые, очевидно телесны, и, тем самым, чувственный [*corporeal*] опыт доступен им в прямом смысле слова, т. е. посредством тела». Сколь последовательно он проводил эту мысль, можно убедиться из его книги «Бессмертие души» (III, IX, 6), где он говорит,

что те духи, которые обладают телами, состоящими из воздуха, способны возбуждать частицы подобных же тел посредством «местного движения» и «действием своей мысли», пока те не «рассеются» и не «покроются испариной». После этого тело нуждается в «подкреплении», «поэтому нет ничего невероятного в том, что они могут вкушать пищу, если не по необходимости, то по крайней мере для удовольствия». Мор упоминает даже «невинные утехы, благодаря которым музыкальная и любовная склонность» подобных существ «также может освежать свои силы» (там же, III, IX, 4). Хотя в своем предисловии (там же, pref., 8) он жаловался на то, что этот отрывок поняли неверно, но все же далеко не исключал возможности «любовной склонности» в самом буквальном смысле; возможность того, «что гении или духи, которых древность именovala богами, могли обречь женщину», казалась ему «не вовсе невероятной» («Великая мистерия», III, XVIII, 2). Также думал о своих гномах, ундилах, сифах и саламандрах Парацельс. По его словам, женские особи этих существ страстно желали соединения с мужчинами, поскольку тем самым они обретали бессмертную душу, а заодно и по той более прозаической причине, что самцов их собственного вида недоставало («О нимфах» (*De Nymphis*) и др.). Иоганн Вейер, подходя еще ближе к Мильтону, в своем сочинении «О бесовской прелести» (*De Praestigiis Daemonum*) говорит нам, что демоны обладают воздушным телом, которое благодаря своей мягкой и пластичной субстанции по их желанию может превращаться в мужское или женское. Бертон, цитируя Пселла, не скупится на рассказы о воздушных телах, которые «едят, избавляются от остатков пищи» и «ощущают боль, если их ранить». Если эти тела рассечь, «они вновь соединяются с удивительной быстротой». Боден, страстный защитник мнения о телесности духов, считает, если верить Бертону, что воздушные тела имеют сферическую форму («Анатомия меланхолии», I, II, 1, 2). Генри Мор соглашается, что таков их естественный облик, но, не в силах вообразить, как «две такие груды живого воздуха» могут взаимодействовать друг с другом, предполагает, что для общения с людьми они на время меняют свои «оболочки» на что-то подобное человеческо-

му облику («Бессмертие души», III, 5). Все авторитеты, кажется, сходятся на том, чтобы придать воздушному телу невероятную быстроту и почти неограниченные способности сжиматься, расширяться и превращаться друг в друга. Именно представления об этих телах объясняют, что такое «воздушная битва». Мне ее видеть не приходилось, но в XVI столетии, кажется, почти каждый бывал свидетелем чего-нибудь подобного. Если верить Генри Мору, «явление вооруженных людей, борющихся и сталкивающихся друг с другом в небе, известно всем» («Противоядие против атеизма», III, XII, 7). Таковы «воздушные рыцари» (*airy knights*) из «Потерянного Рая», II, 536, и «свирепые огненные воители» из «Юлия Цезаря», II, 2, 19. Даже такой скептик, как Макиавелли, с уважением упоминает спиритическое объяснение этого явления («воздух полон духов и умных существей» — *aerem plenum spiritibus et intelligentiis esse*) и подтверждает само явление («О государстве», I, LVI).

Все это было, конечно же, прекрасно известно Мильтону. Дух — служитель «Кома» в рукописи *Trinity* назван говорящим именем демон. По-видимому, эта схема действует по всей поэме, за исключением одного отрывка (V, 563—76), в котором Рафаил, на первый взгляд, принимает современную или схоластическую позицию. Объяснив, что трудно рассказать «о незримых битвах воинственных духов»ⁱⁱ (*the invisible exploits of warring spirits*), он говорит, что приспособит свой рассказ для человеческих чувств, «духовное сравнив с телесным» (*by likening spiritual to corporal forms*). Я совсем не уверен, что «телесное» значит здесь больше, чем «грубо телесное», «имеющее такое же тело, как мы». Обещанная Рафаилом адаптация может состоять не в том, что он описывает чистых духов как нечто материальное, но в том, что он описывает материальные, хотя и невообразимые, тела ангелов, как будто бы они и впрямь человеческие. Но даже если «телесное» понимать прямо, нужно отметить, что Рафаил почти сдает прежние позиции к концу сцены, когда намекает, что духовный мир, может быть, гораздо больше похож на земной, чем кажется большинству людей (например, философам-схоластам). В самом крайнем случае этот отрывок говорит о том, что Мильтон колебался,

как колебался он между двумя астрономиями, отказываясь окончательно связывать себя. За исключением этого места, «платоновская теология» властвует в поэме нераздельно.

Как только мы это поймем, большая часть неувязок, которые будто бы открыл Джонсон, просто-напросто исчезнет. Когда сатана оживляет гада, это вовсе не доказывает, что он нематериален; просто его тонкое тело способно проникать в более крупное и сжиматься до очень малых размеров. Встречая Гавриила, он увеличивается. Когда в Пандемониуме уже не хватает места для низших ангелов, они сжимаются. В том, чтобы снаряжать ангелов доспехами, нет ничего безрассудного. Их состоящие из воздуха тела нельзя убить (т. е. обратить в неорганическую материю), ибо, если их рассечь, они воссоединяются «с удивительной быстротой», но им можно причинить боль и даже ранить; поэтому оболочка из какого-нибудь неорганического материала и вправду могла бы служить неплохой защитой. Так же резонно («П. Р.», VI, 595 сл.), что при неожиданном артиллерийском обстреле доспехи эти больше мешают, чем помогают, не давая сжиматься и увеличиваться и стесняя свободу передвижения, которой обладали бы воздушные тела, не закованные в доспехи.

Немалую долю критического ханжества, которому некогда платил дань и я, возбудило замечание Мора насчет «любовной склонности» мильтоновских ангелов («П. Р.», VIII, 618—29). Думаю, дело в том, что, поскольку эти возвышенные существа обозначаются местоимениями мужского рода, мы склонны не вполне осознанно предполагать, что Мильтон приписывает им однополюю распущенность. Не отрицаю, что он допустил поэтическую неосторожность, подавая повод для подобных недоразумений; но на самом деле поэт, конечно, не имел в виду ничего непристойного, тем более — подобной глупости. Ангелы не умирают и точно так же не имеют нужды размножаться, поэтому в нашем понимании у них вообще нет пола. На человеческом языке ангел всегда «он» (а не «она»), потому что, является мужской *пол* главенствующим или нет, таковым, безусловно, является мужской *род*. Однако среди этих существ,

по Мильтону, существует то, что можно назвать транс-сексуальностью. Взаимное любовное влечение выражается в том, что воздушные тела полностью проникают друг в друга. «Совершенно они смешиваются» (*total they mix*), гибкие и однородные, смешиваются, как вино с водой, или, скорее, как два сорта вина. Это представление свободно от чувственности, в которой иногда упрекают Мильтона, потому что желание полного соединения, невозможного для смертных влюбленных, и желание наслаждения — не одно и то же. Наслаждения достичь можно; полного взаимопроникновения — нельзя, а будь оно возможным, мы удовлетворяли бы саму любовь, а не чувственное влечение. Как говорит Лукреций, люди ищут (и находят) наслаждение в той мере, в какой желают; они ищут (и не могут достичь) полного соединения в той мере, в какой любят друг друга. Я подозреваю, что Мильтон держал в памяти весь этот фрагмент:

Ведь и в самый миг обладанья
 Страсть продолжает кипеть и безвыходно мучит влюбленных...
 Ибо надежда живет, что способно то самое тело,
 Что разжигает огонь, его пламя заставить угаснуть.
 Опровергает всегда заблуждение это природа...
 Тщетны усилия их: ничего они выжать не могут,
 Как и пробиться вовнутрь и в тело всем телом проникнуть.
 «О природе вещей», IV, 1076—1111^{1*}

«Не мешают нам... преграды» (*And obstacle find none*), — говорит у Мильтона ангел, противопоставляя этому трагедию человеческих чувств, быть может — искупительную. Несомненно, эти ангельские сплавления способны доставлять наслаждение, поскольку ангелы телесны; но мы не должны представлять себе это по образцу наших

^{1*} *etenim potiundi tempore in ipso
 fluctuat incertis erroribus ardor amantum...
 namque in eo spes est, unde est ardoris origo,
 restingui quoque posse ab eodem corpore flammam.
 quod fieri contra totum natura repugnat ...
 ne quiquam, quoniam nihil inde abradere possunt
 nec penetrare et abire in corpus corpore toto.*

собственных чувств, ограниченных и непокорных. Ангелов Мильтона можно назвать панорганическими существами: «Их жизненная суть вся — голова, вся — сердце, вся — глаза, вся — уши, вся — сознание, вся — ум» (*all heart they live, all head, all eye, all eare, all intellect, all sense* — «П. Р.», VI, 350). Люди наделены пятью ограниченными чувствами, каждое из которых получает из внешнего мира собственные импульсы и преобразует их в свое особое ощущение, а эти ощущения затем объединяются в отражение мира неким «общим чувством» (*Common Sense*); ангелы же, как мы можем предполагать, обладают единым чувством, равномерно распределенным по всему воздушному телу и способным воспринимать *все* те импульсы, которые у нас разделены различными чувствами, и, без сомнения, какие-то еще, которым не соответствует ни одно из наших чувств. Вообразить тип сознания, создаваемый таким единым сверхчувством, человек, конечно, не способен. Можно только сказать, что такая внутренняя организация делает возможным гораздо более полное и достоверное восприятие внешнего мира, чем то, которым довольствуемся мы с вами.

Надеюсь, никто не подумает, будто я готов защищать мильтоновскую ангелологию в качестве науки, если я предположу, что в *поэтическом плане* нам будет полезно понять, что она задумана серьезно и даже научно. К этому нужно подходить так же, как мы подходим к такого рода научному материалу у Данте. «Божественная комедия» объединяет две художественные задачи, которые с тех пор были долгое время разделены. С одной стороны, это возвышенное и поэтическое изображение духовной жизни; с другой — реалистический путеводитель по местам, где не бывал ни один человек, но в подлинном существовании которых никто не сомневался. Если в одном качестве Данте — союзник Гомера, Вергилия и Вордсворта, в другом он — отец Жюль Верна и Герберта Уэллса. Это не должно поражать современного читателя; «высоколобая» и «массовая» разновидности почти всякого искусства обыкновенно просто сужают более раннее и более цельное искусство, несводимое ни к тому, ни к другому. Кое-что от этого прежнего единства все еще живо в «Потерянном Рае». Об анге-

лах нельзя судить, как будто это выдуманные боги Китса; это — поэтизация мимолетных образов, промелькнувших перед взором *научного* воображения того времени, образов, говорящих о жизни, существующей одной ступенью выше сферы человеческого, но обычно недоступной прямому наблюдению. Рассуждения Рафаила о еде кажутся нашему современнику неудачными, потому что мы судим о них, как о беспричинной выдумке, даже не рассчитанной на восприятие всерьез. Но картина тут же меняется, если только мы предположим, что открываем книгу, не сомневаясь в существовании подобных теорий воздушных тел и с живым интересом наблюдая, обойдет их поэт молчанием или блестяще вставит в поэму, умудрившись избежать при этом прозаизма. Когда в современной поэзии мы встречаем удовлетворительное изображение сегодняшней науки, мы большей частью бываем довольны. Будущий критик, решив, что теории Фрейда и Эйнштейна — просто поэтические условности, которые автор измышлял ради вящей красоты и многозначительности, высказал бы, вероятно, ошибочное суждение.

Примечания переводчика

ⁱ У Штейнберга: о *незримых битвах* бесплотных духов.

ⁱⁱ Пер. Ф. Петровского.

XVI

АДАМ И ЕВА

Доктор Бульль... был одет в камзол, который украшали геральдические звери, золотые и алые, а на коньке его шлема стоял человек.

Г. К. Честертон,
«Человек, который был Четвергом»¹

«Адам, из глубины своей неопытности, довольно щедр на нравоучения», — замечает доктор Рейли. Когда я впервые прочел эти слова, они прозвучали выражением моей собственной досады на то, как Мильтон изобразил наших прародителей. Досаду эту я испытывал на протяжении многих лет, но в последнее время понял, что просто ожидал чего-то такого, чего Мильтон изображать не собирался. Если бы он это изобразил, оно лишь до некоторой степени удовлетворило бы мой банальный вкус и вряд ли соответствовало бы тому сюжету, который он собирался поведать. Я читал поэму, путая невинность с детскостью. Где-то на горизонте сознания маячил эволюционизм, подсказывавший мне, что первые люди, а значит — и лучшие из них, были дикарями. Красота, которой я ждал от Адама и Евы, была первобытной, простодушной, *наивной*. Я ожидал увидеть немой восторг перед новым миром, который они неумело облекали бы в звуки, ожидал услышать их лепет. Говоря откровенно, мне нужны были Адам и Ева, к которым я мог бы относиться покровительственно; и когда Мильтон ясно дал понять, что ничего подобного не позволит, я обиделся.

Эти ожидания были следствием моего отказа «отложить на время недоверие», принять всерьез, по крайней мере

до тех пор, пока не кончу чтение поэмы, те допущения, из которых она исходит. Слова Рейли о «неопытности» — заблуждение. Ведь в том-то и дело, что Адам и Ева, не узнавшие бы, если бы не грех, старости, точно так же не знали и юности, незрелости или неразвитости. Они были сотворены в расцвете лет, совершенными. Биньонⁱⁱ понимает это гораздо лучше Рейли, когда Адам, умирая, говорит у него своим сыновьям:

Вот эти руки, что в раю цветы
Срывали, эти члены, что теперь
Так слабы и вконец измождены, —
Подобно вашим не росли они;
Я в мир, как вы, ребенком не входил
Неловким, несмышленным и немым,
Но в годах совершенных в миг один
Волею Божьим я восстал из тьмы^{1*}.
(«Смерть Адама»)

С самого начала вместе с совершенными годами Адам был наделен знанием. Он один из всех людей «находился в Эдеме, в саду Божиим; ходил среди огнистых камней»ⁱⁱⁱ. Ему было дано, как говорит Афанасий Великий, «видеть Бога столь совершенным образом, что он мог созерцать вечность Божественной Сущности и вселенские деяния Божественного Слова»^{iv}. По Амвросию, он был «небесным существом», вдыхавшим эфир и привыкшим беседовать с Богом «лицом к лицу». «Силой своего ума, — говорит Августин, — он превосходил самых блестящих философов настолько, насколько птица быстротой своей превосходит черепаху». Если подобное существо действительно было — а с этим мы должны согласиться прежде, чем примемся

^{1*} *These hands in Paradise have gathered flowers,
These limbs which ye have seen so wasted down
In feebleness, so utterly brought low,
They grew not into stature like your limbs;
I wailed not into this great world, a child,
Helpless and speechless, understanding naught,
But from God's rapture, perfect and full-grown
I suddenly awoke out of the dark.*

читать поэму, — тогда профессор Рейли и тем более я, повстречав нашего прародителя, испытали бы глубокий шок. Это мы рядом с ним — запинаящиеся мальчишки, беспокорно переминающиеся с ноги на ногу, краснея и надеясь, что за неведение им простят их шутовство. Данте берет верный тон:

И Беатриче мне: «В лучах его
Душа, всех прежде созданная, славит
Создателя и Бога своего».

Как сень ветвей, когда ее придавит
Идущий ветер, никнет, тяжела,
Потом, вознесшись, вновь листву расправит, —

Таков был я, пока та речь текла,
Дивясь; потом, отвагу вновь обретши,
В той жажде молвить, что мне душу жгла,

Я начал: «Плод, единый, что, не цветши,
Был создан зрелым, праотец людей...»^{1*}
(«Рай», XXVI, 83. Пер. М. Лозинского)

Мильтон сам намекает нам, какими могли быть наши отношения к Адаму, если бы Адам не пал. Он и поныне жил бы в Раю, и к его «главенствующему престолу» (*capital seat*) нескончаемой чередой приходили бы воздать поклонение все поколения «со всех концов земли» (XI, 342).

^{1*} *E la mia donna: «Dentro da quei rai
vagheggia il suo fattor l'anima prima
che la prima virtù creasse mai».*

*Come la fronda che flette la cima
nel transito del vento, e poi si leva
per la propria virtù che la soblima,*

*fec' io in tanto in quant' ella diceva,
stupendo, e poi mi rifece sicuro
un disio di parlare ond' io ardeva.*

*E cominciai: «O pomo che maturo
solo prodotto fosti...».*

Вам или мне, быть может, раз в жизни могла бы выпасть невиданная честь, после долгого путешествия и ритуальных приготовлений медленно и торжественно приблизиться наконец к самому великому Отцу, Священнику и Императору планеты Теллус; и об этой встрече мы помнили бы всю нашу жизнь. Никакая серьезная критика мильтоновского Адама невозможна, пока мы не выбросим из головы остатки представлений о *наивном*, простоватом, ребячливом Адаме. Христианский поэт, рисуящий свободного от греха первочеловека, должен не возвратиться к девственной простоте обычной природы, но изобразить того, кто в своем одиночестве и обнаженности *действительно воплощал* то, чему неумело и безуспешно пытались подражать, восседая на тронах из слоновой кости меж рядами обнаженных мечей и под украшенными драгоценными камнями балдахинами Соломон, Карл Великий, Харун аль Рашид и Людовик XIV. И с самого первого взгляда на человеческую чету «Потерянного Рая» мы видим, как Милтон берется решить эту задачу (IV, 288). Среди зверей мы видим двоих, которые «превосходили прочих прямизной и благородством форм» (*of far nobler shape*), обнаженных, но «в наготе своей державной» (*naked Majestie*) являвших «власть над окружающими» (*Lords of all*), своей мудростью и святостью отражая «преславный лик Творца» (*their glorious Maker*). Мудрость и святость, не только в Адаме, но в них обоих была «строга» (*severe*) — в том смысле, в каком Цицерон говорит о человеке как о *severus et gravis*; подобно строгому стилю в музыке или архитектуре, они суровы, великодушны и возвышенны без небрежности, вольности и простоватости, без напыщенности, как сдержанный аромат, привлекающий здоровый вкус. С кем с кем, а с ними современным критикам не стоило бы позволять себе вольностей. Как указывает профессор Рейли (исправляя свою мимолетную ошибку), Адам идет навстречу Архангелу не столько как хозяин, сколько как посол (V, 390 сл.), и тон этот сохраняется на протяжении всей их беседы. Если мы представляем себе голого дикаря, безмятежно греющегося на солнышке, какой нелепостью выглядит то, как Адам побуждает Архангела продолжать речь, говоря, что солнце

«сдержит бег... дабы узнать о собственном начале» (*will delay to heare thee tell His generation* — VII, 101). Эту гиперболу нужно оценивать как возвышенный комплимент одного высокого лица другому, еще более высокому, в атмосфере изысканно-учтивой торжественности. Точно так же, когда Адам скромно преуменьшает свои способности рассказчика, объясняя, что вся его речь — лишь уловка, чтобы удержать богоподобного гостя (VIII, 206), поэт рассчитывает, что нас удивит изящество его учтивости, как от слуг в замке Берсилака ждут, что они поучатся у Гавейна «безупречным образцам благородной речи»^{vi}.

Царская статья Адама есть внешнее выражение его сверхъестественного достоинства царя и мудреца. В астрономии он и вправду не силен, поскольку Мильтон не знал, какая из моделей солнечной системы, птолемеевская или коперниковская, окажется более приемлемой. Но ему по плечу другие, весьма непростые задачи; его размышления уже объемяют собою всю сотворенную вселенную. Принимая поклонение зверей, он немедля «постигал их свойства» (*understood their Nature*) и нарекал им имена (VIII, 352). Он в совершенстве проникает в тайны души и подробно объясняет Еве природу сновидений (V, 100 сл.). «Лекции», которые он читает своей жене, иногда вызывают улыбку у современного читателя, но шутить в этой связи о супружеских нотациях довольно пошло. Он не просто ее муж, он — соединение всего человеческого знания и мудрости, «Адам, священный образ, прах земной, одушевленный Богом» (*Adam, earths hallowd mould, Of God inspir'd*), и отвечает ей, как Соломон отвечал царице Савской.

Наблюдая их отношения с Евой, мы постоянно должны напоминать себе об огромном значении обоих действующих лиц. Их совместная жизнь — это торжественный обряд, чинный танец, вместо которого современный читатель ждет привычной ему суматохи. Пока они не пали и не лишились своего первоначального величия, они даже едва ли обращались друг к другу просто по имени, но пользовались величавыми описательными конструкциями: «прекрасный супруг», «мой творец и правитель», «дщерь Божия и человеческая», «совершенная Ева», «единственная, в ком

покоятся все мои мысли». Так ли уж это смешно? По крайней мере, не более, чем подобные условности во времена самого Мильтона, когда мужа и жены, падшие существа, все еще могли обращаться друг к другу «мой господин» и «моя госпожа» или «сэр» и «мадам», а утренний туалет французского короля был целым ритуалом. Может быть, это не смешно вовсе, стоит нам хоть на минуту допустить, что в Эдеме действительно существовало все то, бледным подобием чего стала после грехопадения наша учтивость. Эта царская чета не уставала все время жить величаво. Их дивные, облеченные в стихи беседы велись *экспромтом* (V, 150).

Эта царственность не так заметна в Еве, отчасти потому, что в своем двойном положении жены и подчиненного существа она ниже Адама, отчасти же, я думаю, и потому, что ее смирение зачастую понимают неверно. Она считает себя более счастливой, чем он, потому что у нее в качестве помощника есть он, тогда как он «себе не сыщет ровни здесь» (*like consort to himself can no where find*) (IV, 448), и она повинуется ему «безропотно» (IV, 635). Это смирение, и, с точки зрения Мильтона, оно привлекательно. Однако не будем забывать, что Ева говорит это, обращаясь к Адаму: возлюбленная — возлюбленному, жена — мужу, царица земли — царю. Многие влюбленные женщины, многие жены, быть может, многие царицы когда-нибудь чувствовали нечто подобное. Для Бассанио Порция желает «двадцать раз свою утроить цену: быть во сто раз красивей и богаче», и сама же возражает себе, что на самом деле «итог ей полный — вполне ничтожен», «простая девушка, без всяких знаний»^{vii}. Это замечательно сказано, и сказано искренне. Но я должен посочувствовать обыкновенному человеку, такому, как я сам, которого эта речь могла ввести в грубейшее заблуждение: что, если он примет сцену в Бельмонте всерьез и решит, что Порция в *самом деле* простая девушка? От одной такой мысли я заливаюсь краской. Она вольна была говорить это Бассанио; нам же не стоит забывать, что перед нами — великолепная дама. Я склонен думать, что критики иногда совершают ту же самую ошибку по отноше-

нию к Еве. Мы видим, что она всей душой повергается ниц перед Адамом, как император мог бы преклонять колена перед папой или королева — приседать в реверансе перед королем. Не стоит, однако, думать, что, если бы мы с вами могли войти в Эдем Мильтона и повстречать ее, мы вскоре вовсю болтали бы со «вселенской дамой». Даже сатана, когда он говорит, что она «не страшна» (*not terrible*), вынужден добавить, «хотя любовь и красота внушают страх, коль скоро не подвигнуть супротив... ненависть» (*though terrour be in Love And beautie, not approacht by stronger hate* — IX, 490). Что до Адама, хотя ей и «даны прельщения, чтобы нравиться ему» (*made so adorn for his delight*), вместе с ними ей даровано «величье, чтобы с честью он любил» (*So awful, that with honour he may love* — VIII, 576; выделено мной). Как мы видим, здесь нет даже намека на резвящуюся на лужайке парочку; даже для Адама в Еве есть что-то, внушающее почтение, некоторая *Daungier*^{viii}. Ангел приветствует ее даже церемонней, чем Адама. Она стоит перед ним без смущения — величественная дама, хозяйка, принимающая гостя, матриарх мира. Ее величие и некоторая холодность слышны в самых запоминающихся строках поэмы: «С величием непорочности, в ответ... строгий вид приняв, хотя и нежный, возразила Ева» (*to whom the virgin majestie of Eve... with sweet, austere composure thus reply'd* — IX, 270). Ее непорочность заключена в ее величии — это не телесное качество, здесь говорится о другом, и ни в коем случае не означает незрелости. Ева никогда не была по-женски недалекой; в первые же полчаса своего существования она поняла, что нужно Адаму. Поняла она и гораздо больше; в ее согласии нельзя быть уверенным, но, с другой стороны, ей незачем докучать донновской метафизикой тела и души в столь естественном деле, которое в то же время отнюдь не воспринимается как нечто само собою разумеющееся: «постигнув долг, величественно покорилась» (*she what was Honour knew* — VIII, 508). Она способна разделить умозрительные увлечения Адама. Печать искусства, лежащая на красотах Рая, дает почувствовать главным образом ее, «Евину руку» (*the hand of Eve*) (IX, 438).

Примечания переводчика

ⁱ Пер. Н. Трауберг, с. 254.

ⁱⁱ Биньон (*Vinyon*) Лоренс (1869—1943) — английский поэт, переводчик Данте, драматург и историк искусства.

ⁱⁱⁱ Иез. 28:13, 14.

^{iv} Вероятно, имеется в виду следующее место из слова св. Афанасия Великого «Против язычников» (II): «Когда ум человеческий не занят телесными предметами и не примешивается к нему извне возбуждаемое ими вожделение, но весь он горе и собран в себе самом, как было в начале: тогда, преступив за пределы чувственного и всего человеческого, парит он в горних, и, взирая на Слово, видит в Нем Отца Словоу, услаждаясь созерцанием Его и обновляясь в любви к Нему».

^v «Строгий и степенный» (похоже на «положительный» в русском языке XIX в.) как противоположность человеку изнеженному и нестойкому в своих предпочтениях; см.: Cicero, *Laelius de amicitia*, 95, *De oratore*, 228.

^{vi} «Сэр Гавейн и Зеленый Рыцарь», 917 (*teccheles termes of talkyng noble*).

^{vii} *Шекспир*. Венецианский купец, III акт, сцена 2. Пер. Т. Щепкиной-Куперник.

^{viii} Здесь что-то близкое к «неприступности». Анализу понятия Daungier посвящено специальное приложение к «Аллегории любви».

XVII

НЕПАДШАЯ СЕКСУАЛЬНОСТЬ

Они любили, без сомненья,
Друг друга в сладком упоеньи,
Не знавшем равных, ведь такой
Они блистали красотой.

*Сэр Дэвид Линдси,
«Диалог между Опытном
и неким Придворным
о жалком состоянии мира»*

Мильтон и Блаженный Августин согласны в противопоставлении падшего полового начала, которое мы знаем сейчас и которое обусловлено неповиновением нашего тела, и полового начала до грехопадения. Но для Августина свободная от греха сфера пола — вещь чисто гипотетическая; он рассуждает о том, каким *должен был бы быть* акт порождения потомства прежде грехопадения, но не думает, что он когда-либо в самом деле существовал. Мильтон же утверждает как раз последнее.

Разница не слишком существенна, ведь Августин не видит оснований, почему этого не могло бы случиться. Гораздо более кстати его собственные замечания по этому поводу. «Мы говорим о предметах, которые в настоящее время оскорбляют стыдливость, и потому, хотя мы и высказываем предположения о том, какими они могли быть до того, как их стали стыдиться, однако необходимо, чтобы речь наша скорее обуздывалась скромностью, чем искала помощи у красноречия. Ибо то, о чем идет речь, не испытали на деле и те, которые могли бы испытать; каким же образом, когда мы упоминаем об этом *теперь*, может это представляться человеческому воображению, кроме

как в уподоблении темной похоти, которая нам знакома, а не спокойному желанию, о котором мы можем только догадываться?» («О Граде Божиим», XIV, 26). Таково было предостережение Мильтону о том, сколь опасны попытки поэтически изобразить неподвластное воображению. Дело не в том, что для подобного предприятия может недоставать образов, опасность, и гораздо более серьезная, в том, что это неизбежно пробудит образы неверные. Он отважился изобразить райскую сексуальность. У меня недостает отваги, чтобы решить, разумно ли это.

Вопрос этот встает перед нами в самой острой форме, когда Ева у Мильтона обнаруживает женскую скромность. Ее первый порыв при первой встрече с Адамом — повернуть назад («П. Р.», VIII, 507); Адам ведет ее в брачную кушчу, «зардевшуюся, как заря» (*blushing like the moon* — там же, 511); она уступает его объятиям и «нежной ласки вожделенный миг, со скромной гордостью противясь, длит» (*sweet, reluctant, amorous delay* — IV, 311). Здесь Мильтон оказывается в затруднительном положении. Нам, живущим после грехопадения, вряд ли понравятся сцены, где Ева рисуется вовсе не имеющей скромности; с другой стороны, стыд тела и телесных отправлениях есть следствие греха, и ему нет места в пору невинности. Защита мильтоновской трактовки этой темы должна заключаться в отличении стыда телесного, каким мы знаем его теперь, от некоего рода смущения или скромности, существование которого можно предположить и прежде грехопадения. Кольридж заходит на этом пути довольно далеко, говоря: «Можно представить себе столь чистый образ поведения, при котором речи Гамлета у ног Офелии оказались бы невинным подшучиванием или занятыми шутками, исполненными той стыдливости, что могла бы существовать в Раю» (Письма и заметки 1818 г. Часть VII. «Бомонт и Флетчер»ⁱ).

Мне кажется, мы в самом деле можем провести такое различие. Люди смущаются при похвалах — не только при похвалах их телу, но и всему, что им принадлежит. Большинство людей обнаруживают известную скромность или смущение, по крайней мере поначалу, слыша признание в любви, даже если эта любовь не имеет ни малейшего

сексуального оттенка или даже вообще не связана с телом. Чувство, что нами *дорожат*, составляет любопытную грань самосознания. Субъект оказывается вдруг перед необходимостью вспомнить, что он также и объект, причем такой, на который обращено пристальное внимание. Потому в неповрежденной душе рождается чувство недостойности и волнения, смешанного с восторгом. Это стыд не столько телесной, сколько духовной наготы, боязнь оказаться дерзким, смущение от самой возможности обнаружить свою любовь, противящееся (и даже не всегда так «нежно», как Ева) всякому *обнаружению* вообще. Если под стыдом мы понимаем это, мы, пожалуй, можем заключить, что в Раю он был. Я думаю, мы вправе пойти еще дальше и предположить, что, даже не случись грехопадения, сексуальная любовь развила бы эту разновидность стыда в особенно сильной степени. Ведь в такой любви субъект наиболее полно вынужден почувствовать, что он оказывается объектом. Но дальше этого мы пойти не можем. Все те разновидности стыда, которые специфически связаны с телом и с представлением о непристойности, должны быть совершенно исключены. Не думаю, что их можно исключить, читая Мильтона. Его Ева обнаруживает скромность в слишком определенно сексуальном контексте, а его Адам не обнаруживает ее вообще. Есть даже сильный и (в данных обстоятельствах) весьма оскорбительный намек на женский стыд как стимул мужского желания. Я не хочу сказать, что любовные эпизоды у Мильтона предосудительны по обычным человеческим меркам. Они не соответствуют той картине мира до грехопадения, в которую верил он сам.

Быть может, это было неизбежным, но тогда поэту вообще не стоило касаться этой темы. Можно представить себе удачный выход из положения. Я уверен, что, если бы изобразить подобный сюжет решил Данте, это могло бы ему удалиться; он мог бы убедить нас в том, что наши прародители не жили в девственности, и все же предотвратить ложные ассоциации, неизбежные при чтении Мильтона. Вероятно, это могло удалиться и самому Мильтону, если бы он не сказал ни слова об ангельской любви и представил любовь Адама и Евы так же отдаленно и загадочно, как

любовь ангелов. Даже торжественное заявление (кто справился бы с этим лучше его!), что вот сейчас он приближается к невообразимому, что бы на самом деле за этим ни следовало, могло бы ему здорово помочь. К сожалению, поэт как будто не вполне отдает себе отчет в размахе собственного предприятия. Кажется, он думает, что, дважды используя в соответствующих местах слово *таинственный* (IV, 743 и VIII, 599), он оправдывает свои лишены всякой таинственности картины, — или надеется, что, когда он пишет: «ее нагая грудь, вздымаясь, прилегла к его груди» (*half her breast Naked met his*), мы сможем без дальнейшей помощи дополнить за Адама ощущения одновременно и очень нам знакомые, и совершенно непохожие на что бы то ни было известное падшему человеку!

Ньюмен сетует, что Мильтон рисует наших прародителей с несносной вольностью. Теперь мы обвиняем его в том, что он лишает их человечности. Для первого есть больше оснований.

Примечания переводчика

ⁱ Letters and Notes of 1818. Section VII: On Beaumont and Fletcher.

XVIII

ГРЕХОПАДЕНИЕ

Возьмите новую, нетронутую колоду карт, тасуйте ее несколько минут, и всякий след первоначальной системы исчезнет. Порядок больше не вернется, сколько бы вы ни старались. Перетасовка — единственное, чего не может отменить природа.

*Сэр Артур Эддингтон,
«Природа физического мира», гл. 4*

Ева пала из-за гордости. Змей сначала сказал ей, что она красива, а затем — что все живущее взирает на нее и чтит ее (IX, 532—41). Вслед за этим он постепенно дает ей «ощутить себя униженной». Ее красоте недостает зрителей. Что такое один мужчина? Ангелы должны почитать ее и служить ей. Она могла бы быть царицей небес, если бы все в этом мире вознаграждалось должным образом (IX, 542—8). Бог старается не допустить возвышения людей; их истинный удел — божественное достоинство (703, 711), и о божественном достоинстве она думает, вкушая плод (790). Результаты ее падения — мгновенны. Она полагает, что земля сильно удалена от небес и Бог мог не увидеть ее проступка (811—16); проклятие абсурда начало свое дело. Затем она решает, что не скажет о плоде Адаму. Она использует свою тайну для того, чтобы стать равной ему — мало того, она желает превзойти его (817—25). Мятеж уже стремится к тирании. Но через минуту она вспоминает, что плод, в конце концов, может быть смертоносным, и решает, что, если ей суждено умереть, Адам должен разделить с нею смерть. Мысль, что, когда ее не станет, он будет счастлив и, быть может, — с другой женщиной, поистине невыносима.

Я не уверен, что исследователи всегда обращают внимание, в какой именно грех впадает в эту минуту Ева, хотя никакой загадки здесь нет. На нашем языке имя ему — убийство. Если плод сообщает божественное достоинство, он не должен достаться Адаму; она хочет стать богиней втихомолку. Если же он несет смерть, Адам должен съесть его, чтобы умереть — именно для этого, и не для чего иного, на что совершенно ясно указывают слова самой Евы (826—30). И не успела она принять это решение, как уже поздравляла себя с ним как с прекрасным доказательством нежности и великодушия своей любви (830—3).

Непосредственный ход Евиных рассуждений в этот момент замечают не всегда, потому что мильтоновское согласие с природой здесь даже *чересчур* совершенно и читатель увлечен той же самой иллюзией, что и Ева. Все происходит слишком быстро, каждое новое безумство, злодейство и развращение является столь незаметно, что трудно отдать себе отчет в том, что мы видели зарождение убийства. Мы ожидаем чего-то более похожего на «измените мой пол» леди Макбет¹. Но леди Макбет говорит это после того, как план убийства уже полностью созрел в ее голове. Милтон подходит ближе, чем Шекспир, к тому самому моменту, когда принимается решение. Так, и никак иначе, наш рассудок обращается к тому, чтобы избрать зло. Пожалуй, никто никогда не описывал себе наперед то деяние, которое собирался совершить, называя его убийством, прелюбодеянием, обманом, предательством или извращением; услышав такие слова от других, преступник, по-своему искренне, удивлен и потрясен. Те, другие, «не понимают». Если бы они знали, чем это действительно было для него, они бы не бросались такими жестокими «стандартными» ярлыками. Со смешком или подмигиванием, в толчее неясных переживаний это проскользнуло в его волю вовсе не как нечто из ряда вон выходящее. Поняв его правильно, учтя все его совершенно особые обстоятельства, этим поступком даже можно гордиться. Если вы или я, читатель, когда-либо совершим серьезное преступление, наши чувства, несомненно, будут гораздо больше похожи на переживания Евы, чем на переживания Яго.

Между тем она падает еще ниже. Прежде чем покинуть Древо, она отдает ему «глубокий поклон» (*low Reverence*), «желая силе оказать почет, растению сообщившей мудрый сок» (*as to the power that dwelt within*), и тем самым довершает параллель между своим падением и падением сатаны. Она, считающая ниже своего достоинства склониться перед Адамом или Богом, теперь воздает поклонение дереву. В конце концов она достигла «первобытного» состояния в общепринятом смысле этих слов.

Адам пал из-за чрезмерного угождения жене. В его случае сам процесс принятия решения не обнажен перед нами так, как у Евы. Прежде чем он заговаривает с ней, уже на середине его внутреннего монолога, мы видим, что решение принято — «Да, я решил с тобою умереть» (*with thee Certain my resolution is to Die*). Мотивы его греха, конечно, не столь низки, как у нее. Пожалуй, в нем есть даже некое полублагородство, которое подчеркивается тем, что Адам не ищет оправданий своему поступку. Он в том состоянии, когда единственный ответ всему, что могло бы удерживать его: «Мне все равно» (*I don't care*). В такую минуту мы решаемся рассматривать какую-либо низшую или относительную ценность — преданность общему делу или семье, верность возлюбленной, законы доброй дружбы, честь своей профессии или требования науки — как абсолютную. Если читателю вообще трудно усмотреть в поступке Адама грех, это потому, что он не принял по-настоящему мильтоновских предпосылок. Если бы в мире Адама супружеская любовь была высочайшей ценностью, тогда, разумеется, его решение было бы правильным. Но если существует что-то, имеющее на человека большие права, и если мироздание изображено таким, что в решительную минуту человек должен оставить жену, мать и даже расстаться с собственной жизнью, — тогда другое дело. Тогда Адам не совершает по отношению к Еве ничего доброго (на деле так оно и есть), становясь ее сообщником. Что бы произошло, если бы вместо «дурной уступчивости» он строго пожурил или даже наказал Еву, а затем заступился бы за нее перед Богом, нам неизвестно. Причина, по которой нам этого не сообщают, в том, что это неизвестно самому Мильтону. Я думаю, он

отдает себе в этом отчет, осторожно замечая, что положение «казалось необратимым» (*seemed remediless*) (919). Это неведение достаточно многозначительно. Мы видим плоды своих деяний, но не знаем, что бы произошло, поступи мы по-другому. Почему Адаму знать, Бог мог все устроить иначе; но Адам не задумался об этом, и теперь этого уже не узнать никому и никогда. Отвергнутые дары остаются тайной. Может быть, Бог убил бы Еву и оставил Адама «в диких этих дебрях одного» (*in those wild Woods forlorn*); может быть, если бы первый человек предпочел партийной солидарности честность, а прелюбодеянию твердые этические нормы, он бы лишился подруги, а сердца влюбленных были бы разбиты. Но мы снова должны сказать: а может быть, и нет. Выяснить это можно только на собственном опыте. Адаму открыто одно: он должен стойко держать оборону — и ее-то он не удерживает. Следствия грехопадения для него совершенно не похожи на его следствия для женщины. Она тут же отдалась ложным чувствам, которые заставили даже убийство выглядеть у нее доказательством подлинной чуткости. Адам, вкусив плода, движется в противоположном направлении. Он становится светским человеком, остряком и балагуром. Он нахваливает Евин вкус и находит недостаток Рая в том, что здесь слишком мало запретных деревьев. Отец всех блистательных бездельников-краснобаев и мать всех развратных дам-романисток теперь оба перед нашим взором. Как отметили исследователи, в эту минуту Адам и Ева «становятся людьми». К несчастью, вслед за этим мы становимся свидетелями одной из неудач Мильтона. Разумеется, теперь они должны смотреть друг на друга с вожделением. И разумеется, это вожделение должно быть чем-то совершенно отличным от тех невинных желаний, которые Милтон приписывает их прежним, свободным от греха отношениям. Теперь им надлежит познать совершенно новый, порочно чарующий и резкий привкус зла в любви. То, что по пробуждении явит себя как унижение стыда, теперь является им (они обретают «мудрость», «верность вкуса») как восхитительное открытие, что непристойность возможна. Но способна ли поэзия провести это различие? Уж конечно — не мильтоновская.

Его гомеровский каталог цветов совершенно неуместен. И все же кое-что ему удастся. Слатолюбивые подсчеты Адама — его прохладное замечание о том, что он никогда (кроме, пожалуй, одного-единственного раза) не был так готов к «утехам», как сейчас, — попадают в точку. Он бы не сказал этого до грехопадения. Пожалуй, он не сказал бы «тобою наслаждаться» (*to enjoy thee*). Ева становится для него *вещью* и против этого не возражает. Вот итог, к которому приводят все ее мечты о божественности.

Примечания переводчика

ⁱ Шекспир. Макбет, I акт, действие 5. Пер. Ю. Корнеева.

XIX

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В любви или на поле брани
Своих не смешивай с врагами.
«Письмо» Джона Болла

Основной целью этих лекций было «воспрепятствовать препятствиям» на пути к верному восприятию «Потерянного Рая», и осторожная критика, остающаяся целиком на моей совести, носила до сих пор лишь случайный характер. В этой части я предлагаю вниманию читателей весьма сжатый обзор достоинств поэмы в целом.

«Потерянный Рай» страдает серьезным структурным изъяном. Мильтон, рассказывая, подобно Вергилию, короткую повесть из далекого прошлого, хочет перенести наше внимание к последствиям этой повести. Но делает он это менее искусно, чем Вергилий. Не довольствуясь, в отличие от учителя, пророчествами к случаю, намеками и проблесками грядущих событий, он превращает две заключительные книги своей поэмы в беглый очерк Священной истории от грехопадения до Судного дня. Такая беспорядочная груда пророчеств, оказываясь в столь важной для структуры всего произведения позиции, обличает недостаток художественного вкуса. Ухудшает дело то, что сам стиль этих книг необыкновенно плох. Встречаются отдельные хорошие строки, прекрасно оживление в самом конце. Но снова и снова, когда мы читаем этот репортаж об Аврааме, исходе или страстях Христовых, у нас невольно вырываются слова Джонсона о балладе: «Повествование просто не может вестись в манере, производящей на рас­судок меньшее впечатление». В этих сухих и громоздких

периодах заманчиво увидеть возмездие той культовой манеры, которую я защищал, или даже тех ересей, которые я счел незначительными. Однако, чтобы поддаться этому искушению, мы должны были бы воспротивиться очевидности. Если этого достаточно, чтобы язык «Потерянного Рая» наводил скуку, тогда вся поэма была бы скучна, поскольку те же черты присутствовали в ней с самого начала. Если придерживаться фактов, мы должны удовольствоваться замечанием, что талант Мильтона временами изменял ему, как изменял он Вордсворту в его поздние годы. Йейтс в своем «Введении» к «Оксфордской антологии современной поэзии» (Oxford Book of Modern Verse) говорит, что, «если бы не отсутствие таланта», он принадлежал бы к школе «Тернера и Дороти Уэллсли». Это не более чем чувство; он не пытается объяснить свои неудачи. Говоря по правде, мы не знаем почти ничего о причинах, способствующих возникновению таланта или его исчезновению. Может быть, Мильтону нездоровилось. Может быть, в старости он уступил естественному, хотя от этого не менее ужасному желанию поскорее кончить работу. А может быть, поскольку писал он в очень нетрадиционной манере, ему не доставало дельной критики. Некому было сказать ему, что стиль этих заключительных книг — лишь бледное подобие эпического начала.

Во-вторых, нетрудно почувствовать, что мильтоновское изображение Бога Отца всегда оставалось неудовлетворительным. В поисках причин и в этом случае лучше взглянуть поглубже. Я очень сомневаюсь, что эта неудача — следствие недостатков Мильтона-христианина; скорее дело здесь в том, что поэма рисует нам холодное, беспощадное или тираническое Божество. Многим из тех, кому не нравится Бог у Мильтона, на самом деле не по нутру Бог как таковой; неограниченное господство *de jure*, соединенное с неограниченной силой *de facto*, и любовь, которая по самой своей природе включает в себя также и гнев, могут вывести из себя не только в поэзии. Конечно, люди, превосходящие Мильтона в добродетели, и о Боге написали лучше; и все же в его погрешностях не до конца повинны изъяны его позиции. Более того, я думаю, в погрешностях его изложения не

до конца, и даже не в первую очередь, повинна его позиция. Богословские изъяны (хотя мы и даем им оценку) не были бы столь опасны *поэтически*, если бы только Мильтон выказал больше поэтической осторожности. Изобрази поэт Бога достаточно ужасным, таинственным и неопределенным, Он избежал бы критики, даже значительно, с богословской точки зрения, уступая мильтоновскому. Когда поэту достаточно намека, наши богословские сомнения тают. Читая:

About him all the Sanctities of Heaven
 Stood thick as Starrs, and from his sight receiv'd
 Beatitude past utterance, —

Словно звезды, без числа
 Толпясь вокруг Творца, Небесный сонм
 Святой, при созерцанье Божества,
 Блаженствовал безмерно, —

(III, 60)

или

Dark with excessive bright thy skirts appeer, —

риз Твоих края
 Мелькнут меж туч, облекших Твой Престол
 Ковчегом лучезарным, — этот блеск
 Слепит все Небо, —

(III, 380)

мы умолкаем. Нам не по вкусу сцены, когда Сын склоняется над Его скипетром или Отец потчует ангелов «рубиновым нектаром», разлитым по «тяжким чашам золотым, алмазным и жемчужным». Неудача Мильтона в том, что ему не удалось высвободиться из пут дурной традиции (в худших ее проявлениях представленной «Христиадой» Виды¹, а в лучших — «Освобожденным Иерусалимом»), пытающейся представить небеса слишком похожими на Олимп. Именно из-за этих антропоморфических элементов смех Божества звучит попросту злорадно, а упреки — ворчливо. Данте и ветхозаветные пророки показали, что так они звучать не должны.

Изображение Мессии Мильтону удается гораздо больше. Ряд обвинений здесь основывается на недоразумении. Многие жалуются, что его Мессия не похож на Христа Евангелий. Но такого сходства и не должно быть. Мильтон пишет не о воплощенном Господе, а о грандиозных деяниях Сына. «Лик... столь страшный и суровый, что стерпеть невыносимо взору» (*Count'nance too severe to be beheld* — VI, 825), в самом деле, присутствует и в Евангелиях; но масштаб и образ действия неизбежно различны. Правда, я должен искренне признаться, что сам только недавно смог по достоинству оценить войну в Небесах. Единственно возможная в наши дни подготовка к такому чтению — «Предисловие» Чарльза Уильямса. Когда после этой замечательной критической работы я снова обратился к пятой и шестой книгам, я словно увидел картину, которую, кажется, знал всю жизнь, наконец-то как следует отреставрированной. Как следует поняв сатану, мы начинаем понимать подлинную природу ответа, на который сатана вынуждает Небеса, а заодно и то, почему Мильтону так хорошо удалось живописать его ужасающее величие. Конечно, очень важно понять, что это не война между сатаной и Христом. Это война между сатаной и Михаилом; и она не столько выиграна, сколько прекращена Божественным вмешательством. Замечания, что война в Небесах неинтересна, потому что мы заранее знаем, чем она кончится, кажется, даны невпопад. В той мере, в какой это действительно война, мы не знаем, чем она окончится; Бог у Мильтона говорит, что она вообще не кончится никогда (VI, 693).

Многим кажется, что неудача — даже если это неудача относительная — в изображении Бога сводит на нет значение «Потерянного Рая» как религиозной поэмы. Я думаю, что в каком-то очень важном отношении это в самом деле не религиозная поэма. Если читатель-христианин нашел вдохновение для своей веры в чтении средневековых гимнов, Данте, Герберта или Трахерна, даже Патмора или Купера, а затем обратился к «Потерянному Раю», он будет разочарован. Сколь холодным, тяжелым и поверхностным покажется ему все это! Как много покровов отделяет нас от нашего объекта! Но я не уверен, что «Потерянный Рай»

задумывался как религиозная поэма в обычном смысле, и уверен, что рассматривать ее таким образом совсем не обязательно. Это поэма, рисующая объективный порядок вещей, попытку разрушить его посредством мятежного самолюбия и триумфальное поглощение этого мятежа порядком еще более сложным. Перед нами повествование, ведущееся во вселенской перспективе, исходный *сюжет*, эпизодами которого являются все прочие повести. Пока что нас приглашают смотреть на него со стороны; а это само по себе не есть религиозное действие. Если мы вспоминаем, что нам тоже есть место в этом сюжете, что и мы тоже в каждый конкретный момент движемся или к положению Мессии, или к положению сатаны, мы входим в мир религии. Но именно тогда наш эпический пир оканчивается. Мы — и это совершенно справедливо — закрываем Мильтона. В религиозной жизни человек встречается с Богом и Бог встречается с человеком. Читая же эпос, мы на какое-то время представляем себе, что мы как читатели можем отступить в сторону и увидеть лица и Бога, и человека в профиль. Нас приглашают (как сказал бы Александрⁱⁱ) не *наслаждаться* духовной жизнью, но только *созерцать* тот порядок, в пределах которого разворачиваются ее события. Пользуясь различием, проводимым Джонсоном, мы могли бы сказать, что предмет поэмы «не жалость, но *причины* жалости». Сравнение с Данте может привести к недоразумению. Несомненно, Данте в большинстве отношений просто сильнее Мильтона как поэт. Но кроме того, и делает он нечто иное. Он рассказывает историю духовного путешествия — повесть о том, как душа странствует по вселенной; и каждый читатель может со страхом и надеждой сам ждать этого путешествия. Милтон же рассказывает нам историю самой вселенной. Потому, совершенно независимо от превосходства дантовского мастерства или дантовской добродетели (а я не таясь признаю, что часто он превосходит Мильтона и в том, и в другом), «Комедия» — религиозная поэма, поэтическими средствами выражающая религиозный опыт, чего никак не скажешь о «Потерянном Рае». Неудача последней песни «Рая» погубила бы всю поэму, потому что сам Данте смотрит на Бога и предлагает

нам делать это вместе с ним. Мильтон же только старается описать, как смотрели на Бога ангелы и Адам, и богословски неудовлетворительный символ Божества не разрушит всю постройку; так, на некоторых больших религиозных полотнах положение фигуры Христа имеет большее значение, чем черты Его лица. Несомненно, лицо можно изобразить таким, что мы не одолеем этого препятствия; так и Бог у Мильтона может быть столь неудачным, что вся конструкция, центром которой Он является, окажется под угрозой. Но я не думаю, что Он столь неудачен, пусть даже в отдельных чертах.

Когда эти оговорки сделаны, моя роль *advocatus diaboli* по отношению к «Потерянному Раю», я думаю, завершена. Сюжет поэмы, как трактует его Мильтон, вполне и, быть может, лучше любого другого удовлетворяет условиям грандиозного сюжета, поскольку лучше, чем любой другой, утверждает необратимость произошедшей перемены. Финал «Илиады», а быть может, еще более — «Энеиды» в действительности не финал; что-то подобное случится снова. «Потерянный Рай» воспроизводит подлинный, необратимый, неповторимый эпизод в истории мироздания; и даже для тех, кто не верит в действительность рассказанных событий, они воплощают (в форме, которая *для них* является мифической) решающую перемену в каждой отдельной душе от блаженной зависимости к безрадостному самоутверждению и тем самым либо к окончательной изоляции, как у сатаны, либо к примирению и иному блаженству, как у Адама. То, что это изображение правдиво и в нем есть неподдельное чувство, опровергнуть нельзя. В этом, по существу, нельзя было бы и усомниться до тех пор, пока, в романтическую эпоху, мятеж и гордыня сами по себе не стали предметом восхищения. Враждебная критика Мильтона с этой стороны — не столько литературное явление, сколько тень, отбрасываемая на литературу революционной идеологией, этикой аморализма и человекопоклонства. После Блейка и Мильтона критика заблудилась среди недоразумений, и верный путь едва ли был найден вновь вплоть до «Предисловия» Чарльза Уильямса. Я не хочу сказать, что в промежуточный период не появлялось много инте-

ресных, тонких и весьма ученых работ; но поэт и критики говорили на совершенно разных языках. Последние не видели, о *чем* эта поэма. Нетерпимость или непонимание ее основной темы побуждали исследователей ругать или восхвалять поэта, исходя из фантастических оснований, или же возлагать на его предполагаемые художественные или богословские недостатки вину за тот ужас, который на самом деле внушали им самые образы порядка, гармонии, смирения и зависимости творения от своего Творца.

Что до стиля поэмы, я уже отметил печальную особенность враждебных критиков: они ругают ее именно за то, что Мильтон и его сторонники считали ее достоинствами. Мильтон учреждает торжественные, погребальные и триумфальные игры, участвуя в которых мы оплакиваем падение и празднуем искупление человеческого рода; они жалуются, что его поэзия «похожа на торжественную игру». Он намеревается околдовать нас; а они жалуются, что стихи звучат как заклинание. Его сатана поднимается, чтобы произнести речь пред ангелами, «словно россыпь звезд ночных, бесчисленными», а они жалуются, что он говорит так, как будто «произносит речь». Это напоминает вопрос Аристотеля: когда водой подавишься, чем запивать?ⁱⁱⁱ Если кто-то винит портвейн за то, что он крепок и сладок, или женские руки за их белизну, полноту и гладкость, солнце за то, что оно светит, или сон за то, что он ввергает в беспмятство, что на это ответить? Мнение доктора Ливиса не отличается от моего в том, что касается поэтических достоинств мильтоновского эпоса. Он описывает их очень точно — и, по-моему, понимает лучше, чем Перселл Смит^{iv}. Дело не в том, что, глядя на «Потерянный Рай», мы видим не одно и то же. Просто он видит с отвращением то же самое, что с любовью вижу я. Поэтому наши разногласия, пожалуй, располагаются вне сферы литературной критики. Мы по-разному смотрим не на природу мильтоновской поэзии, но на природу человека или даже на природу самой радости. Ведь, в конечном счете, это и есть главный вопрос: должен или не должен человек оставаться «благородным животным, жемчужиной в прахе и могильным великолепием»^v. Я думаю, должен. Я хотел бы видеть, что

«чинное великолепие» человека не увяло даже в нынешнем «бесчестии его природы». Противоположную точку зрения разделяют люди, мало похожие на меня. В заключение моей книги приведу некоторые замечания, объясняющие природу этой точки зрения.

Низшая и самая презренная категория читателей (к ней я не отношу никого из поименованных мною исследователей) может ненавидеть Мильтона со страхом и завистью. Его искусство чрезвычайно культурно [*civil*]. Я не говорю «цивилизованно» [*civilized*], так как грубая сила и грубая роскошь безнадежно испортили это слово. Оно культурно в том смысле, что предполагает в тех, кто наслаждается им, некоторую натренированность в хорошей литературе и хороших «манерах». Оно требует, чтобы наши простые естественные переживания уже были организованы в такие «чувства», которые приняты в порядочных и благородных сообществах. В этом искусстве нет упрощений, *наивности* или развязности. Поэтому оно непонятно тем, кому недостает необходимой подготовки, и ненавистно тем, кто просто низок. Его стоит уподобить Великой Китайской стене, и это хорошее сравнение; то и другое — чудо света, то и другое отделяет возделанные поля и города древней культуры от варварских орд. Чтобы аналогия была полной, нужно только добавить, что стену обязательно ненавидят те, кто смотрит на нее не с той стороны. С этой точки зрения закат славы Мильтона отмечает определенный этап восстания «цивилизации» против культуры.

Гораздо более почтенная категория читателей не любит поэму Мильтона, потому что находится в плену у определенной разновидности реализма. Эти люди полагают, что, организуя элементарные страсти в чувства, мы просто-напросто теряем их из виду. Чистый поток сознания знаменует для них реальность, и особая миссия поэзии — в том, чтобы избавиться от условностей культуры и показать «жизнь, как она есть». В этом (отчасти) причины популярности такой книги, как «Улисс». По-моему, все это критическое направление основывается на ошибке. Неорганизованное сознание, которое здесь принимают за особенно реальное, в очень большой степени искус-

ственно. Его открыли с помощью самоанализа — то есть искусственно приостанавливая нормальную и свободную деятельность разума, а потом исследуя то, что осталось. В таком осадке не найти ни собранной воли, ни логической мысли, ни морали, ни прочных чувств, словом — никакой иерархии сознания. Это и понятно; ведь мы же намеренно приостановили всякое движение в интересах самоанализа. Поэт, обнаруживающий таким способом, что душа — просто-напросто хаос, подобен полисмену, который, остановив на улице весь транспорт, торжественно записывает в своем блокноте: «Спокойствие на этой улице крайне подозрительно». Очень просто показать, что взятый наугад хаос образов и сиюминутных желаний, обнаруживаемый самоанализом, не есть сущностная характеристика сознания. Ведь сознание с самого начала избирательно и исчезает, как только исчезает отбор. «Спать» не значит «предпочитать одни данные другим» или «обращать внимание на определенную часть нашего опыта за счет остальных»; процесс пробуждения и стряхивание последних следов сна состоит в концентрации отобранных элементов в едином фокусе. Когда голос вашего друга или страница книги, которую вы читаете, достигает демократического равенства с рисунком на обоях, ощущениями от вашей одежды и вашими воспоминаниями о прошлой ночи, — вы засыпаете^{vi}. Высокоизбирательное сознание, которым наделены особенно живые и умные люди, со всеми его выстроенными чувствами и священными идеалами, имеет не меньше, а возможно, и больше прав на звание подлинного, чем оцепенелый хаос. Я не отрицаю, что этот хаос может доставлять психологу обильный материал для диагноза. Но вывести отсюда, что именно здесь мы видим реальный разум, все равно что думать, будто показания термометра или анатомические схемы в медицинском учебнике дают нам особенно правдивый взгляд на тело. Даже если допустить (чего я не делаю), что расфокусированное или неразработанное сознание само по себе особенно реально, пытающаяся изображать его литература, без сомнения, особенно далека от реальности. Ведь самое существо подобного сознания в том, что за ним не следят. Оно таково именно потому, что за ним не на-

блюдают. В ту минуту, когда вы облакаете его в слова, вы совершаете подмену. Это все равно что пытаться увидеть, как выглядит та или иная вещь, когда вы на нее не смотрите. Нельзя нарисовать истинную картину той нейтральной полосы между видимым и невидимым, которая существует на границе нашего поля зрения, потому что, создав такую картину, мы тем самым поместим эту область в центр. Я вовсе не говорю, что подобная попытка не была бы забавной. Наверное, литература, которая пытается выставить напоказ то, что мы делаем, когда воля, разум, внимание и организованное воображение свободны от своих обязанностей, а сон еще не наступил, имеет право на существование. Но если мы считаем такую литературу особенно реалистической, мы пребываем в плену иллюзии.

Наконец, есть категория читателей, к которой, вероятно, принадлежит и сам Томас Элиот. Одни находятся за стеной потому, что они варвары, которые не могут проникнуть внутрь; другие вышли за ее пределы по собственной воле, чтобы поститься и молиться в пустыне. «Цивилизация» — под которой здесь я подразумеваю окрепшее и развратившееся благодаря механической силе варварство, ненавидит культуру, глядя на нее снизу; святость укоряет ее сверху. Круглый стол зажат между двумя жерновами, верхний из которых — Галахад, а нижний — Мордред^{vii}. Если Элиоту не по душе орлы и трубы эпической поэзии, потому что проходит образ мира сего^{viii}, я глубоко уважаю его. Но если он идет дальше и считает, что вся поэзия должна быть покаянной, как его собственное лучшее творение^{ix}, я убежден, что он заблуждается. Коль скоро мы живем в славном средиземье, нам не обойтись без средних категорий. На каждого, кто, упразднив круглый стол, встает вровень с Галахадом, придется сотня таких, кто спустится к Мордреду. Элиот вполне может преуспеть, убеждая читающую молодежь Англии покончить с пурпурными одеяниями и вымощенными мрамором полами. Но в итоге они станут не ходить во власянице по глиняному полу, а всего лишь прогуливаться в аккуратных уродливых костюмах по тротуарам из руберида. Все это уже не раз бывало прежде. Старшие пуритане отменили майские деревья и миндальные пироги; но этим

они приблизили не Тысячелетнее царство, а Реставрацию. Галахад не должен действовать заодно с Мордредом, это неминуемо приведет его к поражению, ибо в таких союзах выигрывает всегда Мордред.

Примечания переводчика

ⁱ «Христиада» — поэма Марко Джироламо Види (1535).

ⁱⁱ О теории «созерцания» и «наслаждения» Александра Льюис рассказывает в своей автобиографии «Настигнут радостью» (Собр. соч. т. 7. С. 421—422).

ⁱⁱⁱ См.: *Аристотель*. Никомахова этика, VII 3, 1146a 35.

^{iv} Логан Перселл Смит (*Smith*, 1865—1946) — британский критик и эссеист. Среди его работ «Юность Парнаса» (*The Youth of Parnassus*) (1895), «Тривиум» (*Trivium*) (1902), «Запоздалые мысли» (*Afterthoughts*) (1931) и «Последние слова» (*Last Words*) (1933). Его перу принадлежат биографические и критические работы о Шекспире, Мильтоне и Генри Уоттоне.

^v Слова из книги сэра Томаса Брауна «Гидриотафия» (*Hydriotaphia: Urn Burial, or a Discourse of the Sepulchral Urns lately found in Norfolk*).

^{vi} Выпад по адресу модной в эти годы литературы «потока сознания».

^{vii} Галахад и Мордред — рыцари Круглого стола из цикла легенд о короле Артуре, первый — воплощение благородства, второй — подлости.

^{viii} Ср. 1 Кор. 7:31.

^{ix} Льюис имеет в виду поэму Элиота 1927—1930 гг. «Пепельная среда» (*Ash Wednesday*), посвященную пути человека к Богу через покаяние и аскезу и связанную для самого поэта с принятием католичества и отходом от прежних взглядов.

Приложение

ПРИМЕЧАНИЯ
К ОТДЕЛЬНЫМ ЭПИЗОДАМ
«ПОТЕРЯННОГО РАЯ»

I. 467. «Шел за ним Риммой» (*Him followed Rimmon*). Подобная инверсия допустима в прозе. Ср.: *Daniel. Apologie for Rime*, 1603: «Him followed Bessarion, Trapezantius, Theodore Gaza and others».

II. 1006. «Теперь Земля и Небо — новый мир, — подвешены на золотой цепи, к *той стороне Небес*»ⁱ (*To that side Heav'n*). Эти слова не просто «поэтическое иносказание» вместо «нижней части» или «основания». Поэт избегает этих выражений, потому что Хаос не имеет верха и низа.

III. 1—7. Перед нами пример того процесса, посредством которого краски, задействованные поэзией по иным соображениям, входят в нее как «приемные дети силы». Первоначальным основанием для того, чтобы для обращения к Богу использовать различные наименования, было, несомненно, практическое: нужно быть уверенным, что какое-нибудь из имен Ему понравится. Однажды использованный обычай становится средством в разном свете показать читателю силу, к которой обращается поэт, сохраняя в то же время торжественность первоначального словоупотребления.

74. «На почву мира нового... омывают берега» (*Firm land... or in air*) Мильтон старается дать нам понять, что, хотя сферическая внешняя оболочка его вселенной была подобна земле, ходящие по ее поверхности не могли бы увидеть небо. «Твердая земля была окружена или укрыта со всех сторон чем-то, похожим отчасти на воду и отчасти на воздух, — нельзя точно сказать, чем именно, — без ка-

кого бы то ни было небесного свода, каким мы видим его сейчас».

299. «Осудив себя на смерть»ⁱⁱ (*Giving to death*). Верити не находит объекта для *giving* и заключает, что оно имеет непереходное значение «сдаваться». Однако его ссылка на «Генриха IV» (ч. II) не доказывает, что *give* (в отличие от *give over*) может иметь это значение. Более убедительное свидетельство, вероятно, можно найти в девонширском *yeave* (из *giefan*) «таять», которое приводит профессор Уайлд (*Historical study of the Mother Tongue*, p. 278). Но в этом нет необходимости, поскольку объектом для «отдавая» в тексте является «что легко свирепый Ад сгубил». То, что «свирепый Ад сгубил», есть природа человека. Христос предает на смерть Свою Человеческую природу (ср. ст. 246 и важный комментарий к нему Уильяма Сьюэлла). Он умирает, чтобы искупить человеческую природу.

IV. 36. «По имени зову» (*And add thy name*). На сцене сатана должен был бы делать это, чтобы дать понять зрителям, к кому он обращается. Стал бы Мильтон вставлять сюда эти слова, если бы эпизод с самого начала был эпическим, а не драматическим?

241. «Не искусством возвращены» (*Not nice art*). Ср. описание золотого века у Сенеки (Письмо 90): «луга прекрасные без всякого искусства».

V. 257. «С порога врат... среди окруженья кедров» (*No cloud... with cedars crowned*). Если допустить, что ангел смотрит от небесных врат отвесно вниз через «люк» в космической оболочке, то вполне понятно, что он мог видеть внутри землю и на ней Рай. Однако ему было бы затруднительно увидеть «прочие блестящие шары» (*other shining globes*). Думаю, Мильтон в этот момент совсем позабыл о запертой в футляр вселенной, о которой говорил в третьей книге.

349. «Пахучею листвою» (*Shrub unfum'd*). Думаю, Мильтон противопоставляет практику освежения помещений курениями (ср.: «Много шума из ничего», I, 3, 53: «Я окуривал затхлые комнаты») райской простоте, где ароматная листва достаточно свежа в ее естественном виде без помощи воскурений.

VI. 236. «Борозды беспощадной битвы» (*Ridges of grim Warr*). Я не думаю, как и Верити, что Мильтон имел в виду Шекспира («Лукреция», 1438). Весь этот эпизод полон гомеровских отзвуков, и «кряжи» повторяют *πολέμοιο γέφυραι*ⁱⁱⁱ («Илиада», IV, 371 и т. д.). Что конкретно имеется в виду, я не знаю.

268. «Злосчастье в Природу привнести, не бытовавшее до мятежа» (*Misery, uncreated till the crime*). Ср.: Донн. Литания, II: «Прокрались двое, грех и смерть, что не были сотворены» (*Two things, Sin and Death crept in, which were never made*).

VIII. 228. «Равновеликая любовь» (*Equal love*). Возможно, в смысле латинского *aequus* благосклонная, милосердная (*Pauci quos aequus amavit Juppiter* — «Немногие, кого возлюбил милосердный Юпитер». Энеида, VI, 129).

416—419. «Ты совершенен *simpliciter*. Человек не совершенен в этом смысле, только в свою меру (то есть он может быть совершенным человеком, но человек при этом все же существо несовершенное). Поэтому он желает обогатить свое несовершенное существо, общаясь с другими представителями своего вида».

512. «Сочетанья звезд счастливые» (*Constellations*), то есть, конечно же, соединения, а не созвездия в современном смысле.

IX. 157. «Страшусь охраны бдительной» (*Of these the vigilance I dread*) и т. д. Очень похоже, что эти четыре стиха были первоначально написаны для сцены. (Этим наблюдением я обязан мистеру Флетчеру из Сент-Эдмундс-Холл).

442. «Ни измышленные сады» (*Not mystic*), т. е. не аллегорические. Мильтон выступает против исключительно аллегорического понимания «Песни песней». Он полагает, что двое влюбленных в реальном саду на самом деле существовали.

482. «Насколько я окрестность обозрел» (*For I view far round*). Еще один отзвук сценического действия.

506. «Гермиона» (*Hermione*). Это почти наверняка либо оговорка самого Мильтона при диктовке, либо ошибка наборщика вместо «гармония».

686. «Жизнь с познанием вместе» (*Life to knowledge*). Верити понимает это как жизнь вдобавок к познанию. Но это, конечно же, конструкция, подобная «жили для правды» (*live unto righteousness*) Библии короля Иакова (I Пет. 2, 24).

X. 329. «Овен» (*Aries*). Солнце находилось в созвездии Овна, потому что «Творец под этим знаком приступил к созданию мира, и создал все, включая человека» (Гауэр, *Исповедь влюбленного*, VII, 994).

Примечания переводчика

ⁱ Пер. А. Штейнберга «подвешены... *над* нашими владеньями» как раз в данном случае неудовлетворителен.

ⁱⁱ Русский переводчик выходит из положения, вводя слово «себя».

ⁱⁱⁱ Πολέμοιο γέφυραι — у Гомера полосы земли между враждебными армиями или границы поля боя.

THE
DISCARDED
IMAGE

AN INTRODUCTION TO MEDIEVAL
AND RENAISSANCE
LITERATURE

Cambridge
University
Press

1964

ОТБРОШЕННЫЙ ОБРАЗ

ВВЕДЕНИЕ В ЛИТЕРАТУРУ
СРЕДНИХ ВЕКОВ
И ВОЗРОЖДЕНИЯ

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие.....	633
Глава I. Средневековая ситуация.....	635
Глава II. Некоторые оговорки	646
Глава III. Избранные материалы: классический период	654
А. «Сон Сципиона».....	655
В. Лукан.....	660
С. Стаций, Клавдиан и Дама «Природа».....	665
D. Апулей «О демоне Сократа».....	670
Глава IV. Избранные материалы: творческий период.....	676
А. Халкидий.....	679
В. Макробий	689
С. Псевдо-Дионисий.....	697
D. Бозций	702
Глава V. Небеса.....	719
А. Части вселенной.....	719
В. Их действие.....	728
С. Их жители	738
Глава VI. Долгожители	747
Глава VII. Земля и ее жители.....	763
А. Земля.....	763
В. Животные	769
С. Человеческая душа.....	774
D. Разумная душа	778
Е. Ощущающая и растительная душа	782
F. Душа и тело.....	785
G. Человеческое тело	789
H. Прошлое человечества.....	792
I. Семь свободных искусств	802
Глава VIII. Воздействие модели.....	816
Эпилог	832

ПРЕДИСЛОВИЕ

Эта книга написана на основе курса лекций, который читался в Оксфорде на протяжении нескольких лет. Кое-кто из слушателей этих лекций намекал мне, что им было бы неплохо придать более долговечную форму.

Не могу похвастаться, что в книге много такого, о чем читатель не имел бы возможности узнать самостоятельно, если бы всякий раз в трудных и темных местах старых книг он обращался к комментаторам, историческим справочникам, энциклопедиям и другим подобным пособиям. Я все же решил, что лекции стоило читать, а книгу — писать, потому что названный метод исследования кажется мне, и не только мне, не вполне удовлетворительным. Во-первых, мы обращаемся к справочникам, когда трудные места очевидно трудны. Но есть коварные места, при чтении которых нам не придет в голову заглянуть в комментарии. Они выглядят простыми, но это не так. Кроме того, многочисленные исследования *ad hoc* ощутимо мешают чуткому чтению, так что впечатлительные люди могут даже счесть науку весьма вредным занятием, все время заслоняющим от читателя саму литературу. Мне думается, что приличное (хотя и очень несовершенное) оснащение, если запасшись им заблаговременно, взять его с собой в дорогу, могло бы послужить весьма полезным подспорьем. Сидеть, уткнувшись в карту, когда перед вами открывается прекрасный вид, — значит распрощаться с той «мудрой беспечностью», с которой только и следует наслаждаться ландшафтом. Но свериться с картой, прежде чем отправляться в путь, напротив, совсем не вредно. Путешествие может открыть нашему взору не один живописный вид; некоторыми из них нам не удалось бы полюбоваться, полагайся мы лишь на собственное чутье.

Я знаю, есть люди, предпочитающие всеми силами сбегать то впечатление, хотя бы даже случайное, окрашенное всецело современным восприятием и современными идеями, которое произвели на них старинные книги. Они похожи на путешественников, которые уверенно несут с собою по всей Европе свою английскость, общаясь лишь с английскими туристами и восторгаясь «причудливостью» всего окружающего, не имея ни малейшего желания понять, что этот образ жизни, эти соборы и винные погреба значат для местных жителей. Поистине они уже получили награду свою. Я ничего не имею против тех, кто подходит к истории подобным образом. Надеюсь, они на меня не обидятся. Но писал я не для них.

К. С. Л.

Колледж Магдалины

Июль 1962

Глава I

СРЕДНЕВЕКОВАЯ СИТУАЦИЯ

Подобие неподобного.
*Малькастер*¹

Человек Средневековья разделял множество заблуждений с дикарем, и некоторые из его верований могут напомнить антропологу первобытного человека. Однако далеко не всегда его верования складывались тем же путем, что у дикаря.

Верования дикаря принято считать произвольными реакциями человеческого сообщества на окружающий мир, реакциями, которые формируются прежде всего силой воображения. Они иллюстрируют то, что некоторые авторы называют до-логическим мышлением, и тесно связаны с жизнью сообщества в целом. То, что мы привыкли именовать политической, военной или сельскохозяйственной сферой, еще не вполне отделилось от обряда; верования и обряд порождают и поддерживают друг друга. Однако наиболее характерные проявления средневековой мысли возникли иначе.

Иногда, если общество на протяжении долгого времени остается сравнительно однородным и сравнительно стабильным, такая система верований может сохраняться — разумеется, развиваясь, — и очень неплохо себя чувствовать, когда материальная культура в своем совершенствовании уже давно миновала первобытный уровень. Она может даже приобретать черты этического, философского или научного мировоззрения; но между нынешним и первобытным его состоянием сохранится непрерывная преемственность.

По-видимому, что-то в этом роде произошло в Египте¹. Но и это не похоже на историю средневековой мысли.

Своеобразие Средневековья можно продемонстрировать на двух примерах.

Где-то между 1160 и 1207 годами английский священник по имени Лайамон написал поэму под названием «Брут». В этой поэме (15 775 сл.) он рассказывает нам, что воздух населен невероятным множеством существ — часть из них добрые, а часть злые, — которые будут обитать в нем до конца мироздания. Своим содержанием этот рассказ и вправду очень напоминает верования дикаря. Стремление населять природу, особенно те ее области, что наименее доступны нашему пониманию, дружественными и враждебными духами очень характерно для первобытного мироощущения. Однако Лайамон пишет так не потому, что наивно воспроизводит некую общую и произвольную реакцию, характерную для социальной группы, к которой он принадлежит. На самом деле происхождение этого рассказа совершенно иное. Лайамон вычитал о воздушных демонах у англо-нормандского поэта Васа (ок. 1155 года), а Вас — в «Истории королей Британии» (*Historia regum Britanniae*)ⁱⁱ Гальфрида Монмутского, созданной не позднее 1155 года. Гальфрид заимствовал этот сюжет из написанного во II веке трактата Апулея «О демоне Сократа». Апулей, в свою очередь, воспроизводит платоновское учение о духах. Платон же переосмыслял в этическом и монотеистическом ключе мифологические представления, которые воспринял от своих предшественников. Лишь проследив таким образом многие поколения предшественников, мы — и то если повезет, — в конце концов отыщем или, по крайней мере, сможем представить себе эпоху, когда эта мифология появилась на свет в той форме, которую мы сегодня зовем первобытной. Но английский поэт об этом не догадывается. Для него все это гораздо более глухая древность, чем он сам для нас с вами. Он верит в этих демонов, потому что вычитал о них в книге; совсем как большинство из нас верят в Солнечную систему или в сообщения антропологов

¹ См.: *J. A. Wilson, etc. Before Philosophy: The Intellectual Adventure of Ancient Man. Harmondsworth, 1940.*

о первобытном человеке. Верования дикаря рассеиваются грамотностью и встречей с иными культурами, но именно это и сформировало взгляды Лайамона.

Второй пример, пожалуй, более интересен. В созданном в XIV веке «Паломничестве человеческой жизни» Гийома де Дегильвилля олицетворенная Природа, беседуя с героем по имени Милость Божья, говорит, что граница между их владениями проходит по орбите Луны¹. Проще всего было бы увидеть здесь прямой результат первобытного мифотворчества, разделяющего небеса на высшую сферу, населенную более возвышенными духами, и низшую — для духов попроще. Луна была бы эффектным межевым столбом, разграничивающим то и другое. Но в действительности происхождение этого отрывка имеет очень мало общего как с первобытной, так и с цивилизованной религией. Именуя высшее божество (*numen*) Милостью Божьей, поэт сообщает своему творению христианское звучание, но это лишь «потек» на холсте, автор которого не Христос, а Аристотель.

Аристотель, которого биология интересовала не меньше астрономии, оказался перед вполне очевидным противоречием. Мир, в котором мы живем, — это непрерывная смена рождения, роста, воспроизводства, смерти и разложения; и в пределах этого мира те экспериментальные методы, что были доступны во времена Аристотеля, могли обнаружить лишь несовершенное единообразие. Все происходило одним и тем же образом не совершенно и не постоянно, но «в целом» или «по большей части»². Но тот мир, который изучает астрономия, казался совершенно иным. Ни одной «новой» звезды еще не наблюдали³. Насколько мог различить Аристотель, небесные тела были неподвижными; они не рождались и не исчезали. Чем больше их изучали, тем более совершенной казалась правильность их движения. Тем самым Вселенная, очевидно, поделена на две области.

¹ В переводе Лидгейта (E.E.T.S. ed. F. J. Furnivall, 1899), 3415 сл.

² О возникновении животных, 778a; Политика, 1255b.

³ По преданию, «новую» открыл Гиппарх, расцвет — 150 г. до н.э. (см.: Плиний. Естественная история, II, XXIV). Наблюдение великой «новой» в созвездии Кассиопеи в ноябре 1572 г. было важнейшим событием в истории мысли (см.: F. R. Johnson. *Astronomical Thought in Renaissance England*. Baltimore, 1937. P. 154).

Низшую область изменчивости и неправильности Аристотель назвал природой (φύσις), а высшую — небом (οὐρανός). Таким образом, он мог говорить о «природе и небе» как о двух сущностях¹. Но самый изменчивый феномен, погода, ясно свидетельствовал, что область непостоянной природы простиралась некоторым образом за пределы земной поверхности. «Небо» должно было начинаться несколько выше. Казалось вполне разумным предположить, что области, отличавшиеся друг от друга во всех доступных наблюдению отношениях, образованы из различного материала. Считалось, что природа состоит из четырех элементов: земли, воды, огня и воздуха. Воздух, в свою очередь (а с воздухом — природа, а с нею — непостоянство), должен был закончиться прежде, чем начиналось небо. Выше воздуха, в настоящем небе, находилась иная субстанция, именовавшаяся *эфиром*. Поэтому «эфир охватывает божественные тела... а ниже, вплотную к эфирной и божественной природе... лежит то, что всецело пассивно, изменчиво, подвержено разрушению и смерти»². Слово «божественный» сообщает тексту религиозное звучание; расположение же решающей границы (между небом и природой, эфиром и воздухом) на лунной орбите — деталь менее важная. Однако само представление о подобной границе, гораздо вероятнее, возникло как ответ на потребности науки, а не религии. Таков первоначальный источник фрагмента Дегильвилля.

Оба примера говорят об одном и том же — о преобладании в средневековой культуре книжного или ученого начала. Когда мы говорим о Средневековье как об эпохе авторитета, мы обычно думаем об авторитете Церкви. Но это была эпоха *авторитетов* вообще. Если рассматривать эту культуру как своего рода реакцию на среду, тогда элементы этой среды, на которые она реагирует живее всего, — это рукописи. Каждый писатель, насколько было возможно, опирался на своего предшественника, следовал *автору* — предпочтительно латинскому. Это одна из черт, отличавших эту эпоху почти одинаково и от варварства,

¹ Метафизика, 1072b. Ср.: Данте. Рай, XXVIII, 42.

² О мире (De mundo), 392a. Для нас в данном случае не имеет значения, принадлежит ли это сочинение самому Аристотелю или представителям его школы.

и от современной нам цивилизации. В первобытной общине человек впитывал свою культуру, отчасти сам того не сознавая, через приобщение к исконным образцам поведения, а отчасти через устное слово старших в племени. В современном обществе основная масса знания зависит в конечном счете от наблюдения. Средние же века зависели главным образом от книг. Хотя грамотность тогда, конечно же, была гораздо более редким явлением, чем сейчас, чтение было в известном смысле более важной составляющей всей культуры в целом.

Относительно последнего утверждения, однако, стоит оговориться. Корни Средневековья уходят на «варварский» Север и Запад столько же, сколько и в греко-римскую традицию, которая была известна главным образом через книги. Я взял слово «варварский» в кавычки, потому что иначе оно могло бы ввести нас в заблуждение. Оно могло бы намекать на гораздо большее различие рас, искусств и природных способностей, чем то, что действительно существовало даже в античности между римскими гражданами и народами, теснившими границы империи. Задолго до ее падения римское гражданство перестало иметь какое бы то ни было отношение к расе. В продолжение всей ее истории германские и (в еще большей степени) кельтские соседи, покоренные или присоединенные добровольно, по-видимому, ничего не имели против того, чтобы их поглотил Рим, и с легкостью подвергались ассимиляции. Они ничуть не походили на готтентотов в европейской одежде; их можно было почти сразу же одевать в тоги и усаживать за учебники риторики. Ассимиляция была действительной, а часто и окончательной. Через одно-два поколения из их среды выходили римские поэты, юристы и военачальники. От коренных жителей греко-римского мира они отличались не больше, чем те отличались друг от друга формой черепа, чертами лица, комплекцией или умственными способностями.

Вклад варварства (в таком понимании этого слова) в культуру Средних веков можно оценивать по-разному в зависимости от точки зрения, с которой мы ее рассматриваем. В той мере, в какой дело касается закона или обычая и облика общества в целом, варварские элементы могут

оказаться очень важными. Особенно это касается, в одном совершенно конкретном отношении, одной конкретной сферы культуры, в некоторых странах. Ничто в литературе не может быть важнее языка, который она использует; он обладает собственной индивидуальностью. Один язык предполагает взгляд на мир, проливает свет на интеллектуальную деятельность и рождает отзвук совсем иной, нежели любой другой. Не только словарь (*heaven* не может значить *ciel*), но даже сам облик синтаксиса — явление *sui generis*. Потому в германских странах, и в Англии в том числе, средневековые (и новые) литературы очень и очень многим обязаны своим варварским истокам. В тех странах, где кельтские языки и языки германских завоевателей были вытеснены латынью, ситуация совершенно иная. В среднеанглийской литературе, со всеми необходимыми оговорками относительно французского и латинского влияния, мелодика, ритм и само «ощущение» каждой фразы — варварского происхождения (в том смысле, который мы придали слову «варварский»). Тех, кто не обращает должного внимания на связь английского языка с англо-саксонским, считая это «просто филологией», не имеющей собственно литературного значения, выдает поразительная бесчувственность к самому способу существования литературы.

Для исследователя культуры в более узком смысле, то есть мысли, чувства и воображения, варварские элементы, быть может, не столь важны. Но даже в этом случае ими, без сомнения, ни в коем случае нельзя пренебрегать. Элементы неклассического язычества сохранились в древненорманнском, англосаксонском, ирландском и шотландском языках; по мнению большинства ученых, они лежат в основе значительной части легенд артуровского цикла. Средневековая любовная поэзия не в последнюю очередь может быть обязана своим происхождением «варварским» нравам. Даже в очень поздних балладах нередко можно встретить очень древние фольклорные элементы (не исключено, что они вообще вечны). Впрочем, эту ситуацию нельзя рассматривать вне контекста. Старонорвежские или кельтские тексты вплоть до недавнего времени оставались совершенно неизвестными за пределами крайне ограниченного круга читателей. Языковые изменения очень

быстро сделали англосаксонский непонятным даже в Англии. С другой стороны, древние немецкие и кельтские элементы, без всякого сомнения, существуют в позднейших национальных языках. Но как мучительно вынуждены мы их отыскивать! В поисках одного упоминания о Веде или Велундеⁱⁱⁱ мы встречаем пятьдесят упоминаний о Гекторе, Энее, Александре или Цезаре. Пытаясь откопать хотя бы одно сколько-нибудь достоверное свидетельство о кельтской религии, мы встретим множество отчетливых и выразительных упоминаний Марса, Венеры и Дианы. То, чем авторы любовной поэзии могут быть обязаны варварам, туманно и основано на предположениях; их долг перед классическими поэтами или даже, как теперь выясняется, перед арабскими^{iv} куда более очевиден.

Пожалуй, можно с уверенностью говорить о том, что варварское наследство важно для Средних веков не меньше, чем классическое. Просто оно не так на виду и чаще присутствует в замаскированном виде. Можно даже сказать, что оно тем более действенно, чем глубже находится под спудом. Во всяком случае, это, очевидно, относится к роману и балладе. Но в таком случае мы должны спросить, в какой мере, или, скорее, в каком смысле они — создание Средних веков. Конечно, в картине Средневековья, нарисованной XVIII и XIX столетиями, они представляли гораздо более значительными, чем были на самом деле. Но тому имелись достаточно серьезные причины. Ариосто, Тассо и Спенсер, прямые потомки авторов средневековых романов, оставались «изящной словесностью» вплоть до Херда и Уортона^v. Вкус к такой литературе не умирал на всем протяжении «метафизического» века и «века Августа»^{vi}. В то же самое время была жива и баллада, хотя она часто существовала в несколько выродившейся форме. Няньки читали баллады детям, да время от времени их хвалили видные критики. Поэтому «возрождение» Средневековья, произошедшее в XVIII столетии, возродило то, что в действительности еще не до конца умерло. Мы вернулись к средневековой литературе, поднявшись к истоку реки, что протекала у нашего порога. В результате роман и баллада наложили несколько избыточный отпечаток на представления о Средних веках. Если не говорить об узких кругах специалистов, положение

дел по сей день не изменилось. На популярных иллюстрациях — в афишах или на страницах «Панча» — обобщенное Средневековье изображается в образе странствующего рыцаря с замками, несчастными девами и драконами, в изобилии теснящимися на заднем плане.

Что касается расхожих представлений, они, как обычно, недалеко от истины. Пожалуй, в известном смысле роман и баллада действительно по праву считаются характерным или типичным порождением Средних веков. Среди всего наследия Средневековья именно они усвоены прочнее всего. И хотя черты, в различной степени их напоминающие, можно найти и в иных формах и жанрах, по своему общему воздействию средневековый роман и баллада не знают себе равных. Но мы поспешим, если, называя их типичным созданием Средневековья, будем иметь в виду, что тот тип воображения, который они воплощают, был главенствующим или даже особенно распространенным в Средние века. Мрачный колорит одних баллад и жесткая, лаконичная сентиментальность других — таинственность, ощущение беспредельности, уклончивые умолчания лучших романов — все это не близко обычному средневековому вкусу. В величайших произведениях средневековой литературы — в гимнах, у Чосера или Вийона — ничего этого нет и в помине. Данте может провести нас по всем закоулкам мира мертвых, ни разу не дав ощутить *frisson* (дрожи), привычно сопровождающей чтение «Матушки из Ашерс Велл» или рассказов о Гиблой часовне^{vii}. Похоже, что романы и подобные баллады были в Средние века — и остались по сей день — способом полентяйствовать, родом отдохновения, литературой, которая может существовать лишь на периферии сознания и чье очарование зависит как раз от того, что она находится не «в центре» (местоположение, которое Мэтью Арнольд, пожалуй, переоценивал)^{viii}.

Средневековый человек по самой своей сути не был ни мечтателем, ни бродягой. Он был организатором, классификатором, строителем систем. Он хотел найти «всему свое место». Разграничение, формулировка определений, сведение в таблицы доставляло ему ни с чем не сравнимое наслаждение. Переполняемый жаждой кипучей деятельности, он в то же самое время всеми силами жаждал ее

формализовать. Война была (в теории) формализована геральдическим искусством и законами рыцарства; любовь между полами (опять же в теории) — подробным любовным кодексом. В высшей степени оригинальная и свободно парящая философская спекуляция загоняла себя в тесные рамки Аристотелевой логики. Особенно процветали такие науки, как юриспруденция и нравственное богословие, предполагавшие упорядочивание самых разнообразных частных случаев. Все возможные манеры поэтического письма (включая и такие, в которых лучше было бы не писать вовсе) классифицировались в учебниках риторики. Средневековый человек ничего не любил больше и не делал лучше, чем сортировать и расставлять все по полочкам. Думаю, из всех открытий наших дней его более всего поразили бы картотеки.

Эта страсть к систематизации одинаково заметна и в том, что кажется нам самой глупой педантичностью средневекового человека, и там, где перед нами его наиболее изящные и утонченные достижения. Позднее мы увидим спокойную, неутомимую, торжествующую энергию пылких систематических умов, которые сводят в стройное единство громадные массы разнородного материала. Наиболее совершенные примеры — это «Сумма» Фомы Аквинского и «Божественная комедия» Данте, такие же цельные и стройные, как Парфенон или «Царь Эдип», такие же многолюдные и пестрые, как лондонский вокзал в праздничный день.

Но есть и третье произведение, которое мы можем, я думаю, поставить в один ряд с двумя уже названными. Это сам средневековый синтез, вся организация средневековой теологии, науки и истории в единую, сложную и гармоничную мысленную Модель вселенной. Строительство этой Модели обусловлено двумя факторами, которые я уже упоминал: преимущественно книжный характер культуры и страстная любовь к систематизации.

Люди Средневековья были книжниками. Они действительно чрезвычайно доверчивы к книгам. Им трудно поверить, что у древнего *автора* что-то может быть просто-напросто неправдой. Кроме того, им в наследство досталась довольно противоречивая подборка книг: сочинения иудей-

ские, языческие, платонические, аристотелевские, стоические, раннехристианские, святоотеческие. Или, следуя иной классификации, хроники, эпические поэмы, проповеди, видения, философские трактаты, сатиры. Очевидно, что столь разнообразные *авторы* непременно противоречат друг другу. Это будет происходить даже чаще, если мы не станем обращать внимания на различие родов и доверчиво примем нашу науку из рук поэтов и философов. Средневековый человек часто так и делал, хотя был вполне способен понять — теоретически, — что поэты иногда фантазируют. А если при всем при этом появляется кто-нибудь, категорически неспособный усомниться в чем бы то ни было из написанного в книге, тогда налицо и насущнейшая необходимость, и великолепная возможность рассортировать все и расставить по местам. Все очевидные противоречия нужно во что бы то ни стало согласовать. Нужно построить Модель, которая непротиворечиво вместит в себя все. Достигается это только крайним усложнением конструкции, опосредованием ее единства огромной и прекрасно организованной множественностью. Эта задача была, несомненно, по плечу людям Средневековья. В их пользу было и то, что строительство уже началось, больше того — немалая часть пути была уже позади. В последнее столетие античности множество авторов — с некоторыми из них мы встретимся в следующей главе, — возможно, не вполне это осознавая, собирали воедино и приводили в соответствие взгляды самого разного происхождения; они возводили синкретическую Модель не только из элементов платонизма, аристотелизма и стоицизма, но также христианства и язычества. Эту самую Модель Средневековье восприняло и довело до совершенства.

Говоря о совершенной Модели как о произведении, достойном того, чтобы поставить его в один ряд с «Суммой теологии» и «Божественной комедией», я имею в виду, что она способна подарить уму такое же наслаждение, причем по тем же самым причинам. Подобно им она беспредельна по масштабу, но ограничена и постижима. Она величественна, но величественна вовсе не своей темнотой или неопределенностью. Как я попытаюсь показать ниже, это скорее классическое величие, чем готическое. Ее содержание, весьма богатое и разнообразное, пребывает тем

не менее в гармонии. Мы видим, как все соотносится со всем; видим единство, но не плоскую уравниенность, а иерархическую лестницу. Может показаться, что такая красота этой Модели очевидна лишь для нас, которые, более не принимая ее всерьез, вольны оценивать ее (или низводить до такой оценки), словно она — произведение искусства. Но я уверен, что это не так. Думаю, более чем достаточно свидетельств, что эта Модель даровала подлинное наслаждение и тогда, когда в нее еще верили. Я надеюсь убедить читателя не только в том, что эта Модель вселенной — величайшее произведение искусства Средних веков, но и в том, что она в некотором смысле их главное произведение, в создании которого участвовало большинство отдельных произведений, к чему они то и дело обращались и откуда черпали значительную часть своей силы.

Примечания переводчика

Перевод выполнен по изданию *C. S. Lewis. The Discarded Image. Canto edition at the University Press, Cambridge 2003.*

Роджер Ланселин Грин (*Green, 1918—1987*) — английский детский писатель, член кружка инклингов.

ⁱ Ричард Малькастер (*Mulcaster, ок. 1531—1611*) — английский педагог и лексикограф.

ⁱⁱ То же, что «История бриттов».

ⁱⁱⁱ Велунд — в скандинавской мифологии бог-кузнец. Веда — таинственный персонаж, по одной из версий мифа великан, отец Велунда, по другой — герой. Уже в Средние века «Песнь о Веде» — пример древнего и темного предания (ср.: *Чосер. Троил и Крессида, II, 614*).

^{iv} Льюис корректирует собственную концепцию «куртуазной любви» в свете позднейших открытий арабского влияния.

^v Ричард Херд (*Hurd, 1720—1808*) — английский богослов, историк литературы и духовный писатель, епископ Вустерский. Томас Уортон (*Warton, 1728—1790*) — английский историк литературы и поэт.

^{vi} См. примеч. VI к четвертой главе «Аллегории любви».

^{vii} «Матюшка из Ашерс Велл» (*The Wife of Usher's Well*) — старинная английская баллада. Гиблая часовня — зловещее обиталище волшебницы Хелависы из «Смерти Артура».

^{viii} Имеется в виду данная Мэтью Арнольдом характеристика прозы Боссюэ как классического языка, «прозы центра».

Глава II

НЕКОТОРЫЕ ОГОВОРКИ

Не вхожу я в то, что выше меня,
что не в меру дивно для меня¹.

Псалом 131 (130)

Описывать воображаемую картину вселенной, которую молчаливо предполагают произведения средневековой литературы и искусства, не то же самое, что писать общую историю средневековой науки и философии.

Средние века, подобно большинству эпох, были отмечены многочисленными переменами и столкновениями различных точек зрения. Школы мысли рождались, соперничали друг с другом и сходили на нет. Говоря о том, что я назвал средневековой Моделью, я оставляю все это в стороне; в стороне остается даже очень важный переход от преобладания платонизма к преобладанию аристотелизма¹ и прямое столкновение номиналистов с реалистами. Дело в том, что все это, при всей важности для историка мысли, едва ли имеет большое значение для истории литературы. Наша Модель остается неколебимой, если говорить о тех ее элементах, которые могли использовать поэты и художники.

С другой стороны, читатель увидит, что для иллюстрации тех или иных свойств Модели, которую я назвал средневековой, я свободно пользуюсь примерами из авторов, писавших уже после Средних веков, — из Спенсера, Донна или Мильтона. Я делаю это потому, что во многих отноше-

¹ Сочинения Аристотеля в латинских переводах (в свою очередь переведенные с арабского) стали входить в обиход в XII веке.

ниях прежняя Модель все еще лежит в основании того, что они делают. Так было далеко не во всех случаях, и к концу XVII столетия от Модели не осталось и следа.

В каждую эпоху Модель вселенной, признанная выдающимися мыслителями своего времени, помогает создать то, что можно назвать фоном для литературы и искусства. Однако фон этот, если можно так выразиться, весьма избирателен. Во всей Модели он отбирает лишь то, что понятно неспециалисту, и лишь то, что дает хоть какую-то пищу чувству и воображению. Поэтому фон нашего времени в значительной степени слагается из Фрейда и отчасти Эйнштейна. Средневековый фон слагается из порядка и влияния планет, но не из эксцентрик и эпициклов. Кроме того, задник не всегда быстро реагирует на важные изменения в науке и философии.

Но даже оставляя в стороне пропуски, которыми изобилует фоновая версия Модели, мы нередко будем сталкиваться с различием иного рода. Можно назвать его различием положения. Великие мастера не принимают никакую Модель так же серьезно, как их современники. Они знают, что в конце концов это не более чем *одна из* моделей, которую вполне можно заменить на другую.

Задача натурфилософа — разрабатывать теории, способные «спасти явления». Большинство из нас впервые встретили это выражение в «Потерянном Рае» (VIII, 82) и, наверное, сначала его не поняли. Мильтон переводит выражение $\sigma\acute{\omega}\zeta\epsilon\upsilon\upsilon\ \tau\acute{\alpha}\ \phi\alpha\iota\nu\acute{o}\mu\epsilon\nu\alpha$, которое впервые использовал, насколько нам известно, Симпликий в своем комментарии к аристотелевскому трактату «О небе». Научная теория должна «спасать», или «сохранять», явления, с которыми она имеет дело, то есть включать их в себя и воздавать им должное. К примеру, наши явления — это светящиеся точки на ночном небе, которые движутся так и эдак относительно друг друга и относительно наблюдателя, находящегося в конкретной точке или в различных определенных точках на поверхности Земли. Мы сможем назвать наше предположение астрономической теорией, если все сработает и предсказанные нами движения, видимые из точки или

точек наблюдения, окажутся именно такими, какие мы на самом деле наблюдаем. В этом случае можно сказать, что теория «включила в себя», или «спасла», явления.

Но если бы мы требовали от теории лишь этого, научное знание было бы невозможно, ведь человеческая изобретательность способна разработать огромное множество различных гипотез, которые равным образом спасали бы явления. Поэтому мы должны дополнить правило об их спасении другим правилом — пожалуй, впервые сформулированным со всей ясностью Уильямом Оккамом. Согласно этому второму правилу, мы должны принимать (предварительно) не любую теорию, которая спасает явления, но только ту, которая делает это с наименьшим числом возможных допущений. Так, две теории: (а) все неудачные куски у Шекспира — посторонние вставки и (b) Шекспир написал их, когда был не в самой лучшей форме, — будут равным образом «спасать» явления. Но мы уже знаем, что исторический Шекспир действительно существовал и что любой писатель не всегда одинаково гениален. Если гуманитарная наука надеется обеспечить устойчивый прогресс знаний, мы должны (предварительно) принять вторую теорию. Если мы можем объяснить неудачные куски, не предполагая посторонних вставок, мы должны это сделать.

Для любого строго мыслящего человека, когда бы он ни жил, было и будет очевидно, что научные теории, возникшие описанным здесь способом, — всегда не просто констатация факта. То, что звезды выглядят движущимися так или иначе или что вещество так или иначе ведет себя в лабораторных условиях, — констатация факта. Астрономическая или химическая теория всегда носит лишь временный характер. Если кто-то более способный выдумает гипотезу, которая сможет спасти наблюдаемый феномен с еще меньшими допущениями или если мы откроем новый феномен, который она вообще не сможет спасти, от нее нужно будет отказаться.

Я уверен, что сегодня с этим согласятся все думающие ученые. С этим соглашался Ньютон, если правда, что он написал не «тяготение всегда изменяется пропорционально

квадрату расстояния», а «все происходит так, как будто» оно изменяется таким образом. Конечно, с этим соглашались и в Средние века. «В астрономии, — говорит Аквинат, — эксцентрики и эпициклы описываются в зависимости от того, можно ли, допустив их существование (*hac positione facta*), спасти чувственные явления по отношению к небесным движениям. Но это нельзя считать строгим доказательством (*sufficienter probans*), поскольку нельзя исключить (*forte*), что их можно спасти также посредством иных допущений»¹. Причина, по которой Коперник не поднял даже ряби, тогда как Галилей устроил настоящую бурю, вполне может состоять в том, что один выдвинул новую гипотезу о движении небесных тел, а другой настаивал на том, чтобы рассматривать эту гипотезу как факт. Если это так, подлинная революция заключалась не в новой теории небес, а в «новой теории природы теории»².

Кроме того, на самом высоком уровне Модель считали временной. Мы бы дорого дали за то, чтобы знать, как далеко вниз по интеллектуальной шкале проникал этот осторожный подход. Сегодня, думаю, справедливо было бы сказать, что легкость, с какой научная теория начинает вести себя с достоинством и непреклонностью факта, меняется обратно пропорционально индивидуальной подготовке ученого. Общаясь с совершенно необразованными собеседниками, я нередко обнаруживал, что в материи, которые настоящие ученые сочли бы в высшей степени умозрительными, верят крепче, чем во многие факты нашего реального опыта: популярный *образ* пещерного человека принимается за установленный факт, а жизнь Цезаря или Наполеона — за сомнительные толки. Мы, однако, не должны спешить с выводом, что в Средние века все было в точности так же. Средств массовой информации, которые ответственны за сегодняшний популярный сциентизм, карикатуру на подлинную науку, тогда не существовало. Невежды лучше, чем сегодня, отдавали себе отчет в своем неведении. И все же у меня есть впечатление, что, когда

¹ I^a XXXII, Art. I, *ad secundum*.

² A. O. Barfield. *Saving the appearances*. Middletown, 1957. P. 51.

поэты пользовались мотивами, позаимствованными из Модели, они, в отличие от Аквината, не подозревали о ее скромном эпистемологическом статусе. Я не хочу сказать, что они задавали тот же вопрос, что и он, но отвечали на него иначе. Скорее этот вопрос даже не приходил им в голову. Они знали, что ответственность за их космологические, исторические или религиозные верования лежит на других. Им было достаточно того, что они следовали хорошим *авторам*, великим ученым, «сим древним мудрецам»ⁱⁱ.

Вероятно, для выдающихся мыслителей Модель значила не так много, как для поэтов, не только в эпистемологическом, но и в эмоциональном плане. Так, я уверен, было всегда, во все времена. Псевдорелигиозные ответы гипостазированной абстракции под названием *Жизнь* стоит видеть у Шоу, или Уэллса, или у таких поэтически одаренных философов, как Бергсон, а не в трактатах и лекциях биологов. Средневековой Моделью восхищаются скорее Данте или Жан де Мен, чем Альберт или Аквинат, отчасти потому, что философам не пристало выражать эмоции. Но я подозреваю, что дело не только в этом. Великие мыслители вообще редко проявляют интерес к моделям. Перед ними стоят вопросы куда более трудные и противоречивые. Всякая модель есть сооружение из вопросов, нашедших разрешение. Специалист нужен тогда, когда необходимо либо сформулировать новые вопросы, либо найти новый ответ на старые. В первом случае прежняя, признанная всеми Модель не представляет для него интереса; во втором — он начинает процесс, который в конце концов разрушит всю старую Модель целиком.

Один особый разряд специалистов, а именно большие духовные писатели, почти совсем не обращает внимания на Модель. Нам нужно знать хоть что-нибудь о Модели, если мы собираемся читать Чосера, но мы можем совершенно о ней не думать, когда читаем Св. Бернарда, «Ступени совершенства»ⁱⁱⁱ или «О подражании Христу»^{iv}. Отчасти это происходит потому, что духовная литература, совсем как медицинская, — жанр всецело практический. Человек, заботящийся о состоянии собственной души, обычно видит

мало пользы в размышлениях о небесных сферах и строении атома. Но, быть может, в Средние века имело значение еще одно обстоятельство. Их космология и религия не были настолько добрыми приятелями, как может показаться. Нам, по-видимому, трудно это заметить, поскольку космология с ее твердым теистическим основанием и заведомой открытостью к сверхъестественному кажется нам глубоко религиозной. В известном смысле так оно и есть. Но ничего особенно христианского в ней нет. Элементы язычества, включенные в нее, предполагали понятие о Боге и человеке и их месте во вселенной, которое, пусть и не входя в логическое противоречие с христианством, неуловимым образом избегало гармонии с ним. Прямого «столкновения между религией и наукой» образца XIX века там не было — была скорее несовместимость темпераментов. Восторженное созерцание Модели и напряженное религиозное чувство специфически христианского склада редко — за исключением разве что стихов дантовской поэмы — оказывались сплавлены воедино.

Об одном различии между описанием Модели иписанием истории мысли я уже упоминал в предыдущей главе. Там я ссылался на Платона и Аристотеля, однако роль, которую я им отвел, была с философской точки зрения довольно-таки унижительной: первый упоминался как исходная точка краткого демонологического замечания, второй — изжившей себя физики. Естественно, я вовсе не хотел сказать, что их подлинная и неотъемлемая роль в истории западной мысли покоится на этих основаниях. Но здесь они интересны нам не столько как великие мыслители, сколько как те, кто неявно, сами того не ведая и почти что случайно, внес свой вклад в созидание Модели. История мысли как таковая должна заниматься главным образом влиянием одних великих специалистов на других — влиянием не физики Аристотеля, а его этики и диалектического метода на этику и диалектику Аквината. Но Модель слагалась из действительного или предполагаемого согласия ряда древних авторов — хороших или плохих, философов или поэтов, понятых или непонятых, — которые по той или иной причине оказались под рукой.

Эти объяснения, быть может, развеют или отчасти переадресуют одно сомнение, которое могло возникнуть у читателя при беглом знакомстве с содержанием этой книги. Меня могут спросить: «Как далеко вниз по интеллектуальной шкале проникала ваша Модель? Не выдаете ли вы за фон литературы то, что было по-настоящему известно лишь горстке специалистов?» Надеюсь, мы вскоре увидим, что, по крайней мере, столь же уместен вопрос: «Как далеко вверх простиралось реальное действие Модели?»

Нижняя граница воздействия Модели, несомненно, существовала. Землекопы и хозяйки таверн слухом не слыхивали о *Перводвигателе* и не ведали о том, что Земля круглая; но не потому, что думали, будто она плоская, а потому, что просто не задавались подобными вопросами. Тем не менее элементы Модели появляются в такой неприятательной и простодушной компиляции, как «Легенды Южной Англии». С другой стороны, как я пытался показать, конечно, существовали уровни, как духовные, так и интеллектуальные, которые лежали в каком-то смысле выше сферы действия Модели.

Я говорю «в каком-то смысле», потому что иначе эти метафоры *верха* и *низа* могут принести с собою ложные оттенки смысла. Кто-то может решить, что я всерьез считаю, будто наука и философия по каким-то внутренним причинам ценнее литературы и искусства. Ничего подобного. «Более высокий» интеллектуальный уровень выше только в одном конкретном отношении: в другом — выше поэтический. Я полагаю, что бессмысленно сравнивать принципиально разные свойства¹. Хирург лучше скрипача, когда он делает операцию, а скрипач лучше хирурга, когда играет концерт. Кроме того, я вовсе не думаю, будто поэты и художники неправы или глупы, не включая в свой фон многое из того, что специалисты считают столь важным. Художнику не обойтись без известной толики анатомии; ему нет нужды углубляться в физиологию, тем более — в биохимию. И если эти науки меняются быстрее, чем анатомия, его картины не отразят их прогресса.

¹ Ср. сентенцию *heterogenea non comparari possunt* (приведенную в «Заметках к размышлению» Кольриджа).

Примечания переводчика

ⁱ Пер. С. С. Аверинцева.

ⁱⁱ Ср., напр.: *Дж. Чосер*. Легенда о славных женщинах, пролог, 19; *Дж. Гауэр*. Исповедь влюбленного, 1056, 5980 и др.

ⁱⁱⁱ «Ступени совершенства» (*Scala perfectionis*), сочинение английского мистика XIV в. Уолтера Хилтона.

^{iv} «О подражании Христу» (*De imitatione Christi*), сочинение Фомы Кемпийского (ок. 1380—1471).

Глава III

ИЗБРАННЫЕ МАТЕРИАЛЫ: КЛАССИЧЕСКИЙ ПЕРИОД

О, тщетных сил людских обман великий,
Сколь малый срок вершина зелена.

Данте¹

Прежде чем обращаться к самой Модели, стоит указать хотя бы некоторые из источников, на основе которых она сложилась. Обсуждение всех таких источников выходило бы далеко за рамки задач этой книги и увело бы меня в области, по которым легко отыскать куда лучших провожатых. Для того, кто желает заниматься средневековой литературой, пожалуй, не существует источников более обязательных, чем Библия, Вергилий и Овидий, но как раз о них я не скажу ни слова. Многие из моих читателей уже хорошо с ними знакомы; другие же, по крайней мере, знают, что такое знакомство необходимо. Мне также есть что сказать о древней астрономии, но я не стану пересказывать птолемеевского «Альмагеста». Текст этого сочинения с французским переводом вполне доступен¹, кроме того, нет недостатка и в историках науки. (Случайные замечания о докоперниковской астрономии у современных ученых, неисториков по специальности, часто не заслуживают доверия.) Я сосредоточусь на источниках, которые не так легко доступны, или не так известны образованному читателю, или же лучше других иллюстрируют любопытный процесс, в ходе которого Модельстраи-

¹ *Mathematikes Suntaxeos*. Греческий текст и французский перевод М. Альма (M. Halma). Paris, 1913.

вала их в себя. Те из них, которые кажутся мне наиболее важными, относятся к III, IV и V векам нашей эры, они-то и станут предметом следующей главы. Сейчас же я обращаюсь к нескольким более ранним произведениям, которые наша школьная «классическая» традиция склонна считать второстепенными.

А. «Сон Сципиона»¹

Как известно, платоновское «Государство» заканчивается рассказом о загробной жизни, вложенным в уста некоего Эра, армянина, восставшего из мертвых. Когда Цицерон, чтобы не остаться в долгу, где-то около 50 года до н.э. написал собственное «Государство», он заключил свое сочинение похожим видением. Сципион Африканский Младший, одно из действующих лиц цicerоновского диалога, рассказывает в шестой и последней его книге любопытный сон. Большая часть цicerоновского диалога «О государстве» сохранилась в виде фрагментов. По причине, которая станет понятной позже, «Сон Сципиона» дошел до нас в целостности и сохранности.

Сципион начинает свой рассказ тем, что вечер, который предшествовал его сну, он провел в беседах о своем (приемном) деде, Сципионе Африканском Старшем. Несомненно, именно поэтому, говорит он, дед явился ему во сне, ведь наши сны обыкновенно рождаются из того, о чем мы размышляем, когда бодрствуем (VI, X). Эти слабые попытки придать вымышленному сну видимость правдоподобия, предлагая психологические обоснования, усердно воспроизводились в средневековой поэзии сновидений. Так, Чосер во вступлении к «Книге герцогини» читает о любовниках, которых разлучила смерть, прежде чем они являются ему во сне. В «Птичьем парламенте» он читает уже непосредственно «Сон Сципиона», намекая, что именно поэтому видит Сципиона во сне (106—108).

¹ *Cicero. De Republica. De Legibus. Text and trans. by C. W. Keyes. Loeb Library, 1928.*

Сципион Старший возводит Сципиона Младшего на высоту, откуда они взирают вниз, на Карфаген, «с какого-то высоко находящегося и полного звезд, светлого и издалека видного места»ⁱⁱ (XI). Они находятся в самой высокой из небесных сфер, которая называется *stellatum*ⁱⁱⁱ. Этот рассказ — прообраз многочисленных восхождений на небеса в позднейшей литературе: у Данте, Чосера (в «Доме Славы»), вознесения души Троила и Влюбленного из «Книги короля». Дон Кихота и Санчо (II, XLI) некогда убедили, что они совершают точно такое же путешествие.

Закончив предсказание будущей политической карьеры своего внука (это очень напоминает восемнадцатую кантику «Рая» Данте, где Кассандра предсказывает поэту его будущее), Сципион сообщает ему, что «всем тем, кто сохранил отечество, помог ему, расширил его пределы, назначено определенное место на небе» (XIII). Это прекрасный образец сопротивляющегося истолкованию материала, усвоенного позднейшим синкретизмом. Цицерон уготовляет небеса для общественных деятелей, политиков и полководцев. Ни языческий мудрец вроде Пифагора ни христианский святой не могли бы туда попасть. Это совершенно не вязалось с мнением авторитетов, будь то языческих или христианских. Однако в этом случае, как мы увидим позже, путь истолкования, способный примирить позиции, был найден еще до начала Средних веков.

Сципион Младший, вдохновленный такой перспективой, спрашивает, почему бы ему не форсировать события и сейчас же не присоединиться к столь блестящему обществу. «О нет, — слышит он в ответ (XV), — только в том случае, если Божество, Которому принадлежит весь этот вот храм, что ты видишь, освободит тебя из этой тюрьмы, твоего тела, для тебя может быть открыт доступ сюда. Ведь люди рождены для того, чтобы не покидать (*tuerentur*) вон того называемого Землей шара, который ты видишь посреди этого храма... Поэтому и ты, Публий, и все люди, верные своему долгу, должны держать душу в тюрьме своего тела, и вам — без дозволения Того, Кто вам эту душу дал, — уйти из человеческой жизни нельзя, дабы не уклониться от обязанности [собств. «службы», «поста». — *Пер.*] человека,

возложенной на вас Божеством». Этот запрет самоубийства восходит к Платону. Думаю, Цицерон следует здесь тому месту из платоновского «Федона», где Сократ говорит, что самоубийство считается недозволенным (61с) и даже представляет собою одно из тех деяний, которые незаконны при любых обстоятельствах (62а). Далее Платон так объясняет свои слова: принимаем мы или нет то учение, в котором наставляют нас мистерии (о том, что тело — темница и мы не вправе сами покинуть ее), в любом случае люди, несомненно, достойные (κτῆματα) богов, а чье-либо достойное не должно по собственной воле располагать собой (62b-c). Безусловно, этот запрет стал частью христианской этики; однако многие далеко не темные люди не смогли объяснить мне, когда и как это произошло. Место, которое мы рассматриваем, вероятно, так или иначе повлияло на этот процесс. Упоминания самоубийства и непозволительности рисковать собственной жизнью у позднейших авторов, по-видимому, всегда имели в виду эту речь Сципиона, поскольку они используют ту же самую военную метафору, которая есть у Цицерона. Рыцарь Красного Креста у Спенсера отвечает Отчаянию, которое искушает его самоубийством, следующими словами:

Солдат не вправе пост покинуть свой
Иль без приказа, вдруг, уйти домой¹, —

а Отчаяние, пытаясь обратить против него его же собственный довод, отвечает:

Оставить пост наутро позволяет
Тот, кто дозорного на стражу выставляет².
(«К. Ф.», I, IX, 41)

Подобным же образом Донн (Сатира III, 29) осуждает поединки:

-
- ¹ *The souldier may not move from watchfull sted,
Nor leave his stand, untill his Captaine bed.*
- ² *He, that points the Centonell his roome,
Doth license him depart at sound of morning droome.*

Отчаявшийся трус! В огне и дыме
 Пред Божьими врагами и твоими,
 Страж Бога на земле, о, ты ужель
 Оставишь самовольно цитадель?¹

Сципион замечает, что звезды — это шары, намного превосходящие размером Землю. Земля казалась в сравнении с ними настолько маленькой, что ему стало обидно за Римскую империю, которая была чуть больше точки на крохотной земной поверхности (XVI). Позднейшие авторы хорошо помнили эти строки. Незначительность Земли (по космическим меркам) стала общим местом и для средневекового мыслителя, и для человека Нового времени. Эта мысль вошла в необходимый арсенал моралистов, стремившихся, подобно Цицерону (XIX), укротить человеческое честолюбие.

С другими элементами «Сна» мы встретимся в литературе более позднего времени, хотя, конечно, сочинение Цицерона было не единственным их источником. В XVIII главе мы читаем о музыке сфер; в XXVI — о духах, прикованных к земле. В XVII главе Цицерон замечает (момент, который может показаться малоинтересным), что Солнце есть разум мира, *mens mundi*. Овидий (Met. IV, 228) сделал его *mundi oculus*, оком мира. Плиний Старший (Nat. Hist. II, IV) вернулся к Цицероновой версии с небольшим изменением: *mundi animus*. Бернард Сильвестр использовал оба почтительных наименования — *mens mundi... mundanusque oculus*². Мильтон, по-видимому, не читавший Сильвестра, но, конечно же, читавший «Сон» Овидия и, возможно, Плиния, делает то же самое: «Ты — око мирозданья и душа, О Солнце» — *Thou Sun, of this great world both eye and soul* («ПР» V, 171). Шелли, возможно, вспоминая одного только Мильтона, поднимает образ ока на новую высоту: «Я — Мирозданья око; им оно

¹ Пер. В. Васильева.

*O desperate coward, wilt thou seeme bold, and
 To thy foes and his (who made thee to stand
 Sentinell in his worlds garrison) thus yeeld...*

² De Mundi Uniuersitate, II, Pros. V. Ed. Barach and Wrobel, Innsbruck, 1876. P. 44

узрит свою бессмертную красу»^{iv} — *The eye with which the universe Beholds itself and knows itself divine* («Песнь Аполлона», 31).

Но гораздо важнее подобных любопытных частных общий характер этого текста, его отличает обилие материала, унаследованного Средними веками от античности. На первый взгляд, чтобы стать вполне христианским, ему недостает лишь пары незначительных штрихов. По существу же он всецело основывается на языческой этике и метафизике. Как мы видели, небеса существуют, но предназначены они для государственных мужей. Сципиона учат (XXIII) обращать взор горé и презирать мир; но презирает он в первую очередь «речи толпы», а горé ищет лишь награды за свои славные деяния (*rerum*). Это *decus*, слава или «величие» в смысле, очень далеко от христианского. Наиболее обманчива глава XXIV, где Сципиона призывают помнить, что смертен не он, а лишь его тело. Всякий христианин в какой-то степени с этим согласится. Однако далее почти сразу же следуют слова: «А потому знай, что ты — бог». Для Цицерона это очевидно; «у греков, — говорит Фон Хюгель (он мог бы сказать «во всей классической мысли»), — сказать *бессмертный* означает сказать *бог*. Эти понятия взаимозаменяемы»¹. Люди могут восходить на небеса потому, что они пришли оттуда; их восхождение — это возвращение (*revertuntur*, XXVI). Вот почему тело — это «оковы»; мы оказываемся в них в результате своего рода грехопадения. Оно не имеет отношения к нашей природе — «разум каждого — это и есть человек» (XXIV). Все эти представления не имеют ничего общего с христианским учением о сотворении человека, грехопадении, искуплении и воскресении. Тому отношению к телу, которое они предполагают, предстояло стать тяжким наследством средневекового христианства.

Кроме того, Цицерон передает потомкам учение, которое могло бы на сотни лет отбить охоту к географическим открытиям. Земля (ну конечно же) имеет форму шара. Она разделена на пять поясов, два из которых, Арктика и Антарктика, непригодны для жизни из-за холода. Между двумя

¹ Eternal Life, I, III.

пригодными для обитания поясами с умеренным климатом находится тропический пояс, необитаемый из-за жары. Поэтому антиподы, «противоногие» люди, «обращенные к вам подошвами ног» (*adversa vobis urgent vestigia*) и живущие в южном умеренном поясе, не имеют никакого отношения к нам. Мы никогда не сможем с ними встретиться, так как нас разделяет пояс нестерпимой жары (XX). Именно возражая против этой теории, Джордж Бест написал главу «Опыты и рассуждения о сфере, доказывающие обитаемость всех частей мира и тем самым опровергающие положение¹ о пяти поясах» («Истинное рассуждение», 1578)^v.

Как и все его последователи, Цицерон считал Луну границей между вечным и преходящим, а кроме того, утверждал влияние планет на нашу судьбу в довольно туманных и неуклюжих выражениях, но при этом без оговорок, которые непременно высказал бы средневековый богослов (XVII).

В. Лукан

Лукан жил с 34 по 65 год н. э. Сенека и Галлион (тот самый, что «нимало не беспокоился о том»^{vi}) были его дядьями. Его работа над эпосом о гражданской войне, «Фарсалией», была оборвана самой жалкой смертью, какой только может умереть человек. Он участвовал в заговоре против Нерона, был схвачен, в обмен на обещание прощения изобличил своих сообщников, в том числе среди многих других и собственную мать, и тем не менее был казнен. По-моему, сегодня его поэму недооценивают. Конечно, в ней многовато крови и патетики, однако она не уступает в этом отношении Уэбстеру и Тернеру^{vii}. По стилю Лукан — «угрюмый эпиграмматист» вроде Янга и мастер «словесного *coup de théâtre*»* вроде Сенеки.

Насколько мне известно, в Средние века этой манере не подражали, однако Лукан пользовался величайшим уважением. Данте упоминает его в своем трактате «О народном

¹ Т.е. доктрину, теорему.

* «Театрального выпада» (фр.).

красноречии» наряду с Вергилием, Овидием и Стацием как одного из четырех *regulati poetae** (II, VI, 7). В величественном замке Лимба он помещается бок о бок с Гомером, Горацием, Овидием, Вергилием и самим Данте¹. Чосер, посылая в мир своего «Троила», велит ему целовать следы Вергилия, Овидия, Гомера, Лукана и Стация (V, 1791).

Самый известный из героев Лукана — Амикл², бедный рыбак, который перевозит Цезаря из Палестры в Италию. Лукан использует его как зацепку для похвалы бедности. Амикл, говорит он, ничуть не встревожился, когда Цезарь постучал в его дверь; какие храмы, какие бастионы могут похвастаться такой твердостью? (V, 527 сл.) Данте восторженно пересказывает это место в «Пире» (IV, XIII, 12), и особенно красиво вспоминает его в тех стихах «Рая», где Фома Аквинский говорит, что невеста святого Франциска долго дождалась своего жениха, и тот, пред кем трепетало все мироздание, не смог нарушить ее твердости в доме Амикла (XI, 67 сл.). Еще две героини Лукана, Юлия («Фарсалия», I, 111) и Марция (II, 326), появляются среди благородных и доблестных язычников в «Аде» (IV, 128). Корнилию, которую Данте называет вместе с ними, часто считают матерью Гракхов, однако я полагаю, что это скорее Корнелия, жена Помпея, появляющаяся у Лукана (V, 722 сл.) как образ идеальной супруги.

Однако эти заимствования мало что дают нам помимо свидетельства о популярности Лукана. Два других места из дантовского «Пира» имеют куда большее отношение к нашей теме, поскольку проливают свет на особенности средневекового подхода к древним текстам.

Во второй книге «Фарсалии» (325 сл.) Лукан рассказывает о том, как Марция, сначала вышедшая замуж за Катона, а потом по его приказу ставшая женой Гортензия, после смерти последнего возвращается к своему прежнему мужу

* «Хрестоматийных поэтов» (итал.).

¹ Ад, IV, 88.

² См.: E. R. Curtius. *European Literature and the Latin Middle Ages*, trans W. R. Trask. London, 1953. К сожалению, переводам латинских цитат в английской версии этой книги нельзя доверять. [Оригинальное издание: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern, 1948.]

в тяжелейший для него и для Рима час, требуя, и небезуспешно, вторично на ней жениться. Хотя и сдобренная риторикой, эта сцена трогательна и глубоко человечна. Однако Данте¹ понимает ее аллегорически: *Марция* для него — благородная душа (*la nobile anima*). В девичестве она олицетворяет отрочество (*l'adolescenza*); став женою Катона — молодость (*la gioventute*). Дети, которых она рождает Катону, суть добродетели, подобающие этому возрасту. Ее брак с Гортензием — старость (*senettude*), а их дети — добродетели преклонных лет. Смерть Гортензия и ее вдовство означают переход к дряхлости (*senio*). Ее возвращение к Катону — это обращение благородной души к Богу. «И какой смертный муж более, чем Катон, достоин обозначать собою (*significare*) Бога? — добавляет Данте. — Конечно, ни один». Эта невероятно высокая оценка старого самоубийцы объясняет, почему поэт в «Божественной комедии» делает его привратником Чистилища.

В том же самом «Пире» (III, V, 12) Данте доказывает существование антиподов, в подтверждение своего мнения вполне естественно ссылаясь на Альберта Великого, лучшего из доступных в то время ученых авторитетов. Любопытно, однако, что, не довольствуясь этим, он вдобавок ссылается на Лукана. Во время перехода через пустыню в девятой книге «Фарсалии» один из солдат, сетуя, что они потерялись на неведомом краю земли, говорит: «Рим под ногой у меня» (877). Поэт приравнивается к ученому в качестве авторитета при доказательстве чисто научного положения^{viii}. Удивительную неспособность, а возможно, нежелание, различать — на практике, но не всегда в теории — между книгами разного порядка мы должны иметь в виду всегда, когда пытаемся в полной мере оценить воздействие древнего текста на средневекового читателя. Эта привычка, как и многие средневековые привычки, надолго пережила собственно Средние века. Бертон^{ix} — один из примечательных тому примеров. Он поясняет² психологическую силу воображения на примере «Эфиопики» Гелиодора, как

¹ Пир, IV, XXVIII, 13 сл.

² The Anatomy of Melancholy, pt. I, 2, M. 3, subs. 2.

будто бы этот роман был историческим свидетельством, и ссылается на миф об Орфее для подтверждения того, что животные способны понимать музыку¹. В пространным латинском отрывке, посвященном половым извращениям², Пигмалион и Пасифая называются наряду с современными и историческими примерами. Поэтому вполне возможно, что подробный рассказ Лукана о мерзостях, совершаемых ведьмой Эрихто³, мог оказывать далеко не только литературное, и притом самое разрушительное, воздействие. Во времена охоты на ведьм судьи, скорее всего, хорошо помнили эти строки. Но поскольку долгая эпоха охоты на ведьм подошла к концу вслед за Средними веками, я не буду обсуждать здесь эту возможность.

Быть может, самый важный вклад Лукана в Модель — это начало девятой книги, где душа Помпея с погребально-го костра восходит на небеса. Эта сцена повторяет эпизод восхождения Сципиона в Цицероновом «Сне», добавляя, однако же, новые детали. Помпей оказывается «там, где туманный воздух соприкасается с колесами, вращающими звезды»⁴, то есть со сферами (5). Иными словами, он достигает великой границы между воздухом и эфиром, между аристотелевской «Природой» и «Небом». Эта граница, очевидно, пролегает по орбите Луны, поскольку область воздуха — это то, «что лежит между земными странами и путями Луны»⁵ (6), которую населяют «полубожественные маны» (*semidei Manes*) (7), души праведников, ставшие полубогами. По-видимому, они населяют самую поверхность воздуха, уже соприкасаясь с эфиром, поскольку Лукан называет своих манов «способными выносить нижний эфир (возможно, дышать им)» (*patientes aetheris imi*) (8), как если бы в месте их встречи эфир становился более воздушным или воздух — более эфирным. Здесь Помпей впервые исполняется «истинным светом»⁶ (11, 12), напитывается им

¹ Ibid., pt. II, M., 2, 6, subs. 3.

² Ibid., pt. III, 2, M., 1, subs. 2.

³ Фарсалия, VI, 507 сл.

⁴ *Qua niger astriferis connectitur axibus aer.*

⁵ *Quodque patet terras inter lunaque meatus.*

⁶ *Se lumine vero implevit.*

и, взирая вниз, видит, «какая темная ночь охватывает пространство, что мы зовем днем»¹ (13). В конце концов, *risitque sui ludibria trunci* (14): он глядит вниз и видит надругательства, коим подвергается его труп во время жалких и суетливых похорон. Это заставляет его рассмеяться.

Каждая деталь этого эпизода будет встречаться нам у одного автора за другим; кроме того, англичанину он, несомненно, напомним другую, весьма конкретную параллель^x. Сначала Боккаччо заимствует его в своей «Тесеиде» (XI, I сл.) и использует, описывая вознесение души Арцита. Он возносится до вогнутой поверхности восьмой сферы, или *stellatum*'а, оставляя позади себя выпуклые (*conversi*) края (других) *elementi*, — здесь, как и во многих других случаях, это слово означает не элементы, а небесные сферы. Каждая сфера вполне естественно видится вогнутой, когда Арцит приближается к ней снизу, и выпуклой, когда он оглядывается на нее сверху. Сфера же неподвижных звезд, *stellatum*, остается вогнутой, потому что Арцит не проходит сквозь нее и дальше нее (он и без того уже зашел много дальше Помпея). Подобно Сципиону он видит, как мала Земля; подобно Помпею он смеется; но не потому, что его похороны были жалкими, как у Помпея: Арцит у Боккаччо смеется над утром. Используя «Тесеиду» для «Рассказа Рыцаря», Чосер оставил этот фрагмент без внимания, однако вспомнил о нем в сцене вознесения души Троила (V, 1807 сл.). Кое-кто сумел разглядеть в смехе Троила горькую иронию. Я никогда так не думал, и только что обнаруженный нами источник этого эпизода, мне кажется, делает названное предположение еще менее вероятным. Думаю, все три призрака — Помпея, Арцита и Троила — смеялись по одной и той же причине, смеялись над малостью всего того, что перед смертью казалось столь важным. Так, пробуждаясь, мы смеемся над пустяками и нелепостями, которые во сне казались нам такими важными.

¹ *Quanta sub nocte iaceret nostra dies*. Думаю, это может значить либо «Как темен в сравнении с эфиром наш земной день», либо «Внизу какую громадную бездну ночных явлений (звезды, см. 11, 12, 13) скрывает наш земной день». Первое гораздо более вероятно, см. ниже, с. 68 (p. 111).

С. Стаций, Клавдиан и дама Природа

Стация, чья «Фиваида» была создана в 90-х годах I века, в Средние века, как мы уже имели случай увидеть, ставили в один ряд с Вергилием, Гомером и Луканом. Подобно Лукану, он любит эффектные фразы, но выходят они у него хуже, хотя и на меньшем количестве строк. Его познания обширнее, чем у Лукана, в нем больше подлинной серьезности, больше милосердия, его фантазия живее; «Фиваида» не так утомительна и пространна, как «Фарсалия». Средние века с полным правом увидели в ней возвышенный «исторический» роман. «Фиваида» оказалась особенно близка им во многих отношениях. Ее Юпитер ближе к Богу монотеистической религии, чем любое другое существо из известной ее читателям языческой поэзии. Ее демоны (и некоторые из богов) ближе к бесам средневековой религии, чем все другие языческие духи. Ее благоговейное почитание девственности — вплоть до очень характерного замечания, что половой акт, хотя он и дозволен браком, остается провинностью и нуждается в искуплении (II, 233, 256), — повлияло на склонность средневекового богословия к аскетизму. Наконец, благодаря яркости и содержательной важности ее олицетворений (*Virtus*, *Clementia*, *Pietas* и *Natura*^{xi}) она временами очень близко подходит к всецело аллегорической поэзии, в которой Средние века находили горячий отклик. Но об этом уже я сказал все, что было в моих силах, в другом месте¹, сейчас единственный предмет моего рассмотрения — Природа (*Natura*).

Тот, кто решит засесть за поэтов Средних веков и эпохи Возрождения, будет очень часто встречать эту даму или это божество. Он вспомнит о ней, повстречав скрытую под вуалью таинственную Природу Спенсера («Королева фей», Песнь Изменчивости, VII); двигаясь дальше в глубь веков, он встретит более радушную, но едва ли менее царственную Природу в «Птичьем парламенте» Чосера. В «Паломничестве» Дегильвилля он с удивлением увидит, что Природа здесь самый решительный и своенравный персонаж; оперев

¹ Аллегория любви. С. 36 (р. 49) сл.; Dante's Statius // *Medium Aevum*, XXV, 3.

руки в боки, она встает на защиту своих законных прав против превосходящего силами противника с решительностью, достойной Батской ткачихи¹. Продолжая свое восхождение к истокам, он не минует Природы, господствующей на протяжении тысяч строк в «Романе о Розе» (15893—19438); такой же яркой, как у Дегильвилля, такой же радушной, как у Чосера, едва ли менее божественной, чем у Спенсера, но гораздо более целеустремленной и занятой, чем у них всех. Она без устали трудится, стараясь одолеть смерть; она плачет, кается, жалуется, исповедуется, принимает епитимью и отпущение грехов; ее красоту поэт не в силах описать, ибо в ней Бог заключил неистощимые сокровищницы всякой красоты (16232). Этот образ настолько живой и богатый красками, что у читателя временами захватывает дух (это случалось бы чаще, если бы не роковая страсть Жана де Мена к отступлениям). От нее лишь один шаг до Природы (*Natura*), какой выводит ее Алан, чопорно облаченной в риторичку, чванство и символизм, ратующей в своем *плаче* за дело жизни и воспроизводства (и против содомитов); а от нее — к двум фигурам, *Physis u Natura*, героиням гораздо более сдержанной книги Бернарда Сильверста «О цельности мира» (*De Mundi Universitate*). Для каждого из этих случаев исследователь совершенно справедливо заподозрит классический первоисточник. Он обнаружит то, что искал, обратившись к той древности, которую знали Средние века. Впрочем, найдет он немного. Средневековое развитие образа по масштабу и особенно жизненной силе совершенно несоизмеримо с теми скудными намеками, что припасла античность.

Наш исследователь не найдет для себя ничего интересного в платоновском «Тимее» (на который, быть может, особенно рассчитывал). Те места у Марка Аврелия, где к Природе (*Physis*) обращаются как к божеству, не помогут ему, поскольку не были знакомы средневековому читателю. Весь подходящий материал ненамного превосходит Стация и Клавдиана². У Стация Природа (*Natura*) упоминается ред-

¹ В переводе Лидгейта 3344 сл.

² Те примеры, на которые можно сослаться у Цицерона, Халкидия и, несомненно, у многих других авторов, демонстрируют лишь случайные

ко, однако эти немногие случаи впечатляют. В XI, 465 сл. она — *princes* и *creatrix*^{xii}, полагаю, всего и, разумеется, той самой страсти (*Pietas*), которая восстает против нее. В XII, 645, она — *dux*^{xiii} тех, кто идет священной войной на все уродливое и «противоестественное». У Клавдиана мы находим несколько больше. Здесь она демиург, претворяющий хаос в космос (*De Raptu Proserpinae*, I, 249); боги назначают ее служить Юпитеру (*De Quarto Consulatu Honorii*, 198 сл.). Самая незабываемая картина: в летах, но по-прежнему прекрасная, она восседает перед пещерою Вечности в «Консульстве Стиликона» (II, 424 сл.).

Причины, по которым образ Природы так вяло разрабатывался в античности и так активно — в Средние века, быть может, станут яснее при взгляде на историю этого понятия.

Пожалуй, Природа — древнейшее из всего сущего, но среди богов она самая юная. Античная мифология ничего о ней не знала. Мне кажется, невозможно, чтобы подобная фигура вообще могла возникнуть в подлинно мифопоэтическую эпоху; то, что мы зовем «поклонением природе», не имело ничего общего с фикцией, которая сегодня зовется у нас природой. Мать Природа — это сознательная метафора. Мать Земля — нечто совершенно иное. Вся земля, как оппозиция всего неба, может, а в действительности и должна интуитивно восприниматься в единстве. Брачная связь между Отцом Небом (или Дьяусом) и Матерью Землей неизбежно провоцирует воображение. Он наверху — она под ним. Он воздействует на нее (светит и, что более важно, проливает на нее, в нее дождь) — она в ответ произращает побеги — совсем как корова телят, а жена детей. Словом, он зачинает, она рождает. Мы видим, как это происходит, просто-напросто глядя по сторонам. Это подлинное, изначальное мифотворение^{xiv}. Но если даже на этом уровне мы наблюдаем работу разума, что же такое, ради всего святого, Природа? Где она? Кто ее видел? Чем она занята?

Природу выдумали греческие философы-досократики. Им первым пришло в голову, что богатейшее многообразие

(метафорические, а не аллегорические) олицетворения *Natura* — таковы олицетворениями неизбежно чревато всякое значимое абстрактное понятие.

окружающих нас явлений можно обозначить одним именем и говорить о них как о единичном объекте (мысль куда более странная, чем обыкновенно позволяет нам осознать скрывающая ее, сколько мы себя помним, завеса привычности). Позднейшие мыслители унаследовали от досократиков название и содержание того единства, которое она (как всякое имя) в себе заключает. Однако подчас они использовали его, чтобы обозначить нечто более конкретное; так возникла природа Аристотеля, понятие, охватывающее только подлунную сферу. Развиваясь в этом направлении, понятие природы сделало возможным ясное представление о сверхъестественном — Бог Аристотеля сверхъестественен, насколько это только возможно. Объект — если это в самом деле объект, — именуемый природой, теперь мог быть олицетворен. Это олицетворение можно было либо рассматривать как риторическое украшение, либо со всей серьезностью видеть в нем божество. Вот почему эта богиня рождается так поздно, много позднее того, как уходит в небытие подлинное мифотворческое сознание. Богиня Природы не могла явиться на свет, покуда не явилась «природа» как понятие, а понятие не может возникнуть без навыка абстракции.

Но коль скоро понятие покрывает собою всю совокупность явлений, эта богиня (которая олицетворяет понятие) неизбежно оказывается бессодержательным и бездеятельным божеством; все на свете — не тот предмет, о котором можно порассказать много интересного. Ее жизнеспособность, будь то религиозная или поэтическая, зависит от того, насколько меньшим, чем *все*, предстает она у того или иного автора. Если она вдруг оказывается объектом подлинного религиозного чувства у Марка Аврелия, это потому, что он противопоставляет или сталкивает ее с конечной индивидуальностью — с собственным мятежным и непокорным «я». Если она на краткие мгновения оживает в стихах Стация, это потому, что он противопоставляет ее чему-то лучшему, чем она (*Pietas*), или чему-то худшему, противоположному, как кровосмешение или братоубийство. Конечно, такое противопоставление природе того, что она должна непременно включать в себя, встречает определенные философские затруднения. Но предоставим стоикам

и прочим пантеистам самим разбираться с этим по мере их сил. Дело в том, что у средневековых поэтов проблем с этим вообще не было. Они с самого начала были уверены, что природа не являет собою *всего*. Она — сотворена. Она не совершеннейшее из Божьих творений, и уж точно далеко не единственное. У нее есть строго определенное место, а именно — под Луной. Как наместнице Бога в этой области ей определены соответствующие обязанности. Ее собственные законные подданные, побуждаемые мятежными ангелами, могут послушаться ее и стать «противоестественными». Есть вещи выше ее, есть и ниже. Именно это ограничение и подчинение Природы освобождает ей триумфальное поэтическое поприще. Только отказавшись от скучной претензии быть всем, она становится кем-то. И тем не менее для средневекового человека она все это время остается не более чем олицетворением. На этих условиях метафорическое существо оказывается могущественнее божества, в которое по-настоящему верят, но которое, будучи всем, оказывается почти ничем.

Прежде чем расстаться со Стацием, я не могу удержаться и не прибавить несколько слов (тем, кому это не особенно интересно, я предлагаю перевернуть страницу) об одном диковинном, и только, обстоятельстве. В четвертой книге «Фиваиды» он упоминает божество, которое не хочет называть по имени — «властелина трехчастного мироздания» (516). Та же самая безымянная сила, вероятно, имеется в виду в «Фарсалии» Лукана (VI, 744), когда ведьма, загоняя своими чарами сопротивляющуюся душу назад в тело, грозит ей Тем

quo numquam terra vocato
Non concussa tremit, qui Gorgona cernit apertam¹.

В своем комментарии к «Фиваиде» Лактанций говорит, что Стаций «имеет в виду $\delta\eta\mu\sigma\nu\rho\upsilon\acute{o}\nu$, бога, чье имя знать не дозволено». Все очень просто: это демиург (ремесленник), выступающий в качестве Творца в платоновском «Тимее».

¹ Тем, произнесения Чьего имени земля еще никогда не выносила без трепета, единственным, кто может созерцать лицо Горгоны без покровов.

Но рукописи дают еще два чтения: одно — demogorgona, другое — demogorgon. Второе из этих искажений с течением веков превратилось в совершенно новое божество, Демогоргона, которому предстояло завидное литературное будущее в «Генеологии богов» Боккаччо, у Спенсера, Мильтона и Шелли. Пожалуй, это единственный случай обожествления ошибки писца.

Д. Апулей «О демоне Сократа»

Апулея, рожденного около 125 года н.э. в Нумидии, сегодня обычно (и заслуженно) помнят как автора весьма своеобразного романа «Метаморфозы, или Золотой осел». Однако для медиевиста более важно его сочинение «О демоне Сократа».

В его основе лежат два места из Платона. Первое — из «Апологии Сократа» (31c—d), где Сократ объясняет, почему он воздерживался от политической жизни. «Причина этому, — говорит он, — та самая, о которой вы часто и повсюду от меня слышали, а именно что мне бывает какое-то чудесное божественное знамение (θεῖόν τι καὶ δαιμόνιον — «не-что божественное и демоническое») ... Началось у меня это с детства: вдруг — какой-то голос, который всякий раз отклоняет меня от того, что я бываю намерен делать, а склонять к чему-нибудь никогда не склоняет»^{1xv}.

Бог и демон, представленные здесь в производных от них прилагательных «божественный» и «демонический», могут быть синонимами, каковыми, вполне естественно, они часто являются у других греческих авторов как в прозе, так и в стихах. Но во втором месте («Пир», 202e—203e) Платон проводит между ними отчетливое различие, которому надлежало стать определяющим на столетия. Демоны — это существа срединной природы между богами и людьми, как «духи, чей состав переходной Меж Ангельским составом и людским»^{xvi} у Мильтона². Через этих посредников, и только через них,

¹ Ср.: Федр, 242b—c.

² Потерянный Рай, III, 461.

мы, смертные, можем общаться с богами. Ибо θεός ἀνθρώπων οὐ μίγνυται — *nulus deus miscetur hominibus*, как переводит это Апулей, никакой бог не общается с людьми. Голос, говоривший с Сократом, принадлежал демону, а не богу.

Апулею было что порассказать об этих «срединных духах». Они, что вполне логично, населяют среднее пространство между землей и эфиром, то есть воздух, граница которого определяется орбитой Луны. Все устроено таким образом, что «каждая часть природы заселена соответствующим родом живых существ». На первый взгляд, признает он, может показаться, что «соответствующий род живых существ» для воздуха — птицы. Но нет, птицы не подходят: они не поднимаются выше горных вершин. *Ratio* требует, что должен существовать вид, принадлежащий собственно воздуху, как боги принадлежат эфиру, а люди — земле. Трудно выбрать одно какое-то слово в качестве верного перевода *ratio* в данном контексте. «Разум», «метод», «соответствие» и «пропорция» одинаково могут претендовать на удачный перевод.

Тела демонов состоят из вещества более прекрасного, чем облака, которые обычно невидимы для нас. Поскольку у них есть тела, Апулей называет их животными; очевидно, он не хочет сказать, что это звери. Демоны — разумные (воздушные) животные, подобно тому как мы — разумные (земные) животные, а боги, строго говоря, — разумные (эфирные) животные. Мысль, что даже высочайшие из тварных духов, боги, отличны от Бога, по-своему воплощены и имеют своего рода материальное «средство передвижения», принадлежит Платону. Он называл истинных богов, обожествленные звезды, ζῷα, животными¹. Схоласты, считая ангелов — именно этим именем христианский язык назвал богов, или эфирных животных, — чистыми, или нагими, духами, совершили небольшую революцию. Флорентийские неоплатоники вернулись к прежнему взгляду.

Демоны находятся «между» нами и богами не только пространственно, но и качественно. Подобно бесстрастным богам, они бессмертны; подобно смертным людям — наде-

¹ Тимей, 38е.

лены чувствами (XIII). Некоторые из них, прежде чем стать демонами, жили в земных телах — они были людьми. Вот почему Помпей видел в небесной области *semidei Manes*, духов-полубогов. Однако не все демоны таковы. Некоторые из них, такие как Сон или Любовь, никогда не были людьми. Такой демон (или *genius*, стандартный латинский перевод слова *daemon*) отведен каждому человеку как его «свидетель и сторож» на протяжении всей жизни (XVI). Мы слишком задержимся, если возьмемся проследить пути, которыми *гений* человека из невидимого, личного и внешнего спутника стал его подлинной сущностью, а затем складом ума и в конце концов — у романтиков — его литературным или художественным дарованием. До конца разобраться в этом процессе значило бы ухватить то важнейшее движение интернализации и, как его следствие, прославление человека, в котором в такой большой мере и состоит история Запада¹.

Помимо его значения для Модели это маленькое сочинение имеет двоякую ценность для тех, кто приступает к исследованию Средневековья.

Во-первых, оно служит наглядным примером своего рода канала, по которому обрывки платоновской мысли — часто случайные и совершенно неважные для самого Платона — просачивались в Средние века. Что до связи с Платоном, Средние века знали лишь неполную латинскую версию одного-единственного диалога — «Тимея». Самого по себе его, наверное, вряд ли хватило бы на целый «платоновский период». Но кроме этого они испытывали влияние рассеянного платонизма, густо перемешанного с неоплатоническими элементами, причем не напрямую, а через таких авторов, как Апулей и те, кем мы займемся в следующей главе. Они вместе с теми *платониками*, которых читал Августин² (то есть латинскими интерпретаторами неоплатоников), создали ту интеллектуальную атмосферу, в которой крепла новая христианская культура. «Платонизм» первых веков поэтому очень отличался от неоплатонизма эпохи Возрождения или XIX столетия.

¹ Относительно еще одного, весьма отличного, значения слова *гений* см. мою книгу «Аллегория любви», Приложение I.

² Исповедь, VII, IX.

Во-вторых же, Апулей знакомит нас с двумя принципами — если, конечно, это не один и тот же принцип, — с которыми мы будем встречаться снова и снова по ходу нашего рассказа.

Первый — это то, что я назвал принципом триады. Ясное всего его формулирует сам Платон в «Тимее»: «Два члена сами по себе не могут быть хорошо сопряжены без третьего, ибо необходимо, чтобы между одним и другим родилась некая объединяющая их связь»^{xvii} (31b—c). Этот принцип не заявлен, но предполагается у Данте, когда тот говорит в «Пире», что бог не соприкасается с людьми. Они могут взаимодействовать друг с другом лишь косвенно; между ними должен существовать некий посредник, проводник, устройство-переходник, некий мост — тот самый третий член. Эту-то брешь в мироздании и заполняют демоны. Мы увидим, что и сам Платон, и средневековые авторы снова и снова воспроизводят этот принцип; возводят, так сказать, запасные мосты, дополнительные «третьи члены» — между разумом и влечением, душой и телом, королем и простонародьем.

Второй принцип — принцип полноты. Если между эфиром и землей есть пояс воздуха, то, по мнению Апулея, сама *ratio* требует, чтобы он был населен. Вселенная должна использоваться по максимуму. Природа не терпит пустоты^{lxviii}.

Примечания переводчика

ⁱ Чистилище, XI, 91—92. Пер. М. Лозинского.

Oh vana gloria de l'umane posse
com poco verde in su la cima dura.

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

ⁱⁱ Здесь и далее «Сон Сципиона» цитируется в переводе В. Горнштейна.

ⁱⁱⁱ *Stellatum* (лат.) — «звездная» небесная сфера, или сфера неподвижных звезд.

^{iv} Пер. В. Рогова.

^v Полное название книги Беста «Истинное рассуждение о трех путешествиях для обнаружения пути в Китай с северо-запада под

¹ Об этом см.: A. O. Lovejoy. *The Great Chain of Being*. Harvard, 1957.

предводительством адмирала Мартина Фробишера, которому предпослано необходимое предисловие, содержащее рассуждение в двух частях, где доказывается, что весь мир обитаем. Написано капитаном Джорджем Бестом, джентльменом, самолично участвовавшим в означенных путешествиях» (*A true discourse of the three Voyages of discoverie, for the finding of a passage to Cathaya, by the Northwest, vnder the conduct of Martin Frobisher Generall: Before which as a necessary Preface is prefixed a twofolde discourse, conteining certaine reasons to proue all partes of the World habitable. Penned by Master George Best, a Gentleman employed in the same voyages*).

^{vi} См.: Деян. 18:17.

^{vii} Джон Уэбстер (*Webster*, 1578—1634) и Сирил Тернер (*Tourneur*, 1575—1626) — английские драматурги, современники Шекспира.

^{viii} Любопытно, что в соответствующем месте своего сочинения на Лукана ссылается и сам Альберт Великий.

^{ix} Роберт Бертон (*Burton*, 1577—1640) — английский ученый и поэт, англиканский священник, автор «Анатомии меланхолии» (*The Anatomy of Melancholy*).

^x Очевидно, Льюис имеет в виду эпизод из «Рождественской песни» Диккенса, когда Эбенезер Скрудж видит собственную кончину, жалкую и бесславную.

^{xi} «Доблесть», «Милосердие», «Благочестие» и «Природа» (*лат.*).

^{xii} «Госпожа» и «творец» (*лат.*).

^{xiii} «Предводительница» (*лат.*).

^{xiv} Мифотворение (*mythopoia*) — понятие, очень важное для Льюиса, как и для всего круга «Инклингов», и имеющее в его устах особые оттенки смысла. Ср. поэму Толкина с одноименным названием.

^{xv} Пер. М. Соловьева.

^{xvi} Пер. А. Штейнберга.

^{xvii} Пер. С. Аверинцева.

^{xviii} В самой известной своей книге «Великая цепь бытия» (1936) американский философ Артур Лавджой прослеживает историю так называемого «принципа полноты», согласно которому все возможности должны быть реализованы.

«Именно эта необычная и плодотворная теорема «полноты» осуществления того, что мыслится как возможное, в актуальности — к которой надо присовокупить две другие идеи, часто ассоциирующиеся с ней и, как считается, предполагаемые ею — и является главным предметом настоящего исследования. Для этой теоремы до сих пор не было найдено, насколько я знаю, подходящего имени; и поэтому ее тождество в различных контекстах и способах выражения ускользало, как представляется,

от внимания историков. Я называю ее принципом изобилия (*plenitude*), но буду использовать этот термин для обозначения более общих выводов из исходных посылок Платона, чем делал это сам Платон. То есть обозначать этим понятием не только тезис о том, что вселенная *plenum formarum* [преисполнена форм], в которых исчерпывающе представлено все мыслимое множество разнообразия типов живущего, но также и любые другие умозаключения из предположения о том, что никакая подлинная потенция бытия не может остаться неисполнившейся; что протяженность и изобильность сотворенного должны быть так же велики, как беспределен потенциал существования, и должны соответствовать продуктивным возможностям «совершенного» и неисчерпаемого Источника; и что мир тем лучше, чем больше вещей он содержит» (Пер. В. Софронова-Антони).

Глава IV

ИЗБРАННЫЕ МАТЕРИАЛЫ: ТВОРЧЕСКИЙ ПЕРИОД

И старые поля, как говорят,
Рождают новое зерно.

Цоцер¹

Все тексты, которые мы рассматривали до сих пор, всецело принадлежат старому миру, языческой античности. Теперь пришло время обратиться к переходному периоду, началом которого можно, очень грубо, назвать рождение Плотина в 205 году, а концом — первую датированную ссылку на Псевдо-Дионисия Ареопагита в 523 году. На это время приходится рождение нового, специфически средневекового умонастроения. Эти годы становятся свидетелями последних решительных выступлений язычества и окончательной победы Церкви. Основполагающие вехи названного процесса — это 324 год, когда Константин побуждает своих подданных принять христианство; 331—333 годы, правление Юлиана Отступника и его попытка языческого возрождения; 384 год, когда старший Симмах тщетно просит возвратить в Сенат алтарь Победы; и 390 год, когда Феодосий распоряжается запретить любые формы языческого культа.

В условиях затянувшейся войны противоборствующие армии нередко копируют методы друг друга и перенимают увлечения; в конце концов иногда братаются. То же самое происходило и в рассматриваемый нами период. Конфликт старой и новой религий был часто весьма ожесточенным, и обе стороны были готовы использовать силу, когда им хватало для этого решительности. Но в то же самое время

их влияние друг на друга было весьма и весьма значительным. В течение этих веков многие языческие по происхождению элементы оказались прочно встроены в Модель. Характерным знаком эпохи было то, что относительно многих произведений, о которых пойдет здесь речь, не ясно, был автор язычником или христианином.

Ориентируясь исключительно на данные политической или церковной истории, очень легко ошибиться в оценке характерных черт и даже отчасти масштабов пропасти, разделяющей две религии, — особенно если мы имеем дело с популярными источниками. Образованные люди с той и с другой стороны имели такое же образование, читали тех же поэтов, обучались той же риторике. Как удалось показать более шестидесяти лет тому назад¹, человеческие отношения между сторонами часто были вполне дружескими.

Мне довелось однажды читать роман, в котором все язычники изображались беззаботными сластолюбцами, а все христиане — суровыми аскетами. Это грубейшее заблуждение. Они гораздо более походили друг на друга, чем на нас с вами. Вождями тех и других были монотеисты, те и другие признавали, что между Богом и людьми существует почти бесконечное множество сверхъестественных существ. Те и другие высоко ценили разум, но в то же время были (на наш вкус) глубоко суеверны. Последние поборники язычества были вовсе не такими, какими их хотел бы видеть Суинберн или нынешние «гуманисты». Это не были цветущие бонвиваны, шарахающиеся в ужасе или отвращении при малейшем соприкосновении с миром, «посеревшим» от дыхания «бледного Галилеянина»ⁱⁱ. Если они хотели вернуть «лавры, пальмы и пэаны» — то из самых серьезных религиозных соображений. Если стремились лицезреть «груды нимф среди зарослей»ⁱⁱⁱ — это была не жажда сатиры, а томление спиритуалиста. Отвержение мира, аскетизм и мистицизм отличали тогда язычников не менее, чем их христианских противников. Таков был дух этого века. Всюду, с обеих сторон, люди отворачивались

¹ S. Dill. Roman Society in the Last Century of the Western Empire. London, 1898. Cap. 1.

от гражданских добродетелей и чувственных удовольствий в поисках внутреннего очищения и сверхъестественной цели. Тем из наших современников, кому не по нутру святые отцы, точно так же не пришлось бы по вкусу и языческие философы, причем по тем же самым причинам. И те и другие привели бы их в замешательство своими рассказами о видениях, экстазах и явлениях потусторонних сил. Даже выбор между мягкими и наиболее яростными проявлениями той и другой религии дался бы нам очень непросто. На современный взгляд, Юлиан с его длинными ногтями и дремучей бородой едва ли отличался бы от немытого монаха из египетской пустыни.

Нетрудно предположить, что в эпоху противоборства те авторы, чья преданность той или иной стороне была под сомнением, могли сами не прояснять свою позицию до конца из осторожности. Такой вариант возможен, хотя и не обязателен. Там, где общие основания были — или казались — столь многочисленными, автор мог не кривя душой писать то, что охотно читали и христиане, и язычники, если, конечно, он не писал на чисто богословскую тему. Косвенные религиозные выводы из философских тезисов считывались далеко не всегда и не всеми. Поэтому то, что мы могли бы принять за различие между сочинением откровенно христианским и прикровенно языческим, на самом деле могло быть различием между сочинением, предназначенным, условно говоря, для философского факультета и для теологического. Мне кажется, это лучшее объяснение той бездны, что разделяет «Утешение Философией» Боэция и приписываемые ему (думаю, справедливо) сочинения вероучительного характера.

В своих высших проявлениях языческое сопротивление можно почти всецело отождествить с неоплатонической школой. Среди величайших ее представителей — Плотин (205—270), Порфирий (233—304?), Ямвлих (ок. 330) и Прокл (ок. 485). Первый был гением первой величины, однако на Западе более значительным было влияние Порфирия, и даже оно часто не на прямую. Школа в целом, хотя она отчасти и была естественным развитием греческого гения, кажется мне намеренным ответом вызову христианства

и в этом смысле многим ему обязана. Здесь последние язычники осторожно отделяли себя от народного политеизма, фактически говоря: «У нас тоже есть объяснение всего мироздания. У нас тоже есть систематическое богословие. У нас есть правило жизни не хуже вашего, есть святые, чудеса, обряды и упование на соединение с Высочайшим».

Настоящее исследование, впрочем, сосредоточено не на кратковременном воздействии новой религии на старую, а на длительном влиянии старой на новую. Последняя, неоплатоническая, волна язычества, вобрав в себя многое из предыдущих, аристотелевской, платонической, стоической — чего там только не было, — захлестнула далеко на берег, оставив соленые озерца, которые, быть может, никогда не пересохнут окончательно. Не все христиане и не во все времена различали их или же признавали их существование; и среди тех, кто это делал, всегда были живы два подхода. Существовал христианский «левый фланг» — он существует и сейчас — те, кто с неизбывным беспокойством рвется во что бы то ни стало отыскать и немедленно изгнать отовсюду все языческое. Но есть и «правый фланг» — те, кто, подобно Августину, способен увидеть у «платоников»¹ предвосхищение учения о Троице или торжествующе восклицать, подобно Иустину Мученику: «Если что-то сказано хорошо, неважно кем, это принадлежит нам, христианам»².

А. Халкидий

Халкидию принадлежит незаконченный перевод платоновского «Тимея»³, доходящий до страницы 53b (то есть около половины диалога), и гораздо более пространный комментарий. Сегодня мы вряд ли назвали бы это комментарием, поскольку он оставляет в стороне множество трудностей и подолгу останавливается на вопросах, либо вовсе не приходивших в голову Платону, либо мало его интересовавших.

¹ Исповедь, VII, IX.

² Апология, II, XIII.

³ *Platonis Timaeus interprete Chalcidio*. Ed. Z. Wrobel. Lipsiae, 1876.

Этот труд посвящен некоему Осии, или Хосии, которого, хотя и без стопроцентной уверенности, отождествляют с епископом Кордовы, присутствовавшим на Никейском соборе 325 года. Даже если это предположение верно, оно не дает нам права датировать сочинение близким к этой дате временем, поскольку Исидор сообщает нам, что Осия Кордовский жил больше ста лет.

О религиозной принадлежности Халкидия много спорят. В пользу его христианства говорит следующее:

(1) Посвящение Осии (с неизменным допущением, что это был тот самый епископ).

(2) Он именует библейское повествование о сотворении Адама «учением святейшей секты» (*sectae sanctioris*)¹.

(3) Коснувшись предполагаемого астрологического учения Гомера, он говорит о звезде Рождества как о факте, подтвержденном «святейшей и достопочтеннейшей повестью»².

(4) О себе он говорит, что производит из «божественного закона» истины, к которым Платона привело «влечение (*instinctus*) самой истины»³.

С другой стороны:

(1) Обращаясь к Ветхому Завету, вместо того чтобы назвать его «священными писаниями», он обычно просто говорит, что следует «евреям»⁴.

(2) В свидетели благ, которые мы, смертные, получили от благих демонов, он призывает «всех греков, латинян и варваров» (*cuncta Graecia, omne Latium, omnisque Barbaria*)⁵. Это довольно сильно противоречит точке зрения Блаженного Августина⁶, согласно которому все языческие демоны злы, то есть являются «демонами» в позднейшем смысле этого слова.

(3) В одном месте он говорит о боговдохновенности Моисея как о чем-то, допускающем сомнение (*ut ferunt*)⁷.

¹ Цит. соч., LV. P. 122.

² CXXXVI. P. 191.

³ CLXXXVI. P. 225.

⁴ CXXXII. P. 195; CCC. P. 329.

⁵ CXXXII. P. 195.

⁶ О Граде Божьем, VIII, 14-X, 32.

⁷ Platonis Timaeus... CCLXXVI. P. 306.

(4) Он ссылается на Гомера, Гесиода и Эмпедокла, как будто они обладают не меньшим авторитетом, чем священные писатели.

(5) Он говорит о Провидении как об Уме (*Nous*), существе, занимающем второе место после «наивысшего божества» (*summus deus*), которым оно доведено до совершенства, как все прочие вещи, в свою очередь, доводятся до совершенства Умом¹. Это гораздо более напоминает Триаду неоплатоников, чем Христианскую Троицу.

(6) Он очень пространно рассуждает о том, порочна ли по своей природе «материя» (*silva*)², ни разу не упомянув христианское учение, согласно которому Бог создал все существующее и объявил, что творение хорошо весьма.

(7) Он совершенно отвергает антропоцентрическую космологию Книги Бытия, согласно которой небесные тела были сотворены «для освещения земли». По его мнению, было бы нелепо предполагать, что «блаженные и вечные» вещи надлунных областей были упорядочены для брэнного нижнего мира³.

С двумя последними моментами все не столь очевидно, как может показаться на первый взгляд. Хотя логика обязывала христиан принимать благость материи, это учение не встречало особенного энтузиазма; и даже столетия спустя формулировки ряда духовных писателей довольно плохо с ним согласовывались. Насколько я могу судить, противоречие между теми чертами средневековой религии, которые тяготели к антропоцентрической картине мира, и теми элементами Модели, которые отодвигали человека на периферию мироздания, превращая его едва ли не в самое презренное из существ, оставалось неразрешенным в продолжение всего Средневековья.

Все же остальное совсем не мешает мне считать Халкидия христианином, писавшим философское сочинение. То, во что он верил, он исключал из своего изложения именно как предмет веры. Поэтому и библейских авторов он мог упоминать наряду с другими важными авторами, которых

¹ CLXXVI. P. 226.

² CCLXXXVIII—CCXCVIII. P. 319—327.

³ LXXVI. P. 144.

необходимо принимать в расчет, но не как «оракулов Бога». Последнее противоречило бы законам его искусства; как мы увидим далее, он, скорее всего, был педантом в том, что касается метода. Что до глубинного несогласия его неоплатонической Триады с Троицей ортодоксального христианства, думаю, он его не замечал.

Переведя большую часть «Тимея» и тем самым сохранив его для эпохи, когда почти ничего из сочинений Платона известно не было, Халкидий определил значение Платона для Средних веков. В «Тимее» мы не найдем и следа эротической мистики, знакомой нам по «Пиру» или «Федру», и очень мало политики. И хотя здесь упоминаются идеи (или формы), их подлинное место в платоновской теории остается в тени. Для Халкидия они стали «идеями» почти что в современном значении — мыслями Божественного ума¹. Таким образом, для Средних веков Платон стал не логиком, не философом любви и не автором «Государства». Он стал вторым после Моисея величайшим монотеистическим космографом, философом творения; а отсюда, как это ни парадоксально, философом той природы, которую действительный Платон обычно вовсе не жаловал. Так Халкидий, сам того не ведая, несколько сгладил презрение к миру, свойственное как неоплатонизму, так и раннему христианству. Эта поправка впоследствии оказалась весьма и весьма плодотворной.

Исключительное значение для истории средневековой мысли имело не только то, что Халкидий предпочел перевести и откомментировать именно «Тимея», но и то, как он это делал. Сам Халкидий заметил, что чем авторитетнее автор, тем большему риску искажения он подвержен. В трудных случаях, полагает Халкидий, мы должны всегда приписывать Платону тот смысл, который оказывается «наиболее соответствующим мудрости столь великого авторитета»²; таким образом, в текст неизбежно вчитывали все основные идеи, современные комментатору.

Платон ясно говорит (42b), что души порочных людей могут воплотиться вновь в телах женщин, а если и это их

¹ CCCIV. P. 333.

² CCCII. P. 330.

не исправит, то в телах животных. Однако мы не должны, утверждает Халкидий, понимать это буквально. Платон все-го-навсего имеет в виду, что, потворствуя своим страстям, мы будем в этой жизни все более и более уподобляться животному¹.

Описав то, как Бог создает богов — не мифологических, но тех, в которых сам Платон действительно верил, одушевленные небесные светила, — он недоумевает, что же сказать о народном пантеоне (40d—41a). Для начала эти боги разжалованы в демонов. Затем, с почти нескрываемой иронией, Платон упорно отказывается от дальнейшего обсуждения этой темы. Это, говорит он, «дело для нас непосильное. Здесь остается только довериться тем, кто говорил об этом прежде нас; раз говорившие сами были, по их словам, потомками богов, они должны были отлично знать своих прародителей. Детям богов отказать в доверии никак нельзя»^{iv}. Халкидий понимает все это *au pied de la lettre*^{2*}. Говоря о доверии нашим предкам, Платон напоминает, что всякому научению должно предшествовать доверие (*credulitas*). И если он отказывается обсуждать далее природу демонов, то, по Халкидию, не потому, что считает этот вопрос не стоящим внимания философа. То, что Халкидий предполагает действительной причиной, обнаруживает его склонность к методологическому педантизму, о которой я уже говорил. Платон, по его словам, пишет здесь как подлинный философ, и было бы несообразным (*inconveniens*) сказать о демонах что-либо сверх этого. Демонология принадлежит к более высокой дисциплине, именуемой эпоптикой (эпоптами называли посвященных в мистерии)³.

Очень краткое упоминание о снах в оригинале (45e) оборачивается комментарием в семи главах. Они представляют интерес в двух отношениях. Во-первых, эти главы включают перевод фрагмента «Государства» 571c и тем самым за столетия до Фрейда передают прафрейдистское учение Платона о снах как выражении скрытых желаний. Шекспировский Банко знает о нем⁴. Во-вторых, эти главы

¹ СХСVIII. Р. 240.

^{2*} «Совершенно буквально» (*фр.*).

³ СХХVII. Р. 191.

⁴ Шекспир. Макбет, II, I, 7.

проливают свет на одно место у Чосера. Халкидий перечисляет разновидности снов, и его список не полностью совпадает с более известной классификацией Макробия. Он, впрочем, включает «откровение» (*revelatio*), разновидность, о которой свидетельствует «философия евреев» (*Hebraica philosophia*)¹. Стоит напомнить, что Чосер в «Доме Славы», воспроизводя в одном месте классификацию Макробия, в другом прибавляет еще одну разновидность: *revelacioun*. Несомненно, он заимствует ее — быть может, не напрямую — у Халкидия.

Астрономию у Халкидия мы застаем еще не застывшей в традиционно средневековой форме. Как и все прочие, он утверждает, что Земля бесконечно мала по космическим меркам², но порядок планет еще неокончателен³. Также еще не установились твердо и окончательно их имена. Халкидий (в данном случае в согласии с аристотелевским трактатом «О мире») называет Сатурн также Фенонтом, Юпитер — Фазтоном, Марс — Пироидом, Меркурий — Стилбонтом, Венеру — Люцифером или Геспером⁴. Кроме того, он утверждает, что «разнообразное и множественное движение планет есть действительный источник (*auctirritatem dedit*)⁴ всего происходящего». «Все происходящее» (*cunctae passiones*)⁵ в нашем изменчивом подлунном мире берет от них свое начало. Впрочем, он педантично добавляет, что такое воздействие на нас ни в коем случае не цель их существования, но всего-навсего побочное действие. Они движутся путем, соответствующим их блаженной природе, наши же условные занятия нескладно, как могут подражают их блаженству. Таким образом, геоцентрическая Вселенная Халкидия отнюдь не антропоцентрична. Если мы спросим, почему Земля все же находится в центре, его ответ будет весьма неожиданным: чтобы небесный танец имел некий центр, вокруг которого кружиться — по существу, лишь для эстетического удобства небесных существ. Быть мо-

¹ Platonis Timaeus... CCLVI. P. 289.

² LIX. P. 127.

³ LXXIII. P. 141.

⁴ LXXV. P. 143.

⁵ LXXVI. P. 144.

жет, именно потому, что его Вселенная уже так прекрасно и лучезарно населена, Халкидий, хотя и упоминая¹ учение пифагорейцев (населявших Луну и другие планеты смертными существами), им не интересуется.

Едва ли что-нибудь удивит современного читателя больше, чем серия разделов под общим названием «О назначении зрения и слуха». Основным назначением зрения Халкидий считает вовсе не то, которое необходимо для выживания. Гораздо важнее то, что зрение рождает философию. Ибо «никто из людей не стал бы искать Бога или стремиться к благочестию, если бы прежде не увидал неба и звезд»². Бог даровал человеку глаза, чтобы он мог созерцать «в небе кружные движения ума и промысла», а затем в движениях собственной души старался подражать, сколь возможно точнее, этой премудрости, миру и спокойствию³. Мысли подлинно платоновские («Тимей» 47b), хотя едва ли это тот Платон, которого изучают в современных университетах. Точно так же слух существует, в первую очередь, чтобы воспринимать музыку. Естественная деятельность души связана с ритмами и ладами. Но эта связь ослабевает в душе, соединенной с телом, а потому души большинства людей расстроены. Средство исцелиться от этого — музыка; «не того сорта, что услаждает грубый слух... но божественная музыка, что никогда не растает с разумением и смыслом»⁴.

Изобретая причину платоновского молчания о демонах, Халкидий сам не следует примеру философа. Его мнение на этот счет во многих отношениях отличается от мнения Апулея. Он не разделяет веру последователей Пифагора и Эмпедокла в то, что умершие превращаются в демонов⁵. Для него демоны — вполне определенный разряд существ; он именуется таким образом как эфирные, так и воздушные создания, причем первые, по его словам, это те, «кого евреи зовут святыми ангелами»⁶. В то же время он совершенно

¹ СС. Р. 241.

² ССLXIV. Р. 296.

³ ССLXV. Р. 296.

⁴ ССLXVII. Р. 298.

⁵ СХХХVI. Р. 198.

⁶ СХХХII. Р. 195.

единодушен с Апулеем, защищая принцип полноты и триады. Эфир и воздух должны быть населены, как и земля, «дабы ни одна из сфер не оставалась пустой»¹ и «дабы совершенство Вселенной нигде не потерпело ущерба»². Поскольку существуют божественные, бессмертные, небесные и звездные существа, а также временные, смертные, земные и наделенные чувствами, то «между этими двумя неизбежно должно существовать нечто среднее, чтобы соединять крайности, как мы видим в музыкальной гармонии»³. Нет нужды сомневаться, что голос, воспрещавший Сократу совершать те или иные поступки, был голосом Бога; но мы можем быть уверены в том, что Бог не вещал ему напрямую. Между чисто умопостигаемым Богом и земным, телесным Сократом не могло быть непосредственного «сообщения» (*conciliatio*). Бог говорил к нему через нечто «среднее», через некое существо-посредника⁴. Может показаться, что здесь мы приблизились к миру, совершенно чуждому христианству; однако похожие заявления можно обнаружить у авторов, чья принадлежность христианству никогда не подвергалась сомнению.

До сих пор Халкидий не противоречил Апулею. Но далее он переходит к другому применению триады. Космическую триаду можно представлять себе не только в образе музыкальной гармонии, но и в образе государства, как триаду господин—распорядитель—подчиненные; звездные воинства повелевают, ангелы следят за исполнением повелений, а жители земли повинуются⁵. Далее, следуя «Тимею» (69c—72d) и «Государству» (441d—442d), он находит повторение той же тройственной модели в идеальном государстве и в отдельном человеке. В своем воображаемом государстве Платон отводит руководящую роль правителям-философам, дело которых — повелевать. Следом за ними идет сословие стражей, которые выполняют распоряжения правителей. Наконец, дело простого народа —

¹ CXXX. P. 193.

² CXXXVII. P. 199.

³ CXXXI. P. 194.

⁴ CCLV. P. 288.

⁵ CXXXII. P. 269.

повиноваться. То же самое с каждым отдельным человеком. Разумная часть располагается в твердыне тела (*capitolium*), то есть в голове. В лагере или казармах (*castra*) груди располагается подобная стражам «энергия, сродная ярости», вселяя в человека мужество. Вожделение, соответствующее простому народу, помещается ниже всего, в животе¹.

Замечательно, насколько точно такая троическая концепция психологического здоровья отражает как греческую, так и позднейшую средневековую идею воспитания, приличного свободному человеку или рыцарю. Нельзя позволить разуму и вожделению посмотреть друг другу в лицо, нейтральная зона между ними должна быть непременно чем-то занята. Вымуштрованное чувство чести или рыцарственности должно обеспечить «посредство», которое соединит их, дав в результате культурного человека. Все это работает точно так же и в космическом масштабе. Соответствующую картину мироздания спустя несколько веков создал Алан Лилльский, сравнив в величественном отрывке совокупность вещей с городом. В Эмпирее, замке, возвышающемся в центре этого города, на троне восседает Император. В небесах ниже его обитает рыцарское воинство — ангелы. Мы, жители Земли, живем «за городскими стенами»^{2vi}. Как, спросим мы, может Эмпирей быть центром, если он располагается не просто на периферии, но вне пределов Вселенной? Потому что, как яснее, чем кто-либо другой, сказал Данте, пространственный строй вещей противоположен духовному и материальный космос отражает, а следовательно, выворачивает наизнанку действительность, так что периферия кажется нам центром^{vii}.

Изящный ход, которым Алан лишает наш вид даже горького утешения считать себя отверженными, превращая человечество в обывателей из пригорода, — его собственное изобретение. В остальном он точно воспроизводит взгляды Халкидия. Мы наблюдаем «сцену небесного танца»³ с задворок. Высочайшая честь для нас — по мере наших сил

¹ Ibid.

² De Planctu Naturae, Prosa, III, 108 et sq. in ed.: Anglo-Latin Satirical Poets, ed. Wright. London, 1872.

³ Chalcidius, LXV. P. 132.

подражать ему. Средневековая Модель, если можно так выразиться, антропопериферична. Мы — жители Окраин.

Халкидий сохранил для Средних веков не только «Тимея». Он цитирует, иногда довольно пространно, «Критона», «Послезаконие», «Законы», «Парменида», «Федона», «Федра», «Государство», «Софиста» и «Теэтета». Он знает Аристотеля, но относится к нему без благоговения, свойственного позднейшей эпохе. Аристотель «с его обычным суеверным пренебрежением» (*more quodam suo... fastidiosa incuria*)¹ оставляет без внимания все разновидности сновидений, кроме одного. Впрочем, Халкидий цитирует и развивает его с большим почтением, доказывая, что материя, не являясь порочной по природе и будучи возможностью всех единичных тел, обречена на лишенность (*στέρησις, carentia*) Формы (хотя с логической точки зрения и остается отличной от нее)². Вот почему материя жаждет своего совершенства и украшения (*illustratio*), как женщина стремится к мужчине³.

Влияние Халкидия было особенно сильно в XII веке среди поэтов, связанных с Шартрской школой, которые в свою очередь передали эстафету Жану де Мену и Чосеру. Даму Природу, начиная со Стация и Клавдиана, с одной стороны, и космогонию Халкидия — с другой, можно назвать родителями поэмы Бернарда Сильвестра «О цельности мира». Его Ум, персонаж женского пола (*νοῦς, Providentia*), появляющийся на сцене довольно диковинным образом, когда мы ожидаем увидеть Второе Лицо христианской Троицы, не оставляет сомнений относительно своего происхождения. Скорее всего, своим полом она обязана не столько архетипам Юнга, сколько грамматическому роду латинского слова *Providentia*. У Халкидия мы находим и вероятное объяснение названия загадочного сада, *Granusion*⁴, в котором оказываются у Бернарда Урания и Природа, сойдя с небес на землю. Халкидий не только различает эфир и воздух, но также верхний воздух и нижний, причем ниж-

¹ CCL. P. 284.

² CCLXXXVI. P. 316 sq. Cf. Aristotle, *Physics*, 192a.

³ *Platonis Timaeus...* P. 317.

⁴ II, IX. P. 52.

ний, которым дышат люди, представляет собой влажную субстанцию, *umecta substantia*, «каковую греки зовут *hygranusian*»¹. Бернард не знал греческого, и бессмысленное для него *hygranusian*, к тому же, возможно, в испорченном тексте, стало именем собственным *Granousion*. У последователя Бернарда, Алана Лилльского, мы находим другой пример такой зависимости. В его «Антиклавдиане»² мы узнаем, что душа крепится к телу *gumphis subtilibus*, «тонкими маленькими гвоздиками». Мы можем улыбнуться странности (почти «метафизической») этого образа, который, будь он намеренным, был бы весьма характерен для Алана. Но на самом деле он точно следует Халкидию³, который в свою очередь точно следует Платону⁴, быть может, сам точно не зная, что же такое на самом деле этот *gumphus*. Такие мелочи заслуживают упоминания лишь как пример близкого преемства, существовавшего между Халкидием и поэтами шартрской школы. Это преемство замечательно энергией и живостью отношения к учителям и той ролю, которую оно сыграло в передаче некоторых образов и подходов поэта, положившим начало литературе на национальных языках.

В. Макробий

Макробий жил в конце IV и начале V века. Его «конфессиональная принадлежность» также вызывала споры, но, по-видимому, нет серьезных оснований сомневаться, что он был язычником. Тем не менее он принадлежал к кругу, в котором христиане и язычники могли свободно общаться. Среди его друзей были христианин Альбин и такой выдающийся поборник язычества, как Симмах. «Сатурналий», первого из двух его произведений, длинного, ученого, вычурного и довольно вторичного сочинения в форме беседы, мы здесь касаться не будем. Нас интересует его коммента-

¹ Platonis Timaeus... CXXIX. P. 193.

² Wright. Op. cit., VII, II, 4. P. 384.

³ Platonis Timaeus... CCIII. P. 243.

⁴ Тимей, 43а.

рий¹ на «Сон Сципиона». Благодаря этому комментарию до нас дошла соответствующая часть Цицеронова трактата «О государстве». Сохранилось около пятидесяти списков этого сочинения; оно пользовалось невероятной известностью и обладало колоссальным влиянием.

В том, что касается географии, Макробий повторяет учение Цицерона о пяти поясах. Резонно предположить, что южный умеренный пояс, подобно нашему, населен, «но у нас не было и не будет возможности узнать, кем именно». Макробий все же считает необходимым (в Средние века это было уже не нужно) устранить детское недоразумение, связанное с тем, что мы называем силой тяжести. Жителям Южного полушария не угрожает опасность упасть на нижнее небо; поверхность Земли для них, так же как и для нас, находится «снизу» (II, V). Большую часть тропического пояса занимает океан; два его огромных притока на Востоке и два на Западе текут на Север и на Юг, чтобы встретиться на полюсах. Встреча их течений рождает приливы. Таким образом, суша делится на четыре главные части. Громада Европы, Азии и Африки — это, несомненно, одна из четырех частей (II, IX). Упрощенные и схематические версии этого плана сохранились на позднейших «колесных картах». От большей части прошлого мы отрезаны так же надежно, как от антиподов. Чудовищные всемирные катастрофы неоднократно уничтожали почти все человечество; почти, потому что всякий раз кто-то выживал. Египет же не разрушался никогда; вот почему египетские записи восходят к древности, ниоткуда более не известной (II, X). Сама эта идея восходит к «Тимею» (21e—23b), Платон в свою очередь мог испытать влияние восхитительного рассказа Геродота (II, 143): историк Гекатей, посещая египетские Фивы, похвалялся, что является потомком бога в шестнадцатом поколении, а это означало, что его род восходит ко временам, когда греки еще не вели систематических исторических записей. Тогда жрец повел его в зал, в котором находились статуи наследных жрецов, и стал отсчитывать родословную линию от сына к отцу, снова и снова; дойдя

¹ *Macrobius. On the Dream of Scipio. Columbia, 1952. Trans. By W. H. Stahl.*

до 145-го колена, они не повстречали еще и следа бога или хотя бы полубога. Этот рассказ отражает подлинное отличие греческой истории от египетской.

Таким образом, хотя цивилизация в большинстве частей Земли сравнительно молода, вселенная существует вечно (II, X). Если Макробий описывает ее формирование во временных категориях, это нужно понимать лишь как условное выражение. Все самое чистое и прозрачное (*liquidissimum*) поднялось на самый верх и получило название эфира. Менее чистое и хотя бы в малой степени наделенное тяжестью стало воздухом и опустилось на второй уровень. То, что, сохраняя некоторую текучесть, было достаточно плотным (*corpulentum*), чтобы его можно было распознать на ощупь, собралось вместе, образовав водные потоки. Наконец, среди этого смятения материи все то, что оказалось непригодным для использования (*vastum*), было соскоблено и счищено с (прочих) элементов (*ex defaecatis abrasum elementis*) и, опускаясь все ниже и ниже, осело в самой нижней точке, скованное вечным холодом (I, XXII). По существу, Земля — это «отбросы творения», космическая помойка. Этот рассказ Макробия, кроме всего прочего, помогает прояснить одно место у Мильтона. В седьмой книге «Потерянного Рая» мы видим Сына, Который только что с помощью золотого циркуля^{viii} разметил сферическое пространство Вселенной (225). Тогда Дух Божий

осадил на дно

Частицы черных, тартарных веществ.

(237)

Правдоподобие заставляет предположить, что Он вытеснил их за пределы сферы, сбросив «на дно» (*downward*), в хаос, который у Мильтона, по ряду причин, имеет абсолютный верх и абсолютный низ^{ix}. Однако «на дно» может с таким же успехом означать «к центру космической сферы», а «вещества» вполне могли бы соответствовать представлениям Макробия.

Рассуждения Макробия о снах (I, III) покажутся современному читателю не очень важной частью его коммента-

рия. Средние века были иного мнения, поскольку совершенно очевидно именно этому разделу он обязан своим прозвищем *Ornicensis*, или *Onocresius*, которое в некоторых списках следует за его именем и объясняется там как «что-то вроде знатока сновидений» (*quasi somniorum iudex*) или «толкователь сновидений» (*somniorum interpres*); оба слова представляют собой искаженную транслитерацию греческого ὄνειροκρίτης, «толкователь сновидений». Его система заимствована из «Толкования сновидений» (*Oneirocritica*) Артемидора (I век н.э.). По Артемидору, сны делятся на пять разновидностей: три правдивых и две, в которых нет ничего, что способно прояснить будущее (*no divination*). Разновидности правдивых сновидений следующие:

(1) *Somnium* (ὄνειρος). Такие сновидения являют нам истину в обличье аллегории. Примером такого сна может служить сон фараона о семи коровах тучных и семи тощих^x. Каждая аллегорическая поэма в Средние века воспроизводила вымышленный *somnium*. Современная психология склонна считать практически все сны *somnia*, и сон из «Дома Славы» Чосера — это именно *somnium*.

(2) *Visio* (ὄραμα). Это непосредственное и буквальное предвидение будущих событий. «Эксперимент со временем» мистера Данна^{xi} главным образом посвящен *visiones*. У Чосера эту разновидность можно встретить под именем *avisioyn* (Op. cit. I, 7).

(3) *Oraculum* (χρηματισμός). В этой разновидности снов спящему является один из его родителей или «какое-либо еще важное и уважаемое лицо» и открыто прорекает будущее или же дает совет. По Чосеру, это *oracles* (цит. соч., I, 11).

Пустые и никчемные сны бывают двух видов:

(1) *Insomnium* (ἐνύπνιον). Эти сны просто-напросто воспроизводят те занятия, которыми спящий был поглощен весь день. По словам Чосера, «извозчику снится, как он правит своей повозкой» («Птичий парламент» 102).

(2) *Visum* (φάντασμα). Когда еще не до конца погрузившись в сон и считая, что бодрствуем, мы видим образы, кидающиеся на нас или мелькающие то там, то здесь. К числу таких сновидений относятся и *epialtes*, или ночные кошмары. Совершенно очевидно, что *fantom* Чосера — это *visum* («Дом

Славы», I, 11), а *swoeven* у него скорее всего *insomnium*. Это более вероятно, нежели обратное отождествление (*dreem — visum, swoeven — somnium*), ввиду того презрения, с которым мадам Пертелот отзывается о *swoevenes* в В 4111—13; она весьма образованная птица, прекрасно знающая не только физику, но и «Дистихи» Дионисия Катона.

Сновидение может объединять в себе свойства нескольких видов. Например, сон Сципиона — это *oraculum*, поскольку речь идет о явлении почтенного лица, которое предсказывает и предостерегает; это *visio*, поскольку в нем подробно описывается строение небесных сфер; наконец, это *somnium*, поскольку его глубинный смысл, его *altitudo*, остается скрытым. К этому-то глубинному смыслу мы теперь и обратимся.

Как мы видели, Цицерон отвел специальное небо государственным мужам. Он не знал призвания выше общественной жизни и добродетелей, выше тех, что необходимы для такой жизни. Макробий читает Цицерона с совершенно иной точки зрения, в духе мистического и проникнутого аскетизмом неоплатонического богословия отказа от мира. Главным для него было очищение отдельной души, восхождение «единого к Единому» — едва ли что-то могло быть более чуждым самому Цицерону.

Эту перемену духовной атмосферы мы ощущаем сразу же, как только открываем этот комментарий. Вымышленный Цицероном сон можно критиковать, как критиковали платоновское видение Эра, на том основании, что философу не пристало фантазировать. Макробий отвечает на это, выделяя несколько разновидностей «вымысла» (*figmentum*): (1) когда все чистый вымысел, как в комедиях Менандра. Философ такого писать не стал бы. (2) Когда читателя побуждают узреть некую идею (или облик) добродетелей (или способностей) — *ad quandam virtutum speciem*. Эту разновидность в свою очередь Макробий подразделяет на подвиды (2А) и (2В). В (2А) все вымысел, как в баснях Эзопа; в (2В) же «рассуждение основывается на безусловной истине, но истина эта сама выражена средствами вымысла». Примеры этого подвида — рассказы о богах у Гесиода или Орфея

(которые Макробий, конечно же, толковал аллегорически). Священное знание здесь скрыто под «благочестивым покровом вымысла». Этот последний подвид — единственный приемлемый для философа. Но, заметим, даже к этому средству философ прибегает не во всех случаях. Он будет говорить таким образом о душе, о небесных или эфирных созданиях или «о прочих богах». Но далее разрешение на вымысел не распространяется. Философ никогда не воспользуется этим средством при рассуждении о «Боге, высочайшем и первом из всех вещей, которого греки именуют τὰ ὑψίστην (Благо) и πρῶτον αἴτιον (Первопричина), или об Уме^{xii}, который греки называли νοῦς, порождении и излиянии Высочайшего, где обитают изначальные Пробразы вещей, именуемые идеями» (I, II). Мы видим здесь пропасть между Божественным и всеми просто сотворенными существами (сколь бы возвышенными они ни были), настоящую трансценденцию, о чем раннее язычество, особенно римское, не могло и мечтать. Слово «боги» здесь никак не множественное число от слова «Бог»; различие между ними — видовое, они несоизмеримы, как «святость» «священных предметов» (*sacra*), намечающаяся у Орфея или Гесиода, и та Святость, каковую Макробий, хотя он и не употребляет этого слова, так явственно ощущает, когда думает о Первопричине. Здесь язычество становится в полном смысле религиозным; мифология и философия превращаются в богословие.

Бог и Ум, упомянутые в предыдущем абзаце, конечно же, являются двумя первыми членами (лицами? моментами?) той неоплатонической триады, которая одновременно так похожа и так непохожа на христианскую Троицу. Бог *de se Mentem creavit*, «сотворил Ум из Себя Самого». Христианин может решить, что *creavit* противоположно выражению «породил», и ошибется. Слова «из Себя Самого», по-видимому, противоречат никейскому определению «рожденный, несотворенный», но *create* в латинском легко может означать половое размножение. Этот Ум — это Нус^{xiii} Бернарда Сильвестра. Начиная описывать Ум, Макробий обнаруживает глубокое различие между неоплатонизмом и христианством. «В той мере, в какой Ум созерцает своего

родителя, он сохраняет полное подобие своему творцу; но, оглядываясь на вещи позади себя, он творит из себя *Аниму*, душу» (I, XIV). Второе Лицо христианской Троицы — Творец, провиденциальная премудрость и творческая воля Отца в действии. Мысль, что, творя, Он нарушает единство с Отцом или удаляется от Него, несовместима с христианским богословием. Что же касается Ума, связь с творением для него почти немощь. Из-за участия в творении он становится меньше подобен Богу, он «падает» в творение лишь потому, что отвращает взор от своего начала и оглядывается назад. Следующий шаг подобен предыдущему. Поскольку Анима сосредоточивает свое внимание на Уме, она принимает природу Ума; но постепенно, по мере того как ее созерцание отвлекается, она, хотя и оставаясь сама бестелесной, опускается (*degenerat*) до творения тел. Так возникает Природа. Таким образом, с самого начала там, где христианство видит творение, неоплатонизм видит если не прямо грехопадение, то, во всяком случае, ряд отклонений, ущерблений, почти что брешь в идеальной конструкции. Мироздание как бы просачивается в творение в те моменты (ибо мы можем пользоваться только временными категориями), когда Ум не вполне сосредоточен в своем «ожидании» Бога, а Душа — в ожидании Ума. Не стоит, однако, слишком подчеркивать это. Даже на этих условиях слава (*fulgor*) Божья освещает весь мир, «как одно лицо наполняет множество зеркал, расположенных в должном порядке». Данте использует этот образ в двадцать девятой кантике «Рая» (144—145).

Подозреваю, что все это очень мало интересовало бы Цицерона; разумеется, Макробий, размышляя таким образом, не мог удовольствоваться этикой и эсхатологией, сосредоточенными на гражданской жизни. Здесь мы встречаем один из тех поразительных *tours de force*, к которым склонен синкретизм в силу своего стремления найти во всех старых текстах то, что почитает Мудростью его время. Цицерон, описывая свое небо государственных мужей, сказал, что «ничто — во всяком случае, ничто из происходящего на земле (*quod quidem in terris fiat*) — не угодно Богу более, чем те соединенные правом человеческие собрания

и сообщества, что зовутся государствами»^{xiv} («Сон» XIII). Я не совсем понимаю, что хотел сказать Цицерон этим замечанием в скобках. Возможно, он отличал дела земные от движений небесных тел, каковые Бог несомненно оценил бы более высоко. Но Макробий (I, VIII) понимает это скупое замечание Цицерона как способ намекнуть на целую этическую систему, которую сам Цицерон, пожалуй, решительно отверг бы. Это не светская этика, а религиозная, не общественная, а индивидуалистическая, сосредоточенная не на внешней, а на внутренней жизни человека. Макробий принимает классическую четверку добродетелей: благоразумие, умеренность, мужество и справедливость. От себя же он добавляет, что они существуют на четырех различных уровнях и на каждом из уровней их имена обладают иным значением. На самом нижнем уровне, политическом, они означают то, что мы готовы услышать. Следующий уровень — очистительный. Здесь благоразумие означает «созерцание божественных предметов в сочетании с презрением к миру и всему, что он в себе заключает»; умеренность — «отказ, насколько позволяет природа, от всех потребностей тела»; справедливость — признание упражнения во всех добродетелях как единственного пути к благу. Очень не просто определить, что означает на этом уровне мужество. Оно велит, «чтобы душа не утрашилась, когда, увлекаемая философией, она как бы отворачивается от тела, и не дрогнула, восходя ввысь, к совершенству». Здесь Макробий основывается на «Федоне» 81a—d. На третьем уровне, на котором души уже чисты, благоразумие означает уже не предпочтение божественных предметов, но просто-напросто полное пренебрежение всем прочим. Умеренность означает не отрицание, но абсолютное оставление земных желаний. Мужество — это не преодоление страстей, но забвение о самом их существовании; а справедливость — «столь прочная соединенность с тем высшим и божественным Умом, которая одна, подражая Уму, одна хранит с нею [с Умом. — Пер.] нерушимый союз». Остается четвертый уровень. В самом Уме, или *νοῦς*, обитают четыре изначальные добродетели (*virtutes exemplares*), трансцендентные Идеи, тенями которых являются добродетели нижних уровней. Очевидно, что

пять слов у Цицерона — *quod quidem in terris fiat* — написаны им специально, чтобы оставить место для всего этого.

Подобно Цицерону Макробий верит в то, что душа может вернуться на небеса, потому что прежде явилась оттуда¹; что тело есть гробница души²; что душа есть человек³; что каждая из звезд больше Земли⁴. В то же время, в отличие от большинства авторитетов, он отрицает то, что звезды определяют земные события, хотя — это он допускает — в силу существующей связи и позволяют нам их предсказывать.

С. Псевдо-Дионисий

В Средние века четыре сочинения («О Небесных иерархиях», «О Церковных иерархиях», «О божественных именах» и «О мистическом богословии») приписывались Дионисию, который обратился в христианство под воздействием проповеди ап. Павла в афинском Ареопаге⁵. Авторство Дионисия было опровергнуто в XVI веке. Подлинный автор^{xv} предположительно жил в Сирии и должен был писать незадолго до 533 года, когда цитаты из его сочинений приводились на Константинопольском соборе. На латынь его сочинения перевел Иоанн Скотт Эриугена, умерший около 870 года.

Его сочинения обычно считают главным каналом, посредством которого в западную традицию проник известный способ богословствования. Это «отрицательное богословие» тех, кто понимает в более строгом смысле и настойчивее других подчеркивает непостижимость Бога. С ним неплохо знаком уже Платон, о чем свидетельствует «Государство» 509e и второе письмо⁶ 312e—313a, а у Плотин-

¹ *Macrobios*. I, IX.

² *Ibid.*, II, XII Это результат обыгрывания близости греческих слов *śima* и *sĀma*.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, I, XVI.

⁵ Деян. 17, 34.

⁶ Платоновское авторство этого письма оспаривается специалистами.

на оно играет ведущую роль. Наиболее поразительным его представителем в английской литературе можно назвать «Облако неведения»^{xvi}. В отдаленном родстве с ним, быть может, находятся некоторые направления современного протестантского богословия в Германии и некоторые направления религиозного экзистенциализма.

Впрочем, эта сторона творчества Псевдо-Дионисия, хотя и наиболее важная с богословской точки зрения, в данном случае нас не интересует. Его вкладом в соиздание Модели стала его ангелология, посему здесь мы можем ограничиться его трактатом «О небесных иерархиях»¹.

От всех более ранних и некоторых позднейших авторитетов нашего автора отличает утверждение, что ангелы суть чистые умы (*mentes*), лишенные тела. Конечно, в искусстве их изображают телесными *pro captu nostro*, «уступая возможностям нашего восприятия» (I). Подобного рода символизм, добавляет он, нельзя назвать снижением, «ибо даже материя, появившаяся на свет из подлинной Красоты, сохранила в облике своих элементов некоторые следы красоты и достоинства» (II). Такое заявление в книге, которой суждено приобрести столь значительное влияние, можно считать доказательством того, что образованные люди Средневековья никогда не видели в людях с крыльями, каковыми изображают ангелов в живописи и скульптуре, нечто большее, чем символ.

Именно Псевдо-Дионисий расположил ангельские силы по трем «иерархиям» — Спенсер назвал их «тройственными тройками» (*trinall triplicities*), каждая из которых включает по три вида; этот порядок и был в итоге принят Церковью².

Первая иерархия включает три вида: Серафимы, Херувимы и Престолы. Это ближайшие к Богу существа. Они взирают на Него ἀμέσως, *nullius interiectu*, так что ничто их не разделяет, кружась вокруг Него в непрестанном танце. Имена Серафимов и Престолов этот автор сближает с идеей жара или горения; характеристика, хорошо известная поэ-

¹ Sancti Dionysii... opera omnia... studio Petri Lanselii... Lutetiae Parisiorum (MDCXV).

² См.: Данте. Рай, XXVIII, 133—135.

там. Вот почему у чосеровского Пристава церковного суда было «огненно-красное, как у херувима, лицо» (*fyre-red cherubynnes face*)¹, и не только рифмы ради Поуп написал «восторженный Серафим, что поклоняется и пылает» (*the rapt Seraph that adores and burns*)².

Вторая иерархия включает *κυριότητες*, или Господства; *ἐξουσίαι* (*Potestates, Potentates*), или Власти, и *δυνάμεις*, или Силы (*Virtutes*). *Virtutes* значит не нравственные достоинства, а скорее «действенности», вроде того, как мы говорим о «силе» волшебного кольца или лекарственной травы.

Все внимание этих двух иерархий обращено на Бога; они, говоря образно, стоят, обратив к нему лица, а спиной повернувшись к нам. В третьей, нижайшей иерархии мы наконец обнаруживаем существо, которым есть дело и до человека. Сюда входят Княжества (или Начальства, или Государи), Архангелы и Ангелы. Таким образом, слово «ангел» представляет собой и родовое наименование для всех девяти видов, составляющих три иерархии, и специальное обозначение самого нижнего чина — как сейчас «морзяками» иногда называют всех, имеющих отношение к морскому делу, а иногда лишь тех, кто драит палубу.

Начальства — это хранители и покровители народов. Так, Писание (Дан. 12, 1) именует Михаила Начальником евреев (IX). Если бы Драйден написал свою Артуриаду, эти существа были бы сегодня лучше известны, поскольку он намеревался использовать их в качестве «машин», движущих сил действия³. Они — те самые «Ангелы, восседающие в каждом краю» (*Angels president in every province*)⁴ Мильтона и «хранители стран» у Томаса Брауна⁵. Два оставшихся чина, Архангелы и Ангелы, — это «ангелы» народной традиции, существа, являющиеся людям.

Ангелы действительно единственные из сверхчеловеческих существ, кто способен на это, ибо для Псевдо-Дионисия, не менее чем для Платона или Апулея, очевидно,

¹ Кентерберийские рассказы. Пролог, 624.

² Эссе о человеке, I, 278.

³ A Discourse concerning the Original and Progress of Satire, ed. W. P. Ker. Vol. II. P. 34 et seq.

⁴ Возвращенный Рай, 1, 447.

⁵ Urn Burial, V.

что Бог общается с человеком лишь через некое «посредство», и он вчитывает свою философию в Писание так же свободно, как Халкидий вчитывает свою в «Тимея». Псевдо-Дионисий не может отрицать, что теофании, непосредственные явления Бога патриархам и пророкам, по видимому, встречаются в Ветхом Завете. Но он совершенно уверен, что на самом деле этого никогда не происходило. Эти видения были в действительности опосредованы хотя и небесными, но все же тварными существами, «как если бы Божественный закон устанавливал, что существа низшего порядка должны быть движимы к Богу существами высшего порядка» (IV). По глубочайшему убеждению автора «Небесной иерархии», Божественный закон именно это и устанавливает. Его Бог не делает напрямую ничего, что можно сделать через какое-либо посредство. Кажется даже, что чем длиннее цепочка посредников, тем для Него лучше; передача или препоручение, отчетливо выстроенное ослабление силы и благодати, — универсальный принцип Дионисиевой вселенной. Божественное сияние (*illustratio*) достигает нас как бы разреженным, отчасти поглощаясь по пути иерархиями.

Это объясняет, почему даже такая вселенского масштаба миссия, как Благовещение, сообщение вести столь возвышенному существу, как Мария, была поручена посреднику, причем простому архангелу, едва ли не самому низшему чину иерархии: «Ангелы первыми лицезрели божественную тайну, и лишь затем через них благодать этого знания достигла нас» (IV). Аквинат столетия спустя сочувственно цитирует эти высказывания Псевдо-Дионисия. Все было именно так (по ряду причин, но в том числе) «потому, что даже в столь великом деле (*in hoc etiam*) невозможно нарушить строй (или принцип, *ordinatio*), следуя которому божественное достигает нас через посредство ангелов»¹.

С помощью ловкого трюка, сравнимого с тем, которым Макробий сделал из Цицерона доброго неоплатоника, наш автор находит подтверждение своему принципу у пророка Исайи, у которого серафимы взывают друг ко другу «Свят,

¹ Summa Theol., IIIa, Qu. XXX, Art. 2.

свят, свят» (6, 3). Почему же друг ко другу, а не к Богу? Конечно же потому, что каждый ангел непрестанно препоручают свое знание о Боге ангелам, стоящим ступенью ниже. Это не просто умное знание, оно воздействует на своего носителя, изменяя его. Каждый старается сделать своих товарищей (*collegas*) «образом Бога, ярким зеркалом» (III).

Вселенная становится у Псевдо-Дионисия единой фугой, тема которой — триада (активное начало—среднее—пассивное). Весь мир ангелов — это своего рода средний член между Богом и человеком, причем средний в двух значениях — динамически, как исполнительная власть Бога, но и средний как линза, ведь небесные иерархии открыты нам в чинном порядке, дабы церковная иерархия на земле могла воспроизводить так точно, как только возможно, «их божественное служение и управление» (I). Вторая иерархия, в свою очередь, — среднее между первой и третьей, так же как центральный чин — среднее в каждой тройственной иерархии, и в каждом отдельном ангеле, как и в каждом человеке, присутствуют три способности: управляющая, посредническая и подчиняющаяся.

Очертания этой схемы, пусть не во всех деталях, отчетливо различимы в облике средневековой Модели. И если читатель, отложив на время свое недоверие, хотя бы на несколько минут включит воображение, думаю, он почувствует, сколь громадную перестройку сознания предполагает внимательное чтение старых поэтов. Он обнаружит, что все его отношение к мирозданию окажется вдруг перевернутым с головы на ноги. С современной, то есть эволюционной, точки зрения человек находится на вершине лестницы, основание которой теряется во мраке; в Средние века он стоял у ее основания, а ее вершина была скрыта от глаз, озаренная ярким светом. Он также поймет, что ангелы «Божественной комедии» своим непревзойденным величием обязаны не одному только гению Данте (хотя, конечно, и ему тоже). Мильтон, метя в ту же цель, потерял из виду мишень. Классицизм расположился посередине. В его ангелах слишком много анатомии и слишком много доспехов, они слишком похожи на богов Гомера и Вергилия и (по этой самой причине) слишком непохожи на языческих

богов в высшей точке их религиозного развития. После Мильтона наступает всеобщая деградация, и в конце концов мы приходим к безжизненным бледно-женственным ангелам с полотен XVII века.

Д. Боэций

Боэций (480—524) — величайший после Плотина автор творческого периода, чье «Утешение Философией» многие века оставалось одним из наиболее влиятельных латинских сочинений. Оно было переведено на древневерхненемецкий, итальянский, испанский и греческий; на французский его перелагал Жан де Мен, на английский — король Альфред, Чосер, Елизавета I и другие. Еще двести лет назад было, пожалуй, трудно отыскать образованного европейца, который бы не любил этой книги. «Распробовать» ее — почти то же самое, что освоиться в Средних веках.

Ученый и аристократ, Боэций был министром у остготского короля Теодориха, первого варварского правителя Италии и арианина по вероисповеданию, впрочем, не устраивавшего гонений. Как всегда, слово «варвар» может ввести в заблуждение. Хотя Теодорих был неграмотным, свою юность он провел в высшем византийском обществе. Во многих отношениях он был лучшим правителем, чем большинство римских императоров. Его царствование в Италии вовсе не было таким чудовищным, каким могло бы быть, скажем, правление Чаки или Дингаана^{xvii} в Англии XIX века. Это похоже скорее на то, как если бы какой-нибудь предводитель горцев и к тому же папист (приобретший на французской службе некоторый лоск и вкус к бордо) правил частью протестантской, а частью скептической Англией Джонсона и лорда Честерфилда. В то же время не удивительно, что римскую аристократию вскоре уличили в интригах с восточным императором, целью которых было низвержение этого чужака. Справедливо или нет, но Боэция заподозрили в участии в заговоре. Он был заключен под арест в Павии. На его голове затягивали веревки, пока глаза не вылезли из глазниц, после чего прикончили дубинкой.

Бозций не только несомненный христианин, он богослов; его перу принадлежат трактаты «О Троице» и «О кафолической вере». Но «философия», к которой он обращался за «утешением» перед лицом смерти, включает довольно мало явно христианских элементов, и даже ее совместимость с христианским учением под большим вопросом.

Эта парадоксальная ситуация породила множество гипотез. Например:

(1) что христианство Бозция было поверхностным и изменило ему, подвергнувшись проверке на прочность, так что он должен был искать утешения в неоплатонической философии;

(2) что его христианство, напротив, было неколебимо как скала, а его неоплатонизм не более чем игра, помогавшая ему развеяться в заточении — подобно тому, как другие узники в похожих ситуациях приручали паука или крысу;

(3) что богословские сочинения, приписываемые Бозцию, на самом деле написаны кем-то другим.

Ни одно из этих построений не кажется мне необходимым.

Хотя «Утешение», несомненно, написано после краха государственной карьеры Бозция, в изгнании и, возможно, даже под арестом, я не думаю, что книга писалась в тюрьме или в ожидании казни. В одном месте Бозций в самом деле говорит о «страхе»¹, в другом называет себя обреченным на «смерть и опалу»², а однажды Философия обвиняет его в боязни «дубины и топора»³. Но общий тон книги не соответствует этим кратким вспышкам. Это не тон узника, ожидающего смерти, скорее тон аристократа и государственного человека, оплакивающего свое падение, — изгнанного⁴, пострадавшего материально⁵, лишившегося своей прекрасной библиотеки⁶, своих долж-

¹ I Met., I. 5; p. 128 in ed.: *Boethius. The Theological Tractates*. Ed. by H. F. Stewart and E. K. Rand. With trans. by "I.P." Loeb Library, 1918.

² I Pros., IV. P. 152.

³ II Pros., V. P. 202.

⁴ I Pros., III. P. 138.

⁵ II Pros., I. P. 172.

⁶ I Pros. IV. P. 154.

ностных привилегий, доброе имя которого безвозвратно погублено¹. Но в камере смертников так не говорят. А некоторые из «утешений», которые обращает к нему Философия, были бы, сиди он в это время в тюрьме, жестоким курьезом и звучали бы издевательски — например, когда она напоминает ему, что чужбина, где он пребывает в изгнании, для кого-то дом² или что многие сочли бы богатством даже те крохи, которые у него остались³. Утешение, которого ищет Боэций, средство не от смерти, а от крушения карьеры. Сочиняя свою книгу, он мог знать, что его жизнь находится в некоторой опасности. Не думаю, что это приводило его в отчаяние. Да, он в самом деле жалуется на то, что смерть жестоко пренебрегает несчастными, которые рады были бы умереть⁴.

Если бы мы спросили Боэция, почему его книга посвящена утешениям скорее философского, чем религиозного характера, он почти наверняка ответил бы: «Разве вы не прочитали заглавия? Я писал о философии, а не о религии, потому что избрал своим предметом утешения философского, а не религиозного характера. С таким же успехом можно было бы спрашивать, почему книжка по арифметике не пользуется методами геометрии». Аристотель внушил всем своим последователям разделение между дисциплинами и необходимость в каждой из них следовать соответствующему дисциплине методу⁵. Мы видели, как претворил этот принцип в жизнь Халкидий; и Боэций в своем рассуждении обращает наше внимание на то же самое. Он восхваляет Философию за то, что она воспользовалась «собственными и внутренними основаниями», а не «привлеченными извне доводами»⁶. Иными словами, он поздравляет себя с тем, что добился выводов, приложимых к христианству, исходя из чисто философских предпосылок, как требовали того законы его искусства. С другой стороны, когда его со-

¹ Там же.

² II Pros., IV. P. 192.

³ Ibid.

⁴ I Met., I, 15. P. 128.

⁵ Ср. Никомахова этика, 1094b, cap. 3.

⁶ III Pros., XII. P. 292.

беседница приближается к учениям об Аде и Чистилище, он призывает ее остановиться, «ибо не наше дело обсуждать эти предметы»¹.

Но почему же, можем мы спросить, христианский автор наложил на себя столь строгие ограничения? Отчасти, несомненно, потому, что знал, в чем его подлинный дар. Однако вполне вероятен и другой мотив, возможно, менее осознанный. Тогда, когда он писал свою книгу, различие между христианством и язычеством едва ли представлялось ему живее, чем различие между Римом и варварством; особенно если варвар был к тому же еретиком. Вселенское христианство и то высокое языческое прошлое, к которому он чувствовал столь глубокое сочувствие, объединялись в его глазах по контрасту с Теодорихом и его здоровенными, дебелыми, упивающимися пивом и довольными собой танами. Некогда было вдаваться в детали о том, что разделяло его с Вергилием, Сенекой, Платоном и героями старой Республики. Он лишился бы доброй половины своих утешений, если б ему пришлось указывать, в чем ошибались великие учителя древности, и предпочел тему, которая давала ему возможность почувствовать, как близко они были к истине, думать о них не «они», а «мы».

В итоге специфически христианских мест в книге совсем немного. Так, в одном месте Боэций явно упоминает о мучениках². В противоположность мнению Платона, что Божество и человек не могут встретиться иначе как через посредство *tertium quid*, молитва — это прямое «общение» (*commercium*) между Богом и человеком³. Когда Философия, говоря о Провидении, использует выражение «стремительно и приятно»^{xviii} из Книги Премудрости (8, 1), Боэций отвечает: «Я в восторге от твоего рассуждения, но еще более от языка, которым ты пользуешься»⁴. Однако гораздо чаще Боэций говорит то, с чем согласились бы Платон или неоплатоники. Человек, по его мнению, есть божественное

¹ V Pros., IV. P. 328.

² II Pros., IV. P. 194.

³ V Pros., III. P. 380.

⁴ III Pros., XII. P. 290.

животное¹; душа сходит с небес², и ее восхождение туда есть возвращение домой³. В своем рассказе о творении⁴ Бозэций куда ближе к «Тимею», чем к Книге Бытия.

Кроме своего вклада в формирование Модели «Утешение» имело и некоторое формальное воздействие. Оно относится к жанру, именуемому *Satira Menippea* (мениппея, Мениппова сатира), где прозаические куски чередуются с короткими стихотворными включениями. От Бозэция эта форма перешла к Бернарду и Алану и даже в «Аркадию» Саннадзаро. (Я часто удивлялся тому, что эта форма не возродилась вновь. Нетрудно предположить, что Лэндор, Ньюман или Арнольд могли бы с успехом ею воспользоваться.)

Внешность Философии в Первой книге, женщины, одновременно старой и юной⁵, заимствована у Природы из «Консульства Стиликона» Клавдиана (II, 424 сл.). Мы вновь увидим ее в образе Природы из французской поэмы, которую Лидгейт перевел как «Разум и чувство» (строка 334). Философия говорит Бозэцию, среди прочего, что мы — мы, философы, — должны быть готовы к клевете, ибо прямая наша задача (*maxime propositum*) — быть неприятными толпе⁶. Эта самозабвенная похвальба, философское щегольство, идущее гораздо дальше простого безразличия, несомненно кинического происхождения. Христос у Мильтона также не избег этой заразы: в «Обретенном Рае» (III, 54) Он называет чернь людьми, «терпеть осуждение от которых немалая награда». Но наш бедный Бозэций еще не готов к столь серьезным жертвам; он глух к этим словам Философии, как осел к звукам арфы^{xix} — образ, заимствованный Чосером для «Троила» I, 730. Теперь все поносят его, хотя в действительности его поведение на службе было безукоризненным. С почти комичной непоследовательностью — Бозэций-автор здесь беспощадно выставляет напоказ Бозэция-человека — он добавляет, что его добродетель достойна тем большего

¹ II Pros., V. P. 200.

² III Met., VI. P. 249.

³ III Pros., XII. P. 288.

⁴ III Met., IX. P. 264.

⁵ I Pros., I. P. 130.

⁶ I Pros., III. P. 140.

удивления, что он обнаруживает ее, не помышляя о том, чтобы удивить. Ибо, добавляет он, добродетель тускнеет, если человек обнаруживает ее для того, чтобы это поставили ему в заслугу¹.

Эта скромная максима решительно противоречит идеалам Средних веков и Возрождения. Роланд, ничуть не стыдясь, желает *los*, как Беовульф желает *dom*, а героини французских трагедий — *la gloire*^{xx}. На исходе Средних веков эту тему усиленно обсуждают. Алану эта мысль знакома, но он согласен с этим лишь до известной степени. Добродетельный человек не должен делать славу своей целью, но отвергать ее вовсе было бы чересчур сурово («Антиклавдиан» VII, IV, 26). Гауэр же, напротив, со всей строгостью применяет ее даже к рыцарским деяниям:

Нет проку надевать доспех
Тому, кто ставит на успех,
На бранном поле ищет славы².

Далее Боэций запальчиво требует объяснить ему разницу между правильностью, с какой Бог правит остальной природой, и неправильностью, которую Он попускает в делах человеческих³. Это станет основной темой жалобы Природы у Алана и темой ее «исповеди» у Жана де Мена. Еще позже Мильтон вспоминает — и несомненно рассчитывает, что читатель поймет его намек, — это место у Боэция в одном из хоров «Самсона-борца» (667 сл). Кое-кому из современных читателей будет легче понять эту мысль, связав ее с экзистенциалистским положением, согласно которому человек — это бесполезная страсть^{xxi}, проигрывающая в сравнении с неразумной или даже неорганической природой.

¹ I Pros., IV. P. 150.

² Confessio Amantis, I, 2649—2651:

*In armes lith non avantance
To him which thinkth his name avance
And be renomede of his dede.*

Ср. Vox Clamantis, V, 17.

³ Boethius. I. Met., V. P. 154 et seq.

Во Второй книге начинается та знаменитая апология Фортуны, благодаря которой ее облик так прочно запечатлелся в воображении последующих веков. Люди во все времена размышляли об удаче и неудаче и их очевидном несоответствии заслугам и проступкам человека; но средневековые упоминания о Фортуне и ее колесе исключительны по частоте и серьезности. Величие, с каким преподносится этот образ в «Аде» (VII, 73 сл.), напоминает, насколько от гения автора зависит, станет ли в том или ином случае *locus communis* тем, что мы теперь зовем «общим местом». И это вместе с тысячей не столь замечательных эпизодов часть Бозэиева наследия. Всякий, кто читал, как он описывает Фортуну, долго не сможет этого забыть. Его слова, на этот раз одинаково стоические и христианские, вполне согласующиеся с Книгой Иова и некоторыми изречениями Господа¹, — одно из наиболее убедительных из когда-либо написанных возражений против «любезного грубому люду»^{xxii} подхода (общего как для народного язычества, так и для народного христианства), который видит в превратностях человеческого успеха божественную награду и наказание или, по крайней мере, желает, чтобы это было именно так. Этого противника нелегко одолеть; он прячется в табакерке, которую называли «либеральным пониманием истории», и рвется наружу в философии истории Карлейля.

В этой дискуссии мы на каждом шагу встречаем «старых друзей» — фразы и образы, с которыми мы впервые познакомились в их куда более поздних формах.

Вот, к примеру, слова из Второй книги: «Печальнейшая из невзгод — быть счастливым однажды»². В памяти тут же возникают дантовское «Тот страдает высшей мукой, кто радостные помнит времена в несчастье» (Ад, V, 121) и «тоскливая вершина всех скорбей» Теннисона^{xxiii}. Или: «Невзгод не существует, если ты не считаешь их таковыми»³. Мы вспоминаем чосеровское «никто из людей не несчастен, кроме тех, кто сам так полагает» из «Баллады о Фортуне» и гамлетовское «нет ничего ни хорошего, ни плохого; это

¹ Лк. 13, 4; Ин. 9, 13.

² II Pros., IV. P. 188.

³ II Pros., IV. P. 192.

размышление делает все таковым»^{xxiv}. Нам говорят, что мы не можем потерять внешних благ, потому что никогда по-настоящему ими не обладали. Красота полей и самоцветов — подлинное благо, но это их благо, не наше. Красота одежд принадлежит либо им самим (богатство материала), либо они обязаны им мастерству портного — ничто не сделает ее нашим достоянием¹. Эта же мысль самым неожиданным образом вновь появится в «Джозефе Эндрюсе»^{xxv} (III, 6). Вскоре после этого мы слышим похвалы *prior aetas*², первозданной невинности, изображенной стойками. Читатели Мильтона найдут здесь *pretiosa pericula*, превратившуюся у него в «драгоценный яд»^{xxvi}. К этому *prior aetas* восходит и «прежний век» из баллады Чосера, и «старый век», о котором говорит Орсино («Двенадцатая ночь» I, IV, 46). Нам говорят, что ничто так не обманывает тех, кто сколько-нибудь одарен природой, но еще не усовершенствовался в добродетели, как желание славы. Это максима из «Агриколы» Тацита; позже она расцветет строкой Мильтона о «последней слабости возвышенной души»^{xxvii}.

Философия идет еще дальше, умерщвляя это желание рассуждением в духе Сципиона Африканского о том, как же провинциальна вся земная слава, если всю землю в космических масштабах, по общему мнению, нужно рассматривать как математическую точку, *puncti habere rationem*³. Однако Бозций усиливает этот привычный довод, подчеркивая разнообразие нравственных ориентиров даже в пределах этой крошечной сферы. Славное для одного народа может быть бесславным для другого⁴. А уж что говорить о мимолетности доброго имени! Книги смертны подобно своим авторам. Кто сегодня помнит, где покоятся кости Фабриция⁵? (Здесь, к радости английского читателя, Альфред как нельзя более удачно поставил «кости Вейланда»^{xxviii}.)

Несчастья имеют свои плюсы, открывая нам глаза на то, кто из наших друзей настоящий, а кто ложный⁶. Со-

¹ II Pros., V. P. 198—200.

² II Met., V.

³ II Pros., VII. P. 212.

⁴ Ibid. P. 214.

⁵ II Met., VII. P. 218.

⁶ II Pros., VIII. P. 220.

едините эту мысль с утверждением Винсента из Бове, что желчь гиены возвращает зрение (*Speculum Naturale*, XIX, 62), и у вас в руках будет ключ к загадочной строке Чосера «Тебе нет нужды в желчи гиены» — *Thee nedeth nat the gall of noon hyene* («Фортуна», 35).

Из Третьей книги: все знают, что истинный Бог — это счастье, и все ищут Его, но по большей части неверными путями — словно пьяница, который знает, что у него есть дом, но не может отыскать к нему дороги¹. Чосер воспроизводит это сравнение в «Рассказе Рыцаря» (A 1261 сл.).

Но даже ложные блага, как достаток и слава, показывают, что у человека есть отдаленные представления об истине. Истинное благо прекрасно, как слава, и не имеет ни в чем нужды, как достаток. Природное влечение так сильно, что мы изо всех сил стремимся к уготованному нам от природы месту, как заключенная в клетку птица изо всех сил рвется назад в лес. Чосер заимствует этот образ для «Рассказа Сквайра» (F 621 сл.).

Один из ложных образов блага — это благородство. Но благородство не более чем слава (а славу мы уже отвергли) добродетели наших предков, которая была их благом, а не нашим². Это учение имело множество наследников в Средние века, став популярным предметом школьных дебатов. Оно лежит в основе канцоны Данте, открывающей Четвертую книгу «Пира», и еще одного места в «Монархии» (II, 3). «Роман о Розе» (18 615 сл.) отходит от трактовки Боэция и смело отождествляет *gentillesse* с добродетелью. Английская версия в данном случае (2185—202) развивает французский оригинал. «Рассказ Батской ткачихи» следует Боэцию более точно (D 1154). Гауэр, как и «Роман», отождествляет благородство с «добродетелью, зиждущейся в отваге» (IV, 2261 сл.). Вполне предсказуема улыбка читателя, если автор — в иных случаях не слишком невежественный — рискнет утверждать, что Гауэр здесь выражает чувства среднего класса, который в его времена (как обычно) «приобретал новое значение».

¹ III Pros., II. P. 230.

² III Pros., VI. P. 248.

Теперь рассуждение добирается до того, что цельное и совершенное благо, за осколками и тенями которого мы обыкновенно гоняемся, есть Бог. В ходе доказательства этой мысли — хотя в глазах платоников и христиан она не нуждалась в новых доказательствах — Боэций мимоходом, словно говоря о чем-то само собою разумеющемся, замечает, что все совершенное предшествует несовершенному¹. Из этого положения исходили почти все античные и средневековые мыслители, за исключением эпикурейцев². Я уже отмечал³ вытекающее отсюда коренное различие между мыслью древних и нашими современными представлениями о развитии и эволюции — различие, которое, возможно, отразилось во всех областях и на всех уровнях мышления.

Те, кто когда-либо возвысился до созерцания «дивного круга божественной простоты»⁴, должны остерегаться снова взирать на земные предметы. Это поучение подкрепляется историей Орфея и его роковой оглядки на Эвридику, причем Боэций пересказ этого сюжета был так же популярен, как Вергилиев. Он также имеет огромное структурное значение и для самого Боэция здесь же, в «Утешении», поскольку сам Боэций, когда Философия является ему в Первой книге, предается точно таким же размышлениям о прошлом. Кроме того, именно здесь он достигает наивысшей точки поэтического мастерства в знаменитых строках

Видел я, как свою Эвридику
Орфей погубил, умертвил⁵.

Из Четвертой книги: Боэций жалуется, что учение о Божественном Провидении скорее усложняет, нежели решает действительную проблему: почему справедливость — ра-

¹ III Pros., X. P. 268.

² См. *Луcretий*, V.

³ См. выше, с. 46 (p. 74).

⁴ III Pros., XII. P. 292.

⁵ III Met., XII. P. 296 (Одного взгляда назад было достаточно, чтобы увидеть, потерять, погубить Эвридику).

*Orpheus Euridicen suam
Vidi, perdidit, occidit.*

зумеется «поэтическая справедливость» — столь трудно различима в водовороте событий? Философия дает два ответа.

(1) Все происходящее справедливо. Добродетель всегда получает свою награду, а порок — наказание уже тем, что они добродетель и порок. Злая власть и порочные поступки сами по себе наказание злой воли¹, и оно будет бесконечным, поскольку душа бессмертна (философия уверена в этом ничуть не меньше теологии). Это место отсылает к обители мертвых Вергилия, чьи насельники *ausi omnes immane nefas ausoque potiti*, «все дерзнули свершить и свершили дерзко злодейство»². Кроме того, Бозэций предвосхищает здесь Мильтона, который сказал о мудрых язычниках, что «вечное изгнание в некоторый ограниченный в пространстве Ад... казалось им наказанием, не столь подобающим и соразмерным со стороны Бога, как наказание злом за зло» («О разводе», II, 3). И все же, настаивает Бозэций, очень странно видеть торжество злодеев и поругание добродетели. Почему бы и нет, отвечает Философия, все на свете выглядит странно, пока не узнаешь причину³. Эту мысль можно сравнить с одним местом из «Рассказа Сквайра» (F 258).

(2) То, что «в цитадели божественной простоты» видится как Провидение, если посмотреть на него снизу, в отражении множественности времени и пространства видится как Судьба⁴. И как колесо ближе к центру движется медленнее, чем на периферии, так всякая конечная вещь, чем более она причастна Божественной (неподвижной) Природе, тем менее подчинена Судьбе, всего-навсего движущемуся подобию вечного Провидения. Это Провидение всецело благо. Мы говорим, что злодей блаженствует, а невинный страдает. Но нам неведомо, кто злодей, а кто невинный; а тем более — что нужно тому и другому. Всякая удача, если смотреть от центра, добродетельна и целительна. То, что мы зовем «злом», закаляет хороших людей и обуздывает дурных, если они примут это как зло. Таким образом,

¹ IV Pros., IV. P. 322, 324.

² Энеида, VI, 624. (Пер. С. Ошерова.)

³ Boethius. IV Pros., V; Met. V. P. 334—338.

⁴ IV Pros., VI. P. 380.

если только мы ближе к ступице, будучи скорее причастны Провидению, нежели страдая от превратностей Судьбы, «мы властны поставить удачу себе на службу»¹. Или, как выражается Спенсер, «каждый может усудьбить себе свою жизнь» — *Teach into himself his life may fortunize* («Королева фей» VI, IX, 30).

Однако самый благородный плод этих строк — не словесного порядка. В римской церкви Санта-Мария дель Пополо купол капеллы Киджи являет нашему взору цельный Боэциев образ колеса и ступицы, Судьбы и Провидения. На самой дальней периферии изображены планеты, дарители судеб. Меньший круг, внутри и выше их, образуют умы, которые движут планеты. А в центре с воздетыми во властном жесте руками восседает Неподвижный Двигатель².

Рассуждения Пятой и последней книги не столь развернуты, и последующие поколения оказались неспособны снять с них особенно много пенок. Это, впрочем, не означает, что они оказали меньшее воздействие на читателей. Они лежат в основе всех позднейших трактовок проблемы свободы.

Заключение предыдущей книги поставило нас перед новой трудностью. Если, как предполагает учение о Провидении, Богу ведомо все бывшее, настоящее и будущее *uno mentis in ictu*³, в едином акте мышления, и тем самым Он предвидит все мои поступки, как могу я свободно поступать вопреки Его предвидению? Философии не пристало утешать Боэция уловкой, которой отделался Мильтон в «Потерянном Рае» (III, 117), что, мол, хотя Бог и предвидит будущее, Его предвидение не определяет поступки. Ведь вопрос состоял не в том, делает ли предвидение поступок неизбежным, а в том, свидетельствует ли оно о его неизбежности.

Возможно ли предвидение неопределенного события? В каком-то смысле да. Характер знания зависит не от природы познанного объекта, а от природы самой познающей

¹ IV Pros., VII. P. 360.

² J. Seznes. *The Survival of the Pagan Gods*. Trans. B. F. Sessions. New York, 1953. P. 80.

³ *Boethius*. V Met., II. P. 372.

способности. Так, человеческое ощущение, воображение и *ratio* все по-своему «знают» человека. Ощущение знает его как телесную форму; воображение — как форму нематериальную; *ratio* — как понятие, как вид. Ни одна из этих способностей сама по себе не дает нам ни малейшего намека на способ познания, доступный на более высокой ступени¹. Но выше *ratio*, или разума, находится *intelligentia*, или понимание². (Много позже Кольридж перевернет эту иерархию, поставив разум над пониманием. Однако дальнейший анализ средневековой терминологии я сейчас отложу, чтобы вернуться к нему в последующих главах.) А разум не способен постичь познанное будущее иначе, как если бы оно было познано им (если это вообще возможно), то есть как предопределенное. Но это вполне возможно даже для нас: взобраться на уровень понимания и бросить оттуда взгляд на знание, не предполагающее детерминизма.

Вечность не имеет ничего общего с бесконечностью, простой беспредельной протяженностью во времени. Бесконечность не более чем нескончаемые попытки дотянуться до цепочек мгновений, каждое из которых теряется, как только мы их достигнем. Вечность же — это действительное и лишённое временного измерения наслаждение беспредельной жизнью³. Время, даже бесконечное, не более чем образ — почти пародия — этой полноты; отчаянная попытка компенсировать мимолетность своего «теперь» бесконечным их умножением. Вот почему Лукреция у Шекспира называет время «назойливым лакеем вечности» — *Thou ceaseless lackey to eternity* («Обесчещенная Лукреция» 967). Бог вечен, а не бесконечен. Строго говоря, Он никогда не пред-видит, Он просто видит. Наше будущее не более чем область — и только для нас какая-то особенная область — Его бесконечного Теперь. Он видит (а не помнит) наши вчерашние поступки, потому что «вчера» для Него не прекратилось; Он видит (а не пред-видит) наши завтрашние поступки, потому что Он уже там, в нашем завтра. Как человек, наблюдающий мои поступки в данный момент, вовсе

¹ V Pros., V. P. 394.

² Ibid.

³ V Pros., VI. P. 400.

не посягает на их свободу, так же и я вовсе не становлюсь менее свободен поступать в будущем, как мне заблагорассудится, оттого что Бог в этом будущем (Его настоящем) наблюдает за моими поступками¹.

Я так немилосердно сжал рассуждение, столь важное и с исторической точки зрения, и само по себе, что требовательный читатель непременно обратится за разъяснениями к оригиналу. Мне, однако же, трудно не думать о том, что Боэций здесь развил платоновскую концепцию более ясно, чем это удавалось самому Платону.

Этими речами Философии книга заканчивается; повествование не возвращается к Боэцию и его невзгодам, как Шекспир не возвращается к Кристоферу Слау в финале «Укрощения строптивой». Я уверен, что это хорошо рассчитанный и вполне успешно исполненный художественный прием. Мы чувствуем себя так, как будто на наших глазах хорошая вязанка дров сгорела начисто, не оставив ни пепла, ни дыма, ни даже пламени — лишь колебание невидимого жара.

Гиббон выразил в по обыкновению прекрасных словач свое презрение к беспомощности такой «философии», призванной смирить человеческое сердце. Впрочем, едва ли кому-либо придет в голову утверждать, что она могла бы смирить сердце сурового историка. Кажется, она оказалась полезной для самого Боэция. С исторической точки зрения бесспорно, что на протяжении более чем тысячи лет эту философию находили дельной множество далеко не самых слабых умов.

Прежде чем завершить эту главу, нужно хотя бы кратко коснуться двух авторов, более поздних по времени и куда более слабых. В отличие от тех, о ком шла речь до сих пор, они не внесли заметного вклада в Модель, зато иногда прекрасно ее иллюстрируют. Оба они энциклопедисты.

Исидор, епископ Севильи с 600 по 636 год, был автором «Этимологий». Как видно из заглавия, формальная тема его сочинения — язык, однако он с завидной легкостью попирает границу между объяснением значения слов и описанием природы вещей. Он не прилагает ни малейших

¹ Ibid. P. 402—410.

усилий к тому, чтобы держаться в пределах лингвистики, и потому его книга стала энциклопедией. Это весьма посредственное сочинение, однако нередко в нем удается выловить обрывки сведений, которые не так легко найти у куда лучших авторов. Кроме того, у этого сочинения есть огромное достоинство — оно доступно в прекрасном современном издании¹.

К сожалению, этого не скажешь о Винсенте из Бове (ок. 1264). Его гигантское «Большее зеркало» (*Speculum Majus*) разделено на «Зерцало природы» (*Speculum Naturale*), «Зерцало учения» (*Speculum Doctrinale*) и «Зерцало истории» (*Speculum Historiale*). Мы могли бы ожидать, что «Зерцало учения» посвящено теологии. На самом же деле речь там идет о морали, искусствах и ремеслах.

Примечания переводчика

ⁱ Птичий парламент, 22—23.

*For out of olde feldes, as men seith,
Cometh al this newe corn fro yeer to yere;
And out of olde bokes, in good feith,
Cometh al this newe science that men lere.*

(Ведь старые поля, как говорят, из года в год рождают новое зерно; а старые книги добросовестно рождают новую науку, которую изучают люди.)

Эпиграф не случаен. Далее у Чосера речь идет о вполне конкретной «старой книге» — «Сне Сципиона», которому, в частности, посвящена эта глава.

ⁱⁱ Цитата из «Гимна к Прозерпине» Суинберна:

*Thou hast conquered, o pale Galilean; the world has grown grey
from thy breath.*

ⁱⁱⁱ Там же:

*Wilt thou yet take all, Galilean? but thou shalt not take,
The laurel, the palms and the paen, the breasts of the nymph in
the brake. . . .
And all the wings of the Loves, and all the joy before death.*

^{iv} Пер. С. Аверинцева.

^v Φαέθων — «блистающий», Φαίτων — «светящийся», Πυρόεις — «огненный», Στίλβων — «сверкающий», Ἑσπερος — «вечерний», «западный» (Luciferos — «дарующий свет»).

^{vi} См. Аллегория любви, с. 108 оригинала, 75 файла

¹ *Isidorus Hispalensis. Etymologiarum libri XX*, ed. W. M. Lindsay (2 vols.). Oxford, 1911.

vii Данте. Рай, XXVIII, 64—78.

viii Именно этот золотой циркуль (по ошибке американского издателя превратившийся в компас) подразумевался в названии романа первой части фантастической трилогии Филипа Пулмана «Темные начала».

ix См. следующую главу.

x Быт. 41.

xi Книга английского философа Джона Уильяма Данна (*Dunne*) «Эксперимент со временем» на протяжении 20-х годов была интеллектуальным бестселлером в Европе. Соединяя основные идеи психоанализа, прежде всего толкование сновидений, и общую теорию относительности, Данн объясняет феномен сбывающихся сновидений тем, что во сне человек перемещается в свое будущее по четвертому, временному, измерению. На основе идей Данна построены рассказы Х. Л. Борхеса, в свое время написавшего о Данне отдельное эссе.

xii Стоит иметь в виду, что *Mens* по-латыни женского рода, и Льюис всюду говорит о Макробиевом Уме как о «ней».

xiii См. Аллегория любви, с. 91 оригинала, 63 файла.

xiv В данном случае русский перевод В. Горенштейна представляется неудовлетворительным: «Ничто так не угодно высшему божеству, *правляющему всем миром*, — во всяком случае, всем происходящим на земле, — как собрания и объединения людей, связанные правом и называемые государствами».

xv Псевдо-Дионисия предлагали идентифицировать, в частности, с Петром Ивером и Севером Антиохийским, однако проблема авторства так называемого Ареопагитического корпуса до сих пор окончательно не решена.

xvi «Облако неведения» (*Cloud of Unknowing*) — английское мистическое сочинение неизвестного автора XIV века.

xvii Чака и Дингаан — вожди южноафриканских зулусских племен первой половины XIX века.

xviii В Вульгате: «*Adtingit enim a fine usque ad finem fortiter et disponit omnia suaviter*» — «Ибо она [Премудрость] стремительно распространяется от края и до края и все устроит приятно»; ср. синодальный перевод: «Она быстро распространяется от одного конца до другого и все устроит на пользу».

xix I Pros., IV.

xx *Los* (старофр.), *dom* (англосакс.), *la gloire* (фр.) — слава.

xxi Имеется в виду известная формула Ж.-П. Сартра «*L'homme est une passion inutile*» («Человек — это бесполезная страсть»).

xxii Слова из стихотворения Г. К. Честертона «Гимн» (1926):

*O God of earth and altar,
Bow down and hear our cry,
Our earthly rulers falter,*

*Our people drift and die;
The walls of gold entomb us,
The swords of scorn divide,
Take not thy thunder from us,
But take away our pride.*

*From all that terror teaches,
From lies of tongue and pen,
From all the easy speeches
That comfort cruel men,
From sale and profanation
Of honour and the sword,
From sleep and from damnation,
Deliver us, good Lord.*

*Tie in a living tether
The prince and priest and thrall,
Bind all our lives together,
Smite us and save us all;
In ire and exultation
Aflame with faith, and free,
Lift up a living nation,
A single sword to thee.*

^{xxiii} Цитата из стихотворения «Локсли-Холл»:

*this is truth the poet sings,
That a sorrow's crown of sorrow is remembering happier things.*

(Правду поет поэт,

Что скорбная вершина печали — память о более

счастливых временах.)

^{xxiv} *Шекспир*. Гамлет, акт II, сцена 2. Пер. М. Лозинского.

^{xxv} Имеется в виду роман Г. Филдинга «История приключений Джозефа Эндрюса и его друга Абраама Адамса».

^{xxvi} *Мильтон*. Потерянный Рай, II, 692 (пер. А. Штейнберга):

Немудрено,

Что золото в Аду возникло. Где

Благоприятней почва бы нашлась,

Дабы взрастить блестящий этот яд?

^{xxvii} «That last infirmity of Noble mind» — Ликид, 71.

^{xxviii} Вейланд — в скандинавских, германских и англосаксонских легендах чудесный кузнец, согласно некоторым сюжетам, король эльфов. Упоминается, в частности, в «Эдде» и «Беовульфе». Сюжет гробницы Вейланда — разумеется, затерянной — очень распространен на севере Европы.

Глава V НЕБЕСА

Человек, выйди на свободу из своей
темницы!

Окклив¹

А. Части вселенной

Основополагающая категория современной науки — во всяком случае так было совсем недавно — понятие естественных законов, и все, что происходит, происходит, подчиняясь им. основополагающей категорией средневековой науки было представление о том, что материи самой по себе присущи некие симпатии, антипатии и стремления. У всего в мире есть свое место, свой дом, соответствующая область, и каждая вещь, не будучи сдерживаема искусственно, стремится туда по своего рода инстинкту дома:

У природной вещи каждой
Свой природный есть надел
И блаженнейший удел;
И туда, тропею бодрой,
Все по склонности природной
Возвратиться норовит¹.

¹ *Чосер*. Дом Славы, II, 730 сл.:

*Every kindly thing that is
Hath a kindly stede ther he
May best in hit conserved be;
Unto which place every thing
Through his kindly enclyning
Moveth for to come to.*

Таким образом, если для нас всякое падающее тело иллюстрирует закон тяготения, для них оно иллюстрировало «природную склонность» земных тел к их «природному наделу», земле, центру мироздания, ибо

К такому центру притяжения
Стремится все, что в мире есть¹.

Это словоупотребление оставалось в обиходе Средневековья и в более поздние времена. «Море естественным образом стремится восполнить Луну», — говорит Чосер («Рассказ Франклина», F 1052). «Железо, — говорит Бэкон, — вследствие особенной симпатии движется к магниту» («Успехи и развитие знания божественного и человеческого»)².

Сразу же возникает вопрос, действительно ли средневековые мыслители считали объекты, которые мы сегодня называем неодушевленными, наделенными способностью чувствовать и поступать, преследуя определенную цель. В общем и целом, безусловно, нет. Я говорю «в общем и целом», потому что, к примеру, жизнь и даже сознание приписывались особому классу объектов (звездам), которые мы относим к неживой природе. Но зрелый панпсихизм, учение об одушевленности вселенной, который, насколько мне известно, не исповедовал никто до Кампанеллы (1568—1639), никогда не имел много сторонников. Согласно обычной для Средних веков точке зрения, существует четыре ступени земной реальности: простое существование (как у камней); существование, связанное с ростом (как у растений); существование и рост в соединении с ощущением (как у животных); и все это в соединении с разумом (как у людей)³. Камни по определению не могли в буквальном смысле стремиться или желать.

Если бы мы спросили средневекового ученого: «Почему же тогда вы выражаетесь так, словно они чувствуют на самом деле?», он (поскольку он обязательно был диа-

¹ Gower. *Confessio amantis*, VII, 234:

*To that centre drawe
Desireth every worldes thing.*

² Ed. Everyman. P. 156.

³ Gregory. *Moralia*, VI, 16; Gower. *Confessio amantis*, Prol. 945 et seq..

лектиком) задал бы встречный вопрос: «А разве вы сами оперируете понятиями *законов* и *подчинения* аккуратнее, чем я *природной склонностью*? Вы в самом деле думаете, что падающий камень в курсе распоряжений, которые диктует ему некий законодатель, и чувствует нравственный или же продиктованный неким расчетом долг слушаться его?» Нам придется признать, что оба способа описания фактов представляют собой метафоры. Странно то, что наш способ более антропоморфен, чем средневековый. Говоря так, словно бы вещи имели некий инстинкт дома, мы приближаем их к нам не ближе, чем голубей; но говоря, что они будто бы «подчиняются законам», мы говорим о них как о людях и даже членах социума.

Хотя ни одну из этих форм выражения нельзя воспринимать буквально, это не означает, что безразлично, какой из них пользоваться. На уровне воображения и эмоций имеет огромное значение, распространяем ли мы на вселенную, вместе со Средними веками, наши собственные стремления и желания или, вместе с Новым временем, нашу полицейскую систему и правила дорожного движения. Прежний язык снова и снова предполагает своего рода преемственность между просто физическими событиями и нашими самыми что ни на есть духовными стремлениями. Если (в каком угодно смысле) душа рождена на небесах, наше желание блаженства само по себе — пример «природной склонности» к «природному наделу». Именно поэтому в «Книге короля» (ст. 173) сказано:

Дух истомленный, все мятешься ты,
 Ни отдыха не знаешь, ни покоя,
 Покуда вспять не обратишь стопы
 Туда, где первое гнездо родное¹.

¹ *O wery gost ay flickering to and fro
 That never art in quiet nor in rest
 Til thou com to that place that thou cam fro
 Which is thy first and very proper nest.*

Пассаж из «Троила и Крессиды» Чосера (IV, 302) нельзя назвать в обычном смысле «источником» этих строк. Чосер скрутил эту мысль в эротическую метафору, а Король Иаков раскрутил обратно во всей ее серьезности. Тот и другой прекрасно сознавали, что делают.

В конечном итоге взаимно притягивающиеся и отталкивающиеся свойства материи представляют собою Четыре противоположности. В одном месте Чосер перечисляет шесть противоположностей: «горячее, холодное, тяжелое, светлое, влажное и сухое» («Птичий парламент», 379). Но обычный список все же состоит из четырех наименований: «сухость, влажность, холод, жар», как в «Потерянном Рае», II, 898. В мильтоновском Хаосе мы видим их в таком сыром виде, потому что Хаос не вселенная, но лишь ее сырье. В мире, который Бог созидает из этого сырья, они присутствуют в том или ином сочетании. Они сочетаются, чтобы создать четыре первоэлемента. Сочетание горячего и сухого дает огонь, горячего и влажного — воздух, холодного и влажного — воду, холодного и сухого — землю. (Как мы увидим далее¹, в человеческом теле они сочетаются с иным результатом.) Есть, кроме того, еще и пятый элемент, или Квинтэссенция, эфир; но он существует лишь в надлунной области, и мы, смертные, не представляем себе, что это такое.

В подлунном же мире — Природе в узком смысле слова — все четыре элемента распределили себя по своим «природным наделам». Земля, самый тяжелый из элементов, собралась воедино в центре мироздания. На ней покоится более легкая вода, выше — еще более легкий воздух. Огонь, легчайший из четырех элементов, оказавшись свободным, поднялся к пределам природы, заполнив собою сферу сразу под орбитой Луны. Именно поэтому Титанида Спенсера в своем восхождении, прежде чем достигнуть «сферы Луны», минует сначала «область воздуха», затем «огонь» (КФ, VII, VI, 7, 8), а у Донна душа Элизабет Друри странствует с воздушной сферы на Луну так быстро, что даже не знает, миновала она сферу огня или нет («Вторая годовщина», 191—4). Когда Дон Кихот и Санчо полагали, что в своем воображаемом восхождении на небеса достигли этой высоты, рыцарь очень боялся поджариться (II, XLI). Языки пламени всегда поднимаются вверх именно потому, что огонь в них стремится к своему «природному наделу». Однако знакомое нам пламя — это нечистый огонь, види-

¹ См. ниже, с. 99 (р. 170).

мый для нас лишь из-за его нечистоты. «Элементарный огонь», из которого состоит подлунная сфера, это чистый, беспримесный огонь; поэтому он невидим и совершенно прозрачен. Этот «огненный элемент» был «совершенно потушен новой философией». Отчасти по этой причине душа Элизабет Друри у Донна в стремлении разрешить мучающий ее вопрос движется так быстро.

Устройство птолемеевской вселенной сегодня так хорошо известно, что я коснусь ее по возможности кратко. Находящуюся в центре сферическую землю окружают полые и прозрачные сферы, одна над другой; конечно, верхние при этом больше нижних. Это «сферы», «небеса», или (иногда) «элементы». На каждой из семи первых сфер закреплено по одному светящемуся телу. Начиная с Земли, порядок следующий: Луна, Меркурий, Венера, Солнце, Марс, Юпитер и Сатурн; это «семь планет». Выше сферы Сатурна располагается *Stellatum*, которому принадлежат все те звезды, которые мы до сих пор называем «неподвижными», потому что их положение по отношению друг к другу, в отличие от планет, не изменяется. Над *Stellatum*'ом располагается сфера, именуемая Первым Движущим, или *Primum Mobile*. Не неся на себе никакого светящегося тела, оно никак не дает о себе знать нашим чувствам; вывод о его существовании делается для того, чтобы объяснить движение всех остальных.

А что же находится выше *Primum Mobile*? Ответ на этот неизбежный вопрос первым дал Аристотель: «Вне Неба нет ни места, ни пустоты, ни времени. По каковой причине вещи, которые там находятся, существуют не в пространстве, равно как и время их не старит»¹. Робость, приглушенный голос — свойства самого высокого язычества. Заимствованное христианством, это учение зазвучало громко и ликующе. То, что в каком-то смысле «за пределами небес», теперь, в другом смысле — «небеса небес», *caelum ipsum*, которые, по словам Бернарда, исполнены Божества². Поэтому, пересекая эту последнюю границу, Данте слышит: «Из наибольшей области телесной (*del maggior corpo*)... мы воз-

¹ О небе, 279а. Пер. А. В. Лебедева.

² De mundi universitate. II Pros., VII. P. 48.

неслись в чистейший свет небесный, Умопостижный свет, где все — любовь» («Рай» XXX, 38). Иными словами, как мы еще увидим с большей ясностью, на этой границе само пространственное мышление оказывается бессильным. Здесь, в обычном пространственном смысле, невозможен никакой «конец» для трехмерного мира. Конец пространства есть конец протяженности. Свет, разливающийся за пределами материальной Вселенной, это свет интеллектуальный.

Масштабы средневековой вселенной, в отличие от ее строения, и сегодня часто представляют себе довольно плохо. Уже на моем веку весьма одаренный ученый способствовал распространению таких заблуждений^{lii}. Читатели этой книги уже знают, что Земля была, по космическим стандартам, точкой, то есть не имела ощутимой величины. Звезды, как учил «Сон Сципиона», больше нее. Исидор Севильский в VI веке знает, что Солнце больше, а Луна меньше, чем Земля («Этимологии», III, XLVII—XLVIII), Маймонид в XII веке утверждает, что каждая звезда в семьдесят раз больше Земли, а Роджер Бэкон в XIII просто говорит, что самая меньшая из звезд больше нее². Что до представлений о расстояниях, на наше счастье, сохранилось свидетельство невероятно популярной книги, «Легенды Южной Англии», красноречивее любого ученого сочинения показывающее, какой была Модель в воображении обычного человека. Здесь мы читаем, что если бы человек мог отправиться вверх со скоростью «сорок миль и даже немного больше» в день, он все же не достиг бы *Stellatum*'а («высочайшего неба, какое ему когда-либо приходилось видеть») даже за 8000 лет³.

Сами по себе эти факты довольно малоинтересны. Они приобретают значение лишь постольку, поскольку позволяют нам лучше проникнуть в сознание наших предков, поняв, как такая вселенная должна была воздействовать на тех, кто в нее верил. Чтение книжек здесь вряд ли поможет. Лучше выйдите из дому звездной ночью и прогуляйтесь полчаса, постаравшись увидеть небо в категориях старой

¹ J. B. S. Haldane. Possible worlds. London, 1930. P. 7.

² Lovejoy. Op. cit. P. 100.

³ Ed. C. d'Evelyn, A. J. Mill (E.E.T.S., 1956). Vol. II. P. 418.

космологии. Помните о том, что Верх и Низ для вас понятия абсолютные. Земля — это действительно центр, действительно самое низкое место; откуда бы вы ни двигались к Земле, это всегда движение вниз. Современный человек привык считать звезды страшно далекими. Однако расстояние следует теперь заменить той весьма специфической и гораздо менее абстрактной его разновидностью, которую мы зовем высотой и которая тут же приводит в действие наши нервы и мускулы. Средневековая Модель вращается. То, что высота звезд в средневековой астрономии очень мала в сравнении с их удаленностью в астрономии сегодняшней, оказывается, совсем не так важно. Для разума и воображения десять миллионов или тысяча миллионов миль — более или менее все равно. То и другое можно осмыслить (иначе говоря, мы можем решать задачки с тем или другим числом), но ни того ни другого нельзя себе представить; и чем более мы наделены воображением, тем лучше мы это поймем. По-настоящему важное различие состоит в том, что вселенная средневекового человека, будучи невообразимо обширной, имела в то же время очень определенные границы. Одним из неожиданных следствий этого было то, что малость Земли становилась виднее. Земля нашей вселенной, несомненно, мала; но таковы же и галактики, да все что угодно — и что же из того? Средние века никогда не теряли из виду абсолютную основу для сравнения. Самая дальняя сфера, Дантова *maggior corpo*, была определена самым большим из всего существующего. Тем самым определение «маленькая» в применении к Земле обретало куда более абсолютное значение. В то же время, поскольку вселенная Средних веков конечна, она имеет форму, форму совершенной сферы, заключающей в себе приведенное в порядок многообразие. Смотреть на ночное небо глазами современного человека — все равно что смотреть на море, теряющееся в туманной дали, или озираться по сторонам в лесной чаще — всюду деревья и ни малейшего намека на линию горизонта. Обращение взгляда вверх, на возвышающуюся средневековую вселенную, гораздо больше напоминает созерцание величественного здания. «Пространство» современной астрономии может внушать страх, приводить в замешательство или навевать неясные грезы; сферы на-

ших предков дарят нам предмет созерцания, на котором может упокоиться ум, подавляющий своим величием, но дарующий отраду своей гармонией. Именно в этом смысле наша вселенная романтична, а их — классицистична.

Вышесказанное объясняет, почему атмосфера неизвестности, загадочности, оставленности и одиночества — какая бы то ни было агорафобия — совершенно чужда средневековой поэзии, когда та, как с ней нередко случается, возводит нас на небо. Данте, чья тема вполне могла бы тому способствовать, никогда не берет этой ноты. Самый посредственный автор научной фантастики сегодня дает нам в этом отношении больше него. Паскалевский страх «вечного молчания бескрайних пространств» (*le silence eternal de ces espaces infinis*) никогда не посещал Данте. Он похож на того, кого ведут по величественному собору, а не на того, кто потерялся в безбрежном море. Современное ощущение, я подозреваю, впервые появляется у Джордано Бруно. Оно входит в английскую поэзию с Мильтоном, Луна у которого движется:

Словно тот, кто с тропки сбился,
В дремучем небе заблудился¹.

Позднее, в «Потерянном Рае», он изобрел искусный прием, с помощью которого, не теряя прежнего великолепия выстроенной и ограниченной вселенной, смог выразить новое представление о пространстве. Он заключил свой космос в сферическую оболочку, внутри которой все — свет и порядок, и подвесил ее к основанию небес. За его пределами он расположил Хаос, «неизмеримую бездну» (II, 405), «невещественную ночь» (439), где «пространства нет, Ни ширины, длины и высоты, Ни времени» — *length, breadth, and highth, And time and place are lost* (893—894). Быть может, Мильтон — первый писатель, использовавший слово «пространство» во вполне современном его значении: «Новые миры Создать пространство может» — *Space may produce new worlds* (I, 650).

¹ II Pensive, 69—70:

*Like one that had bin led astray
Through the Heav'ns wide pathless way.*

Тем не менее надо признать, что, хотя нравственные и эмоциональные следствия размеров космоса всячески подчеркивали, следствия визуальные часто оставляли без внимания. В «Рае» (XXVIII, 81—83) Данте смотрит вниз из сферы неподвижных звезд и видит Северное полушарие, простирающееся от Кадиса до Азии. Но, согласно Модели, с этой высоты едва ли можно было разглядеть Землю как таковую, тем более смешно говорить о деталях на ее поверхности. Чосер в «Доме Славы» смотрит на Землю с меньшей высоты, чем Данте, он находится в сфере воздуха ниже Луны. Но и в этом случае крайне маловероятно, что он может различить оттуда корабли и тем более, даже «с трудом», различить «зверей» (II, 846—903).

Для нас очевидно, что в предполагаемых условиях такая дальноркость невозможна, поскольку мы с детства росли под влиянием изображений, которые стремились к максимальной иллюзии подлинности и строго соблюдали законы перспективы. Мы ошибаемся, если думаем, что простой здравый смысл без такой тренировки позволяет человеку видеть воображаемые явления или даже реальный мир таким, каким все мы видим их сегодня¹. Средневековое искусство плохо знало законы перспективы, и поэзия вполне ему соответствовала. Природа для Чосера — всегда только передний план; мы никогда не увидим у него пейзажа. Средневековые поэты и художники, в отличие от позднейших эпох, не особенно стремились создать иллюзию. Относительные размеры объектов в визуальных искусствах в большей степени зависели от того, что хотелось выделить самому автору, нежели от их действительного размера или удаленности от наблюдателя. Если автор хотел показать нам те или иные детали, он их показывал независимо от того, можно их увидеть или нет. Конечно, Данте мог бы догадаться, что с высоты Звездного неба невозможно разглядеть Кадиш и Азию, и тем не менее написал об этом. Столетия спустя Рафаил у Мильтона, посмотрев вниз от Небесных врат, то есть из-за пределов даже Звездного неба (VIII, 113), увидит не только Землю, но и ее континенты, не только Эдем, но и эдемские кедры (V, 257—261).

¹ См.: *E. H. Gombrich. Art and Illusion. London, 1960.*

Можно сказать, что воображение Средних веков и даже елизаветинской эпохи в принципе (за исключением, между прочим, одного только Данте) живо и убедительно рисует цвета и действие, но буксует, когда речь идет о масштабе. Мы видим карликов и великанов, но не знаем их точных размеров. «Приключения Гулливера» можно считать подлинным переворотом¹.

В. Их действие

До сих пор наша картина Вселенной оставалась неподвижной. Попробуем теперь привести ее в движение.

Вся сила, движение и влияние Бога обращены на *Primum Mobile*, заставляя его вращаться; вид причинной связи, которая имеет здесь место, мы рассмотрим позднее. Вращение *Primum Mobile* заставляет вращаться *Stellatum*, которое в свою очередь приводит в движение сферу Сатурна, и так далее, вплоть до последней движущейся сферы, лунной. Однако тут перед нами новая проблема. *Primum Mobile* вращается с Востока на Запад, совершая полный оборот каждые двадцать четыре часа. Сферы, располагающиеся ниже, движутся (по «природной склонности») с Запада на Восток гораздо медленнее, совершая оборот за 36 тысяч лет. Но воздействие *Primum Mobile* каждый день заставляет их возвращаться назад, словно прибой или течение реки, так что их движение в конечном счете направлено на Запад, но на скорости, замедленной их борьбой за то, чтобы двигаться в противоположном направлении. Отсюда отступление Чосера:

О перводвигатель, жестокая твердь,
Чей бег дневной теснит и гонит
С востока на запад все то, что естественным образом
Двигалось бы иным путем².

¹ См. ниже, с. 69—70 (pp. 113—116).

² Кентерберийские рассказы. Рассказ Юриста, В, 295 сл.:

*O firste moeving cruel firmament
With thy diurnal sweigh that crowddest ay*

Читатель, конечно, понимает, что это не выдумка автора, а такой же «инструмент», как теория Коперника; интеллектуальная конструкция, призванная согласовать наблюдаемые явления. Нам не устают напоминать, как много математики¹, причем самой отборной, пошло на постройку Модели.

Помимо движения, сферы передают (Земле) то, что называют «влияниями», — это предмет астрологии. Астрология не специфически средневековое изобретение. Средние века унаследовали ее от античности — и завещали Ренессансу. Утверждение, что средневековая Церковь неодобрительно относилась к этой дисциплине, часто понимают совершенно превратно. Ортодоксальные богословы вполне могли соглашаться с тем, что планеты способны влиять на события и на психологию людей и гораздо сильнее на растения и минералы. Церковь боролась совсем не против этого. Она боролась против трех боковых побегов астрологии:

(1) Против достаточно доходной и политически неблагоприятной практики предсказаний, основывающихся на астрологии.

(2) Против астрологического детерминизма. Учение о «влияниях», при известном развитии, могло вести к отмене свободы воли. Против такого детерминизма, как позднее против других его форм, богословие должно было держать оборону. Аквинат высказался на этот счет достаточно определенно². С точки зрения физики влияние сфер не подлежит сомнению. Небесные тела влияют на земные, в том числе и на человека. Тем самым они могут, хотя это и совсем не обязательно, воздействовать также и на наш разум и волю. Могут, потому что высшие способности нашей души определенно воспринимают нечто (*accipiunt*) от низших; не обязательно, поскольку любое производимое подобным образом изменение способностей нашего воображения³ не делает тот или иной поступок необходимым,

*And hurlest al from Est til Occident
That naturally wolde holde another way.*

¹ A. Pannecoek. History of Astronomy. London, 1961.

² Summa, I^a, CXV, Art. 4.

³ Ср. Данте. Чистилище, XVII, 13—17.

а лишь порождает склонность к нему. Склонности можно противостоять; по этой причине мудрецы будут судить звезды. Но чаще сопротивления им не оказывают, ибо большинство людей недостаточно мудры; потому астрологические предсказания поведения больших масс людей, подобно статистическим, часто могут быть достаточно точными.

(3) Против практик, которые, как может показаться, предполагают или поощряют поклонение планетарным силам — в конце концов, они были самыми живучими из языческих богов. Альберт Великий учил, какие изображения планет можно использовать в архитектуре, а какие нет. Закопать на вашем поле пластину с изображением или символом планеты допустимо; произносить при этом заклинания и совершать «воскурения» — нет (*Speculum astronomiae*, X).

Несмотря на столь бдительный контроль за планетологией, планеты продолжали называть их божественными именами, а изящные искусства и поэзия при их изображении обращались к наследию языческих поэтов — черед скульпторов пришел несколько позже. Иногда эффект был довольно комичным. Древние описывали Марса в полном вооружении, на колеснице; средневековые художники, переводя этот образ в современные им категории, соответственно изображали его рыцарем в латах, сидящим в крестьянской телеге¹ (это могло подсказать Кретьену сюжет «Ланселота»). Когда средневековый поэт говорит о Венере или Юпитере, современному читателю не всегда понятно, планету или божество он имеет в виду. Едва ли можно определенно ответить на этот вопрос. Разумеется, не имея на то особых причин, мы не должны считать, что подобные персонажи у Гауэра или Чосера просто-напросто мифологические фигуры, какими они предстают у Шелли или Китса. Это и планеты, и божества. Дело не в том, что христианский поэт верил в божество, поскольку верил в планету; но все три элемента — видимая в небе планета, источник влияния, и божество — обыкновенно воздействовали на его сознание вместе. Мне не удалось обнаружить

¹ См.: J. Seznec. Op. cit. P. 191.

подтверждений того, что такое положение дел сколько-нибудь беспокоило богословов.

Читатель, которому уже известны свойства семи планет, может пропустить нижеследующий список:

Сатурн. В земле его влияние производит свинец; в людях — меланхолический характер; в истории — гибельные события. У Данте сфера Сатурна — это Небо созерцателей. Он связан с болезненностью и старостью. Наше традиционное изображение Старца Времени с косою сложилось на основании более ранних изображений Сатурна. Неплохое описание того, как он способствует роковым случайностям, эпидемиям, коварству и вообще неудачам, мы встречаем в «Рассказе Рыцаря» (А 2463 сл.). Он самый ужасный из семерых и иногда именуется Величайшим несчастьем, *Infortuna Major*.

Юпитер, Царь, производит в земле... всего-навсего олово; до появления консервов этот сверкающий металл был способен питать воображение. В людях он производит характер, ныне весьма несовершенно описываемый словом *joyial*^{lii} («живой», «веселый») — объяснить его не так просто. В отличие от Сатурнова нрава он не входит в число основных характеров. Можно сказать, что он царственный; но нужно представлять себе мирно правящего царя, восседающего на троне, наслаждающегося спокойствием и досугом. Характер Юпитера бодрый, праздничный, при этом знающий меру, спокойный, великодушный. Период главенства этой планеты — спокойное и благополучное время. Данте помещает в сфере Юпитера мудрых и справедливых правителей. Это лучшая планета, именуемая Величайшей удачей, *Fortuna Major*.

Марс производит железо. Он одаряет людей воинственным нравом, «цепким упорством» (*sturdy hardiness*), по выражению Батской ткачихи (D 612). Но это дурная планета, *Infortuna Minor*. Он вызывает войны. Его сфера у Данте — Небо мучеников; отчасти по вполне понятным соображениям, отчасти, как я подозреваю, вследствие филологически ошибочного сближения *martyr* и *Martem*.

Солнце — тот случай, когда согласие между мифом и астрологией оказывается под угрозой. Мифологически

Юпитер — царь, но Солнце — око и разум всего мироздания, порождающее к тому же золото, самый благородный из металлов. Оно сообщает людям мудрость и свободолюбие, его сфера — Небо богословов и философов. Хотя оно воздействует на металлы не сильнее прочих планет, его металлургические свойства упоминают гораздо чаще. У Донна в «Аллофане и Идии» мы читаем о том, что почвы, которые солнце может превратить в золото, залегают слишком далеко от поверхности земли и лучи солнца не могут произвести необходимого эффекта (61)^{iv}. Маммон у Спенсера выносит свое добро на свет, чтобы «осолнцежить» его. Будь это уже золото, ему незачем было бы так делать. Сокровище Маммона все еще серое; он подставляет его лучам солнца, чтобы обратить в золото¹. Солнце приносит удачу.

По благотворности своего воздействия Венера уступает только Юпитеру, она *Fortuna Minor*. Ее металл — медь. Их связь неочевидна, пока мы не вспомним, что Кипр некогда славился месторождениями меди, что медь — это *cuprium*, кипрский металл, и что Венера, или Афродита, которую особо почитали именно на этом острове, именовалась *Κίπρις*, Кипридой, Госпожой Кипра. В смертных она рождает красоту и влюбчивость; в истории — удачу. Данте делает ее сферу не Небом милосердных, чего можно было бы ожидать от более предсказуемого поэта, но Небом тех, кто, ныне раскаявшись, в земной жизни любил благородно и безмерно. Здесь поэт встречает Куницу, четырежды жену и дважды любовницу, а также блудницу Рахав («Рай» IX). Они пребывают в стремительном неостановимом беге (VIII, 19—27) — подобие в неподобии нераскаянным и порывистым любовникам из пятой песни «Ада».

Меркурий производит ртуть. Данте отводит эту сферу тем, кто жил милосердной и деятельной жизнью. С другой стороны, по словам Исидора, эту планету именуют Меркурием потому, что он покровитель выгоды (*mercibus praeest*)². Гауэр говорит, что родившийся под Меркурием человек будет «усерден» и «пытлив в писаниях»,

¹ Королева фей, надписания к II и VII книгам.

² См.: *Августин*. О граде Божьем, VII, XIV.

Но все же с вящим увлечением
Стремится он к обогащенью¹.

Батская ткачиха связывает его в первую очередь с клириками (D 706). В «Бракосочетании»² Марциана Капеллы Меркурий — жених Филологии, скорее учености или даже литературы, нежели того, что мы зовем «филологией» сегодня. И я почти уверен, что «слова Меркурия», противопоставленные «песням Аполлона» в финале «Тщетных усилий любви», это «отточенная» или риторическая проза. Непросто определить то общее, что объединяет эти свойства. «Ловкое рвенье» или «блестящая живость» — самое большее, на что я способен. Но лучше всего налить немного настоящей ртути в блюдце и поиграть с ним несколько минут. *Вот* что на самом деле значит «Меркуриев нрав».

Продолжая наш спуск и приближаясь к Луне, мы пересекаем великую границу, о которой я так часто упоминал; границу, отделяющую эфир от воздуха, «небеса» от «природы», обитель богов (или ангелов) от обители демонов, сферу необходимости от сферы случайности, нерушимое от подверженного разрушению. Если мы не затвердим значение этого «великого рубежа», все те случаи у Донна или Драйдена и многих других, где упоминается «над-» или «подлунный» мир, потеряют для нас заложенное в них значение. Мы воспринимаем выражение «под Луной» как туманный синоним обычного «повсюду», вроде нашего «под Солнцем», — но на самом деле именно это выражение наиболее точное. Когда Гауэр замечает:

Мы, под Луною обитая,
Подвластны в мире сем сомнению³, —

¹ *Confessio amantis*, VII, 765:
bot yit with somdel besinnesse
his hert is set upon richesse.

² *De Nuptiis Philologiae et Mercurii*. Ed. F. Eyssenhardt. Lipsiae, 1866.

³ *Confessio amantis*, Prol, 142:
we that dwelle under the Mone
Stand in this world upon a weer

он говорит именно то, что хочет сказать. Живи мы выше Луны, мы не страдали бы от сомнений и неопределенности. Когда Природа у Чосера говорит:

Мною
Содержится все то, чем под Луною
Ущерб и рост владеют вместе тут¹, —

она различает свое царство изменчивости от надлунного мира, где ничто не растет и не убывает. Когда в «Рассказе Монаха» Чосер говорит: «Фортуна ангелу не в силах повредить» (В 3191), он помнит о том, что ангелы населяют эфирную сферу, где нет случайности, а следовательно, нет удачи, неважно, доброй или злой.

Лунный металл — серебро. В людях она производит тягу к странствиям двоякого рода. Она может сделать их странниками, так что, по слову Гауэра, человек, рожденный под Луной, «обойдет много диковинных земель» — *seche manye londes strange* (VII, 748). В этом смысле англичане и немцы весьма подвержены ее воздействию (там же, 751—754). Но она может также быть и причиной «блужданий» ума, в особенности того периодически возобновляющегося безумия, которое поначалу обозначали словом «лунатизм» и при котором больной, как выражается Ленгленд (С X, 107), «впадает в безумие при свете луны, кто больше, кто меньше». Это «опасные, ненадежные луны»^v «Зимней сказки» (II, II, 30); именно поэтому (и только поэтому) «луны»^{vi} в «Гамлете» (III, III 7) — почти стопроцентно верное исправление бессмысленного *browes* в Кварто и нарушающего размер *lunacies* в Фолио^{vii}. Данте поселяет в сфере Луны тех, кто посвятил себя монашеской жизни, но затем оставил ее во имя какой-либо благой цели или по иным уважительным причинам.

Хотя для нас не представляет трудности понять характер Сатурна или Венеры, Юпитер и Меркурий почти не поддаются анализу. Отсюда можно сделать вывод, что

¹ Кентерберийские рассказы. Рассказ Врача, С 22 (пер. О. Румера):
Ech thing in my cure is
Under the Moone that mai wane and waxe.

характеры планет приходится скорее охватывать интуицией, нежели выстраивать посредством понятий; мы должны знать *их*, а не о них, *connaître*, а не *savoir*. Иногда прежние интуиции остаются в силе; когда это не так, мы колеблемся. Перемены представлений почти не коснулись характера Венеры, оставив его довольно цельным, но почти полностью упразднили характер Юпитера.

Согласно принципу перехода или опосредования, влияния действуют на нас не напрямую, но через воздух. По словам Донна в «Экстазе», «на человека влияние неба действует не прямо, но прежде накладывает свой отпечаток на воздух» (*On man heaven's influence works not so But that it first imprints the air*)^{viii}. Эпидемии вызываются первоначально губительными сочетаниями планет, например:

Вняла Природа гласу Совести и действием планет
Выслала своих вестников — эпидемии и наводнения¹.

Дурное влияние воздействует, буквально присутствуя «в воздухе». Поэтому когда средневековый врач не мог понять частной причины состояния пациента, он приписывал его «влиянию, что в воздухе гнездится». Если бы этот врач был итальянцем, он без сомнения сказал бы *questa influenza*. Врачебное сословие сохранило это слово до наших дней.

Всегда необходимо помнить, что «созвездие» (*constellation*) в словоупотреблении Средневековья очень редко означает то, что понимаем под этим мы, то есть устойчивый звездный узор. Обычно под созвездием понимали временное сочетание их относительных положений. Художник, изготовивший бронзового коня в «Рассказе Сквайра», «долго ждал созвездия» (F 129). Это нужно перевести как «долго высматривал нужное сближение планет».

Слово «влияние» (*influence*) в его современном значении — в том, которым я так часто вынужден пользоваться в этом исследовании, — такая же туманная абстракция, как все то, что представляет весь строй нашего современного

¹ Piers Plowman. C. XXIII, 80

*Kinde herde tho Conscience and cam out of the planetes
And sente forth his forayers, fevers and fluxes.*

языка. Мы должны быть крайне осторожными, чтобы не проецировать дряхлую и поблекшую ныне семантику этого слова на стихи старых поэтов, где это еще вполне сознательная астрологическая метафора. Дамы в *L'Allegro* (121), «чьи сияющие очи изливают влияние», уподобляются планетам. Когда Адам говорит Еве:

Влиянье взора твоего крепит
Все добродетели во мне¹, —

он имеет в виду куда больше того, что может понять современный читатель. Он уподобляет себя Земле, а ее — Юпитеру или Венере.

К получившейся у нас картине необходимо добавить еще два небольших штриха.

Ничто так глубоко не воздействует на воображение современного человека, когда он думает о космосе, как мысль о том, что небесные тела движутся в черной как смоль и мертвенно холодной пустоте. В средневековой Модели это было не так. Уже на примере приведенной нами цитаты из Лукана² мы видели, что (согласно наиболее вероятному толкованию этого места) в своем восхождении дух входит в область, в сравнении с которой наш земной день всего лишь разновидность ночи; и нигде в средневековой литературе я не обнаружил указания на то, что, если бы мы могли проникнуть в надлунный мир, мы оказались бы в бездне или во тьме. Дело в том, что их система в каком-то смысле более гелиоцентрическая, чем наша. Солнце освещает всю Вселенную. Звезды, по словам Исидора (III, LXI), сияют не собственным светом, но подобно Луне освещаются Солнцем. Данте в «Пире» соглашается с этим (II, XIII, 15). А поскольку они, думаю, не имели представления о роли, которую играет воздух, превращая физический свет в окружающую нас пеструю область, которую мы зовем Днем, мы должны представить себе бесчисленные кубические мили

¹ Потерянный Рай, IX, 309 (пер. наш).

*I from the influence of thy lookes receive
Access in every vertue.*

² См. выше, с. 24—25 (р. 33). Ср. также *Plinius. Naturalis Historia*, II, VII.

громадной сферы освещенными. Ночь — это не более чем коническая тень, отбрасываемая нашей Землей. Если верить Данте («Рай», IX, 118), она простирается до сферы Венеры. Поскольку Солнце подвижно, а Земля нет, эта тень похожа на длинный черный перст, что, не ведая покоя, вращается, подобно стрелке часов; вот почему Мильтон говорит о «медленно кружащемся шатре длиннейшей тени Ночи» — *the circling canopie of Night's extended shade* («Потерянный Рай», III, 556). Вне ее пределов ночи нет, есть лишь «счастливые края, где день никогда не смежает своих очей» («Ком», 978). Поднимая глаза к звездному небу, мы смотрим *сквозь* тьму, но не *во* тьму.

Во-вторых же, это огромное (хотя и конечное) пространство не только не темно, но и отнюдь не безмолвно. Будь наши уши открыты, мы услышали бы, по слову Генрисона, как

Планета каждая в ей должной сфере
Скользит и звук согласный издает¹.

Звук этот слышал и Данте («Рай», I, 78), и Троил (V, 1812).

Если читатель позаботится о том, чтобы повторить уже рекомендовавшийся эксперимент, а именно ночную прогулку со средневековой астрономией в голове, он легко ощутит важность двух последних деталей. «Молчание», пугавшее Паскаля, было, согласно Модели, всецело иллюзорным; небо кажется черным просто потому, что мы видим его сквозь темное стекло нашей собственной тени. Представьте себе, что смотрите вверх, на сияющий, теплый мир, оглашаемый музыкой.

К сказанному можно добавить очень и очень много. Однако я пропускаю знаки зодиака, эпициклы и эклиптику. Их роль в общем эмоциональном воздействии Модели (а здесь меня прежде всего интересует именно оно) не так велика. Кроме того, их едва ли можно описать, не прибегая к схемам и чертежам.

¹ Басни, 1659:

*every planet in his proper sphere
In moving makand harmony and sound.*

С. Их жители

Как мы сказали, Бог заставляет *Primum Mobile* вращаться. Современный теист, скорее всего, задаст вопрос «как?». Однако этот вопрос был задан и получил ответ много ранее Средних веков, и ответ на него стал частью средневековой Модели. Для Аристотеля было совершенно очевидно, что большинство движущихся тел двигаются потому, что их побуждает к этому какой-то иной движущийся объект. Рука, двигаясь сама, движет меч; ветер, двигаясь сам, движет корабль. Основополагающим для этой мысли было также и то, что бесконечная последовательность невозможна. Поэтому мы не можем бесконечно объяснять одно движение другим. В конечном счете должно существовать нечто, что, само пребывая в покое, приводит в движение все остальное. Такой Первый Движитель Аристотель нашел во всецело трансцендентном и нематериальном Боге, который «существует не в пространстве, равно как и время Его не старит»¹. Но мы не должны представлять себе, что Он движет вещи каким-либо практическим действием, ибо тогда мы приписали бы Ему некоторый вид движения и тем самым лишились совершенно неподвижного Движителя. Как же в таком случае Он приводит вещи в движение? Аристотель отвечает: *κινεῖ ὡς ἐρῶμενον* — «Он движет как возлюбленный»². То есть Он движет прочие вещи, как объект желания движет тех, кто стремится к нему. *Primum Mobile* приводится в движение любовью к Богу и таким образом сообщает движение остальной Вселенной.

Здесь легко было бы пуститься в рассуждения о противоречии этого богословия с иудейским (в лучших его проявлениях) и христианским. Те и другие могут говорить о «Божественной любви». Но в одном случае это означает любовь-стремление творений к Богу; в другом — Его провиденциальную и нисходящую любовь к ним. В этой противоположности тем не менее не следует видеть противоречия. Реальная Вселенная может вместить «Божественную любовь» в обоих смыслах. Аристотель описывает порядок

¹ См. выше, с. 59 (р. 96).

² Метафизика, 1072b.

природы, вечно присутствующий в неподверженном разрушению надлунном мире. Иоанн Богослов говорит о порядке Благодати («В том любовь, что не мы возлюбили Бога, но что Он возлюбил нас»¹), начавшем действовать здесь, на Земле, потому, что человек пал. Заметим, что, когда Данте завершает свою «Комедию» словами «Любовь, что движет Солнце и светила», он говорит о любви в аристотелевском смысле.

И все же, хотя противоречия здесь и нет, противоположность достаточно наглядно объясняет, почему Модель так мало заметна у духовных писателей и почему весь дух их работы так отличен от того, что делал Жан де Мен или даже сам Данте. Духовные сочинения преследуют целиком практические задачи, они обращены к тем, кому необходимо руководство. Лишь порядок Благодати имеет для них значение.

Приняв во внимание, что сферы движутся любовью к Богу, современный читатель все же вправе спросить, почему это движение должно принимать вид кругового вращения. Для античного или средневекового человека ответ, я думаю, был бы очевиден. Любовь стремится быть причастной своему объекту, стремится, насколько возможно, уподобиться ему. Но конечные и тварные существа никогда не смогут вполне разделить неподвижную вездесущность Бога, как время, хотя оно и множит свои мимолетные мгновения настоящего, никогда не в силах достичь *totum simul* вечности. Ближайшее приближение к божественной и совершенной вездесущности, которую могут достичь сферы, — это предельно быстрое и наиболее правильное из всех возможных движений в его наиболее совершенной форме — круговой. Каждая следующая сфера достигает его в меньшей степени, чем внешняя по отношению к ней, а потому его темп в каждом случае все медленнее.

Сказанное должно означать, что каждая из сфер, или то, что находится на этой сфере, — сознающее и мыслящее существо, движимое «интеллектуальной любовью» к Богу. Так оно и есть. Эти возвышенные существа зовутся

¹ 1 Ин. IV, 10.

умами, или интеллигенциями. Связь между умом сферы и самой сферой как физическим объектом понимали по-разному. Согласно более старому воззрению, ум находится «внутри» сферы, как душа «внутри» тела, так что планеты представляют собой, с чем вполне согласился бы Платон, ζψα — небесные живые существа, одушевленные тела или воплощенные умы. Поэтому Донн, говоря о наших человеческих телах, может сказать: «Мы — Умы, они — сферы»¹. Схоласты думали иначе. «Мы исповедуем вместе со святыми отцами, — говорит Альберт Великий², — что небеса не имеют душ и не суть живые существа, если использовать слово “душа” в его точном значении. Но если мы желаем привести мнения ученых (*philosophos*) в согласие со святыми отцами, мы можем сказать, что на сферах существуют некоторые Умы... и они зовутся душами сфер... но не связаны со сферами тем же самым образом, который позволяет нам именовать (человеческую) душу энтелехией тела. Мы говорили согласно ученым, которые противоречат святым отцам лишь в том, что касается имен». Аквинат следует за Альбертом: «Между теми, кто считает их живыми существами, и теми, кто так не думает, не обнаруживается или вообще никакого различия, или самое ничтожное, и то не по существу, а лишь в языке (*in voce tantum*)»³.

Планетарные Умы, однако, составляют очень малую часть ангелов, населяющих как их «природный надел» обширную эфирную область между Луной и *Primum Mobile*. Об их месте в иерархии было сказано выше.

Все это время мы говорили о протяженной в пространстве Вселенной; величие, сила и скорость угасают по мере того, как мы спускаемся от периферии Вселенной к ее центру, к Земле. Но я уже намекнул, что в умопостигаемой Вселенной все видится прямо наоборот; здесь Земля — это окраина, внешняя кромка, где бытие угасает, почти переставая существовать. Изумительные строки «Рая» (XXVIII, 25 сл.) навсегда запечатлевают в сознании эту картину. Данте видит Бога как светящуюся точку. Семь концентрических

¹ The Extasie, 51.

² Summa de creaturis, Ia, tract. III, quaest. XVI, art. 2.

³ Summa Theologiae, Ia, LXX, art. 3.

колец света вращаются вокруг этой точки, и то из них, что находится всех ближе к центру, вращается стремительнее всех. Это Ум *Primum Mobile*, каким он предстает умственному взору, превосходящий все прочие любовью и знанием. Таким образом, Вселенная, когда наш ум достаточно освобожден от власти чувств, выворачивается наизнанку. Данте, хотя и с несравнимо большей силой, все же говорит нам не более того, что мы уже знаем от Алана, помещающего нас и нашу землю «за городскими стенами»^{ix}.

Вполне закономерен вопрос, откуда в этом непадшем надлунном мире могли появиться «дурные» или «вредоносные» планеты. Но дурны они только для нас. С точки зрения душевных складов ответ на этот вопрос дает Данте, распределяя блаженные души после смерти тел по различным планетам. Сформированный планетой темперамент может быть обращен как на благо, так и на зло. Родившись под Сатурном, вы обречены либо вечно хандрить, либо сделаться великим созерцателем; под Марсом — стать либо Аттилой, либо мучеником. Даже превратное использование собственного душевного склада, дарованного нам звездами, через покаяние ведет к свойственному каждому, и только ему, блаженству — как у Дантовой Куницы. Другие дурные воздействия «неудач» — эпидемии и катастрофы — можно, без сомнения, понимать таким же образом. Виновато не влияние, а земная природа, которая это влияние претерпевает. На падшей Земле божественная справедливость попустила, чтобы мы и наша Земля и небо таким отчаянным образом реагировали на влияния, которые сами по себе благи. «Дурные» влияния — те, из которых наш испорченный мир не способен более извлечь пользы; дурной объект делает дурным воздействие благого деятеля. Самое полное из когда-либо встречавшихся мне рассуждений на эту тему содержится в одной поздней и к тому же запрещенной книге; впрочем, я полагаю, запрет она заслужила не этим. Эта книга — *Cantica Tria* Франциска Георгия Венецианца (ок. 1540 г.)¹. Будь все здесь внизу устроено должным по отношению к Небесам образом, все влияния, как учил Трисмегист, были бы предельно благими (*optimos*). Если

¹ Parisiis, 1543.

же их влияние приводит к дурным результатам, это следует приписать превратному состоянию объекта влияния (*indisposito subjecto*)¹.

Но пришло время спуститься ниже Луны, из сферы эфира в сферу воздуха. Как уже известно читателю, это «природный надел» воздушных существ, демонов. У Лаймона, который следует Апулею, они могут быть и добрыми, и злыми. Это все еще так для Бернарда, который делит воздушную область на две сферы, помещая добрых демонов в верхней и более спокойной, а злых — в нижней и более бурной². Но со временем распространялась точка зрения, что все демоны одинаково злы; все они — падшие ангелы, собственно говоря — бесы. Алан разделяет этот взгляд, когда в «Антиклавдиане» говорит о «гражданах воздуха», для которых воздух — тюрьма; об этом месте напоминает нам Чосер³. Аквинат отчетливым образом отождествляет демонов с бесами⁴. Одно место в Послании к ефесянам (2, 2) о «князе, господствующем в воздухе», возможно, тесно связано с интересующей нас темой, а кроме того, с традиционным народным сближением колдовства и дурной погоды. Вот почему Сатана у Мильтона называет воздух «нашим старым завоеванием» («Возвращенный Рай» I, 46). Как мы видели, в отношении демонов все еще царит заметная неопределенность, и тогда как неоплатонизм эпохи Возрождения возвращает к жизни старое представление, охотники на ведьм того же Возрождения все увереннее обживают новое. Дух-служитель «Кома» в рукописи «Тринити» именуется демоном.

Но хватит пока о демонах: в конце концов, мы даже не знаем, блюли ли они границу воздушной сферы и не отождествлялись ли с другими существами, которыми мы специально займемся в следующей главе.

Мне вряд ли удастся вытащить читателя еще на одну экспериментальную прогулку под звездным небом. Но, может быть, даже не выходя на улицу, он сможет теперь

¹ Canticum Primi, tom. III, cap. 8.

² Op. cit, II, Pros. VII. P. 49—50.

³ Дом Славы, II, 929.

⁴ Ia, LXIV, I, и в др. местах.

подправить свою картину старой Вселенной, добавив те финальные штрихи, о которых мы только что говорили. Какие бы мысли ни посещали современного человека при взгляде на звездное небо, он, безусловно, чувствует, что смотрит *вовне* — подобно тому, кто смотрит из кают-компания на темные воды Атлантики или с освещенного крыльца на темные и пустынные болота. Примерив на себя средневековую Модель, чувствуешь, что заглядываешь *внутрь*. Земля лежит «за городскими стенами». Когда восходит Солнце, его свет слепит нас и мы не можем видеть то, что внутри. Тьма, наша собственная тьма, опускает завесу, и мы лишь мельком замечаем внутреннее величие, обширную освещенную полость, наполненную музыкой и жизнью. И вот, заглядывая внутрь, мы видим не «воинство непреложного закона» (*the army of unalterable law*), как Люцифер у Мередита^x, но скорее пир ненасытимой любви. Мы наблюдаем жизнь существ, чей опыт мы можем разве что несовершенным образом сравнить с тем, что чувствует пьющий, чья жажда радостна, но еще не утолена. Ибо в них бесконечно и беспрепятственно упражняется высочайшая из способностей души, обращенная на благороднейший из объектов; не насыщаясь до конца, поскольку они никогда не могут вполне усвоить Его совершенство, и все же не зная разочарования, поскольку в каждое мгновение они приближаются к Нему в самой полной мере, на которую только способна их природа. Нет ничего удивительного в том, что на одном старом рисунке¹ Ум *Primum Mobile* представлен в облике девицы, танцующей и играющей со своей сферой, словно с мячом. А затем, отложив в сторону то богословие или безбожие, которого мы держались прежде, обратим наш ум вверх, небо за небом, к Тому, Кто на самом деле есть центр, а для наших чувств — самый дальний предел Вселенной; к добыче, которую неустанно преследуют все охотники, к свече, к которой, не опаяля крыльев, стремятся все мотыльки.

Получающаяся у нас картина в высшей степени религиозна. Но разве эта религия непременно христианство?

¹ *Seznec*. Op. cit. P. 139.

Конечно, эта Модель, в которой Бог не столько любит, сколько любим, а человек — малозначительное творение, и христианская картина мира, в самом центре которой — грехопадение человека и вочеловечение Бога для искупления человечества, разительно отличаются друг от друга. Может быть, как я уже замечал, абсолютного логического противоречия здесь нет. Можно ведь сказать, что Добрый Пастырь отправляется на поиски потерянной овцы, потому что она потерялась, а не потому, что была лучшей в отаре. Она вполне могла быть и худшей. Но само настроение, сам дух той и другой модели в корне различны. Вот почему вся эта космология играет столь незначительную роль у духовных писателей и не сплавляется с высоким религиозным пылом ни у кого из известных мне авторов, за исключением одного лишь Данте. Есть и иное свидетельство этого раскола. Можно было бы ожидать, что Вселенная, настолько полная светящимися сверхчеловеческими существами, будет угрожать монотеизму. Но в Средние века угроза монотеизму явно исходила не от культа ангелов, а от культа святых. Молясь, люди редко думали об Умах и иерархиях. Вероятно, их религиозная жизнь и их картина мира не противостояли друг другу, а были разобщены. Впрочем, в одном пункте можно было бы ожидать противоречия. Неужели всей этой прекрасной Вселенной, безгрешной и совершенной повсюду за сферой Луны, предстоит погибнуть в последний день? По-видимому, нет. Когда Писание говорит, что звезды падут (Мф. 24, 29), это можно понимать фигурально; это может значить, что тираны и вельможи низвергнутся вниз со своей высоты. В конце концов, речь ведь может идти и о метеоритах. И апостол Петр (2 Пет. 3, 3 сл.) говорит лишь, что мир будет разрушен огнем, как некогда был разрушен водой. Но ведь никому в голову не придет, что потоп мог подняться до надлунных сфер; значит, не сможет и огонь¹. Данте освобождает высшие сферы от последней катастрофы; из седьмой песни «Рая» мы узнаем, что то, что проистекает непосредственно от Бога, *senza*

¹ Августин. О Граде Божием, XX, XXVIII, XXIV. *Aquinas*. IIIa, supplement, q. LXXIV, art. 4.

mezzo distilla (67), не окончится никогда. Подлунный мир не был сотворен непосредственно; его части были созданы подмастерьями. Человек же был создан непосредственно Богом, отсюда и его бессмертие; то же самое с ангелами, и очевидно, не только с ними, но и с *paese sincero nel qual tu sei* (130), «той чистой областью, в которой ты ныне пребываешь». Если понять сказанное здесь буквально, надлунный мир не будет разрушен; лишь четыре элемента ниже Луны, «разгоревшись, разрушатся».

Человеческое воображение нечасто имело перед собой объект так тонко упорядоченный, как средневековый космос. Он эстетически совершенен; разве что для нас, знающих, что такое романтизм, его упорядоченность немного чрезмерна. При всей громадности его пространств он может в конце концов поразить нас своего рода клаустрофобией. Неужели тут нет ни малейшей неясности? Нет сокровенных закоулков? Нет сумерек? Неужели мы никогда не сможем по-настоящему вырваться на простор? Следующая глава, возможно, принесет некоторое облегчение.

Примечания переводчика

ⁱ Об управлении государей, 277.

«Sone, swich thocht lurkyng thee withynne,
That huntith aftir thy confusioun,
Hu tyme it is to voide and lat him twynne,
And walke at large out of thy prisoun.
Be waar the feendes sly conclusioun,
For if he may thee unto despeir brynge,
Thow mourne shalt, and lawhe he wole and synge.

ⁱⁱ Джон Холдейн, английский генетик, биохимик и философ науки, был для Льюиса воплощением сциентизма и имморализма в науке. Его черты усматривают в образе Уэстона из «Космической трилогии». В 1946 году Холдейн написал едкий отзыв о «Трилогии» (*The Modern Quarterly*, Autumn 1946), на который Льюис ответил в неопубликованной работе «A Reply to Professor Haldane».

ⁱⁱⁱ «Живой», «веселый».

^{iv} *The earth doth in her inner bowels hold
Stuffe well dispos'd, and which would faine be gold,
But never shall, except it chance to lye,
So upward, that heaven gild it with his eye.*

В пер. С. Степанова:

*В кишках земли заложена руда, —
Но золотом не станет никогда,
Коль залегают чересчур глубоко
И недоступна для Небесна Ока.*

v В пер. Т. Щепкиной-Куперник «безумье».

vi В пер. М. Лозинского «бред».

vii Речь идет о разночтениях в первых изданиях «Гамлета».

viii The Extasie, 57—58.

ix См.: *Alanus de Insulis. De planctu naturae, Prosa III. Поэмы Алана Льюис рассматривает во второй главе «Аллегии любви»* (с. 68—75 (р. 98—109)).

x Речь идет о стихотворении Мередита «Люцифер в свете звезд» (*Lucifer in Starlight*) 1883 г.

Глава VI

ДОЛГОЖИТЕЛИ

Стыдно помещать лепреконов в рабочие дома. Одно хорошо — они не станут там работать.

*Честerton*ⁱ

Я выделил *Longaevi*, или долгожителей, в отдельную главу, потому что они обитают между воздухом и землей. Другой вопрос, достаточно ли они важны, чтобы оправдать такое внимание к себе. В каком-то смысле (позволю себе оксюморон) их значение — в их незначительности. Это периферийные, эфемерные существа. Быть может, они единственные, кому Модель не определила, так сказать, официального статуса. В этом-то и кроется их ценность для воображения. Они словно бы смягчают классическую суровость гигантской картины. Они вносят долгожданный элемент нестройности и неясности во Вселенную, которая без них рискует быть слишком самоочевидной, слишком понятной.

Название *Longaevi* я позаимствовал у Марциана Капеллыⁱⁱ, который рассказывает о «танцующих стайках *Longaevi*, населяющих леса, поляны и рощи, озера, ключи и ручьи; зовутся они панами, фавнами... сатирами, сильванами и нимфами...»¹. Бернارد Сильвестр говорит о похожих существах, «сильванах, панах и nereидах» — он не называет их *Longaevi*, — чей «век длинней» (чем человеческий), хотя они и не бессмертны. Они невинны — «беспорочны» — и обладают телами совершенной чистоты².

¹ De Nuptiis Mercurii et Philologiae, II, 167. Ed. F. Eyssenhardt. Lipsiae, 1866. P. 45.

² Op. cit. II Pros., VII. P. 50,

Можно было бы, конечно, называть их феями. Однако это слово, испорченное детскими утренниками и плохими детскими книжками с еще худшими иллюстрациями, было бы опасным как название главы. Мы привнесли бы в эту тему готовое, современное представление о феях и стали бы читать старинные тексты в его свете. Верный путь, конечно, обратный: мы должны без предубеждения подходить к текстам и из них узнавать, что́ слово *fairy* значило для наших предков.

Хорошей отправной точкой могут послужить три места у Мильтона:

(1) нечисть, что бродит по ночам
В тумане ль, средь огней, у озера иль у болотной топи,
Костлявая ведьма иль неприкаянный дух,
Гоблин иль злобная подземная фея¹ⁱⁱⁱ.

(2) ...как пигмеи, что живут
За гребнем гор Индийских, или те
Малютки-эльфы, что в полночный час
На берегах ручьев и на лесных
Опушках пляшут; поздний пешеход
Их видит...²

(3) И дамы Гесперид, что казались прекраснее
Выдуманых или легендарных существ былых времен
Волшебных девиц, что встречались в дремучем лесу
Рыцарям Логрису или Лиона³.

¹ Ком, 432 сл.:

*No evil thing that walks by night
In fog or fire, by lake or moorish fen,
Blue meagre Hag or stubborn unlaidd ghost —
No goblin or swart Faery of the mine.*

² Потерянный Рай, I, 780 сл. (пер. А. Штейнберга):

*Like that Pigmean Race
Beyond the Indian Mount, or Faery Elves,
Whose midnight Revels, by a Forest side
Or Fountain some belated Peasant sees...*

³ Возвращенный Рай, II, 357 сл.:

*And Ladies of th' 'Hesperides, that seem' d
Fairer than feign' d of old, or fabl' d since
Of Fairy Damsels met in Forest wide*

Мильтон слишком поздний автор, чтобы служить прямым доказательством средневековых верований. Эти строки ценны для нас тем, что показывают сложность традиции, которую Средние века завещали ему и его читателям. Три этих места, вероятно, никогда не соединялись в сознании Мильтона. Каждое из них решает собственные поэтические задачи. В каждом случае у поэта есть все основания ждать от своего читателя разных реакций на слово *fairy*. Все три реакции одинаково возможны и обоснованны, и автор мог рассчитывать, что в каждом случае читатель сделает правильный выбор. Еще одно, более раннее и, быть может, гораздо более поразительное свидетельство этой сложности: в 1576 году в Эдинбурге, то есть на том же самом острове и приблизительно в то же самое время, где и когда Спенсер старался польстить Елизавете I, уподобив ее королеве фей, женщину могли сжечь за то, что она «просила помощи» у фей и «Королевы эльфов»¹.

«Злобная фея» «Кома» перечисляется среди страшилок. Это одна из ветвей традиции. «Беовульф» относит эльфов (*yfse*, 111) вместе с великанами и гигантами к врагам Бога. В балладе «Изабелла и Эльф-рыцарь» Эльф-рыцарь — что-то вроде Синей Бороды. У Гауэра желающий оклеветать Констанцию говорит, что она «из фей», потому что родила чудовище («Исповедь влюбленного», II, 964 сл.). В словаре *Catholicon Anglicum* 1483 года в качестве латинских эквивалентов английского «эльф» называются *lamia* и *eumenis* (фурия); а в *Vulgaria* Гормана (1519 г.) — *strix* и *lamia*^{iv} в качестве эквивалентов «феи» (*fairy*). Хочется спросить: «А почему не *nymph*?» Но *nymph* не спасло бы положения. Это слово тоже могло приводить наших предков в ужас. «Что это за дьяволы, столь фейные, что у меня волосы дыбом? — восклицает Корсит в «Эндимионе» Лили (IV, III). — Ведьмы! О ужас! Нимфы!!!» Драйтон^v в «Послании Мортимера к королеве Изабелле» говорит о «жуткой взъерошенной морской нимфе» (77). Афанасий Кирхер, обращаясь к призраку, говорит:

By Knights of Logres, or of Lyones.

¹ M. W. Latham. *The Elizabethan Fairies*. Columbia, 1940. P. 16. Я во всех отношениях многим обязан этому исследованию.

«Эй! Боюсь, ты одна из тех демонов, кого древние называли нимфами», на что получает утвердительный ответ: «Я не Лилит и не ламия»¹. Реджинальд Скот^{vi} упоминает фей (и нимф) среди страшилок, которыми пугают детей: «Слуги моей матери пугали нас быкодавами, духами, ведьмами, домовыми, эльфами, Бабой-ягой, феями, сатирами, панами, фавнами, силенами, тритонами, кентаврами, карликами, великанами, нимфами, инкубом, Робинотом-славным-малым, призраком, дубовым человечком, огнедышащим драконом, паком, Мальчиком с пальчик, Томом-без-костей-кувырком и другими ужасами»².

Такое мрачноватое представление о феях, очевидно, получило распространение в XVI столетии и начале XVII — вовремя, особенно равнодушное к кошмарам. Замечание о том, что три искусительницы Макбета могли быть «какими-нибудь нимфами или феями», Холиншед^{vii} добавил к рассказу Боэса^{viii} от себя. Ужас перед подобными существами жив и поныне, он исчез разве что там, где начисто перестали верить в фей. Мне самому приходилось останавливаться в Ирландии, в пустынном месте, о котором рассказывали, что там обитают привидения и «добрые люди» (их называли так, чтобы не навлечь на себя их гнев). Однако мне дали понять, что именно феи, а вовсе не привидения заставляли моих соседей по ночам обходить эти места стороной.

Список страшилок Реджинальда Скота заслуживает небольшого отступления еще по одной причине. Некоторые исследования фольклора почти целиком посвящены происхождению тех или иных верований, тому, как боги вырождались в фей. Эти изыскания вполне оправданны и очень любопытны. Но список Скота показывает, что когда мы задаемся вопросом, чем были забиты головы наших предков и что они сами думали на этот счет — чтобы лучше понять то, что они писали, — исследование истоков не слишком помогает найти ответ. Они могли знать, а могли и не знать о происхождении образов, живущих в их воображении.

¹ *Iter Extaticum II qui et Mundi Subterranei Prodromos dicitur*, II, I. Romae, Typis Mascardi, MDCLVII.

² *Discouerie of Witchcraft* (1584), VII, XV.

Иногда мы можем уверенно утверждать, что, к примеру, Гиральд Камбрийский знал о том, что фея Моргана была некогда кельтским божеством, *dea quaedam phantastica*, как он говорит в «Зерцале церковном» (*Speculum Ecclesiae*, II, IX); быть может, от него это узнал автор «Гавейна» (2452). Всякий достаточно начитанный современник Скотта скорее всего знал, что его сатиры, паны и фавны — это классическое наследие, тогда как Мальчик с пальчик или Том-кувырком — нет. Но очевидно, что это ничего не значило; все они действовали на сознание одинаково. Если все в самом деле прошли через школу «служанок моей матери», в этом нет ничего удивительного. Вопрос в том, почему они действуют на нас настолько по-разному. Ведь большинство из нас, кажется, и сегодня побаивается ведьм или «духов», а вот к встрече с нимфой или тритоном, будь она возможна, готовы отнестись как к приятному приключению. Образы родного фольклора, даже сегодня, не так безобидны, как классические. Думаю, причина здесь в том, что античные образы дальше от нас, прежде всего по времени, но не только, — они чужды нашим суевериям, а значит, нашим страхам, даже воображаемым. Мысль увидеть Протея, поднимающегося из моря, могла казаться Вордсворту привлекательной отчасти потому, что он был совершенно уверен в невозможности такой встречи. Относительно привидений он не чувствовал себя столь же уверенно; соответственно увидеть их ему хотелось меньше.

Второй мильтоновский фрагмент знакомит нас с иным представлением о феях. Оно ближе нам, поскольку Шекспир, Драйтон и Уильям Браун использовали его в своем творчестве. Отсюда родом миниатюрные феи пошловатых современных фантазий, с усиками и прозрачными крылышками, почти насекомые. Мильтон сравнивает «фейных эльфов» с «расой пигмеев». В балладе «Маленький-маленький человечек» (*The Wee Wee Man*)^{ix} мы читаем:

Когда мы пришли к основанию лестницы,
Там танцевали девы, стройные и крохотные¹.

¹ *When we came to the stair foot
Ladies were dancing jimp and sma.*

Ричард Бовет в своем «Пандемониуме» (1684) говорит о феях, «обликом подобных мужчинам и женщинам, а размером чуть меньше человека». Бертон указывает «места в Германии, где они обычно устраивают гулянья в маленьких лодочках, около двух футов длиной»¹. Горничная, жившая у нас дома в годы моего детства, рассказывала, что видела их близ Дандрема в Каунти-Даун; по ее словам, они были «ростом с ребенка» (возраст ребенка она не уточняла).

Однако точнее этого «меньше человека» мы определить их размер не можем. Многозначительные прения о том, похожи ли они на обычных карликов, лилипутов или даже насекомых, совершенно нелепы — причем по той же самой причине, о которой мы уже говорили.² Как я заметил выше, зрительное воображение средневековых и более ранних авторов долгое время вообще пренебрегало масштабами. Я не могу припомнить ни одной книги до «Гулливера», в которой делалась бы сколько-нибудь серьезная попытка сыграть на этом. Каковы сравнительные размеры Тора и великанов в прозаической (младшей) Эдде? Мы не знаем ответа на этот вопрос. В XLV главе перчатка великана кажется трем богам огромным чертогом, большой палец которой стал боковой палатой, где двое из них устроили себе опочивальню. Здесь бог по сравнению с великаном то же, что муха по сравнению с человеком. Но уже в следующей главе Тор пирует с великанами и может поднять — хотя в силу особых причин не может осушить — рог с вином, который они ему подносят. В эпоху, допускавшую такие пируэты, едва ли можно рассчитывать на внятное объяснение роста эльфов. А эпоха эта длилась столетия. Даже в текстах, главной задачей которых было какое-никакое снижение, царил самый буйный хаос. Оберон в «Нимфидии» Драйдона достаточно велик, чтобы поймать осу своими руками в стихе 201, и достаточно мал, чтобы оседлать муравья в стихе 242; с таким же успехом можно было написать, что он способен поднять слона и прокатиться на фокстерьере. Я не думаю, что от столь вычурного произведения можно ожидать

¹ Pt. I, 2, M. I, subs. 2.

² См. выше, с. 62 (p. 101–102).

хоть сколько-нибудь достоверных свидетельств о народных верованиях. Дело скорее в том, что таких свидетельств не может предоставить ничто из написанного в годы, когда была возможна подобная непоследовательность. Скорее всего, сами эти народные верования были так же безнадежно расплывчаты и непоследовательны, как литература.

Неопределенно малые размеры этой разновидности фей не столь важны, как ряд других черт. «Фейные эльфы» Мильтона «Поглощены весельем и танцами» — *on thir mirth and dance Intent* (I, 786). Крестьянин случайно на них натывается. Им нет никакого дела до него, а ему — до них. Представители предыдущей разновидности, «злобные подземные феи», могли бы повстречаться вам нарочно, и в этом случае их намерения несомненно были бы злобными. Эта разновидность не такова. Они показываются — часто нет никаких указаний на то, что они меньше человека, — там, где, по их мнению, не попадутся на глаза смертным:

И часто видят меня в облике женщины на многих тайных тропах,
Собравшись в большом числе, мы скачем и веселимся¹.

В рассказе Батской ткачихи мы снова слышим о танце, который также пропадает из вида с приближением человека (D 991 сл.). Спенсер перенимает этот мотив: танцующие грации у него исчезают, когда Калидор вторгается на их празднества («КФ» VI, X). Томсон в «Замке Праздности» (I, XXX) знает об этой особенности фей.

Нет необходимости особо подчеркивать отличия этих фей от тех, что упомянуты в «Коме» или у Реджинальда Скота. Впрочем, даже вторая разновидность может заставить человека слегка поволноваться; сердца мильтоновских крестьян при встрече с ними замирают «от страха и восторга». Их вид поражает своей нездешностью. Но здесь у человека нет ужаса или отвращения. Эти существа сторонятся людей, а не люди — их. Тот смертный, кто их видит (пока его не заметят), чувствует, что совершает нечто пре-

¹ South English Legendary, ed. cit. Vol. II. P. 140.

*And ofte in forme of woman in moni deorne weie
Me sith of hom gret companie bothe hoppe and pleie.*

ступное. Его восторг — восторг случайно подсмотренного мимолетного видения радости и грации, столь странных посреди нашей исполненной тягот жизни.

Эту разновидность фей переняли Драйтон (довольно бездарно) и Шекспир (блестяще), но так или иначе в конце концов они превратились в комический прием, сразу растеряв почти весь свой фольклорный колорит. После Шекспира эти существа, видоизменившись не без участия (как я подозреваю) сильфов Поупа, вырождались, становясь все более приукрашенными и опошленными, пока не превратились в фей, которые должны очень нравиться детям. По моим наблюдениям, это далеко не так.

«Фейные девицы» из третьего фрагмента Мильтона знакомят нас с разновидностью фей, наиболее важной для читателя средневековой литературы и куда меньше известной читателю современному. Все это предполагает наиболее сложную реакцию с нашей стороны.

Фейные девицы «встречаются в дремучем лесу». *Встречаются* — важное слово, ибо столкновения с ними не случайны. Они сами ищут встречи с человеком, и их намерения обычно (но не всегда) любовные. Это *fées* французских романов, *fays* наших, *fate* итальянских. К их числу принадлежит возлюбленная сэра Лаунфалья, дама, что свела в могилу Томаса-Рифмача^x, феи «Сэра Орфео»^{xi}, Берсилак в «Гавейне» (который именуется в 681-м стихе поэмы «эльфийским человеком»). Фея Моргана у Мэлори приобрела человеческие черты, а *Fata Morgana*, ее итальянский аналог, осталась всецело феей. Мерлин — лишь наполовину человек по крови, который никогда не занимается магией как искусством, — почти целиком принадлежит к этой разновидности. Размерами они почти не отличаются от людей. Исключение — Оберон в «Гюйоне из Бордо»^{xii}. Он ростом с гнома, однако из-за красоты и почти божественного достоинства, с каким он себя держит, его нужно отнести к — назовем их так — высшим феям.

Эти высшие феи обнаруживают сочетание свойств, вкратце описать которые довольно трудно.

С одной стороны, во всех описаниях нас поражает их суровое, яркое и отчетливо материальное великолепие. Мы

можем начать не с настоящей феи, но с существа, которое выглядит так, словно бы оно явилось *of faerie*, из сказки. Речь идет об убийце юных женщин у Гауэра (V, 7073). Он завит, причесан и увенчан гирляндой из зеленых листьев — как говорится, «очень прилично упакован». Однако сами высшие феи куда наряднее. Там, где наш современник готов увидеть таинственное и туманное, он встречает блеск богатства и роскоши. Король фей в «Сэре Орфео» является в окружении доброй сотни рыцарей и сотни дам, сидящих верхом на белых конях. Его корона — огромный самоцвет, сияющий подобно солнцу (142—152). Последовав за ним в его страну, мы не найдем там ничего туманного или бесплотного; мы видим замок, сияющий, как хрусталь, сотню башен с золотыми основаниями, глубокий ров, богатую резьбу (355 сл.). В «Томасе-Рифмаче» фея одета в зеленый шелк и бархатную мантию, а в гриву ее коня вплетены пятьдесят девять серебряных колокольчиков. Роскошные одежды и доспехи сэра Берсилака описаны в «Гавейне» с почти утомительной тщательностью (151—220). Фея в «Сэре Лаунфале» одела своих придворных дам в *inde sandel*, зеленый бархат, расшитый золотом, а в венце у каждой сияет не меньше шестидесяти драгоценных камней (232—239). Ее шатер — сарацинской работы, набалдашники по краям полого хрустальные, а увенчивает все золотой орел, столь обильно изукрашенный эмалью и карбункулами, что ни Александру, ни Артуру не снились такие богатства (266—276).

Во всем этом можно заподозрить известную вульгарность воображения, как будто фея — примерно то же самое, что миллионер. Даже если мы вспомним, что Небеса и святых часто изображали очень похожими средствами, это не особенно нам поможет. Несомненно, такие представления *наивны*; но, обвиняя наших предков в *вульгарности*, мы рискуем ошибиться. Роскошь и материальное великолепие в современном мире неизбежно связываются исключительно с деньгами, и эти представления, во всяком случае — по большей части, достаточно уродливы. Но то, на что любовался при дворе короля или крупного феодала человек Средневековья, чтобы затем вообразить себе еще более прекрасную «сказку» и — много более прекрасные —

Небеса, было иным. Архитектура, оружие, короны, одежды, кони и музыка почти всегда были красивы и символичны или, по крайней мере, таили в себе известный смысл — святости, авторитета, отваги, благородства или, в самом худшем случае, власти. Они связывались с щедростью и вежественностью, чего не скажешь о современной роскоши. Потому искреннее восхищение ими не унижало.

Таково одно из свойств высших фей. Но, несмотря на это материальное великолепие, явленное нам во всем своем блеске и с почти фотографической точностью, в любое мгновение они могли скрыться с такой же легкостью, как те «фейные эльфы», которых замечали танцующими «на краю леса или у источника». Орфео ожидает Короля фей в окружении тысячи рыцарей, но это не помогает. Его жену похитили, и никто не успел заметить, как это случилось, — «ее унес волшебный враг» — *with fairy forth ynome*, и «никто не знал, куда и как» — *men wist newer wher she was bicom*e (193—194)^{xiii}. Прежде чем показаться нашему взору снова, в их собственном царстве, как они исчезнут, обратившись в «слабые крики и дуновенья», едва ощутимо доносящиеся из лесной глуши. Сэр Лаунфаль может встречаться со своей возлюбленной лишь в потайном месте, в «укромном уголке» (*derne stede*); там она приходит к нему, но никто не видит, откуда она является (353 сл.).

Правда, когда она с ним, она совершенно явно из плоти и крови. Высшие феи — полные жизни, энергичные, страстные существа. Фея сэра Лаунфалья возлежит в своем богатом шатре, обнаженная до пояса, она белее лилии и пурпурнее розы. Завидя его, она первым делом признается ему в любви и требует взаимности. Затем следует прекрасный пир, и пара тут же отправляется в постель (289—348). Фея Томаса-Рифмача, насколько можно понять из кратких слов баллады, весьма деятельное и даже спортивное существо, что «всласть охотится и чудно живет». Колоритнее всех Берсилак с его смесью свирепости и добродушия, совершенной таинственности в любой ситуации и бесшабашной веселости. Куда ближе всех, даже самых смелых, современных фантазий к высшим феям Средневековья два описания фей, одно — более позднего, а другое — более раннего периода.

Нам очень трудно представить себе буйную высшую фею. Однако Роберт Керк в своем «Тайном государстве» (1691) называет некоторых из них «создания, подобные безумно дерзким людям». А старый ирландский поэт описывает, как они крушат вражеские армии, опустошают попадающиеся на их пути земли. Это злобные убийцы, шумные завсегдатаи пивных, сочинители песен¹. Попробуем представить себе в этом качестве Короля фей из «Сэра Орфео» или сэра Берсилака.

Прежде чем назвать высших фей чем-то вроде «духов», мы должны учесть предупреждение Блейка о том, что «дух и видение вовсе не то, что понимает под этим новая философия, то есть клубящийся туман, если не пустота; живые и прекрасно скроенные, они превосходят все, что способна создать смертная и тленная природа»². Называя их «сверхъестественными существами», мы должны хорошо понимать, что это значит. Их жизнь в каком-то отношении *более* «естественна», чем наша: они сильнее, безрассуднее, менее замкнуты, более торжественны и неисправимо страстны. Они свободны как от вечного животного рабства пище, выживанию и размножению, так и от человеческой ответственности, стыда, сомнений, меланхолии. Возможно, и от смерти; но об этом позже.

Таковы, очень кратко, три разновидности фей, или *Longaevi*, какими рисует их средневековая литература. Насколько сильно и последовательно в них верили и насколько распространены были эти верования, я не знаю. В них верили достаточно крепко, чтобы спорить об их происхождении; таких теорий было несколько, но они никогда не были настолько законченными, чтобы обеспечить этим необузданным бродягам прочное место в Модели.

Я назову четыре.

(1) Они — третий род разумных существ, отличный от ангелов и людей. Этот третий род можно понимать по-разному. «Сильваны, паны и nereиды» Бернарда, живущие дольше нас, но не вечно, очевидно разумные (и зем-

¹ См.: *L. Abercrombie. Romanticism. London, 1926. P. 53.*

² *Descriptive Catalogue, VI.*

ные) существа, отличающиеся от нас, которых, несмотря на античные имена, можно отождествить с феями. Поэтому Дуглас в его «Энеадах» поясняет Вергилиево *fauni nymphaeque* (VIII, 314) следующим образом: «те, кто зовется у нас фейным народцем или эльфами (*Quhilk fair folkis or than elvis cleping we*)». *Fata* у Боярдо, объясняющая, что она, как весь ее род, не может умереть до Судного Дня¹, предполагает ту же теорию. Противоположный взгляд может числить искомый третий род среди тех духов, что, согласно принципу полноты, соответствуют каждой из четырех стихий² — «духи каждого элемента» «Фауста» (151), «Четверовластники огня, воздуха, моря и земли» «Возвращенного Рая» (IV, 201)^{xiv}. Шекспировский Ариэль — фигура несравненно более серьезная, чем персонажи «Сна в летнюю ночь», — похож на четверовластника воздуха. Более тщательный анализ духов четырех стихий, однако, позволяет уверенно отождествить с феями лишь один из четырех родов. Их перечисляет Парацельс³: (а) Нимфы, или ундины, водные существа, обитающие в воде, имеющие облик человека и наделенные даром речи; (б) Сильфы, или сильвестры, населяющие воздух. Они крупнее людей и не говорят; (с) Гномы, или пигмеи, населяющие землю: около двух пядей ростом и очень неразговорчивы; (д) Саламандры, или вулканы, населяющие огонь. Нимфы и ундины, очевидно, — феи. Гномы ближе к гномам немецких сказок. Парацельс — слишком поздний автор для нашей темы, однако у нас есть основания полагать, что он, во всяком случае отчасти, использует очень ранний фольклорный материал. В XIV столетии семейство Люсиньян гордо указывало на русалку среди своих предков⁴. Еще позже мы находим теорию о третьем роде разумных существ без всяких попыток связать его с кем-либо конкретно. «Рассуждение, посвященное дьяволам и духам», добавленное в 1665 году к «Открытию» Скота, гласит: «...природа их промежуточна между Небесами и Преисподней... они царствуют в третьем

¹ Orlando Innamorato, II, XXXVI, 15.

² M. Ficino. Theologia Platonica de Immortalitate, VI, I.

³ De Nymphis, etc., 1, 2, 3, 6.

⁴ S. Runciman. History of the Crusades. Cambridge, 1954. Vol. II. P. 424.

царстве, не смея вовеки ожидать иного суда и иной участи». Наконец, Керк в «Тайном государстве» отождествляет их с тем воздушным народцем, который я до сих пор должен был так часто упоминать: «срединой природы между человеком и ангелом, каковых в старину почитали демонами».

(2) Это ангелы, но ангелы особого рода, на нашем жаргоне — «разжалованные». Эта версия довольно пространно обсуждается в «Легендах Южной Англии»¹. Когда Люцифер поднял мятеж, он и его сторонники были низвергнуты в Ад. Но были и такие ангелы, что «некогда держались с ним»: попутчики, которые по существу не присоединились к мятежу. Изгнанные в нижние, более беспокойные уровни воздушной сферы, они останутся там до Судного Дня, после которого отправятся в Ад. Наконец, были среди ангелов и такие, кого, наверное, можно назвать центристами; они лишь «некогда заблуждались» и почти, но не до конца виновны в мятеже. Эти ангелы были изгнаны, кто в более высокие и спокойные области воздуха, кто в различные места на земле, в частности — в Земной Рай. Вторая и третья категории иногда являются людям в сновидениях. Многие из числа тех, кого смертные видят танцующими и зовут *elueue*, после Судного Дня возвратятся на Небеса.

(3) Это умершие или какой-то особый род умерших. В конце XII столетия Уолтер Мэп в своих «Придворных безделицах» (*De Nugis Curialium*) дважды² рассказывает следующую историю. В его времена было известно семейство, звавшееся Сыновьями мертвой (*filii mortuae*). Бретонский рыцарь похоронил свою жену, истинно и подлинно умершую — *re vera mortuam*. После, проезжая ночью по пустынной долине, он заметил ее живой посреди большой группы женщин. Он был напуган и восхищен тем, что делали «феи» (*a fatis*), и все же отнял ее у них и увез с собой. Они счастливо жили вместе несколько лет и прижили детей. Похожим образом в рассказе Гауэра о Розифилее³ группа женщин, во всех отношениях очень похожих на высших

¹ Op. cit. Vol. II. P. 408—410.

² II, XIII; IV, VIII.

³ IV, 1245 et seq.

фей, оказываются умершими. Боккаччо рассказывает похожую историю, и Драйден заимствует у него этот сюжет для «Теодора и Гонории». В «Томасе-Рифмаче», как мы помним, феи приносят Томаса туда, где дорога разделяется на трое, так что одна ведет на Небеса, другая в Ад, а третья в «волшебную Страну эльфов» (*fair Elfland*). Некоторые из тех, кто выбирает третью дорогу, в конце концов оказывались в Аду, поскольку Дьявол имеет право каждые семь лет собирать со Страны эльфов десятину. В «Сэре Орфео» поэт словно бы не может решить, является ли место, куда феи унесли даму Эуридицу, страной мертвых или нет. Сначала все идет как по маслу. Там полным-полно людей, которых ошибочно считают мертвыми (389—390). Здесь все понятно: те, кого мы считаем умершими, на самом деле всего-навсего «у фей». Но в следующее мгновение это странное место уже кишит самыми настоящими мертвецами: безголовыми, задушенными, утопленниками, умершими в детстве (391—400). А затем мы снова возвращаемся к тем, кого феи забрали к себе во сне (401—404).

Умерших несомненно отождествляли с феями, во всяком случае верили в их тесную связь: ведьмы признавались в том, что видели умерших среди фей¹. Показания, полученные под пытками, разумеется, ничего не говорят нам о верованиях обвиняемых; но это хорошее доказательство того, во что верили обвинители.

(4) Наконец, это падшие ангелы; проще говоря — бесы. Эта версия становится почти официальной после восшествия на престол Иакова I. «Род бесов, живущих на земле, — говорит он («Демонология» III, I), — можно разделить на четыре различных группы... четвертая из них — духи, которых в народе зовут феями». Бертон называет среди земных бесов «ларов, гениев, фавнов, сатиров, лесных нимф, фолиотов, Робина-славного-малого, троллей и т.д.»².

Эта версия, тесно связанная с позднеренессансным страхом перед ведьмами, хорошо объясняет постепенное вырождение фей; столь яркие и полнокровные у средневе-

¹ *Latham*. Op. cit. P. 46.

² Pt. I, s. 2; M. I, subs. 2.

ковых авторов, у Драйтона или Уильяма Брауна, они превращаются в обыкновенный элемент антуража. Погост или запах серы сопровождают теперь любую трактовку этой темы, если это не простое баловство. Не только поэтические, но и практические основания могли заставить шекспировского Оберона уверять нас, что он и иже с ним — «духи иного сорта», нежели те, что исчезают при свете солнца («Сон в летнюю ночь» III, II, 388). Можно было ожидать, что высших фей изгонит наука; думаю, в действительности их изгнали сгущавшиеся суеверия.

Так выглядят попытки обнаружить у Модели паз, куда можно «приладить» фей. Достигнуть в этом деле согласия так и не удалось. Все то время, пока феи существовали, они оставались неуловимыми.

Примечания переводчика

ⁱ Г. К. Честертон. О чудовищах.

ⁱⁱ В «Мерзейшей мощи» (XIII, 4), рассуждая в связи с пробуждением Мерлина о живших в его времена на земле «нейтральных существах», Димбл перечисляет как раз героев этой главы: «боги, эльфы, гномы, водяные, феи, долгожители».

ⁱⁱⁱ В пер. Ю. Корнеева:

*не властна нечисть,
Кишащая, когда огни погаснут,
На берегах болот, озер и рек, —
Бесовки-ведьмы, домовые, гномы
И мертвецы, которых не отпели...*

^{iv} Lamia — ведьма, пьющая кровь людей; strix — вампир, злой дух, воруемый детей.

^v Майкл Драйтон (Drayton, 1563—1631) — английский поэт. Среди его наиболее значительных произведений «Стихотворения» (Poems, 1619), описание елизаветинской Англии «Поли-Олбион» (Poly-Olbion, 1612—1622), поэма-сказка «Нимфидия» (Nymphidia, 1627), «Музы Элизия» (The Muses Elizium, 1630), «Элегии на разные случаи» (The Elegies upon Sundry Occasions, 1627).

^{vi} Реджинальд Скот (Scot, 1538—1599) — английский ученый, автор «Разоблачения колдовства» (The Discoverie of Witchcraft), книги, написанной для того, чтобы показать, что ведьм и колдовства не существует, но ставшей одним из самых известных учебников черной магии.

^{vii} Рафаэль Холиншед (Holinshed, Hollingshead, ум. ок. 1580) — английский хронист, автор «Хроник Англии, Шотландии и Ир-

ландии», служивших, в частности, источником сюжетов для исторических пьес Шекспира.

^{viii} Гектор Бозс (*Boece*, 1465 — середина XVI в.) — автор латинской «Истории Шотландии с древнейших времен».

^{ix} Героиня баллады встречается маленького-маленького человека, наделенного невероятной силой. Он приводит ее к королеве фей, которая может сравниться красотой с самой королевой Шотландии, но она и весь ее двор, состоящий из маленьких-маленьких человечков, неожиданно исчезают.

* См. примеч. XII к 1-й главе «Аллегии любви».

^{xi} «Сэр Лаунфаль» (*Sir Launfal*), «Сэр Орфео» (*Sir Orfeo*) — стихотворные рыцарские романы бретонского цикла, написанные соответственно в конце XIV и в XV веке. Первый роман, написанный Томасом Честром, рассказывает о тайной и самоотверженной любви рыцаря к королеве фей, а второй представляет собой анонимную переработку истории Орфея и Эвридики (сэра Орфео и дамы Эуридицы).

^{xii} «Гюйон из Бордо» (*Huon de Bordeaux*), старофранцузская поэма XIII в.

^{xiii} Пер. В. Тихомирова.

^{xiv} См. также: Возвращенный Рай, II, 122—124.

Глава VII

ЗЕМЛЯ И ЕЕ ЖИТЕЛИ

Малое дело, но честь не мала.
*Вергилий*¹

А. Земля

Как мы уже знаем, все располагающееся ниже сферы Луны превратно и подвержено власти случайности. Мы также видели, что каждой из небесных сфер руководят Умы. Поскольку Земля неподвижна, а потому не нуждается в руководстве, считалось, что ей не отведен собственный Ум. Насколько я понимаю, только Данте высказал блестящую догадку, что такой Ум у Земли все же есть, и это не что иное, как Фортуна. Фортуна, конечно, не направляет Землю по орбите; она выполняет задачу Ума способом, соответствующим неподвижному шару. Бог, говорит Данте, дал небесам их вождей, «чтобы каждая часть, справедливо распределяя свет, сообщала друг другу сияние, и подобным же образом Он поставил единого служителя и руководителя мирскими сияньями, ту, которой следует время от времени передавать эти обманчивые блага от одного народа или ступицы к другому способом, которому не может воспрепятствовать никакая человеческая мудрость. Поэтому один народ правит, тогда как другой приходит в упадок». За это ее усердно хулят смертные, «но она блаженна и не слышит их. Радуюсь, как и прочие первотворения, она в блаженном ликовании вращает свою сферу»¹ⁱⁱ. Обычно Фортуне вручали Колесо; делая ее сферой, Данте сообщает ей новое достоинство.

¹ Ад, VII, 73—96.

Это спелый плод Боэциева учения. То, что в падшем подлунном мире должна править случайность, само по себе вовсе не случайно. Поскольку мирское великолепие обманчиво, ему вполне пристало переходить из рук в руки. Воду в пруду нужно постоянно размешивать, не то она станет ядовитой. Ангел, возмущающий воду, радуется этому занятию так же, как небесные сферы радуются своему.

Сознание того, что расцвет и гибель империй зависят не от их достоинств, не от какого-либо «пути» всеобщей эволюции человечества, а просто-напросто от непреклонного и сурового суда Фортуны со всеми ее превратностями, не ушло вместе со Средними веками. «Все не могут быть счастливы одновременно, — говорит Томас Браун, — ибо, поскольку триумф одного государства зиждется на обломках другого, они непрестанно сменяют друг друга в своем величии»¹. Мы еще вернемся к этой теме, когда будем говорить о средневековом подходе к истории.

С физической точки зрения Земля представляет собой шар; в этом единодушны все авторы Высокого Средневековья. В ранних «Темных» веках, как, впрочем, и в XIX, мы можем обнаружить тех, кто считает, что Земля плоская. Леки², в чьих интересах было до известной степени очернить прошлое, с радостью выкопал в VI веке Косьму Индикоплова, который верил, что Земля — это плоский параллелограмм. Но в свете изложения самого Леки одной из задач Косьмы было опровергнуть (предположительно — в интересах религии) господствующее воззрение, предполагавшее существование Антиподов. Исидор Севильский придает Земле форму колеса (XIV, II, I). А Снорри Стурлусон представляет ее себе в виде «мирового диска», или *heimskringla*ⁱⁱⁱ, — первое слово, а тем самым и заглавие его великой саги. Однако Снорри существовал в рамках совершенно уникальной северной культуры, во многом независимой и богатой на своеобразные дарования, но в значительной степени отрезанной от средиземноморского наследия, доступного для остальной Европы.

¹ Religio Medici, I, XVII.

² W. Lecky. History of the Rise and Influence the Spirit of Rationalism in Europe. Vol. I, 1887. P. 268 сл.

Современники неплохо усвоили, что Земля имеет сферическую форму. То, что мы зовем гравитацией — на языке Средневековья все та же «природная склонность», — не было секретом ни для кого. Винсент из Бове разъясняет это, спрашивая, что будет, если пробить в земном шаре дыру, так, чтобы из одного неба можно было бы свободно попасть в другое, и бросить в эту дыру камень. Он отвечает, что камень остановится в центре¹. Насколько я понимаю, в действительности благодаря действию температуры и инерции все было бы несколько иначе, но в принципе Винсент совершенно прав. Мандевилль в своих «Странствиях» говорит о том же самом куда проще: «В какой бы части земли люди ни жили, выше или ниже, им всегда кажется, что их обиталище лучше, чем у прочих народов. И точно так же, как нам кажется, что они обитают под нами, им кажется, что мы — под ними» (XX). Самое яркое из изъяснений этого вопроса принадлежит Данте в отрывке, который обнаруживает ту интенсивнейшую реалистическую мощь, которая в средневековом воображении странным образом сосуществовала с ее неумением соотнести размеры. В тридцать четвертой песне «Ада» два путника натываются в абсолютном центре Земли на гигантского косматого Люцифера, по пояс вмерзшего в лед. Продолжить путешествие они могут, если слезут вниз по его бокам (благо шерсти, за которую можно уцепиться, предостаточно), а затем протиснутся через дыру в ледяном покрове и таким образом доберутся до его ног. Но они обнаруживают, что, хотя путь до его поясицы — это действительно путь «вниз», к его ногам путники карабкаются уже «вверх». Вергилий объясняет Данте, что они миновали точку, по направлению к которой движется все, имеющее тяжесть (70—111). Эта сцена — первый пример «научно-фантастического эффекта» в литературе.

Ошибочное мнение, что в Средние века Землю считали плоской, многие разделяли до самого последнего времени. Тому могло быть две причины. Во-первых, средневековые карты, такие как знаменитая *mappemounde* XIII века в соборе Херефорда, где Земля изображена в виде окружности; именно так ее изображали бы, если бы считали диском.

¹ Speculum Naturale, VII, VII.

Но что было делать авторам, если, зная о шарообразности земли и желая изобразить ее в двух измерениях, они еще не владели очень поздним и трудным искусством проекции? По счастью, нам нет нужды отвечать на этот вопрос. Нет оснований предполагать, что *mappetounde* изображает всю поверхность Земли. Теория четырех зон учила, что экваториальный пояс слишком жаркий для человека. Другое полушарие Земли было совершенно недоступным. О нем можно было писать научно-фантастические сочинения, но не географию. Не могло идти речи о том, чтобы наносить ее на карту. *Mappetounde* изображает то полушарие, в котором живем мы с вами.

Вторым источником названного заблуждения могли быть указания средневековых авторов на то, что у Земли есть края. Часто они так же неясны, как подобные описания в наше время. Но они могут быть и более конкретными, как, например, в географическом пассаже Гауэра:

Далеко на краю земли,
Азийском, на Востоке¹.

Однако одно и то же объяснение может распространяться и на херефордскую карту, и на этот случай. Обитаемый «мир», единственный, который имеет к нам отношение, кончается там, где кончается наше полушарие.

Взгляд на херефордскую *mappetounde* подсказывает нам, что англичане XIII столетия были глубоко невежественны по части географии. Но разбираться в географии хуже автора карты едва ли возможно. Начать с того, что Британские острова — одна из самых нелепых ошибок этой карты. Дюжины, возможно, сотни из тех, кто смотрел на нее, когда она только была закончена, должны были, по крайней мере, знать, что Шотландия и Англия — не отдельные острова; синие шотландские шапочки слишком часто пересекали границу, чтобы не допустить подобной иллюзии. Кроме того, средневековый человек вовсе не любил сидеть на мес-

¹ Confessio amantis, VII, 568—569:
*Fro that into the worldes ende
Estward, Asie it is.*

те. Короли и армии, прелаты и дипломаты, купцы и странствующие книжники пребывали в постоянном движении. Благодаря популярности путешествий даже женщины, причем женщины из средних слоев, уходили довольно далеко от родного дома; вспомним хотя бы Батскую ткачиху и Марджери Кемп^{iv}. Практическое знание географии было распространено достаточно широко. Однако, я полагаю, оно существовало не в виде карт и даже подобных им наглядных образов. Оно сводилось к тому, откуда ждать ветра, на какой ориентир держать курс, с какой стороны обогнуть тот или иной мыс, какую из дорог на развилке выбрать. Вряд ли создателя *mappe-mounte* хоть сколько-нибудь волновало, что необразованные морские волки легко могли бы подправить его карту в дюжине случаев. Не думаю, что, глядя на нее, моряку пришло бы в голову блеснуть своими знаниями. Карта целого полушария в столь малом масштабе вряд ли могла предполагать практическое применение. Картограф стремился создать шедевр, который воплощал бы в себе благородное искусство космографии: Земной Рай изображен в виде острова на самом крайнем Востоке (здесь, как и на всех средневековых картах, Восток располагался сверху), а Иерусалим, соответственно, в центре. Моряки, наверное, смотрели на эту карту с изумлением и восторгом. Им едва ли приходило в голову руководствоваться ею на практике.

Тем не менее очень многое в средневековой географии — чистой воды фантастика. Мандевилль — самый крайний пример; но более трезвые авторы также были заняты тем, чтобы установить местоположение Рая. Традиция, помещающая его далеко на Востоке, по-видимому, восходит к иудейскому роману об Александре, написанному до 500 года н.э. и переведенному на латынь в XII веке под названием «Путь к Раю» (*Iter ad Paradisum*)¹. Именно он мог лежать в основе *mappe-mounte*, и Гауэра (VII, 570), и того же Мандевилля, который помещает Рай за страной Пресвитера Иоанна, Тапробаном (Цейлоном) и Темной Страной (XXXIII). Более поздние воззрения помещали его в Абиссинии; по словам Ричарда Эдена, «на Восточной окраине Африки,

¹ См.: G. Cary. The Medieval Alexander. Cambridge, 1956.

ниже Красного моря обитает великий и могущественный император и христианский король Пресвитер Иоанн... в том краю множество огромных высоких гор, на которых, по рассказам, располагается Земной Рай»¹. Иногда слухи о тайном и восхитительном месте на этих горах обретали иное обличье. Питер Хейлин в своей «Космографии» (1652) говорит: «...гора Амара возвышается на день пути, на его вершине стоят тридцать четыре дворца, в которых навечно заточены молодые сыновья императора». Мильтон, чья память была подобна губке, объединил обе традиции: «...у истоков Нила, на горе Амаре, абиссинские цари своих детей лелеют; строем скал блестящих та гора окружена, и до ее вершины — день пути. Иным казалось: настоящий Рай здесь» («Потерянный Рай» IV, 280 сл.). Джонсон использует образ горы Амары для создания Блаженной Долины в «Расселасе». И если именно она — а мне это кажется вполне вероятным — подсказала Кольриджу его «гору Абора», то этой далекой горе английский читатель обязан очень многим.

Но, несмотря на такие сюжеты, географические познания средневекового человека простирались даже дальше на Восток, чем традиционно считается. Благодаря крестовым походам, купеческим экспедициям и паломничествам — в отдельные периоды это была прекрасно налаженная индустрия — открыли Ливан. Францисканские миссионеры навещали Великого хана в 1246 году и в 1254-м, на этот раз в Каракоруме. Николо и Маттео Поло оказались при дворе хана Хубилая в Пекине в 1266 году; их более знаменитый племянник Марко долго жил там и вернулся только в 1291 году. Однако основание династии Минь в 1368 году фактически положило конец подобным связям.

Знаменитая книга Марко Поло «О разнообразии мира» (1295) не представляет особенной редкости и заслуживает того, чтобы стоять на полке у каждого. Она имеет любопытную параллель в английской литературе. По словам Марко, пустыня Гоби настолько кишит злыми духами, что отставшие путешественники, которые «потеряли караван

¹ См.: Briefe Description of Afrike у Ричарда Хаклюйта.

из виду», слышали, как голоса друзей окликают их по имени. Но стоило им пойти на зов, они терялись и гибли (I, XXXVI). Мильтон, разумеется, не забыл этого рассказа; мы находим у него замечание о

голосах незримых, нас зовущих
На берегах и отмелях пустынных¹.

Совсем недавно была предпринята интересная попытка² показать, что за легендой о Св. Брендане^v кроются реальные знания об атлантических островах и даже об Америке. Нам нет нужды обсуждать обоснованность этой теории; даже если такие знания в самом деле существовали, они не имели заметного влияния на сознание средневекового человека. Путешественники отправлялись на Запад, чтобы отыскать богатый «Катай». Если бы они знали, что на их пути лежит огромный ненаселенный континент, возможно, они не поплыли бы вовсе.

В. Животные

В сравнении со средневековой теологией, философией, астрономией или архитектурой средневековая зоология поражает нас своей детскостью; по крайней мере та зоология, которую мы находим в их книгах. Как практическая география не имела ничего общего с *tappe-mounde*, так и практическая зоология не имела ничего общего с бестиариями. Доля тех, кто не понаслышке знал о самых разнообразных животных, вероятно, была в Средние века гораздо большей, чем в Англии Нового времени. Иначе и не могло быть в обществе, где каждый, кто мог себе это позволить, был всадником, охотником или сокольником, а все остальные ставили капканы, ловили рыбу, пасли коров, овец и свиней, ходили за гусями, курами или разводили пчел. Мне довелось слышать, как один неплохой медиевист (А. Дж. Карлайл^{vi}) ска-

¹ Ком, 208—209.

² G. Ashe. Land to the West: St. Brendan's Voyage to America. London, 1962.

зал однажды: «Типичного средневекового рыцаря свиньи занимали гораздо больше, чем турниры». Однако все эти знания из первых рук очень редко проявляются в книгах. Когда же это случается — когда, к примеру, поэт «Гавейна» предполагает у своих читателей знакомство с анатомией оленя (1325 сл.), — смешными выглядят не Средние века, а мы сами. Но таких случаев единицы. Книжная зоология того времени посвящена главным образом небылицам о созданиях, которых авторы никогда в глаза не видели и часто не верили в них сами.

Честь изобретения этих небылиц или вина принятия их на веру принадлежит не Средним векам. Обыкновенно они передавали дальше то, что сами получили от античности. Действительно, основание подлинно научной зоологии положил Аристотель; если бы его знали с самого начала и следовали исключительно ему, возможно, бестиариев бы не существовало. Но вышло иначе. Начиная с Геродота античная литература полна рассказами путешественников о диковинных животных и птицах; сказками, слишком увлекательными, чтобы на них можно было бы не обращать внимания. Элиан (II век до н. э.) и Плиний Старший — кладези сведений такого рода. Сыграло свою роль и неумение Средних веков по-разному читать совершенно различных авторов. Федр (I век н. э.) просто писал Эзоповы басни, не более того. Но его дракон (IV, XX) — создание, рожденное под несчастливой звездой, *dis iratis natus*, и обреченное охранять от других сокровище, которым само не может воспользоваться, — по всей видимости, стал предком всех тех драконов, которые кажутся нам такими германскими, когда мы встречаем их в англо-саксонских или древнеисландских поэмах. Образ оказался столь мощным архетипом, что породил веру, и даже когда вера иссякла, людям не хотелось расставаться со сказкой. За два тысячелетия западный мир не устал от него, но и не сообщил ему чего-то принципиально нового. И дракон Беовульфа, и дракон Вагнера — это, несомненно, все тот же дракон Федра. (Китайский дракон, насколько я понимаю, нечто иное.)

Множество проводников — далеко не всех мы можем сегодня установить — помогли передать это знание Сред-

ним векам. Исидор — один из наиболее доступных. Более того, у него мы можем видеть в действии то, каким образом развилась псевдозоология. Особенно показательны у него главы, посвященные лошадям.

«Лошади способны чутя битву; звук трубы побуждает их на войну» (XII, I, 43). Глубоко лирические строки Книги Иова (XXXIX, 19—25) у Исидора превращаются в утверждение из области естественной истории. Впрочем, его замечание, возможно, не лишено связи с реальностью. Опытный боевой конь, особенно жеребец, наверное, ведет себя именно так. Однако чуть ниже Исидор уже сообщает нам, что гадюка (*aspis*), чтобы защититься от заклинателей, ложится на землю, прижимает одно ухо к земле и завивает свой хвост, чтобы заткнуть другое (XII, IV, 12), — несомненно, прозаическая псевдонаучная переработка метафоры об аспиде, который «затыкает уши свои» в псалме 57(58), 4—5.

«Лошади проливают слезы по своим умершим хозяевам» (XII, I, 43). Насколько я понимаю, первичным источником в данном случае послужила «Илиада» (XVII, 426 сл.), ставшая известной Исидору через «Энеиду» (XI, 90).

«Следовательно (по-видимому, это должно следовать из указанных человеческих свойств лошадей), в кентаврах смешивается человеческая и конская природа» (Там же). Здесь мы имеем дело с робкой попыткой рационализации.

Далее, в XII, I, 44—60, автор занят описаниями совершенно иного сорта. Этот довольно большой кусок целиком посвящен свойствам хорошей лошади, от стана до окраса, породам, разведению и тому подобному. Звучит это так, словно многое из рассказанного узнали непосредственно в стойле, словно грумы и торговцы вдруг заняли место *авторов*.

Кстати сказать, *авторов* Исидор ни в малой степени не различает. Библия, Цицерон, Гораций, Овидий, Марциал, Плиний, Ювенал и Лукан (последний главным образом — по части змей) имеют для него совершенно равный авторитет. И все же у его доверчивости есть пределы. Он не верит в то, что горностаи зачинают через рот, а рождают через уши, и отрицает существование многоголовой гидры, называя ее «сказкой» (Там же, IV, 23).

Наверное, самое примечательное у Исидора то, что он не выводит из своих описаний никакой морали и не сообщает своим зверям ни малейшего аллегорического значения. Он говорит, что пеликан выкармливает птенцов собственной кровью (XII, VII, 26), но не выводит отсюда параллели с животворящей смертью Христа, благодаря которой позднее возник потрясающий «Милосердный пеликан». Он сообщает нам, ссылаясь на анонимных «писателей о природе животных» (XII, II, 13), о невероятной силе единорога, так что ни один охотник не способен совладать с ним; но если посадить перед ним девственницу, он забывает всю свою свирепость, кладет голову к ней на колени и засыпает. Тогда убить его не составит никакого труда. Трудно поверить, что христианин мог бы, хоть немного задумавшись над этим изысканным мифом, не увидеть в нем аллегории Воплощения и Распятия. Но у Исидора на это нет даже намека.

Тот способ истолкования, который Исидор оставил без внимания, оказался в центре интересов средневековых псевдозоологов. Наиболее памятный образчик — автор, которого Чосер в «Рассказе Монастырского Капеллана» именует Физиологом (В 4459). Речь идет о Теобальде, аббате Монте-Кассино с 1022 по 1035 год, написавшем «Физиолог о природе 12 животных» (*Physiologus de Naturis XII Animalium*). Однако он был не первым и, конечно же, не лучшим в этом роде. Поэмы о животных из Эксетерской книги старше. Поэма «Феникс» в своих наиболее ранних частях представляет собой пересказ Лактанция; мораль, которую добавил англосаксонский поэт, как считается, восходит к Св. Амвросию и Беде, а «Пантера» и «Кит» — к более раннему латинскому «Физиологу»¹. С литературной точки зрения они значительно превосходят создания Теобальда. Так, и у англосаксонского поэта, и у Теобальда кит — порождение Дьявола. Теобальд рассказывает, как моряки, принимая кита по ошибке за мыс, высаживались на него и разводили огонь. Неудивительно, что он погружался под воду, и все они тонули. У англосакса его принимают, что более правдоподобно, за остров, и ныряет он не чтобы унять боль, но просто из вредности. Очень живо изобра-

¹ См.: G. P. Krapp, E. V. K. Dobbie. *The Exeter Book*. New York, 1936. P. XXXV.

жена радость измученных штормами моряков, сходящих на сушу: «Когда эта тварь, искусная в ковах, чувствует, что странники окончательно устроились и разбили свои палатки, радуясь ясной погоде, она вдруг стремительно уходит в соленые хляби» (19—27).

Довольно неожиданно встретить среди Теобальдовых зверей Сирену, ошибочно отождествленную с русалкой. Думаю, традиция такой классификации тварей, которых обычно относили к «долгожителям», была не особенно широко распространена в Средние века. Я обнаружил ее следы в куда более поздней книге Афанасия Кирхера^{vii}, который говорит, что подобного рода квази— или получеловеческие виды — это просто-напросто животные (*rationis expertia* — лишенные разума), чье внешнее сходство с человеком значит не больше, чем человекоподобный облик мандрагоры. «Или, — добавляет он в блаженном неведении о позднейших достижениях биологии, — обезьяны»¹.

Еще более странно, что Теобальд обходит молчанием двух существ, которые, с нашей точки зрения, более всего соответствуют его намерениям: феникса и пеликана. Впрочем, это вполне отвечает духу всего его сочинения. Он либо вовсе лишен воображения, либо же оно работает на другой, неизвестной нам волне. Я не смог бы читать его сплошняком, главу за главой², это невероятно утомительное занятие. Все то, что он старается сказать, сказано много лучше в бестиариях на народном языке.

Эти рассказы о животных, подобно рассказам о «фейном народце», удивляют нас тем, сколь легковверен был средневековый человек. В непросвещенную эпоху домосед способен поверить каким угодно небылицам о дальних странах. Но кто и почему верил всему тому, что бестиарии рассказывают об орлах, лисах или оленях? Мы можем лишь гадать об этом. Сам я склонен думать, что в это не столько твердо верили, сколько не считали нужным рьяно опровергать. Большинство тех, кто устно или письменно способствовал распространению псевдозоологии, не были по-настоящему

¹ Mundi Subterranei Prodomos, III, I.

² Они таковы: Лев, Орел, Змея, Муравей, Лиса, Олень, Паук, Кит, Сирена, Слон, Горлица, Пантера.

убеждены в ее фактической реальности. Сегодняшнего оратора, убеждающего слушателей не прятать голову в песок подобно страусу, на самом деле вовсе не интересуют страусы, и он не хочет заинтересовать ими нас с вами. Все дело в морали. Мы должны «знать» эти «факты», чтобы читать поэтов или поддержать учтивую беседу. Поэтому, как говорит Бэкон, «если ложные представления относительно явлений природы закрепятся и получают распространение ... поскольку подобные вещи представляются замечательными украшениями речи благодаря тем сравнениям и аналогиям, которые из них можно извлечь, потом их уже никогда не искоренить и не исправить»¹. Ибо для большинства людей, как отмечает в «Народных заблуждениях» Браун, «немного риторики — достаточный логический довод; басня Эзопа лучше силлогизма *Barbara*^{viii}; притчи убедительнее рассуждений, а пословицы — доказательств» (I, III). Говоря о Средних веках, да и позднейших временах тоже, стоит прибавить еще один источник верований. Если, как учил Платон — и сам Браун вполне бы с этим согласился, — видимый мир создан по невидимому образцу, если все вещи подлунного мира образованы из вещей мира надлунного, расчет на то, что аналогический, или моральный, смысл изначально присутствует в природе и поведении ее созданий, перестает быть заведомо абсурдным. Для нас рассказ о поведении животного кажется невероятным, если предполагает слишком очевидную мораль. Для них это было не так. Их предпосылки были иными.

С. Человеческая душа

Человек — разумное животное, а потому составное существо, отчасти родственное ангелам, которые разумны, но, согласно позднему схоластическому взгляду, животными не являются, а отчасти зверям, которые являются животными, но неразумны. Это одна из причин именовать человека «малой вселенной», микрокосмом. Каждый из модусов существования вселенной причастен ему; это как

¹ *F. Bacon. The Advancement of Learning, I. London, 1915. P. 70.*

бы поперечный срез бытия. Как говорит Григорий Великий (540—604), «поскольку человек имеет существование (*esse*) общее с камнями, жизнь — с деревьями, а разумение (*discernere*) с ангелами, он справедливо именуется именем мира»¹. Это почти слово в слово повторяют Алан², Жан де Мен³ и Гауэр⁴.

Разумная душа, которой человек обязан своим особым положением, не единственная разновидность. Душа бывает также ощущающая и растительная. Способности растительной души — это питание, рост и размножение. Растения наделены только растительной душой. Ощущающая душа, которую мы находим у животных, обладает всеми этими способностями плюс ощущение. Она включает в себя растительную душу и превосходит ее, так что можно сказать, что животное имеет двухмерную душу, ощущающую и растительную, или двойную душу, или даже — хотя такое словупотребление может сбить нас с толку — две души. Разумная душа также включает растительную и ощущающую плюс разум. Как сказано в сделанном Тревизой (1398) переводе трактата XIII века «О свойствах вещей» (*De proprietatibus rerum*) Бартоломея Английского, существуют «три вида души... *vegetabilis*, которая дает жизнь и лишена чувств, *sensibilis*, которая дает жизнь и способность чувствовать, но не разум, и *rationalis*, которая дает жизнь, чувства и разум». Иногда поэты позволяют себе выражаться так, как будто у человека не трехэтажная душа, а три души. Желая сказать, что растительная душа, благодаря которой он растет, ощущающая, благодаря которой видит, и разумная, благодаря которой мыслит, равно в восторге от возлюбленной, Донн пишет:

Все души мои точно в райском саду
Блаженствуют в тебе: в тебе одной
я разумею, вижу и расту⁵.

¹ *Moralia*, VI, 16.

² Migne, CCX, 222d.

³ *Roman de la Rose*, 19043 et seq.

⁴ Prol., 945.

⁵ Прощание. О моем имени, нацарапанном на оконном стекле, 25:

*all my souls bee
Emparadis'd in you (in Whom alone
I understand, and grow, and see).*

Но это не более чем троп. Донн знает, что у него только одна душа, разумная, которая включает ощущающую и растительную части.

Разумную душу иногда называют просто разумом, а ощущающую — просто ощущением. Именно в этом смысле Священник у Чосера говорит: «Господь главенствует над разумом, разум — над чувствами, а чувства — над телом человека» (I, 262).

Все три разновидности души нематериальны. Душа — мы бы сказали, «жизнь» — дерева или травинки не их часть, которую мы обнаружим, вооружившись скальпелем; в этом смысле разумная душа также не «часть» человека. Всякая душа, как любая другая субстанция, — творение Божие. Особенность разумной души в том, что каждый раз она творится непосредственным действием Бога, тогда как другие вещи обыкновенно возникают посредством развития и превращения сотворенной Вселенной¹. Источник этих представлений, несомненно, Бытие 2, 7; однако Платон также отделял сотворение человека от творения Вселенной в целом².

Поэты часто изображают обращение души к Богу как возвращение, а тем самым еще один случай «природного влечения». Отсюда «Возвращайтесь домой от мирской тщеты» в «Троиле» Чосера (ст. 1837) или у Дегильвилля:

К Нему без всякого сомненья
 Души природным притяженьем
 Тебе вернуться надлежит³.

Возможно, эти и подобные строки отражают всего-на-всего учение о непосредственном сотворении человека Богом; но утверждать это с уверенностью нельзя. Учение о предсуществовании (в некоем лучшем, чем наш, мире) наотрез отрицали в эпоху схоластики. «Неловкость», со-

¹ Касательно всей этой темы см. у Фомы Аквинского Ia, XС, art. 2. 3.

² Тимей, 41с сл.

³ Паломничество, пер. Лидгейта, 12 262 сл.:

*To Him of verry ryht certeyn
 Thou must restore and tourne ageyn
 As by moeving natural.*

стоявшая в том, что душа должна была возникнуть лишь вместе с телом, хотя она продолжает существовать после смерти тела, была отчасти смягчена напоминанием о том, что смерти — одной из тех «двух вещей, что не были сотворены»¹, — не было при первоначальном творении. Природе души не свойственно покидать тело; скорее тело (опустошенное грехопадением) оставляет душу². Однако на протяжении творческого периода и в раннем Средневековье платоновское убеждение, что мы жили уже до того, как воплотиться на земле, все еще витало в воздухе. Халкидий сохранил для нас слова Платона об этом в «Федре» 245a. Благодаря ему средневековому читателю были доступны также соответствующие места «Тимея», 35a и 41d. Эти очень трудные пассажи, возможно, не предполагали в действительности предсуществования индивидуальной души, но их легко можно понять именно так. Ориген полагал, что все души, которые теперь оживотворяют человеческие тела, сотворены одновременно с ангелами и существовали задолго до своего земного рождения. Даже блаженный Августин, в строках, приводимых Аквином³, упоминает в числе положений, нуждающихся в пересмотре, взгляд, согласно которому душа Адама уже существовала, когда его тело еще «дремало в своих причинах». Сцена у Бернарда Сильвестра⁴, когда Ум видит в Небесах бесчисленные души, плачущие, ибо вскоре они должны сойти от тамошнего *блеска* в здешний мрак, кажется, предполагает (вот только не знаю, насколько всерьез) платоновский контекст во всем его объеме.

Новое открытие платоновского корпуса и новый расцвет платонизма в эпоху Возрождения возродил и это учение. Марсилио Фичино и, позднее, Генри Мур восприняли его со всей серьезностью. Сомневаюсь, можно ли то, что мы находим у Спенсера в «Гимне Красоте» (197 сл.) или в Саду Адониса (FQ III, VI, 33), считать более чем поэтическим полувымыслом. Томас Браун, не осмеливавшийся

¹ *Донн.* Литания, 10—11.

² См. у Аквината, цит. место, art 4.

³ Ia, XC, art. 4.

⁴ *Op. cit.*, II, Pros. III. P. 37.

поддержать само учение, был бы не прочь сохранить его дух: «Хотя быть прежде рождения похоже скорее на существование в воображении», но все же вечно предсуществовать в божественном промысле «есть нечто большее, чем небытие» («Христианская мораль»). «Отдохновение» Вона и даже «Оду» Вордсворта толковали самым различным образом. Лишь в конце XIX века стараниями теософов учение о предсуществовании — теперь в виде «мудрости Востока» — вновь обосновалось в Европе.

Д. Разумная душа

Мы уже говорили, что слово «ангелы» иногда означает всех эфирных существ, а иногда сужается до самого нижнего из девяти чинов. Точно так же слово «разум» иногда означает разумную душу, а иногда низшую из двух способностей, которыми наделена разумная душа. Эти способности — интеллект (*Intellectus*) и разум (*Ratio*).

Интеллект — высшая из них, так что, если мы назовем ее «пониманием», в согласии с кольриджевским разделением, помещающим «разум» над «пониманием», традиционный порядок окажется перевернутым. Не будем забывать, что Боэций различает «интеллигенцию» (*intelligentia*) и разум (*ratio*). Первой в полной мере наделены только ангелы. Интеллект — то в человеке, что приближается более всего к «интеллигенции» ангелов; по существу, он — *obumbrata intelligentia*, помраченный интеллект или его тень. Аквинат следующим образом описывает его связь с разумом: «интеллект (*intelligere*) есть простое (т.е. нераздельное, несоставное) восприятие умопостигаемой истины, тогда как рассуждение (*ratiocinari*) есть приближение к умопостигаемой истине, движение от одного осознанного (*intellecto*) предмета к другому. Разница между ними, таким образом, подобна разнице между покоем и движением или между обладанием и овладением» (Ia, LXXIX, art. 8). Мы обладаем интеллектом, когда «просто видим» самоочевидную истину; мы используем разум, когда шаг за шагом доказываем неочевидную истину. Существование на такой ступени

познания, когда все истины можно просто «видеть», было бы жизнью «интеллигенции», то есть жизнью ангельской. Существование, зависящее всецело от разума, когда ничто само по себе не «видно» и все нуждается в доказательстве, по-видимому, невозможно; ибо ничего нельзя доказать в отсутствие хоть каких-то самоочевидных истин. Умственная жизнь человека состоит в непрестанном соединении тех частных, но кратких вспышек «интеллигенции», которые и составляют интеллект.

Разум в значении, строго отличном от интеллекта, насколько я понимаю, очень близок к тому, что мы понимаем под разумом сегодня. Это, по определению Джонсона, «та способность, с помощью которой одну посылку выводят из другой или переходят от причин к следствиям». Однако, дав такое определение, в качестве первого примера он цитирует Хукера: «Разум — начальник человеческой воли, поверяющий на деле, что есть благо». Несоответствие между примером и определением бросается в глаза. Несомненно, если *A* хорошо само по себе, рассуждая, мы можем прийти к выводу, что поскольку *B* представляет собой средство для достижения *A*, то неплохим может быть и *B*. Но посредством каких умозаключений и из какого рода посылок может получиться утверждение: «*A* хорошо само по себе»? Это должно быть признано исходя из каких-либо иных оснований, первичных по отношению к нашему рассуждению; оснований, которые отождествляли с разными вещами — с «совестью» (понимаемой как голос Бога), с некоторым нравственным «смыслом» или «вкусом», с эмоциональным складом («добродушием»), со стандартами некой социальной группы, в конце концов — с суперэго.

И все же почти все моралисты вплоть до начала XVIII века считали разум инструментом нравственности. Нравственный конфликт изображался как столкновение страсти и разума, а не страсти и «совести», «долга» или «блага». Прощая своих врагов, Просперо говорит, что движет им не милость или сострадание, а его «благородный разум» («Буря» V, I, 26). Дело в том, что почти все тогда верили в познаваемость основополагающих нравственных принципов. Ведь если держаться строгого средневекового различения,

за нравственность должен отвечать не разум, а интеллект. Но об этом различении, даже в Средние века, помнили только философы, и на народный или поэтический язык оно не повлияло. На этом уровне «разум» означает разумную душу. Поэтому нравственные императивы изрекал разум, хотя, строго говоря, рассуждение о вопросах нравственности несомненно получало все свои предпосылки от интеллекта — точно так же геометрия проходит по ведомству разума, хотя зависит от аксиом, которые нельзя доказать с помощью рассуждения.

И на старуху бывает проруха; в приведенном месте «Словаря» Джонсон попросту запутался. Он писал тогда, когда старый этический подход постепенно уходил в прошлое, а значение слова «разум», соответственно, претерпевало изменения. В XVIII веке учение, согласно которому нравственные суждения всецело (преимущественно хоть сколько-нибудь) разумны, было подвергнуто сомнению. Даже Батлер в своих «Проповедях» (1726) передает ту роль, которую прежде играл разум, «размышлению или совести» (*Reflection or Conscience*). Другие передавали нормативную функцию нравственному «чувству» или «вкусу». У Филдинга источник добродетельного поведения — доброжелательность, а притязания на эту роль разума в устах мистера Сквейра^{ix} просто смешны. «Человек Чувства» Маккензи (1771) продолжает эту тенденцию. У Вордсворта «сердце» вполне может быть противопоставлено «голове». В некоторых произведениях XIX столетия такое специфическое чувство, как семейная привязанность, кажется, не просто вдохновляет, но определяет нравственность. Лингвистическим итогом этого процесса стало сужение значения слова «разум». Вместо, как раньше, разумной души в целом (за исключением разве что чисто философских контекстов), включавшей и *intellectus*, и *ratio*, под разумом стали понимать лишь «способность, с помощью которой одну посылку выводят из другой». Эта перемена значения началась как раз при Джонсоне. Он неосторожно определяет слово в его более новом и более узком значении и тут же иллюстрирует его старым и более широким примером.

Убеждение, согласно которому познать свой долг значит познать истину — не потому, что у тебя доброе сердце,

а потому, что ты наделен интеллектом, — уходит корнями в античность. Платон сохранил для нас мысль Сократа, что нравственность — вопрос знания: дурные люди дурны потому, что не знают блага. Аристотель, критикуя эту точку зрения и уделяя важное место воспитанию и привычке, все же делает основой добродетельного поведения «верное суждение» (ὀρθὸς λόγος). Стоики верили в естественный закон, свою связь с которым все разумные люди видят благодаря своему разуму. Апостол Павел играет довольно любопытную роль в нашем сюжете. Его утверждение в Послании к римлянам (II, 14), что закон «написан в сердцах» даже у язычников, не знающих «закона», и полностью согласуется со стоическим представлением, на протяжении столетий именно так и понималось. Все это время слово «сердце» не имело чисто эмоциональных ассоциаций. Еврейское слово, для перевода которого Павел избрал слово καρδιά, гораздо ближе к разуму (*mind*); по-латински *cordatus* — человек не чувства, а здравого смысла. Но позднее, по мере того как все меньше людей думали на латыни и новая этика чувства входила в моду, это Павлово замечание о «сердце» стали воспринимать как свидетельство в пользу нового понимания.

Весь этот сюжет важен для нас тем, что мы рискуем неверно понять чуть ли не каждое упоминание о разуме у старых поэтов, если будем помнить только о «способности, с помощью которой одну посылку выводят из другой». Одно из самых трогательных мест у Гийома де Лорриса — те строки «Романа о Розе» (5813 сл.), где Разум, прекрасная и милостивая дама и скромное божество, удостаивает молить влюбленного как небесная возлюбленная, соперница его земной любви. Если бы разум был только тем, чем сделал его Джонсон, эта сцена выглядела бы очень натянуто. Вычислительную машину трудно представить себе в роли богини. Но Красавица-Разум Гийома «вовсе не так холодна»^x. Она не олицетворенный долг Вордсворта и даже не олицетворенная добродетель Аристотелева гимна «умереть ради девственной красоты которой — завиднейший жребий» (σᾶς πέρι, παρθένε, μορφᾶς), хотя это уже немного теплее. Она — *intelligentia obumbrata*, тень ангельской природы в человеке. Мы должны понимать, кто та «осрамленная

принцесса» в «Лукреции» Шекспира (719—728): это разум Тарквиния, законная властительница его души, теперь, увы, запятнанная. Множество упоминаний разума в «Потерянном Рае» нуждается в таких же оговорках. Конечно, и сегодня мы слышим в слове «благоразумно» оттенки старого значения, ведь, жалуясь, что, скажем, эгоистичный человек поступает «неблагоразумно», мы вовсе не хотим сказать, что он повинен в непоследовательности или допускает нераспределенные средние термины в посылках^{xi}. Но углубляться далее в воспоминания о старых ассоциациях было бы слишком скучным и бессмысленным занятием.

Е. Ощущающая и растительная душа

Ощущающая душа наделена десятью чувствами или умственными способностями, пять из них «внешние», а пять — «внутренние». Внешние чувства или способности — это то, что мы зовем сегодня пятью чувствами: зрение, слух, обоняние, вкус и осязание. Иногда внутренняя пятерка зовется просто умами, а внешняя — просто чувствами, например у Шекспира:

Пять чувств моих и пять душевных сил
Не слышит сердце глупое одно¹.

Внешние умы — это память, мнение, воображение, фантазия и здравый ум (или здравый смысл). Среди всего перечисленного память в комментариях не нуждается.

Мнение, или (*Vis*) *Aestimativa*, охватывает большую часть из того, что сегодня понимают под «инстинктом». Альберт Великий, которому я в данном случае следую, говорит в своем сочинении «О душе», что именно мнение позволяет корове отличить своего теленка среди множества чужих или учит зверя спастись от своего естественного врага. Мнение обнаруживает практическое, биологическое

¹ Сонет 141:

*But my five wits nor my five senses can
Dissuade one foolish heart from loving thee.*

значение вещей, их *intentiones* (II, IV). Чосер имеет в виду именно это качество, хотя и не называет его, когда говорит:

всякий зверь стремится убежать,
 Когда врага придется повстречать,
 Хотя б тот враг был вовсе неизвестен¹.

Объяснить различие фантазии и воображения, (*vis*) *phantastica* и (*vis*) *imaginativa*, заметно труднее. Фантазия выше; здесь Кольридж опять перевернул терминологию вверх ногами. Насколько мне известно, ни один средневековый автор не упоминает эти способности как свойства поэтов. Если бы они вообще были склонны говорить о поэтах таким образом — обычно они говорили только об их языке или их учености, — думаю, то, что мы называем «воображением», они назвали бы «изобретением». По Альберту, воображение просто сохраняет то, что было воспринято чувствами, а фантазия имеет дело с *componendo et dividendo*, соединением и разделением. Я не понимаю, почему *boni imaginativi* должны, как он утверждает, иметь способности к математике. Может, это значит, что бумага была слишком дорогой, чтобы тратить ее на грубые фигуры, и геометрией занимались, по возможности строя фигуры просто в голове? Навряд ли; под рукой всегда был песок.

Этот психологический анализ фантазии и воображения, конечно, не имеет отношения к бытовому словоупотреблению, которое отражалось в поэзии на национальных языках. Альберт предостерегает нас, что невежды называют фантазию *cogitativa*, то есть говорят, что «думают» о чем-то, тогда как на самом деле просто играют умственными образами этого *componendo et dividendo*. Знай он английский, он, вероятно, немало подивился бы тому, что в этом языке слово *imagination* (или *imaginatyf*, которое как эллипс *vis imaginativa* часто означает то же самое) постигла почти прямо противоположная участь. Ведь в английском языке

¹ Рассказ Монастырского капеллана, В, 4469:

naturelly a beast desyreth flee
Fro his contrarie if he may it see,
Though he never erst had seyn it with his ye.

imagination означает не просто сохранение воспринятых ощущений, но «имение в уме», или «размышление о», или «принятие в расчет» в самом широком и свободном смысле. *Ymaginatyf* у Лэнгленда, объяснив, что он есть *vis imaginativa*, продолжает:

я никогда не оставался праздным
И часто подвигал тебя помыслить о конце¹.

Размышления о смерти или посмертном существовании, конечно, едва ли относятся к воспринятым ощущениям. *Ymaginatyf* просто хочет сказать: «Я часто напоминал тебе, что ты должен умереть». Так у Фруассара в переводе Бернерса: «Король Питер, увидев, что он окружен врагами, был в большой задумчивости (*in great imagination*)» (I, 242). Это означает, что ему было о чем призадуматься. Чосер говорит, что у Арвирага, который возвращается домой к своей жене,

даже мысли нет,
Что кто-нибудь за эти годы с ней
Смел о любви беседовать своей².

Несомненно, деятельность, от которой воздерживался Арвираг и к которой вынужден был обратиться король Питер, сопровождало то, что мы зовем воображением, и в изрядных количествах. Но я не думаю, что в том и другом случае автор имел в виду именно это. Чосер хочет сказать, что Арвираг был не из тех, у кого «в голове тесно от мыслей».

Здравый смысл (или ум) как категорию средневековой психологии не следует путать ни с *communis sensus* (общее мнение человечества), ни со «здравым смыслом» как сообразительностью или элементарной разумностью — это

¹ Piers Plowman, B, XII, I:
idel was I nevere,

And many times have moeved thee to think on this ende.

² Рассказ Франклина, F, 1094:

*Nothing list him to been imaginatyf
If any wight had spoke, whil he was oute,
To hire of love.*

значение гораздо более позднее. Альберт наделяет его двумя функциями: (а) «Он выносит суждения о действии чувств, так что, когда мы смотрим, мы знаем об этом»; (b) он соединяет данные, получаемые от пяти чувств, или внешних умов, благодаря чему мы можем сказать, что апельсин сладок или что один апельсин слаще другого. Столетия спустя Бертон говорит: «Это общее чувство — судия или посредник для всех остальных, посредством его мы различаем все свойства объектов; ведь о том, что я вижу и слышу, я знаю не от своего глаза или уха, но от общего чувства»¹. Общее чувство превращает простые ощущения в целостное сознание себя как субъекта в мире объектов. Это очень близко к тому, что некоторые зовут апперцепцией, а Кольридж назвал первым воображением. Познать общее чувство очень трудно, потому что мы никогда не бываем свободны от него, разве что в тех состояниях, о которых по этой самой причине не можем помнить. Одно из таких состояний — частичное бесчувствие, когда мы сохраняем некоторую чувствительность, не вполне сознавая себя. Другое описывает Сидни в «Аркадии», когда говорит, что два рыцаря в пылу битвы могут не обращать внимания на свои раны, «ярость и упоение мешают общему чувству донести какое-либо сообщение о них сознанию» (1590, III, 18).

Нет нужды посвящать отдельный раздел растительной душе. Она ответственна за все бессознательные произвольные процессы в нашем организме: за рост, работу желез, питание и воспроизводство. Что касается двух последних, это не значит, что потребление пищи и взаимоотношения полов бессознательны или произвольны: к растительной душе относятся бессознательные и произвольные процессы, связанные с этими действиями.

Г. Душа и тело

Ни одна из изобретенных до сих пор моделей не обеспечила достаточного единства между подлинным опытом наших чувств, или мышления, или эмоций и сколько-нибудь

¹ The Anahomy of Melancholy. Pt. I, I, M 2, subs. 7.

удовлетворительного описания телесных процессов, с которыми они, как считается, связаны. Скажем, мы переживаем цепочку рассуждений; мысли «о» чем-то иным, нежели они сами, связаны друг с другом логической причинно-следственной связью. Психология видит в них последовательность мозговых реакций. Но о физических реакциях самих по себе нельзя сказать — если мы хотим, чтобы наше высказывание имело смысл, — что они «о» чем-то. И связаны они друг с другом не как причины и следствия, а как причины и результаты — связь, не имеющая ничего общего с логикой, так что рассуждения маньяка иллюстрируют ее ничуть не хуже рассуждений вполне разумного человека. Разрыв между двумя точками зрения столь серьезен, что приходится обращаться к самым отчаянным средствам. Идеалисты берклианского толка отрицали физическую сторону мышления; радикальные бихевиористы — ментальную.

Эта вечная проблема предстала перед средневековыми мыслителями в двух формах.

(1) Как вообще может душа, если считать ее нематериальной субстанцией, воздействовать на материю? Очевидно, не так, как одно тело действует на другое. Можно, конечно, спорить о том, отличается ли эта постановка вопроса в основе своей от того, что я изложил чуть выше.

(2) «Переход от одной крайности к другой невозможен иначе как через некое посредство»¹. Этой старой истине «Тимея» 31b—с обязаны своими триадами Апулей, Халкидий, Псевдо-Дионисий и Алан. Вероятно, этот глубоко укоренившийся принцип заставил средневековых мыслителей поместить что-нибудь между душой и телом, даже если психофизическая проблема не во все времена обнажала уже упомянутый расходящийся шов. Этот принцип не оставлял сомнений в том, что у портного в запасе должно быть некое *tertium quid*.

Это *tertium quid*, иллюзорное связующее звено, получило название Духа (*Spirit*), или, чаще, духов. Стоит иметь в виду, что это значение не имеет ничего общего с тем, в силу ко-

¹ T. Bright. A Treatise of Melancholie. In ed.: J. Winny. The frame of Order. London, 1957. P. 57.

торого мы называем «духами» ангелов или бесов. Переход от одного к другому не более чем каламбур.

Духов считали достаточно материальными для того, чтобы они могли воздействовать на тело, но достаточно тонкими и разреженными, чтобы испытывать воздействие совершенно нематериальной души. Они были, грубо говоря, подобны эфиру в физике XIX столетия, который — я мало что в этом понимаю — одновременно был и не был материей. Это учение о духах кажется мне наименее почтенной чертой Средневековой Модели. Если *tertium quid* вообще материя (можно ли говорить о ее уплотнении и разрежении?), обе половины моста оказываются на одном краю расщелины; если нет — на другом.

Кроме того, духи — это *gumphus subtilis*, «тонкий маленький гвоздик»¹, который был нужен Платону и Алану для соединения души и тела, или, по словам Донна, «узелок, дающий звание человека» (*the subtile knot which makes us man*)². Они поднимаются — мы и сейчас говорим о «поднятии духа» — из крови подобно испарениям; на языке Мильтона — «как восходит пар легчайший от дыхания ручья прозрачного — *like gentle breaths from rivers pure*» («Потерянный Рай» IV, 804). В XIII веке Бартоломей Английский в своем сочинении «О свойствах вещей» (*De proprietatibus*), переведенном на английский Иоанном из Тревизы, говорит о них следующее. От крови, бурлящей в печени, поднимается «дым» (*smoke*). Очищаясь, он становится природным духом, который приводит в движение кровь и «посылает ее во все члены тела». Попадая в голову, этот природный дух претерпевает еще одну возгонку — становится «более чистым», — превращаясь таким образом в жизненный дух, который «заставляет жизнь пульсировать в артериальных венах». Часть его попадает в мозг, где снова «истончается», превращаясь в животный дух. Часть его распределяется в «чувственные члены» (органы чувств); часть остается в «укромах» мозга, чтобы служить орудием внутренних умов; истекая от тыльных частей черепа к костному мозгу, животный дух отвечает

¹ См. выше. С. 39 (р. 60).

² Extasie, 61 (пер. А. Сергеева).

за произвольные движения (III, XXII). Этот животный дух представляет собой непосредственный орган разумной души, благодаря ему одному она действует в теле. «Не следует думать, — добавляет Варфоломей, — что этот дух есть наделенная разумом человеческая душа, скорее, как говорит Августин, ее колесница и непосредственное орудие. Ибо посредством такого духа душа соединяется с телом». Троицу Варфоломея, состоящую из природного, жизненного и животного духов, некоторые заменяют духами жизненным, животным и интеллектуальным¹. Но какой бы ни была классификация, функция духов остается той же самой. Как говорит в своем «Трактате о Меланхолии»² (1586) Тимоти Брайт, они «узел истинной любви, совокупляющий небо и землю; природа даже более божественная, нежели небеса с глыбой земли у основания», так что душа «не прикована к телу, как утверждают некоторые философы, но обручена с ним золотой скрепою духа».

Учение о духах позволяет объяснять безумие, не говоря при этом, — это было бы похоже на противоречие в терминах, — что сама разумная душа может лишиться разума. Как говорит здесь же Варфоломей, когда духи ослаблены, «согласие» тела и души расстраивается, так что разумная душа «отставлена» от всех своих «действий в теле, как можно видеть у тех, кто пребывает в изумлении, у безумных и неистовых». Когда соответствующий дух не в порядке, у разумной души нет точек приложения к материальному телу.

Intellectuales spiritus, интеллектуальные духи, могут посредством эллипсиса становиться «интеллектуалиями» и даже, видимо по недоразумению, «интеллектами». Поэтому Джонсон в «Бродяге» (ст. 95) говорит, что «интеллекты» человека «возмущены», а Лэм замечает, что «ваш страх перед интеллектуалиями Хартли оправдан»³.

Мы видели, что, по Варфоломею, духи могут располагаться в различных частях тела. Таким образом, есть основания предполагать, что некоторые функции, которыми обладает с их помощью душа, также можно локализовать.

¹ Ср. Потерянный Рай, V, 483 сл.

² *Winnu*. Op. cit. P. 57—58.

³ To Southey, 8 Aug. 1815.

В уже цитировавшемся пассаже он поселяет общий ум и «силу воображения» в «переднем укроме», или передней полости головы, понимание — в «среднем укроме», а память — в тыльном. Читатели «Королевы фей» помнят, что Спенсер, хотя и оставляя без внимания общий ум, также помещает воображение (фантазию) спереди, разум в середине, а память сзади (II, IX, 44 сл.). Именно к центральному «укрому» обращается леди Макбет, говоря о «приемлище (вместилище) разума» (I, VII, 66).

Г. Человеческое тело

Человеческое тело позволяет нам говорить о человеке как о микрокосме еще в одном смысле, ибо оно, как и мир, строится из четырех противоположностей. В большом мире, как мы помним, эти противоположности соединяются, образуя элементы — огонь, воздух, воду и землю. В наших же телах они, соединяясь, образуют «соки» (*Humours*). Горячее и влажное образуют кровь; горячее и сухое — желчь; холодное и влажное — флегму; холодное и сухое — меланхолию. Живой язык, впрочем, не всегда различает между телесными соками, составленными из противоположностей внутри нас, и элементами, составленными из противоположностей вне нас. Когда Марло в «Тамбурлэне» (869) говорит о «природе, заключившей нас в пределы четырех элементов», или Шекспир об «элементах», совершенным образом перемешанных в Бруте («Юлий Цезарь» V, V, 73), под элементами они имеют в виду либо соки, либо противоположности.

Пропорции, в которых смешаны соки, варьируются от одного человека к другому и определяют его *complexio* или *temperamentum*, комбинацию или смешение. Именно этим объясняется та странность, что в современном английском выражения *to lose one's temper* (потерять самообладание) и *to show one's temper* (показать норы) синонимы. Если у вас хороший *temperamentum*, вы можете вдруг потерять его, поддавшись гневу. Если плохой, вы можете «обнаружить» его, если в гневе потеряете над собой контроль. По той же

причине у того, кто часто гневается, *temperamentum* дурной, он *ill-tempered* (у него скверный нрав). Подобные выражения позволяют тем, кто не привык особенно задумываться над словоупотреблением, думать, что *temper* просто-напросто означает гнев, и в конце концов это слово начинают понимать именно таким образом. Но поскольку старое словоупотребление также сохраняется, впадение «в» норов и выпадение «из» него сосуществуют как синонимы.

Хотя пропорции «телесных соков», наверное, никогда не совпадают в точности у двух индивидов, характеры, очевидно, можно сгруппировать в четыре основных типа согласно преобладающему в каждой группе «соку». Один из симптомов характера каждого человека — это цвет его лица; иными словами, его *complexion* в современном смысле. Однако я не думаю, что этот смысл был у слова в Средние века. Тогдашнее слово для этого было *rode*; как в «Рассказе Мельника»: «лицом был красен он (*his rode was reed*), глазами сер, как гусь» (А 3317).

В тех случаях, когда в смеси преобладает кровь, мы говорим о сангвиническом характере. Он наилучший из четырех, ведь кровь особенно «дружественна природе» («Рассказ Сквайра» F 353). В своем «Замке здоровья» (1534) Томас Элиот так описывает сангвиника: он «белокож и румян... сонлив... видит во сне приятное или кровавое... гневлив, но отходчив» Что касается снов, насколько я понимаю, речь идет не о ранах и битвах, а о том, что видения сангвиника — в кроваво-красных тонах. «Приятное» — это то, что мы бы назвали «веселым». Гнев сангвиника легко пробуждается, но так же легко утихает; он немного едок, но совсем не угрюм и не злопамятен. Чосеров Франклин, классический пример этого характера, мог задать своему повару крепкую взбучку¹, но сердце у него, несомненно, доброе. Беатриче^{xiii} у Шекспира — она тоже «гневлива, но отходчива» — наверное, была сангвиником. Сангвиник круглолиц, жизнерадостен и с оптимизмом смотрит в будущее. Рукопись XV века² изображает этот характер в виде богато одетых мужчины и женщины, они музицируют на струнных инструментах в окружении цветов.

¹ А 351.

² Brit. Mus. Add. 17987.

Холерик высок и худ. Чосеров Мажордом — «тщедушный холерик», его ноги «длинные и тощие» (А 587 сл.). Подобно сангвинику он легко гневается; настолько, что Шантиклер, страдающий от «прилива красной желчи» (В 4117—4118), начинает спорить даже со слабительными средствами: «И злейшему врагу их не дал бы; терпеть их не могу» (В 4348). Однако в отличие от сангвиников холерики злопамятны. Мажордом отплачивает мельнику за его рассказ, а крестьяне из его собственного поместья боятся его, как смерти (А 605). Как говорит Пертелота (В 4120), холерик мечтает о громе и молнии, об опасностях, стрелах и пламени. В рукописи, о которой я уже говорил выше, рядом с символом холерического склада изображен человек, который держит женщину за волосы и колотит ее дубинкой. Детей-холериков описывают (между прочим, сами их матери) как «в высшей степени взвинченных».

Свойства меланхолического склада, по Элиоту, таковы: «поджар... много бодрствует (т.е. плохо спит)... во сне видит кошмары... решителен в суждениях... упорно растравливает свой гнев». Гамлет диагностирует у себя меланхолию (II, II, 640), жалуется на дурные сны¹ (Там же, 264) и представляет собою крайний случай «упорного растравливания гнева». Возможно, он также поджар; ведь *fat*^{xiii} в V, II, 298 скорее всего означает «весь в испарине». Сегодня мы, пожалуй, назвали бы меланхолию неврозом. Я говорю о меланхолии в средневековом понимании. Значение слова изменилось в XVI веке, когда меланхоликом стали называть либо просто «сумасшедшего», либо «рефлексирующего и задумчивого интроверта». Вот почему в поэме, присоединенной к «Анатомии меланхолии» Бертона, меланхолия — это просто грёза, без конца нежащаяся в одиночестве, наедине со своими страданиями, но и со своими наслаждениями, сны наяву об исполнении страхов и желаний. На картине Дюрера Меланхолия — определенно усидчивая, углубленная и созерцательная жизнь.

Худший из складов, наверное, флегматик. По Элиоту, он «упитан... дебели... спит изобильно (т.е. чрезмерно)... видит

¹ Конечно, он говорит загадками. Но эти дурные сны поддерживают атмосферу меланхолии.

во сне водное или рыбное... медлителен... мало способен к обучению... мало отважен». Флегматичный ребенок тучен, бледен, вял, глуп, он приводит в отчаяние друзей и учителей; для окружающих он либо посмешище, либо пустое место. Классический случай — первая жена Мильтона, если, как мы подозреваем, поэт думал о ней, когда в своем трактате о разводе сочувствовал мужу, который «быстро привязывается... к этому землистому и флегматичному призраку» (I, 5). Мери Беннет из «Гордости и предубеждения», вероятно, также была флегматичной натурой.

Подобно планетам, складывающиеся характеры нужно творчески проживать, а не изучать как понятия. Они не соотносятся точно с какой-либо вызубренной физиологической классификацией. Но, глядя по сторонам, мы замечаем, что большинство наших знакомых (разумеется, за исключением нас самих) неплохо иллюстрируют тот или иной тип из четырех перечисленных.

Помимо того, что в каждом человеке постоянно преобладает какой-то один «жизненный сок», они ежедневно чередуются; каждый из четырех типов временно преобладает в каждом из нас. Кровь господствует с полуночи до 6 утра; жёлчь — с 6 до полудня; черная жёлчь — с полудня до 6 вечера; а затем до полуночи флегма. (Не будем забывать, что все это — с расчетом на людей, которые вставали и ложились спать раньше нас с вами.) Сон в Рассказе Сквайра предостерегает от того, чтобы отправляться в постель не вовремя, «ведь теперь господствует кровь» (F 347). Техническое выражение «господство» (*domination*) можно в шутку расширить и на вещи помимо «жизненных соков», к примеру, когда экономер говорит о поваре: «Хмель начал господствовать в этом человеке» (H 57). Эту остроту современные читатели часто совсем упускают из виду.

Н. Прошлое человечества

Часто говорят, что христианство унаследовало от иудаизма и принесло западному миру новое понимание истории. Нам рассказывают, что для греков исторический

процесс был бессмысленным потоком или круговым повторением. Смысл стоило искать не в мире становления, а в мире бытия, не в истории, а в метафизике, математике, богословии. Поэтому греческие историки писали о событиях прошлого — будь то война с персами, Пелопоннесская война или жизнь великих мужей — как о самодостаточном целом, их очень редко интересовала задача проследить развитие народа или государства от самого начала. Одним словом, история не была для них историей с сюжетом. Что же до евреев, они видели все свое прошлое как откровение намерений Яхве. Исходя из этого, христианство делает мировую историю во всей ее полноте единой и трансцендентально значимой, историей с хорошо закрученным сюжетом, который вращается вокруг творения, грехопадения и Судного Дня.

С этой точки зрения особенность христианской историографии должна заключаться в том, что я зову историцизмом; христианин верит, что, изучая прошлое, мы можем узнать не только историческую, но и метаисторическую и трансцендентальную истину. Когда Новалис называет историю «евангелием», когда Гегель видит в ней саморазвертывание абсолютного духа, когда Карлейль говорит о ней как о «книге откровений», они ведут себя как историцисты. Океан у Китса говорит как историцист, утверждая:

закон извечный:

Красивейший сильнейшим должен быть¹.

Но в действительности лучшие средневековые историки, подобно историкам других эпох, редко были историцистами.

Предлагаемое противопоставление языческого и христианского понимания истории, конечно, преувеличенно. Для начала, не все язычники были греками. Северные боги, в отличие от олимпийцев, всегда вовлечены в исторический процесс, трагический и трагически значимый. Богословие

¹ Гиперион, II, 228—229:

eternal law

That first in beauty should be first in might.

«Эдды» не менее, чем еврейское, прозревает в мировой истории сюжет; историю, необратимо движущуюся навстречу смерти под барабанный бой знамений и пророчеств. Да и римляне, строго говоря, были не менее закоренелыми историцистами, чем евреи. Основанию и расцвету Рима посвящали свои сочинения большинство историков и все эпические поэты до Вергилия. Вергилий выдвинул на первый план именно метаисторию в одежде мифа. Все развитие Вселенной, все *fata Jovis* только и заняты тем, чтобы явить миру бесконечное и уготованное от века владычество Рима.

Существует и христианский историцизм — например, в «Граде Божьем» Августина, «Истории против язычников» Орозия или «Монархии» Данте. Правда, два первых сочинения были написаны в ответ на уже существовавший к тому времени языческий историцизм, а третье для того, чтобы его окрестить. Примитивный историцизм, видящий в каждом бедствии суды Божьи и считающий любой исторический проигрыш заслуженным, или еще более примитивный, для которого и прежде, и теперь все на свете уверенно катится ко всем чертям, не представляют собой ничего необычного. Проповедь Вульфстана «К англам» иллюстрирует и то и другое. Некоторые немецкие историки XII столетия были более решительными историцистами. Крайний пример — Иоахим Флорский (ок. 1202). Правда, историком он не был; скорее уж правы те, кто назвал его футурологом-любителем¹, — в самом деле, в том времени самые закоренелые историцисты чувствовали себя как дома. Однако хронисты, которым мы более всего обязаны своим знанием средневековой истории или интерес к которым не прошел с годами, были не из их числа.

Несомненно, для христианина всякая история в конечном счете история с божественным сюжетом. Но далеко не все христианские историографы считают нужным как-то его подчеркивать. Ведь это, как известно, лишь общая канва происходящего, как у Мэлори — воцарение и падение короля Артура или у Ариосто — любовь Руджьера и Браманды. И здесь и там общая канва вышита огромным мно-

¹ F. Heer. The Medieval World. Trans. J. Sandheimer. New York, 1961.

жеством второстепенных историй с собственным началом, серединой и концом, но они не являются неотъемлемой частью целого. Их вполне можно рассказывать отдельно. Они вовсе не должны, да и не могут влиять на центральный телеологический сюжет истории человечества. В самом деле, средневековая концепция Фортуны может свести на нет все старания «философии истории». Если большая часть событий происходит потому, что Фортуна вращает свое колесо, «блаженна и светла», и дает каждому действовать в свой черед, уходит почва из-под ног Гегеля, Карлейля, Шпенглера, марксистов и даже Маколея. Как сказал У. П. Керр, «история слишком велика и разнообразна, чтобы подчиняться формулам Орозия; хронисты обыкновенно избирают собственный взгляд, который, к счастью, часто не совпадает со взглядом проповедников»¹.

Средневековые историки, даже если мы исключим радикальных историцистов, представляют собой очень пеструю компанию. Некоторые из них — Мэтью Пэрис, к примеру, и, возможно, Снорри — отличаются научным подходом к своему материалу и критически относятся к своим источникам. Именно поэтому они нам не так интересны. Нас интересует картина прошлого и отношение к прошлому, какими они существовали в сознании авторов и их читателей. Добыча, которую мы преследуем, — воображаемое прошлое как часть Модели.

Джон Барбур (ок. 1395) в начале своей поэмы «Брюс» называет подлинные (на его взгляд) причины, по которым следует изучать историю. Истории, даже выдуманные, доставляют удовольствие. Но раз так, хорошо рассказанные (*said on gud maner*) правдивые истории должны доставлять двойное удовольствие; во-первых, от «сплетения» повествования как такового, а во-вторых, от узнавания, что же произошло на самом деле (*the thing rycht as it wes*). Наконец, вспомнить о деяниях великих мужей попросту достойное дело, ибо они заслуживают славы — *suld weill have prys* (I, 1—36). Таким образом, у историографии три функции: развлекать наше воображение, удовлетворять наше любо-

¹ W. P. Ker. The Dark Ages. London, 1923. P. 41.

пытство, исполнять долг перед нашими предками. Хроника Св. Людовика, написанная Жуанвилем^{xiv}, как и полагается житию, сосредоточивается на третьей функции — она написана «в честь этого воистину святого», но не забывает и о двух остальных. Фруассар (I, *Prol*) подходит к своей работе во многом так же, как Барбур. Он пишет для того, чтобы «отчетливо запечатлеть на вечную память славные и благородные деяния и ратные подвиги». Такая запись сможет послужить «развлечением» (*pastance*) и доставить «удовольствие». Он добавляет — этого нет у Барбура, — что она также послужит «примером». Фруассар не имеет в виду «уроки истории», которые можно извлечь из успеха или неудачи государств или военных походов прошлого. Он хочет сказать, что, читая о деяниях героев, «отважный человек видит пример, который вселяет в него мужество».

Нужно отметить, что подход этих историков не сильно отличается от писаний тех авторов, чьи темы мы считаем совершенно легендарными. Автор Книги о Трое XIV века, *Geste Hystoriale*, начинает во многом так же, как Барбур. Он пишет, дабы сохранить для потомков «деяния» благородных предков, каковые ныне «почти вовсе позабыты». Он надеется, что «древние повести о храбрецах, достигших невообразимых высот, могут стать светочами» для тех, кто узнает их от писателей, знающих, как все было, из первых рук (*wist it in dede*). Далее он перечисляет свои источники, объясняя, почему Гомеру нельзя доверять. Лидгейт в своей «Книге о Трое» (1412) говорит, что великие «завоеватели» сегодня потеряли бы подобающую им славу, если бы достойные доверия «авторы», чьими писаниями он пользуется, не сохранили для нас «самое подлинное зерно» фактов, отделив его от соломы вымысла.

Подобно посоху в руках они сжимали
Одну лишь правду¹.

Они не могли быть льстецами, поскольку писали после смерти героев, которых прославляют, а мертвым не

¹ Пролог, 152:

*For in her hand they hilde for a staf
The trouthe only.*

льстят (184 сл.). Не будем забывать, что даже Кэкстон, хотя и оставляя пространство для сомнений относительно некоторых деталей прозаической «Смерти Артура», признает, что доказательства историчности Артура полностью убедили его. А его слова о ценности книги как «образца» могли бы, как мы видели, красоваться на первой странице любой хроники.

Мы хорошо знаем тяжеловесные квазифактологические приемы, которыми пользуются некоторые авторы не столь простосердечных времен, чтобы сообщить подобие истинности рассказам, фантастичность которых ни для кого не представляет сомнения. Нас не удивляет хладнокровная ложь Дефо или Свифта, гряда документов на множестве языков в начале романа «Она»^{xv}. Но мне трудно себе представить, чтобы в такие игры играли средневековые авторы. Слова «повествование» (*story*) и «история» (*history*) тогда еще не перестали быть синонимами. Даже елизаветинские хроники все еще начинают историю нашего острова от Брута с его троянцами.

Следовательно, отчетливое различие между историческим сказанием и вымыслом неприменимо к средневековым книгам или к атмосфере, в которой они читались. Нет ни малейшей необходимости предполагать, что современники Чосера верили сказаниям о Трое или Фивах, как мы верим в Наполеоновские войны; но они не умели не доверять им, как мы не доверяем роману.

Мне кажется, два пассажа, один из отца истории, а другой из Мильтона, возможно, последнего историка старого толка, могут пролить свет на этот вопрос. «Моя обязанность, — говорит Геродот, — записывать то, что было сказано, но не всегда верить этому. Это касается всей моей книги» (VII, 152). Милтон в его «Истории Британии» говорит: «Я предпочел не опускать того, что получило одобрение от столь многих. Достоверны эти сказания или нет, им доверяли те, за кем я обязан следовать; того, чья нелепость и невозможность не бросается в глаза, что взято древними авторами из книг еще более древних, я не отрицаю как *должного и самого непосредственного предмета повествования*» (курсив мой).

Геродот и Мильтон не считают историка «крайним»: если прежние «авторы» лгали, пусть это останется на их совести. Мы и вправду можем вычеркнуть «нелепое и невозможное». Но это вовсе не то «нелепое и невозможное», что можно счесть нелепым, рассмотрев заново все доказательства, словно мы — первые исследователи и никакого «повествования» до нас не существовало. Речь идет только о том, что, по меркам данного времени, нелепо на первый взгляд. Чосер, очень может быть, верил во все чудеса повести Николая Тривета о Констанции; своей нелепостью поразило его то, что такой благоразумный человек, как Алла, мог допустить такую оплошность, послав ребенка к императору. Поэтому он поправляет свой источник (В 1086—1092). Но выделенные нами слова Мильтона действительно многое проясняют. Вовсе не нарушив своей обязанности, передав существующее «повествование» дальше (с минимальным количеством подчисток), вместо того чтобы создать собственное, новое и более достоверное, историк сделал то, что и положено историкам. Ведь именно это и есть подлинный и «самый непосредственный предмет повествования». Для этого и существует история. Средневековому покупателю манускрипта, обещавшего поведать историю Британии или Трои, не нужны были мнения о прошлом того или иного школяра, самонадеянно противопоставляющего себя тому, что «получило одобрение от многих». Будь это так, версий истории очень скоро стало бы столько же, сколько хронистов. Ему была нужна (на что, по мнению Мильтона, он имеет полное право) признанная Модель прошлого; немного подправленная здесь или там, но по существу та же самая. Именно в таком виде она могла сгодиться в дело — в разговоре, для поэтов или в качестве «примера».

Я склонен думать, что большинство из тех, кто читал «исторические» работы о Трое, Александре, Артуре или Карле Великом, верили, что их содержание в основе своей подлинно. Но я в гораздо большей степени уверен, что они *не верили*, что это ложь. И уж наверняка я знаю, что вопрос веры или неверия редко играл для них первостепенную роль. Кому-кому, а им до этого не было никакого дела. Их дело было изучать историю. Если ее правдивость оказыва-

лась под сомнением, бремя опровержения лежало всецело на критике. Пока этот момент не настал (а происходило это нечасто), история имела для всех статус, неотличимый — во всяком случае никем конкретно не отличенный — от статуса факта. Каждый «знал» — как сегодня все мы «знаем», что страусы прячут голову в песок, — что великих героев прошлого было девятеро: трое языческих (Гектор, Александр и Юлий Цезарь), трое иудейских (Иисус Навин, Давид и Иуда Маккавей) и трое христианских (Артур, Карл Великий и Годфрид Бульонский). Все «знали», что мы происходим от троянцев, — как мы знаем, что король Альфред сжег лепешки^{xvi}, а адмирал Нельсон приставлял подзорную трубу к невидящему глазу. Как пространство над нами было наполнено демонами, ангелами, влияниями и интеллигенциями, так же столетия позади нас были наполнены блистающими шеренгами героев, деяниями Гектора и Роланда, великолепием Карла, Артура, Приама и Соломона.

Не стоит забывать о том, что тексты, которые мы сегодня назвали бы историческими, отличались от текстов, которые мы назвали бы вымыслом, направленностью взгляда и повествовательной тканью, гораздо меньше, чем современная «история» отличается от современного романа. Средневековых историков почти не интересовали безличные силы. Они обращали внимание на социальные или экономические условия и национальные особенности лишь случайно или если они были необходимы, чтобы что-то объяснить. Хроники, как и легенды, посвящены отдельным людям; их героизму или злодействам, их памятным речениям, их удаче или невезению. По этой причине хроники Темных Веков кажутся нам подозрительно эпическими, а хроники Высокого Средневековья — подозрительно романтическими. Пожалуй, такая подозрительность не всегда оправданна. Элементы эпоса или романа, подобно элементам экономической или социальной истории, всегда присутствуют в окружающей нас реальности; а историки, даже занимающиеся современными им событиями, выбирают то, что их заставляет замечать привычка. Возможно, прошлые или будущие века удивило бы преобладание без-

личных сил у кого-то из нынешних историков; они могли бы даже спросить: «Разве *людей* в те времена не было?» Даже характерные выражения в хронике и романе могли быть одними и теми же.оборот *or dit le conte* («ныне рассказывает повесть») можно отыскать у Фруассара (I, IV).

Все средневековые повествования о прошлом страдают одним и тем же недостатком: их авторы совсем не чувствуют духа времени. Для нас прошлое — это, прежде всего прочего, «костюмированная пьеса». Из самых первых наших книжек с картинками мы узнаем о различии костюмов, оружия, интерьера и архитектуры. Мы не припомним в жизни исторического знания более раннего, чем это. Позднее поверхностная (и часто неточная) характеристика различных эпох помогает нам гораздо больше, чем может показаться, различать эпохи куда детальнее. Нам очень трудно представить себя в шкуре людей, для которых ничего подобного не существовало. А так было и в Средние века, и много позднее. Все знали, что до грехопадения Адам ходил обнаженным. Все дальнейшее привычно изображали в декорациях собственного времени. Точно так же поступали и елизаветинцы. Так поступал и Мильтон; он ни минуты не сомневался, что «каплун с белым хлебом» так же хорошо знаком Христу с учениками, как ему самому¹. Чувство исторического колорита вряд ли намного старше романов об Уэверли. Оно почти незаметно у Гиббона. «Замок Отранто» Уолпола^{xvii}, который сегодня не обманул бы даже школьников, в 1765 году мог ввести в заблуждение широкую публику. Там, где игнорировали даже самые очевидные и лежащие на поверхности различия одного столетия (или тысячелетия) от другого, о более глубоких различиях темперамента и интеллектуальной атмосферы нечего было и мечтать. Авторы могли сколько угодно рассказывать, что во времена Артура или Гектора все было не совсем так, как теперь, — нарисованные ими картины без труда опровергали эти заявления. Чосер в мгновенном порыве удивительного прозрения признается, что в древней Трое язык и процедура ухаживания могли отличаться от

¹ *Smectymnuus*. Prose works. Bohn's ed. Vol. III, p. 127.

современных ему (*Troilus*, II, 22 сл.). Но это не более чем порыв. Манеры, битвы, богослужения, даже регулировка дорожного движения у его троянцев — из XIV столетия. Именно это блаженное неведение давало средневековому резчику или поэту его силу *оживлять* любой «исторический» материал, который оказывался в его руках. Оно же спасало от историцизма. Для нас прошлые эпохи качественно отличны друг от друга. Поэтому анахронизм не просто ошибка; он раздражает, как диссонанс в музыке или неприятный запах блюда. Но когда Исидор на заре Средних веков делит историю на шесть «возрастов» (*aetates* — V, XXXIX), они различаются совсем не качественно. Это не фазы эволюции или акты драмы; это просто-напросто условные временные блоки. Они не заставляют его строить домыслы о будущем. Проведя границу шестого «возраста» до собственного времени, он заканчивает заявлением, что остаток этого «возраста» известен только Богу.

Как я уже говорил, больше всего о средневековом видении истории напоминают нередкие сегодня рассуждения о том, что раньше все было лучше. В проповеди Вульфстана мы читаем: «Мир торопится (*is on ofste*) и со всех ног спешит к своему концу, потому, из-за человеческих грехов, он становится хуже изо дня в день». Давным-давно, говорит Гауэр, мир пребывал «во всем своем изобилии» (Prologue, 95). Любовь ныне не такова, как во времена Артура, говорит Кретьен в начальных строках «Ивэйна». Мэлори согласен с ним (XVIII, 25). И все же мне совсем не кажется, что при чтении хроники или романа мы испытываем ощущение подавленности. Ведь автор обычно подчеркивает великолепие прошлого, а не последующий упадок. Средневековый человек и человек XIX столетия единодушны в том, что их собственное время не очень-то достойно восхищения; не может быть никакого сравнения (скажет первый) с великолепием прошлого; не может быть никакого сравнения (скажет второй) с великолепием, которое ждет нас в будущем. Странно то, что первый взгляд воспитывал гораздо большую жизнерадостность. Исторически, как, впрочем, и космически, средневековый человек стоял на ступеньке лестницы; глядя вверх, он испытывал

восхищение. Взгляд вниз, как и взгляд вверх, радовал его величественным зрелищем, и скромность вознаграждалась радостью восхищения. Благодаря недостаточному чувству исторического колорита такое уплотненное и великолепное прошлое было для него куда более близким, чем темное и дикое прошлое для Леки или Уэллса. Оно отличалось от настоящего только тем, что было лучше. Гектор напоминал любого современного рыцаря, только был отважнее. Святые взирали сверху на духовную жизнь человека, цари, мудрецы и воины — на его мирское существование, великие любовники прошлого — на его интрижки и романы, воспитывая, ободряя и наставляя. Среди них были друзья, предки, покровители. Каждому человеку принадлежало свое, пусть скромное, место в величественной череде веков; не было оснований ни особенно гордиться, ни особенно унывать.

I. Семь свободных искусств

На первый взгляд, мысль отвести место в Модели Вселенной курсу обучения может показаться нелепой; это действительно было бы нелепостью, если бы в Средние века к этому относились так же, как мы сегодня относимся к «предметам» школьной программы. Но тогда школьную программу считали непреложной данностью¹; число семь — божественным; свободные искусства издавна обрели статус, близкий к статусу самой природы. Их изображали в виде олицетворений не менее охотно, чем пороки и добродетели. Грамматика со своей розгой в руке поныне взирает вниз с галереи колледжа Магдалины^{xviii}. Данте в «Пире» с невероятной тщательностью встраивает искусства в структуру мироздания. Риторика, к примеру, соответствует Венере — прежде всего потому, что она «приятнейшая из всех дисциплин», *soavissima di tutte le altre scienze*. Арифметика подобна Солнцу, ибо как Солнце дарит свой свет всем прочим звездам, так она дарит свет всем прочим

¹ Реальная практика (и история) средневекового образования — отдельная тема. Хорошим введением в нее могут служить соответствующие главы книги *D. Knowles. Evolution of Medieval Thought*. New York, 1962.

наукам, и как наши глаза слепнут при взгляде на Солнце, так наш разум отступает перед бесконечностью числового ряда. Такие же параллели существуют и для остальных дисциплин (II, XIII).

Всем известно, что в число свободных искусств входят грамматика, диалектика, риторика, арифметика, музыка, геометрия и астрономия. И почти все знают двустишие, помогающее их запомнить:

Gram loquitur, Dia verba docet, Rhet verba colorat,
Mus canit, Ar numerat, Geo ponderat, Ast colit astra.

Три первых составляют тривий (*Trivium*), или трехчастный путь; четыре последних — квадrivий (*Quadrivium*).

«Грамматика беседует», гласит стишок, или, по определению Исидора Севильского, «грамматика есть мастерство речи» (I, I). Это значит, что она учит нас латыни. Но не следует думать, будто изучение грамматики означало примерно то же, что мы бы сегодня назвали «классическим образованием» или даже необходимой подготовкой «гуманиста» в том значении этого слова, которое сообщило ему Возрождение. Латынь все еще была живым эсперанто западного мира, и на ней все еще создавали великие произведения. Она была языком *par excellence*, так что само слово «латынь» — *laeden* в англосаксонском и *leden* в среднеанглийском — стало означать просто «язык». Волшебный перстень Канаки в «Рассказе Сквайра»

Все делал ясным в птичьем языке;
Стал говор всякой птицы ей знаком¹.

Итальянское *Latino* Петрарка употребляет в том же самом значении. Переводчика называли *Latiner*, откуда происходит имя Латимер. Но если в этом смысле грамматика ограничивалась одним латинским языком, в других отношениях она подчас выходила далеко за пределы сферы, на

¹ Кентерберийские рассказы, F 435:
understood wel everything
That any foul may in his ledene seyn.

которую может претендовать сегодня. Это продолжалось столетиями. Квинтилиан предлагает *literatura* в качестве точного перевода греческого *grammatike* (II, I), а *literatura*, не означая «литературу» в нашем понимании, включала в себя много больше, чем просто грамотность. В этом понятии было все необходимое для того, чтобы «составить» канон комментария, включающий синтаксис, этимологию, просодию и объяснение аллюзий. Исидор делает даже историю разделом грамматики (I, XLI—XLIV). Эту книгу он назвал бы грамматическим сочинением. «Гуманитарные дисциплины» (*scholarship*) — вот, пожалуй, наш ближайший эквивалент. В народном обиходе *Grammatica*, или *Grammaria*, приобрела туманное значение учености вообще; а поскольку большинство обыкновенно относится к учености одновременно с уважением и подозрением, грамматика, в форме *grammar*, стала означать магию. Так, в балладе «Король Эстмер» говорится: «Моя матушка выросла на Западе и знала толк в магии (*learned in grammar*)»^{xix}. А из *grammar* в результате обычного фонетического чередования получилось *glamour* — слово, ассоциации которого с грамматикой и даже с магией сегодня уничтожены индустрией моды.

Изобретение этого искусства традиционно приписывалось Карменте, или Карментис¹, дочери короля Эвандра. Действительными источниками были Элий Донат (IV в.) и Присциан (V—VI вв.). Изрядно потрепанный экземпляр рукописи Доната называли просто *donat* или *donet*, что вследствие простого переноса стало означать «букварь» или «начала» любой дисциплины. Вожделение в «Видении о Петре Пахаре» говорит: «У торговцев тканями выучил я азы своего мастерства (*ich drow me among drapers my donet to lerne*). Здесь *donet* — это первые шаги в воровском искусстве (С VII, 215).

Диалектика, как говорится в нашем двустишии, «учит словам» — довольно туманное заявление. Имеется в виду, что, научившись у грамматики говорить, мы должны учиться у диалектики говорить с умом, рассуждать, доказывать и опровергать. В Средние века основанием для этого искус-

¹ *Isidore. I, IV; Gower. IV, 2637.*

ства поначалу служило «Введение» (*Isagoge*) к Категориям Аристотеля, написанное Порфирием и переведенное на латынь Боэцием. Оно задумывалось как просто работа по логике. Однако всякий, кто пытался преподавать *просто логику*, знает, как трудно, особенно если вам попадетсся сообразительный ученик, удержаться от вопросов, которые заставляют обращаться к метафизике. Небольшой трактат Порфирия тоже ставит такие вопросы и, следуя узкому назначению своей работы, оставляет их без ответа. Это методологическое ограничение по ошибке приняли за сомнение, а затем сомнение приписали не Порфирию, а Боэцию. Отсюда стишок:

Assidet Boetius stupens de hac lite,
Audiens quid hic et hic asserat perite,
Et quid cui faveat non discernit rite;
Non praesumit solvere litem definite¹.

Здесь могут быть полезны две оговорки: те, кто в них не нуждается, надеюсь, простят их мне.

(1) «Диалектика» в современном марксистском смысле этого слова, сильно сбивающем с толку, ведет свое происхождение от Гегеля. О ней нужно напрочь забыть, когда мы говорим об античной или средневековой диалектике. Речь идет просто о способе ведения диспута. Она не имеет ничего общего с динамикой истории.

(2) Диалектика связана с доказательством. В Средние века существовало три вида доказательств: от разума, от авторитета, от опыта. Геометрические истины основываются на разуме, исторические — на авторитете, на *авторах*. Из опыта мы узнаем, полезны нам устрицы или нет. Но способ, каким среднеанглийский язык передает эту трихотомию, может ввести нас в заблуждение. Обычно эти выражения достаточно прозрачны. Скажем, когда Батская ткачиха говорит:

¹ Рядом с ними в нерешительности сидит Боэций, Слушая ученые утверждения той и другой стороны, Недоумевая, чью сторону занять в этом споре; Не решается вынести определенное решение.

Чтоб рассказать о браке, нужды нет,
 Увы, ссылаться на авторитет;
 Мой опыт мне его с лихвой заменит¹.

Но, к сожалению, слово *experience* не всегда использовалось для доказательства третьего типа. Здесь возможны два варианта. Узнавать по опыту может означать «чувствовать»; еще более обманчивыми могут быть случаи, когда знание на основе опыта обозначается словом *prove* (то есть доказывать, убеждаться). Так, Чосер начинает свою «Легенду о Филлиде» с того, что правило «дурное дерево приносит дурной плод» можно узнать не только от авторитета, но и *by prove*, то есть эмпирически. В «Доме Славы» орел говорит, что поэт может «чувствовать» теорию звука, которую он только что изложил (826). В «Рассказе Рыцаря» строка «говорила про жар любви чувствительнее всех» (A 2203) звучит очень современно. Но «говорить чувствительно», скорее всего, означает «говорить на основе личного опыта». Конечно, говорящий таким образом вполне может говорить «с наибольшим чувством» в нашем смысле слова; но я сомневаюсь, что лексически среднеанглийское *felingly* может значить «эмоционально».

Все то, что мы сегодня назвали бы литературной критикой или литературоведением, относилось либо к грамматике, либо к риторике. Грамматик объяснял стихотворный размер и аллюзии; риторик занимался композицией и стилистикой. Ни тот ни другой не взялись бы говорить о точке зрения или индивидуальном восприятии, величии или юморе, остроте или чувстве, в которых воплощается композиция и стиль. Поэтому поэтов почти всегда восхваляют исключительно за стиль. Вергилий для Данте поэт, научивший его *bello stilo* (*Inferno*, I, 86). В прологе к «Рассказу Студента» Петрарка для Чосера тот, кто просветил всю Италию своей «сладкоголосой риторикой» (E 31). В «Осаде Фив» Лидгейт называет Чосера «цветом» поэтов Британии за его «совершенство в риторике и красноречии»

¹ Кентерберийские рассказы, D 1:
Experience, though noun auctoritee
Were in this world, were right ynough to me
To speke of wo that is in marriage.

(Пролог, 40). Все средневековые последователи Чосера говорят о нем точно так же. Из их славословий невозможно понять, создал ли он живые образы и был ли остроумным рассказчиком.

Древние учителя риторики обращали свои наставления к ораторам в век, когда публичные речи были необходимым навыком для каждого «государственного человека» — даже для генерала на поле боя — и для каждого человека частного, если он вовлечен в судебную тяжбу. В те времена риторика была не столько самым прекрасным (*soavissima*), сколько самым полезным из искусств. К Средним векам она превратилась в литературную критику. Ее наставления обращены к поэтам ровно столько же, сколько к адвокатам. Нет никакого противопоставления, даже различия, между риторикой и поэтикой. Думаю, риторы всегда имели перед глазами ученика, владеющего латынью, однако их деятельность также оказывала воздействие на поэзию на национальных языках.

Чосерово обращение к «Гальфриду, славному мэтру и арбитру» в «Рассказе Монастырского капеллана» (В 4537) напоминает о Гальфриде Англичанине, «акме» которого пришлось на 1200 год, авторе «Новой поэтики» (*Nova Poetria*)¹ — произведения, достоинства которого ограничиваются его крайней наивностью.

Он делит «расположение» *Ordo* (некоторые пользуются термином *Dispositio*) на два вида: естественное и искусственное². Естественное следует совету Короля Червей начинать с начала^{xx}. Искусственное же в свою очередь делится на три вида. Можно начинать с конца (как в «Царе Эдипе» или в пьесе Ибсена), с середины (как Вергилий и Спенсер); а можно с *Sententia* или *Exemplum*. Чосер начинает с сентенции, или максимы, «Парламент», «Дом Славы», «Пролог к легенде», «Легенду о Филлиде» и «Рассказ Аббатисы». Я не могу припомнить, чтобы он начинал с примера, но вряд ли нужно напоминать о том, сколь многочисленны они на страницах его произведений. «Рассказ Франклина» мешкает ради серии примеров с 1367-й строки по 1456-ю, а у Троила было достаточно оснований сказать Пандару:

¹ Les Arts Poétiques du XII^e et du XIII^e Siècles. Ed. Faral.

² II, 100 et seq.

Уймись же наконец и зря не трать
Примеров древних: что мне Ниобея?¹

Здесь Гальфрид пытается решить действительно серьезную проблему, знакомую каждому, но очень немногие ставили ее так прямо. Естественное «расположение» подходит не всегда. Раздумья о том, начать ли с сентенции или с чего-то еще в этом роде, и по сей день преследуют сочинителя, точно не знающий покоя призрак. Он вязнет в этом проклятом первом абзаце, которым школьников учат начинать сочинения.

Своим правилом «умножения» (*Amplificatio*) Гальфрид ставит современного читателя в тупик. Он ничтоже сумняшеся перечисляет способы «умножить» сочинение при помощи «задержек» (*morae*); как будто бы искусство литературы состояло в том, чтобы научиться говорить много, когда сказать нечего. По-моему, он на самом деле так думал. Это вовсе не значит, что все *morae*, которые он рекомендует, обязательно дурны, просто он не понимает — не поручусь, что сам вполне понимаю, — их подлинной функции.

Одна из разновидностей задержек — *Expositio*. Ее формула такова: «Пусть одно и то же будет сокрыто под множественством форм; будет различным, оставаясь тем же самым» —

multiplce forma
Dissimuletur idem; varius sis et tamen idem.

Звучит ужасно. Но это вовсе не так в псалмах или в строках:

Обломана жестоко эта ветвь,
Которая расти могла б так пышно.
Сожжен побег лавровый Аполлона².

¹ Троил и Крессида, I, 759:
What knowe I of the Quene Niobee?
Lat be thyne olde ensaumples I thee preyre.

² Кристофер Марло. Легенда о докторе Фаусте, финальный хор, сцена 14 (пер. Н. Н. Амосовой):
Cut is the branch that might have grown full straight,
And burned is Apollo's laurel bough.

Менее удачно вот это:

Когда на небе тучи — плащ надень;
Зима близка, коль листопад большой,
А солнце село — всякий ночи жди;
Не вовремя дожди — наступит голод¹.

Другой способ замедления — *Circumlocutio*. «Дабы удлинить работу, не называй вещи своими именами» (*Longius ut sit opus ne ponas nomina rerum*). Так, Данте в «Чистилище» называет утреннюю зарю «Старой наложницей Тифона» (*la concubina di Titone antico*), а Чосер в начале третьей книги «Троила и Крессиды» вместо «о Венера» пишет:

Пресветлая богиня, в третьей сфере
Царящая! Владычица сердец!
К тебе, Юпитера любезной дщери,
Смиранный обращается певец².

Но важнейшее из всех замедлений — *Diversio*, или отступление. Наверное, каждый, впервые принимаясь читать средневековые стихи, ощущал, что поэты просто не в состоянии говорить по существу. Можно даже подумать, что они препоручают себя потоку сознания. Возрождение интереса к средневековой «риторике» — прекрасное достижение медиевистики XX века — положило конец таким представлениям. Хорошо это или плохо, но любовь средневековых писателей к отступлениям — дело искусства, а не природы. Вторая часть «Романа о Розе» зависит от отступлений в такой же степени, хотя не таким же способом, как «Тристам

¹ Ричард III, II, III, 32 сл. (пер. А. Радловой):
*When clouds are seen wise men put on their cloaks;
When great leaves fall then winter is at hand;
When the sun sets who doth not look for night?
Untimely storms make men expect a dearth.*

² Троил и Крессида, III, 1 сл.:
*O blisful light of whiche the bemes clere
Adorneth al the thridde hevене faire,
O sonnes lief, O Joves daughter dere,
Pleasaunce of love, O goodly debonaire...*

Шенди». Делались даже предположения¹, что характерная для романов и их ренессансных последователей повествовательная техника — сплетенные сюжеты, вновь и вновь пересекающиеся и прерывающие друг друга, — просто еще одно применение техники отступлений и, следовательно, порождение риторики.

Эта теория, которую сам я не вполне разделяю, имеет, во всяком случае, то достоинство, что помещает отступления, которые предписывает Гальфрид, в верный контекст. Их можно рассматривать как выражение того же самого импульса, действие которого мы так часто наблюдаем в средневековой архитектуре и декоративном искусстве. Его можно было бы назвать лабиринтолюбием, склонностью предлагать сознанию или глазу нечто, что нельзя ухватить взглядом, нечто, на первый взгляд, бессистемное, но на самом деле хорошо спланированное. Все следует из всего, но очень замысловатыми путями. То и дело хочется спросить: «Как мы сюда попали?» — и на это всегда есть что ответить. Мы многим обязаны профессору Ганну², постаравшемуся напомнить нам, каким образом можно наслаждаться тем же самым эффектом в литературе, как радоваться тому, что основная тема — выпускающая так много отступлений, которые сами в свою очередь выпускают новые отступления второго порядка, — являет ветвящуюся мощь исполинского дерева, великолепного в своем плодородии.

Оставшиеся *morae* носят названия *Apostropha* и *Descriptio* и не нуждаются в комментариях.

Относительно *Ornatus*, стилистического украшения, Гальфрид дает примечательный совет: «Не всегда позволяй слову оставаться на его естественном месте» (*noli semper concedere verbo In proprio residere loco*). За этим советом стоит художественная практика авторов вроде Апулея; в языке с такой развитой системой окончаний, как в латыни, возможности изменения естественного порядка слов почти безграничны. И все же Чосер проделывает с английским языком удивительные фокусы, и настолько мастерски, что читатель даже не всегда это замечает:

¹ См.: *Vinaver. Works of Malory. Vol. I, p. XLVIII et seq.*

² *A. Gunn. The Mirror of Love. Lubbock, Texas, 1952.*

О горестях царевича Троила,
 Наследника Приамова венца,
 Кого любовь от муки исцелила,
 Чтоб вновь обречь на муки без конца,
 Речь поведу я¹.

Звучит довольно легко; но такая фраза в разговорной речи не была бы возможна ни в один из периодов существования английского языка. И Чосер был не последним поэтом, использовавшим этот милый беспорядок.

Из всего сказанного можно извлечь две морали: (1) порядок слов в высокой поэзии Средневековья сам по себе никогда не может быть свидетельством в пользу разговорного языка; (2) там, где из-за порядка слов кажется, что автор в отчаянии сдался на милость метра, это не всегда так.

Закончить композицию ничуть не легче, чем начать. Матфей Вандомский в своей «Науке стихосложения» *Ars Versificatoria*² (конец XII века) предлагает целых пять способов³.

Один из них — *per epilogum*, то есть *per recapitulationem sententiae*, кратко резюмируя в итоге «сентенцию» или мораль всего сочинения. Так Чосер заканчивает рассказы Мельника, Судьи и Врача.

Другой способ — попросить кого-нибудь улучшить ваш труд; именно об этом Чосер просит Гауэра в финале «Троила» (V, 1856).

Третий способ — *per veniae petitionem*, попросить прощения за свои недоработки. Его использует Гауэр в «Исповеди» (VIII, 3062, 1-я версия) и Хоус в «Образце наслаждения» (5796).

Четвертый метод — самовосхваление, *per ostensionem gloriae*. Классический случай — это *exegi monumentum*. Очень

¹ Троил и Крессида, I, I сл.:

*The double sorwe of Troilus to tellen,
 That was the king Priamus sone of Troye,
 In lovinge, how his adventures fellen
 Fro wo to wele, and after out of Ioye,
 My purpos is...*

² См. Faral. Op. cit.

³ IV, XLIX.

немногие (если они вообще были) из средневековых поэтов, писавших на национальных языках, осмеливались последовать примеру Горация.

Наконец, можно окончить хвалою Богу. В «Троиле» Чосер соединяет этот метод со вторым (V, 1863).

Риторические правила действуют на полную катушку в «Рассказе Врача». Вот его схема.

1—4 Повествование

5—29 *Descriptio*, перебиваемое *Prosopopoea* Природы

30—71 Вновь *Descriptio*

72—92 *Apostropha* к наставницам

93—104 *Apostropha* к родителям

105—239 Повествование

240—244 *Exemplum* дочери Иевфая

245—276 Повествование

277—286 *per recapitulationem sententiae*

На каждые шестнадцать строк рассказа здесь приходится десять строк «умножения». «Рассказ Эконома» столь же риторичен; в «Рассказе Продавца индульгенций» отступление используется способом, который легче ухватить современному человеку.

Искусства Квадривия здесь придется опустить. Об астрономии кое-что сказано в предыдущей главе. По бесконечной и благодарнейшей теме средневековой музыки читателю стоит поискать лучше подготовленных проводников, чем я¹. А геометрия, по понятным причинам, не сильно повлияла на литературу. Однако же не стоит забывать о том, что арифметика в Средние века обрела новый бесценный инструмент — так называемые «арабские» цифры. Эта система нумерации на самом деле происходит из Индии и датируется началом V столетия, однако на Запад попадает благодаря сочинениям математика IX века Мухаммеда ибн Мусы, известного как аль-Хорезми. С ним связан любопыт-

¹ См.: *New Oxford History of Music*, vols. II and III; G. Reese, *Music in the Middle Ages* (New York, 1940) и *Music in the Renaissance* (New York, 1954); C. Parrish, *The Notation of Medieval Music* (1957); F. L. Harrison, *Music in Medieval Britain* (1958).

ный клубок искажений и легенд. Имя аль-Хорезми (человек родом из Хорезма) подсказало абстрактное существительное «алгоритм», позднее «аугрим», которое стало означать вычисление. Отсюда *figures of augrim* в «Руководстве для затворниц». Затем для объяснения слова «алгоритм» был изобретен мудрец и математик Алг, вот почему в «Романе о Розе» перечисляются

Алг, Евклид и Толомей¹.

Однако в строке 12994 Алг превращается в Арга; в этой форме имя перекочевало в «Книгу герцогини» — «благородный математик Арг».

Примечания переводчика

ⁱ «Малое дело», т. е. речь пойдет о делах незначительных, — Георгики, IV, 6. В пер. С. Шервинского: «Малое дело, но честь не мала, — если будет угодно то благосклонным богам и [если окажется] не тщетна мольба Аполлону!»

*Protinus aërii mellis caelestia dona
exsequar: hanc etiam, Maecenas, aspice partem.
admiranda tibi leuium spectacula rerum
magnanimosque duces totiusque ordine gentis
mores et studia et populos et proelia dicam.
in tenui labor: at tenuis non gloria, si quem
numina laeua sinunt auditque uocatus Apollo.*

ⁱⁱ В пер. М. Лозинского:

Чтоб каждой части часть своя сияла,

*Распространяя ровный свет лучей;
Мирской же блеск он предал в полновластье
Правительнице судеб, чтобы ей*

*Перемещать, в свой час, пустое счастье
Из рода в род и из краев в края,
В том смертной воле возбранив участие.*

*Народу над народом власть дая,
Она свершает промысел свой строгий...*

¹ Roman de la Rose, 16373:
Algus, Euclides, Tholomees.

*Но ей, блаженной, не слышна хула:
Она, смеясь меж первенцев творенья,
Крутит свой шар, блаженна и светла.*

ⁱⁱⁱ Слово *heimskringla* образовано из двух первых слов одной из рукописей поэмы Снорри Стурлусона *kringla heimsins* — «круг (или диск) земной».

^{iv} Марджери Кемп (*Kemp*, ок. 1373 — ок. 1440) — английская духовная писательница, мистик, автор «Книги Марджери Кемп», одной из первых автобиографий в английской литературе. Мать 14 детей, она совершила паломничества в Иерусалим, Рим, Германию и Испанию.

^v Св. Брендан Мореплаватель (ок. 484 — ок. 577) — ирландский монах, по преданию совершивший путешествие к Острову Блаженных, или Очарованной Стране.

^{vi} Александр Джеймс Карлайл (*Carlyle*, 1861—1943), — английский ученый, исследователь истории средневековой политической мысли.

^{vii} Афанасий Кирхер (*Kircher*, 1602—1680) — немецкий ученый-энциклопедист: математик, физик, астроном, философ, языковед, архитектор, автор 158 томов научных трудов.

^{viii} *Barbara* — принятое в средневековых школах мнемоническое обозначение силлогизма типа ААА, состоящего из трех общеутвердительных членов.

^{ix} Мистер Сквейр — персонаж романа Генри Филдинга «История Тома Джонса, найденыша».

^x Цитата из стихотворения одного из поэтов «метафизической школы» Джорджа Герберта (*Herbert*, 1593—1633) «Цветок».

*How fresh, O Lord, how sweet and clean
Are thy returns! even as the flowers in spring;
To which, besides their own demean,
The late-past frosts tributes of pleasure bring.
Grief melts away
Like snow in May,
As if there were no such cold thing.*

^{xi} Термин в суждении называется распределенным, если его объем полностью входит в объем другого термина или полностью исключается из него. Средний термин должен быть распределен хотя бы в одной из посылок.

^{xii} Персонаж комедии «Много шума из ничего».

^{xiii} «He's fat, and scant of breath» — в переводе М. Лозинского «он тучен и одышлив», у Б. Пастернака: «Как ты разгорячился!»

^{xiv} Жан Жуанвиль (*Joinville*, 1223—1318) — французский хронист, участник Седьмого крестового похода, автор «Сказания о святом Людовике IX, короле французском» (*Histoire de Saint Louis IX, roy de France*).

^{xv} «Она. История приключения» (*She: A History of Adventure*, 1887) — роман английского писателя Генри Райдера Хаггарда.

^{xvi} Популярная легенда гласит, что Альфред Великий, скрываясь от датчан, жил неузнанным в крестьянской хижине. Однажды жена крестьянина, раздраженная бездельем гостя, велела ему присмотреть за стоящими на огне лепешками. Поглощенный думами о судьбах страны, он, конечно, сжег лепешки, за что ему была устроена суровая выволочка.

^{xvii} Роман Хораса Уолпола (*Walpole*) «Замок Отранто» (*The Castle of Otranto*, 1764) положил начало жанру готического романа.

^{xviii} Оксфордский колледж, в котором большую часть жизни жил и работал Льюис.

^{xix} В пер. Г. Блонского:

*Когда-то матушка гаданье знала
И магию, и колдовство на травах;
И с юных лет немного обучала,
Поведала о правилах и нравах.*

^{xx} См. Алиса в стране чудес, гл. XII.

Глава VIII

ВОЗДЕЙСТВИЕ МОДЕЛИ

Красота и совершенство мира, что был ему явлен.

Мильтон¹

Всякий, кто читал лучшие образцы поэзии Средних веков и Возрождения, обращал внимание на обилие обстоятельных наставлений — научных, философских или исторических, — втиснутых в текст. Иногда, как в «Божественной комедии», «Сне» Линдси или «Песнях Изменчивости» у Спенсера, сам выбор темы предполагает подобные материи и предрасполагает к ним. Иногда они органически связаны с темой, которая, с нашей точки зрения, вполне могла бы обойтись без них. Именно таким образом рассуждения о характере и влиянии планет встроены в «Рассказ Рыцаря» или в «Завещание Крессиды». Нам также может показаться притянутым за уши то, что казалось вполне уместным средневековому автору. Когда поэт «Гавейна» начинает свой рассказ от падения Трои, он не просто растекается мыслью по древу. Он следует правилу «всему свое место» и включает Гавейна через Артура, Артура через Брута, а Брута через Троию в цельную «историческую» Модель. Но обычно лекции выполняют роль отступлений; в «Романе о Розе» это отступления о Фортуне (4837—5070), о свободе воли (17101—17778), об истинном благородстве (18589—18896), о роли и границах Природы (15891—16974), о «производном» бессмертии богов и ангелов (19063—19112). Не всегда до конца ясно, представляет ли собой отступление та или иная космологическая или метафизическая вставка. Пространную драматизацию (в христианизированной форме) аристотелевского различения между Природой и сферой над ней, которой

Дегильвилль посвящает строки «Паломничества» с 3344 по 3936 (в версии Лидгейта), можно счесть относящейся к делу лишь с большой натяжкой. А для кого-то рассуждение о свободе воли в пятой книге «Троила и Крессиды» и вовсе не отступление.

Простейшая форма, в которой выражает себя эта тенденция, — каталог. У Бернарда можно отыскать каталоги Иерархий, звезд, гор, зверей, рек, лесов, овощей, рыб и птиц (I Metr. III); в «Доме Славы» — каталог музыкантов (III, 1201 сл.); в «Рассказе Франклина» — каталог добродетельных женщин (F 1367 сл.); в «Книге короля» — каталог зверей (ст. 155—157); в «Стеклянном храме» — каталог знаменитых любовников (55 сл.); в «Суде над Лисом» Генрисона — каталог зверей («Басни» 881 сл.); в «Дворе Мудрости» — камней (953 сл.), рыб (1198 сл.), цветов (1282 сл.), деревьев (1374 сл.), птиц и зверей (1387 сл.). В «Дворце Славы» Дугласа целая пропасть мудрецов, любовников, муз, гор, рек и «благородных мужей и жен из Писания и любовных историй». Кажется, «Триумфы» Петрарки специально построены так, чтобы вместить как можно больше всевозможных каталогов.

Поначалу может показаться, что все дело в педантизме, но едва ли это так. По большей части — бывали и исключения — все эти знания слишком общие, чтобы принести автору какую-то особенную славу. Генрисон мог ожидать, и справедливо, что его описанием действия планет будут восхищаться из-за его яркости; но едва ли кто-нибудь удивился бы лишь тому, что он так много знает. Не работает и объяснение, которого держался я сам, когда много лет назад впервые занялся средневековой литературой. Я полагал, что в век, когда книги были редкостью, а интеллектуальный голод — особенно обостренным, читатель радовался любому знанию и в любом контексте. Но это не объясняет, почему авторы так рады были рассказать о том, что большая часть их читателей уже прекрасно знала. Складывается впечатление, что средневековые люди, подобно хоббитам профессора Толкина, больше всего любили книги, которые рассказывали им об уже известных вещах.

Другое объяснение связано с риторикой. Риторика рекомендовала *morae* — задержки или многословие. Может, вся эта наука и «повествование» втискивали с единственной целью *longius ut sit opus*, «дабы пространнее было сочинение»? Здесь, пожалуй, упускается из виду то, что риторика объясняет формальные, а не материальные обстоятельства. Иными словами, она может посоветовать делать отступления, но не может сказать, чему их посвятить. Может санкционировать общие места, но едва ли возьмется определить, как тому или иному мотиву стать общим местом. Несведущий читатель легко может неверно понять рассказ Курциуса про *locus amoenus*¹, этот чудный лесной уголок, в описании которого пробовали свои силы столь многие поэты (я, конечно, не думаю утверждать, будто сам Курциус допускал эту ошибку). Читатель может решить, что риторика отвечает не только за трактовку этого общего места, но за его популярность, за то, благодаря чему оно стало общим. Но риторика не столь замкнутая система. Сама Природа — игра света и тени, шум деревьев, бегущей воды и мягкого ветерка и их воздействие на человеческие чувства и эмоции — делает этот *locus* таким *amoenus*, и именно поэтому *communis*. Все каталоги и отступления наполнены тем или иным материалом, возможно потому, что это нравилось писателям и их читателям. Никто не обязан посвящать отступление фундаментальным свойствам мироздания, разве что вы сами этого захотите. В пространственных гомеровских сравнениях или «эпизодах» Томсона ничего такого, как правило, нет. Чаще это скорее «виньетки».

Кроме того, риторическое объяснение вряд ли можно распространить на изящные искусства, где мы видим то же самое. Они также снова и снова воспроизводят традиционные представления о Вселенной. Я уже упоминал² купол капеллы Киджи, величаво воспроизводящий Боэциево учение о провидении и судьбе. Это не единственный случай. Планеты смотрят с капителей Дворца дождей, причем каждую окружают ее «дети», смертные, изображающие вли-

¹ E. R. Curtius. European Literature and the Latin Middle Ages P. 195 et seq.

² См. выше, с. 54 (p. 87).

яние данной планеты¹. Мы снова видим их во Флоренции, в церкви Санта-Мария дель Фьоре², где они причудливо видоизменены под влиянием сарацинской иконографии; и в церкви Санта-Мария Новелла, где их дублируют, на манер Дантова «Пира», семь свободных искусств³. Салон, или Палаццо делла Раджоне, в Падуе представляет собой (средствами другого искусства) близкую параллель «Песням Изменчивости» Спенсера. Мы видим планеты, их детей, знаки зодиака, апостолов и труды людей, распределенные по соответствующим им месяцам.

И совсем так же, как планеты не просто присутствуют в «Завещании Крессиды», но прямо-таки вплетены в ее сюжет, в архитектуре космологический материал подчас оказывается вплетен в то, что можно назвать сюжетом здания. На первых порах посетитель флорентийской церкви Сан-Лоренцо подумает, что созвездия, изображенные в куполе алтаря Старой сакристии, не более чем декоративное украшение; но они в точности соответствуют положению звезд на 9 июля 1422 года, когда алтарь был освящен⁴. В Палаццо Фарнезе они расположены в соответствии с датой рождения Киджи, для которого была исполнена эта работа⁵. А Салон (Палаццо делла Раджоне) в Падуе очевидно сориентирован так, чтобы каждое утро лучи восходящего солнца падали на тот знак, в котором в этот момент будет находиться Солнце.

Утерянное искусство средневековых площадных действий любило воспроизводить похожие темы. В последнее время доказано, что многие ренессансные изображения, которые прежде считались чистой воды вымыслом, на самом деле нагружены, почти перегружены, философией⁶.

Здесь мы видим то же самое, на что обратили внимание в начале этой книги: поразительную и все же обманчивую параллель между поведением средневекового человека

¹ *Seznec*. Op. cit., fig. 21.

² *Ibid.*, fig. 63.

³ *Ibid.*, fig. 22.

⁴ *Ibid.* P. 77.

⁵ *Ibid.* P. 79.

⁶ См.: *E. Wind*. Pagan Mysteries in the Renaissance. London, 1958.

и дикаря. Попытки воспроизвести своими средствами поражающие воображение природные процессы¹ очень похожи на попытки дикаря вызывать эти процессы или управлять ими, имитируя их: устроить дождь, подняв шум, похожий на шум грома настолько, насколько это возможно, если у тебя есть палка и тамтам. Но легковерие человека Средних веков и Возрождения было, так сказать, направлено противоположным образом. Люди верили не столько в то, что способны управлять силами, действующими в надлунном мире, сколько в то, что эти силы управляют ими. Реальная опасность — не столько подражательная магия, сколько астрологический детерминизм.

По-моему, самое простое объяснение — самое верное. Поэты, художники и скульпторы изображали все это потому, что любили поразмышлять на эти темы. Никакая другая эпоха не знала столь единодушно признанной Модели, столь удобной для воображения и так это воображение улаждающей. Марк Аврелий² мечтал о том, чтобы человек смог полюбить мироздание так же, как любит свой родной город. Думаю, нечто в этом роде (во всяком случае отчасти) было и вправду возможно в обсуждаемый нами период. Средневековый и ренессансный восторг перед мирозданием был, я думаю, более спонтанным и непосредственным и менее рассудочным и созерцательным, чем то, что имел в виду император-стоик. Это была «любовь к природе», и Вордсворт здесь совершенно ни при чем.

Вот почему единственным назначением искусства вовсе не считали простое воспроизведение или комментирование деятельности человека. Труды человеческие появляются на щите Ахилла у Гомера ради них самих. В «Песнях Изменчивости» или интерьере Салона они возникают не ради самих себя, но и благодаря своей связи с месяцами, а значит — с зодиаком, а значит — со всем строем мироздания. Не подумайте, что там, где Гомер был равнодушен,

¹ «Первые часы были большей частью не столько счетчиками, были призваны не столько отмерять время, сколько воспроизводить в миниатюре Вселенную» (*L. White, Jr. Medieval Technology and Social Change. Oxford, 1962. P. 122*).

² К самому себе, IV. 23.

художник позднейшего времени дидактичен. Но там, где Гомер наслаждается деталями, художник позднейшего времени наслаждается еще и величественной воображаемой конструкцией, в которой каждой частности находится свое место. Каждый отдельный факт и сюжет становится интереснее и занимательнее, если, прочно заняв именно ему принадлежащее место в структуре целого, заставляет обратиться к Модели как таковой.

Но в таком случае гений той эпохи оказывался в положении, очень отличном от того, в котором пребывает его сегодняшний наследник. Сегодня часто, быть может — почти всегда, такой человек чувствует, что смысл окружающей действительности ему неведом, возможно, его вообще нет; можно даже сказать, что сам вопрос о смысле в данном случае лишен какого бы то ни было смысла. Задача художника — доверяя лишь собственным чувствам, открыть некий смысл или придать субъективный смысл (или, по крайней мере, форму) тому, что само по себе лишено и того и другого. Мироздание наших предков, мироздание, подчиненное Модели, было исполнено смысла. Причем даже в двух отношениях: оно имело «осмысленную форму» (дивный замысел) и было проявлением мудрости и благодати его Создателя. Странно было говорить, что художник оживляет или украшает это мироздание. Ему решительно не было нужды облекаться ни в брачные одежды, ни в кладбищенский саван. Совершенство уже обретоно. Единственная задача — точнее откликнуться на него.

Если эти соображения верны, они очень помогут прояснить некоторые особенности средневековой литературы.

К примеру, они объяснят один в высшей степени характерный для нее недостаток и одновременно наиболее характерное достоинство. Недостаток — это, как всем нам хорошо известно, скука; полнейшая, невозмутимая, унылая тоска, когда автор, кажется, даже не пытается заинтересовать нас. «Легенды Южной Англии», «Ормулум» или отдельные места у Окклива прекрасно иллюстрируют мою мысль. Нетрудно понять, как вера в заведомую осмысленность мира способствует такой манере. Автор убежден, что все на свете настолько интересно само по себе, что нет ни-

какой надобности *делать* это интересным. История, как бы дурно она ни была рассказана, все же достойна того, чтобы ее рассказать; истины, как бы убого они ни были высказаны, все же стоят того, чтобы их высказать. Он рассчитывает, что предмет его рассказа сделает почти всю работу за него. Действие этого принципа за пределами литературы легко можно наблюдать и в наши дни. Недалекие люди, находя какую-либо тему исключительно увлекательной, склонны думать, что любое ее упоминание, независимо от смысла, должно иметь известную ценность. Набожные, но недалекие люди часто думают, что цитата из любого места Писания, первая попавшаяся строчка церковного гимна или даже благочестивый шум, производимый при помощи фисгармонии, это уже поучительная проповедь или убедительная апология. Люди не столь набожные, но также недалекие, скучные шуты, видимо, полагают, что гарантируют похабный или комический эффект — я не знаю точно, чего именно они добиваются, — написав на стене одно-единственное непристойное слово. Модель, смысл которой «задан» априори, тоже не всегда сплошное благо.

И все же означенный недостаток, я уверен, тесно связан с характерным достоинством средневекового поэтического творчества. Каждый почувствует, о чем идет речь, если обратится от повествовательной поэзии, скажем, Чапмена или Китса к лучшим строкам Марии Французской или Гауэра. Его тут же поразит отсутствие напряжения. В елизаветинских или романтических произведениях мы чувствуем, что поэт уже сделал бóльшую часть работы; в средневековых мы поначалу вообще едва ли чувствуем поэта. Письмо столь прозрачно и легко, что кажется, будто история рассказывает сама себя. Пока не попробуешь, будет казаться, что так смог бы написать каждый. Но на самом деле это не история рассказывает себя. Это действует искусство. И действует стараниями тех, кто, как и худшие средневековые авторы, ни капли не сомневался во внутренней ценности своего дела. Рассказ ведется ради самого рассказа; у Чапмена или Китса мы чувствуем, что рассказ ценен лишь как пространство для широких и очень субъективных трактовок. Мы замечаем то же самое различие, обращаясь от «Аркадии»

Сидни к «Смерти Артура» Мэлори или от батальной сцены у Драйтона к такой же сцене у Лайамона. Я не говорю, что лучше, что хуже — обе манеры вполне могут быть удачными; я лишь подчеркиваю различие.

Описанному подходу соответствует специфически средневековый тип воображения¹. Это не преображающая фантазия Вордсворта или пронзительная — Шекспира. Это фантазия, созидающая реальность. Маколей обратил внимание на предельно фактическую образность у Данте; детали, сравнения, призванные — сколь бы величественными они ни были — удостовериться, что мы видим именно то, что видим. И здесь Данте — поэт типично средневековый. Средние века не имеют себе равных, вплоть до новейшего времени, в изображении «крупных планов». Я говорю о том, к примеру, как ведет себя собачонка в «Книге герцогини», о строке «стоит Констанца и глядит вокруг (*So stant Custance and looketh hire about*)»ⁱⁱ, снова о Констанце, которая сходит на корабль, «дитя моля, чтоб не кричало громко (*ever she prayeth hire child to hold his pees*)»ⁱⁱⁱ, или о сценах, когда Арсит и Паламон сошлись для битвы и «вся краска вмиг сошла у них с лица (*The chaungen gan the colour in hir face*)»^{iv}, или когда придворные дамы не желают касаться одежд Гризельды^v. Конечно, все это есть не только у Чосера. Вспомним юного Артура, который у Лайамона то бледнеет, то краснеет, или Мерлина, который извивается, как змея, в своем пророческом трансе; Иону в «Терпении», который входит в пасть кита «словно пылинка в ворота собора»; избытие финансовых и бытовых деталей у Мэлори вплоть до характерного кашля Гвиневеры; странных пекарей, которые мелют муку из собственных пальцев в «Гюйоне из Бордо»; тщетно с «жалобными писканиями» бегающую вверх и вниз по берегу реки мышшь у Генрисона. Мы даже видим, как Всемогуший «хохочет от души» — *laughing His heart sore* над старой хозяйкой кабачка в «Балладе о доброй бабенке». Живость такого рода сегодня входит в обязательный набор приемчиков любого романиста; этот риторический ин-

¹ См. также: *E. Auerbach. Mimesis. Bern, 1946. Trans. W. Trask, Princeton, 1957.* [Рус. пер. А. В. Михайлова, Ю. И. Архипова, М., 2000².]

струмент часто используют настолько неумеренно, что он скорее скрывает, чем раскрывает действие. Но у средневековых авторов вряд ли было кого копировать, а у них самих многочисленные последователи появились много позже¹.

Все это становится возможным при двух условиях: автор должен быть свободен как от псевдоклассического стандарта «уместности» речи (*decorum*), так и от умения чувствовать исторический колорит. Но действующей причиной была, конечно же, их преданность своей теме и доверие ей. Они не стараются возвысить ее или изменить. Она всецело владеет ими. Их глаза и уши обращены только к ней, и потому — возможно, даже не отдавая себе отчета в том, в какой степени они фантазируют, — они видят и слышат, как должны развиваться события.

¹ Читатель может не согласиться со мной и заметить, что описываемая особенность — просто свойство всех хороших и отмеченных печатью настоящего живого воображения произведений, независимо от того, когда они написаны. Не думаю. У Расина вообще нет первого плана, он пишет не для наших чувств. Вергилия занимает главным образом атмосфера, звучание и ассоциативный ряд. В «Потерянном Рае» (как того и требует тема) искусство не столько в том, чтобы заставить нас вообразить нечто конкретное, сколько в том, чтобы заставить нас поверить, что мы вообразили невообразимое. Гомер, если бы средневековые поэты его знали, был бы им весьма полезен. Две детали — ребенок, пугающийся «гривастого» шлема отца, и улыбающаяся сквозь слезы Андромаха (Илиада, VI, 466—484) — очень и очень в их духе. Впрочем, в целом его искусство не очень на них похоже. Подробные описания работы — спуска на воду корабля, приготовления пищи, — формализованные и повторяемые снова и снова, дают совсем иной эффект. Мы чувствуем не выхваченное из жизни мгновение, а ее неизменную основу. Гомер показывает нам людей почти только через их слова. И даже здесь их язык как бы отдален от нас эпической формулой; это песнь, а не речь. Эвриклея, в тот самый момент, когда она узнает своего хозяина, обещает достоверно рассказать ему о поведении всех домашних за время его отсутствия (Одиссея, XIX, 495—498). Образ старой служанки дома схвачен раз и навсегда. Мы проникаем в ее душу, хотя, по существу, даже не слышим ее голоса. Совсем другое дело — неуклюжее и неизменное Ланселотово «и потому, госпожа, я так долго пробыл в отсутствии» (*Мэлори*. XVIII, 2) или односложные ответы Чосера орлу (Дом Славы, III, 864, 888, 913). Трудно сказать, можно ли вообще сравнивать специфические достоинства четырех названных мною великих поэтов (Расин, Вергилий, Мильтон, Гомер) со средневековой живостью красок. Ни один автор или жанр не могут сосредоточить в себе все совершенства.

Конечно, в их творениях много красот и даже, быть может, аффектации; особенно если они пишут на латыни. Но это поверхностные черты, причем поверхностные не в бранном смысле. В основе своей подход автора остается свободным от напряжения или позы. Красные или золотые чернила — дань теме, к которой, и для него, и по общему мнению, должно отнестись с почтением. Он вовсе не делает того, что делал Донн, создав поэму (надо заметить, неплохую) на основе тезиса — в пересказе он звучит совершенно дико — о том, что смерть Элизабет Друри была чем-то вроде космической катастрофы. Средневековый поэт считал бы это глупостью — что было бы ошибкой, но не недоразумением. Когда Данбар тяжеловесно украшает свои стихи, он делает это, чтобы почтить Рождество или, по крайней мере, королевское бракосочетание. Он облачается в церемонные одежды, потому что принимает участие в церемонии, а не «выпендривается».

О плохой поэзии, независимо от традиции, поэзии, которая преподносит читателю себя и своего автора, мы можем сказать, что «видим *сквозь* нее». Кладка проглядывает сквозь штукатурку. Достоинство лучших образцов средневековой поэзии часто состоит как раз в том, что мы *видим* *сквозь* нее; это чистая прозрачность.

Остается указать еще на одну любопытную особенность. Многие из этих ярких крупных планов по существу оригинальные штрихи в произведениях, которые сами в целом неоригинальны. Происходит это на удивление часто. Временами кажется, что типичным занятием средневекового автора было подправлять написанное до него; так, Чосер подправляет Боккаччо, Мэлори — французские прозаические романы, которые сами в свою очередь были подправленным вариантом более ранних стихотворных романов, Лайамон — Васа, перерабатывавшего Гальфрида, перерабатывавшего неизвестно кого. Нам трудно понять, как люди могли быть в одно и то же время столь оригинальными, что, обращаясь к любому предшественнику, вдыхали в его творения новую жизнь, и столь неоригинальными, что редко создавали что-то совершенно новое. Предшественник здесь обыкновенно значил гораздо больше, чем просто

«источник» в том смысле, в котором итальянский роман может быть источником пьесы Шекспира. Шекспир берет несколько кирпичиков из сюжета пьесы, предавая остальное вполне заслуженному забвению. На этих кирпичиках он возводит новое здание, смысл, атмосфера и язык которого не имеют ничего общего с первоисточником. «Троил и Крессида» Чосера и «Филострато» Боккаччо соотносятся совсем иначе.

Если художник внес изменения в чужую картину, которая написана на холсте поверх третьей, еще более ранней, нам не удастся при помощи одних лишь измерений оценить вклад каждого художника в то, что вышло в итоге. Каждый стежок на новых заплатках будет постоянно ощущать на себе действие оригинала; и оригинал также будет ощущать действие новых заплат. Скажем так: здесь важна химия, а не арифметика. После добавлений Чосера ни одна строка Боккаччо, как бы близко она ни была переведена, не ведет себя в точности так, как вела себя по-итальянски. И каждая добавленная строка читается в свете ее воздействия на окружающие ее переводные строки. В том виде, в каком мы знаем эту поэму сегодня, ее нельзя приписать одному автору. То же самое, но в еще большей степени, относится к творению Мэлори.

Таким образом, когда мы имеем дело со средневековой литературой, от представления о единстве книги и ее автора, столь важного для современного литературоведения, часто необходимо отказываться. Некоторые книги — я позволю себе воспользоваться сравнением, к которому уже прибегал в другом месте^{vi}, — нужно рассматривать так, как мы рассматриваем соборы, где усилия многих различных периодов, смешиваясь, рожают общий эффект, поистине удивительный, но никогда не известный заранее и не задуманный кем-то из сменявших друг друга зодчих. Множество поколений, каждое в собственном духе и собственном стиле, внесли свой вклад в сюжет о короле Артуре. Неверно считать Мэлори автором в нынешнем смысле этого слова, отводя всей предшествующей работе роль «источников». Он всего лишь последний зодчий, снесший кое-что здесь,

пристроивший кое-что там. Эти изменения не делают конструкцию его творением, как «Ярмарка тщеславия» есть творение Теккерея.

Описанная ситуация была бы невозможна, если бы средневековые творцы имели хоть какое-то представление о том, что мы именуем авторским правом. Но ничего бы не вышло и в том случае, если бы их отношение к литературе намного сильнее отличалось от нашего. Не прикидываясь оригинальными, как современные плагиаторы, они скорее стремятся скрыть оригинальные черты. Нередко они утверждают, будто берут что-то у своего *автора*, в тот самый момент, когда более всего от него отклоняются. Едва ли это шутка. Что здесь смешного? Если и так, кто, кроме дотошного исследователя, поймет, в чем тут соль? Скорее средневековые поэты похожи на ученого, который искажает исторические документы, чувствуя, что все *должно было* произойти именно так, а не иначе. Они хотят убедить других, а отчасти, быть может, и самих себя, в том, что они не просто «выдумывают». Ведь их цель — не самовыражение или «творчество»; их задача — изложить «исторический» материал так, как он того заслуживает, не свой талант или поэтическое искусство, но именно материал.

Я не уверен в том, что они поняли бы наше требование оригинальности или смогли бы оценить те творения своей эпохи, которые были оригинальными в этом смысле. Если бы мы спросили Лайамона или Чосера: «Почему бы вам не сочинить собственный новенький сюжетец?» — они, пожалуй, ответили бы на это (за точность выражений не ручаюсь, но смысл был бы такой): «Мы еще не настолько исписались!» Зачем высасывать что-то из пальца, когда кругом столько благородных подвигов, блестящих примеров добродетели, печальных трагедий, диковинных приключений и веселых шуток, которые никто еще не рассказал так хорошо, как они того заслуживают? Оригинальность, которую мы считаем признаком богатства, казалась им признанием собственной нищеты. Что толку, как одинокий Робинзон, измышлять нечто для самого себя, когда вокруг столько сокровищ, стоит только руку протянуть. Современный художник часто не видит этих сокровищ, он похож на

алхимика, силящегося превратить простой металл в золото. Различие между первым и вторым — огромно.

И что удивительно, именно этот отказ от оригинальности позволяет средневековым поэтам быть подлинно оригинальными. Чем преданнее и сосредоточеннее приглядывается Чосер к «Филострато» или Мэлори к своей «Французской книге», тем реальнее видятся им сцены и образы. Эта реальность дает им слышать и видеть, а значит, и записывать, поначалу немного больше, а затем и значительно больше, чем то, что на самом деле говорят им их книги. Тем самым они более всего обязаны своему автору в те минуты, когда приписывают ему свое. Не будь они так захвачены своим источником, они воспроизводили бы его более точно. Мы сочтем «наглостью», непростительной вольностью отчасти переводить, а отчасти переписывать чужое творение. Но Чосер и Мэлори не думали о правах своих авторов. Они думали о Троице или Ланселоте, и это и значило, что *авторы* добились своего.

Как мы уже могли убедиться¹, предположение, что *автор* позволял себе фантазировать и что прибавления к написанному им — дальнейший вымысел, выглядит довольно смутным и неустойчивым. Историки от Геродота до Мильтона возлагали ответственность за достоверность на свои источники; наоборот, авторы книг о Трое говорили так, словно были историками, внимательно оценивающими первоисточники. Даже Чосер не хвалит Гомера за его «выдумки», обвиняя во лжи и сочувствии к грекам («Дом Славы» III, 1477—1479) и сравнивая с Иосифом Флавием (1430—1481). Я не думаю, что Чосер и, скажем, Лайамон одинаково относились к своему материалу. Но я очень сомневаюсь, что кто-нибудь из них мог, подобно современному романисту, считать себя или своего *автора* «творчески одаренным». По-моему, большинство² читателей — причем не только тогда, но и сейчас — вообще вряд ли отдадут себе отчет в том, что такое вымысел. Рассказывают, что про-

¹ См выше, с. 103—106 (р. 178—182).

² Примечательное исключение составляет король, который считал, что *hygisogur skemtilagastar* — «слагать саги — самое интересное занятие» (см.: Sturlunga Saga. Ed. O. Brown, 1952. P. 19.)

хожие показывали на Данте пальцами не потому, что он был автором «Комедии», а потому, что он побывал в Аду. Даже сегодня есть люди (среди них попадаются и критики), уверенные, что каждый роман и даже стихотворение автобиографичны. Человек, не знающий, что такое изображение, вряд ли легко признает его наличие у других. Возможно, в Средние века те, кто был сполна наделен этим даром, с трудом признавали его у себя самих.

Поразительнее всего в «Доме Славы» то, что поэты (и один историк) присутствуют там не потому, что знамениты, но дабы поддержать славу своих тем. Иосиф Флавий в этом Доме «держал на своих высоких плечах» славу иудейства (III, 1435—1436), Гомер со множеством собратьев вроде Дарета и Гвидо — славу Трои (1455—1480), Вергилий — славу Энея (1485). Люди Средних веков (Данте в особенности¹) вполне отдавали себе отчет в том, что поэты не только даруют славу, но часто сами стяжают ее. Но в конечном-то счете важна именно слава, которую они даруют, — слава Энея, не Вергилия. То, что Эдварда Кинга^{viii} вообще еще помнят сейчас, потому что благодаря ему написан «Ликид», пожалуй, показалось бы им странной инверсией. На их взгляд, Мильтона можно было бы назвать удачливым поэтом, если бы его помнили как того, кто «поддержал» славу Эдварда Кинга.

Когда Поуп переделал «Дом Славы» в свой «Храм Славы», он потихоньку изменил весь этот кусок. В его Храме поэты пребывают потому, что они славу завоевали. Между временем Чосера и Поупа искусства научились понимать, в чем состоит сегодня их подлинное значение. Со времен Поупа они только укрепились в этом. Не за горами день, когда они вообще перестанут понимать что-либо, кроме этого.

Таким образом, мы можем, с необходимыми оговорками, считать скромность характерной особенностью всего средневекового искусства. Именно искусства — далеко не всегда его творцов. Чувство собственного достоинства может взбрыкнуть в любой среде и в любые времена. По-

¹ О народном красноречии, I, XVII; Чистилище, XXI, 85.

вар, хирург или ученый может быть до заносчивости горд своим мастерством; но его мастерство (и это ни для кого не секрет) лишь средство для достижения известного, внешнего по отношению к нему самому, результата; и уровень этого мастерства зависит всецело от того, насколько велик или необходим результат. Думаю, в те времена это относилось ко всем искусствам. Литература существует, чтобы учить тому, что полезно, чтить то, что заслуживает чести, и ценить то, что поистине прекрасно. Полезное, почтенное и прекрасное выше его; искусство существует для этого — его польза, честь или красота производно от них. В этом смысле искусство смиренно даже тогда, когда творец горд — горд собственной сноровкой в искусстве, не предъявляя свойственных Ренессансу и романтизму притязаний на само искусство. Быть может, не все они могли до конца согласиться с утверждением, что поэзия *infima inter omnes doctrinas*¹. Но это не вызывало такого урагана протестов, как могло бы вызвать сейчас.

Благодаря этой великой перемене что-то было приобретено, а что-то потеряно. Для меня это неотъемлемая часть того же всеобщего процесса интернализации², который превратил *гения* из ангела-хранителя в свойство ума. Процесс постепенного, капля за каплей, элемент за элементом, перетекания «объекта» в «субъект» длился всегда, из столетия в столетие. И теперь, в крайних формах бихевиоризма, сам субъект оказывается разжалован в нечто весьма субъективное: мы лишь думаем, что думаем. Проглотив все прочее, мы проглатываем и самих себя. А вот до чего мы таким образом «докатимся», вопрос довольно темный.

Примечания переводчика

¹At sight of all this World beheld so faire.

Потерянный Рай, III, 554: «Он [Сатана] созерцал столь чудный облик всего мира».

В пер. А. Штейнберга:

*изумленьем поражен
Был Архивраг, хоть в прошлом созерцал*

¹ «Низшая из всех наук» (*Aquinas*. I^a, I, art. 9).

² См. выше, с. 30 (p. 42).

*Величие Небес, но красота
И совершенство мира, что ему
Был явлен, породили в Духе Зла
Не столько удивленья, сколько — зависть.*

ii Кентерберийские рассказы. Рассказ Юриста, 651.

iii Там же, 866.

iv Рассказ Рыцаря, 1637. Пер. О. Румера.

v Рассказ Студента, 375—376.

vi См. начало первой главы «Предисловия к “Потерянному Раю”»: «Берясь судить о любом изделии от штопора до собора, первым делом нужно знать, *что* это такое: для чего оно предназначалось и как его думали использовать. Выяснив это, борец с пьянством может решить, что штопор изготовлен для дурной цели, а коммунист может подумать то же самое о соборе. Но эти вопросы приходят после. Сначала надо понять, что перед вами; пока вы думаете, что штопор предназначен для того, чтобы открывать консервы, а собор — чтобы развлекать туристов, вы не знаете их назначения. Первое, что необходимо знать читателю о “Потерянном Рае” — для чего предназначал его Мильтон».

vii Эдвард Кинг (*King*) — университетский друг Мильтона, утонувший при кораблекрушении в 1637 г. В память о нем была написана элегия «Ликид» (1638).

ЭПИЛОГ

Даже лучшие из этого рода людей — всего лишь тени.

*Шекспир*¹

Я не особенно скрывал, что старая Модель приводит меня в восторг так же, как, мне думается, она приводила в восторг наших предков. По-моему, лишь очень немногие плоды человеческого воображения в такой степени объединяют великолепие, связность и сдержанность. Возможно, кого-то из читателей давно подмывало напомнить мне, что у этой Модели есть серьезный недостаток — она не соответствует истине.

Согласен, не соответствует. Но я бы хотел закончить тем, что это обвинение уже не может значить для нас то же, что значило в XIX веке. Тогда мы утверждали, как утверждаем и сейчас, что знаем о мироздании много больше, чем знали в Средние века, и надеялись, как надеемся сегодня, в будущем открыть о нем еще больше. Но значение слов «знать» и «истина» начали претерпевать некоторые изменения.

XIX век все еще верил, что благодаря данным чувственного опыта (улучшенного при помощи инструментов) мы могли бы «знать» последнюю физическую реальность более или менее так же, как при помощи карт, изображений и путеводителей можно «знать» страну, в которую собираешься поехать, и что в обоих случаях «истина» была бы своего рода интеллектуальной моделью самой вещи. Наверное, философы могли бы высказать некоторые критические замечания по поводу данной концепции, но ученые и простые люди не особенно к ним прислушивались.

Конечно, математика уже была тем языком, на котором говорили многие из наук. Но я не думаю, что кто-то когда-

либо сомневался в существовании специфической реальности, о *которой* говорит нам математика; причем реальность эта отличается от математики, как груда яблок отличается от процесса их подсчета. Мы знали, что подчас эту реальность затруднительно себе представить; количества и расстояния, неважно, слишком малые или слишком большие, нельзя увидеть. Но помимо всего этого мы надеялись, что обычное воображение и познание смогут эту реальность «ухватить». Иными словами, мы считали математику не совсем математическим знанием. Мы были похожи на человека, который пытается узнать далекую страну, не побывав там. Он узнает о горах, внимательно изучая контурные линии на карте. Но его знание — не знание контурных линий. Настоящее знание он приобретает тогда, когда может сказать: «здесь восхождение не будет трудным», «здесь опасный обрыв», «пункт *A* не виден из пункта *B*», «тут леса и вода, должна получиться чудная долина». Переход от контурных линий к выводам подобного рода для него (если он умеет читать карту) будет приближением к реальности.

Совсем другое дело, если кто-нибудь скажет ему (и убедит его): «Но ведь последняя реальность, которой ты можешь достичь, это контурные линии. Переходя от них к этим утверждениям, ты не приближаешься к реальности, а удаляешься от нее. Все эти рассуждения о “реальных” скалах, склонах и открывающихся с них видах — просто метафора или притча; они позволительны как уступка слабости тех, кто не умеет разбираться в контурных линиях, но понимать их буквально не стоит».

Именно это, если я верно понимаю положение вещей, и произошло сейчас в естественных науках. Математика сейчас ближе всего к той реальности, которую мы можем познать. Все то, что подвластно воображению, даже просто поддается описанию при помощи простых (то есть нематематических) понятий, всего-навсего аналогия, уступка нашей слабости, но никак не более подлинная реальность, для которой математика лишь средство. Без притчи современная физика не говорит с народомⁱⁱ. Даже между собой, пытаясь описать свои открытия, ученые все больше говорят об этом с помощью «моделей». Это у них я позаимствовал

это слово. Однако их «модели», в отличие от модели корабля, не представляют собой уменьшенную копию реальности. Иногда они иллюстрируют тот или иной ее аспект с помощью аналогии. Иногда не иллюстрируют, а только намекают, как речения мистиков. Такое выражение, как «кривизна пространства», точно соответствует старому определению Бога как «окружности, чей центр повсюду, а окружность нигде»ⁱⁱⁱ. То и другое удачно намекает, причем в том и другом случае посредством образа, с точки зрения обычного мышления бессмысленного. Признавая существование «кривизны пространства», мы не «знаем» или не обретаем «истину» так, как это считалось возможным прежде.

Поэтому не вполне верно говорить, что «средневековый человек считал вселенную такой-то, мы же знаем, что она эдакая». Наше сегодняшнее знание состоит отчасти в том, что мы не можем, как раньше, «знать, какова вселенная», и что никакая из моделей, которые мы можем построить, не будет в прежнем смысле «такой же», как она.

Повторяю, такое утверждение значило бы, что старая Модель рушится под тяжестью вновь открытых явлений — как первоначальная версия преступления рушится ввиду того, что у прежнего подозреваемого, оказывается, было прочное алиби. Именно эта судьба постигла множество мелких деталей Модели, как сплошь и рядом бывает с отдельными гипотезами в лаборатории современного ученого. Исследования опровергли мнение, что в тропиках слишком жарко, чтобы там жить; первая «новая» опровергла убеждение, что надлунная сфера не знает изменений. Однако изменение Модели в целом было далеко не таким простым.

Отличия между средневековой Моделью и современной заметнее всего в астрономии и биологии. В обеих областях новая Модель держится на множестве эмпирических данных. Но мы превратно истолкуем исторический процесс, если скажем, что единственной причиной изменений было вторжение новых фактов.

Строго говоря, нельзя сказать, что изобретение телескопа «опровергло» старую астрономию. Исчерченную шрамами поверхность Луны и спутники Юпитера можно

при желании вписать в геоцентрическую схему. К ней даже можно приспособить огромные и бесконечно разнообразные расстояния между звездами, для этого надо просто сделать их «сферу», *stellatum*, очень «толстой». Старую схему, «сплетенье концентрических кругов и эксцентрических»^{iv}, много раз подправляли, чтобы она соответствовала данным наблюдений. Долго ли, посредством бесконечных подправлений, она продолжала бы им соответствовать и могла ли дожить до наших дней, я не знаю. Но такие бесконечно усложняющиеся компиляции рушатся, как только становится понятно, что «спасти явления» может более простая теория. Ни теологические предрассудки, ни корыстные интересы не могут до бесконечности поддерживать все более отсталую Модель. Новая астрономия восторжествовала не потому, что положение старой стало совершенно отчаянным, но потому, что была лучшим инструментом. Стоило это понять, и наше искреннее убеждение, что природа бережлива, довершило остальное. Теперь, когда прежняя Модель, в свою очередь, сдана в музей, этот механизм снова в действии. Я дорого бы дал, чтобы узнать, какие модели мы построим и построим ли, если некое кардинальное изменение человеческой психологии заставит нас отказаться от нашей веры в природу.

Смена Моделей затронула не одну только астрономию. То же самое произошло и в биологии, я имею в виду переход — возможно, более важный — от регрессивной схемы к эволюционной. От космологии, безусловно принимавшей, что «все совершенное предшествует несовершенному»¹, к космологии, безусловно принимающей, что «отправная точка (*Entwicklungsgrund*) всегда ниже, чем результат развития» (о степени изменения можно судить по тому, что слово «примитивный» во многих контекстах приобрело уничижительный оттенок).

Конечно, эта революция произошла не благодаря открытию новых фактов. Когда я был мальчишкой, я верил в то, что «Дарвин открыл эволюцию» и что гораздо более всеобщий, радикальный и даже космический «де-

¹ См. выше, с. 52 (р. 85).

велопментализм»^v, который до последнего времени господствовал во всех популярных построениях, был надстройкой, вознесшейся на основе биологической концепции. То и другое убедительно опровергли¹. Утверждение, которое я только что привел относительно *Entwicklungsgrund*, высказал в 1812 году Шеллинг. У него, как и у Китса, в тетралогии Вагнера, у Гёте и Гердера, обращение к новой точке зрения уже произошло. Его развитие можно проследить гораздо раньше, у Лейбница, Эйкенсайда, Канта, Маперция и Дидро. Уже в 1786 году Робине^{vi} верил в «активный принцип», преодолевающий грубую материю, и в то, что *la progression n'est pas finie*^{vii}. Для него, как и для Бергсона или Тейяра де Шардена, «двери будущего широко раскрыты». Требование развития мира — очевидно согласующееся как с революционным, так и с романтическим темпераментом — возникает первым; когда оно складывается вполне, за дело принимаются ученые и находят доказательства, на которых, как будет считаться, упокоится наше убеждение в существовании такого вида Вселенной. Речь здесь идет не о том, что вторжение новых явлений разрушает старую Модель. Кажется, на самом деле все как раз наоборот: когда перемены в человеческом сознании привьют достаточное отвращение к старой Модели и достаточную жажду новой, явления, поддерживающие новую Модель, тут же оказываются под рукой. Я вовсе не хочу сказать, что эти новые явления иллюзорны. В запасе у природы есть явления на любой вкус.

Сегодня Модель переживает еще одно интересное изменение — и опять астрономическое. Если бы пятьдесят лет тому назад вы спросили астронома о «жизни на других планетах», он стал бы уверять вас, что узнать об этом невозможно, или даже утверждал бы, что эта жизнь совершенно невозможна. Теперь же нам говорят, что в такой огромной Вселенной должно быть бесконечно много окруженных планетами звезд и населенных нашими собратьями по разуму планет. А ведь никаких доказательств у нас как не было, так и нет. Интересно, насколько важно то, что за

¹ См.: *Lovejoy*. Op. cit., cap. IX.

эти полвека получила широкое распространение «научная фантастика», а человек начал осваивать космос?

Надеюсь, никто не подумает, что я рекомендую вернуться к Средневековой Модели. Я лишь предлагаю соображения, которые могут помочь нам под верным углом, с уважением и без подобострастия, рассматривать все Модели. Всем нам, и совершенно справедливо, близка мысль, что в каждую эпоху человек сильно подвержен воздействию признанной Модели мироздания. Но ведь и Модель также испытывает воздействие господствующего типа мышления. Надо признать, что так называемый «космологический вкус»^{viii} не просто простителен, но неизбежен. Мы больше не можем представлять себе изменения Моделей в виде простого восхождения от заблуждений к истине. Ни одна из Моделей не может быть каталогом последних реальностей, как не может быть и пустой фантазией. Любая из них — это серьезная попытка объяснить все явления, известные своему времени, и каждая очень неплохо объясняет многие из них. Но так же очевидно, что каждая отражает главные психологические особенности своей эпохи не меньше, чем ее знания. Целая армия фактов не смогла бы убедить грека в том, что мироздание обладает таким невыносимым для него свойством, как бесконечность; целой армии фактов не убедить нашего современника в том, что мир иерархичен.

Нет ничего невозможного в том, что наша нынешняя Модель умрет насильственной смертью, безжалостно уничтоженная атакой новых фактов, непредвиденных, как «новая» 1572 года. Но скорее она изменится под воздействием серьезных перемен в стиле мышления наших потомков. Новая Модель не возникнет без доказательств, но доказательства появятся тогда, когда внутренняя необходимость в них станет достаточно сильной. Это-то и будет самым главным доказательством. Природа обыкновенно предъявляет свои доказательства в ответ на вопросы, которые мы к ней обращаем. Здесь, как при судебном расследовании, характер доказательств зависит от того, как построить допрос, и умелый дознаватель способен творить чудеса. Он не станет извлекать из правдивых показаний ложные дан-

ные. А вот по сравнению с цельной картиной в сознании свидетеля структура допроса похожа на трафарет. Она определяет, какая часть этой цельной картины выйдет на свет Божий и какой образ будет ей соответствовать.

Примечания переводчика

ⁱ *The best in this kind are but shadows.* — Сон в летнюю ночь, V, 1.
Пер. М. Лозинского.

ⁱⁱ Ср. Мф. 13, 34.

ⁱⁱⁱ См. Данте. Новая жизнь, XII, 4.

^{iv} Мильтон. Потерянный Рай, VIII, 83.

^v Девелопментализм — концепция, согласно которой развитие является непрерывным прогрессивным процессом.

^{vi} Жан Батист Робине (1735—1820) — французский философ и натуралист.

^{vii} «Поступательное развитие бесконечно» (*фр.*).

^{viii} Выражение из уже упоминавшейся книги Артура Лавджоя «Великая цепь бытия».

См. пер. В. Софронова-Антони с изменениями: «Обратившись к какой-либо элементарной идее, вычленив ее, историк стремится проследить ее развитие не в одной только области, где она так или иначе представлена, а во многих, если не во всех — как бы эти области ни назывались: философия, наука, литература, изобразительное искусство, религия или же политика. Постулатом подобного рода исследования выступает то, что работа любой данной концепции, эксплицитной или подразумеваемой предпосылки, типа ментальных привычек, специфических тезисов или аргументов, нуждается — дабы в полной мере понять их природу и историческую роль — в системном изучении всех аспектов рефлексивной жизни человека, где такая работа осуществляется, или, по крайней мере, настолько полно, насколько это позволяют возможности историка. Данный постулат покоится на убеждении в том, что между этими сферами существует гораздо больше взаимосвязей, чем это обычно принято полагать, что одна и та же идея нередко проявляется, пусть и трудно узнаваемой, в самых разных областях интеллектуального мира. Ландшафтные парки, например, могут показаться чем-то предельно далеким от философии; но, по крайней мере, в один период история ландшафтного парка была неотъемлемой частью философской истории современной мысли. Мода на так называемые «английские парки», стремительно распространившаяся во Франции и Германии после 1730 года, была, как показали Морне и некоторые другие авторы, первым проблеском романтизма или

одной из его разновидностей. Сама эта мода, с одной стороны, являвшаяся, конечно, следствием разочарования приевшимися регулярными парками XVII столетия, с другой стороны, была проявлением общего помешательства на всем английском, моды, введенной Вольтером, Прево, Дидро и гугенотскими *journalistes* в Голландии. Однако это изменение вкусов в отношении парков стало началом и — не причиной, конечно, но предвестием и одной из причин — изменения вкусов во всех искусствах, и даже вкусов космологических (*a change of taste in universes*)».

Николай Эппле

ТАНЦУЮЩИЙ ДИНОЗАВР

К. С. Льюис как историк литературы

Quid est scolaris? Est homo discens virtutes cum sollicitudine... Qualis substantia est scolaris? Est substantia animata sensitiva scientiae et virtutum susceptibilis.

Из средневекового учебника грамматики^[1].

Клайв Стейплз Льюис (1897—1963) широко известен как автор волшебных сказок и христианский апологет, его называют самым популярным христианским автором XX века, однако академическое творчество Льюиса неизменно оказывается в тени, что особенно заметно, учитывая его писательскую популярность. Та же участь постигла друга Льюиса и его собрата по литературному кружку «Инклингс» Дж. Р. Р. Толкина: как замечает современный исследователь, «из всех медиевистов XX столетия Льюис и Толкин приобрели несравнимо большую аудиторию, хотя 99,9 процента их читателей ни разу не раскрывали их ученых трудов»^[2]. Еще один близкий друг Льюиса, лингвист и философ Оуэн Барфилд, сказал однажды, что существуют три Льюиса — сказочник, апологет и ученый, и если аудитории двух первых, как правило, пересекаются, читатели последнего — его даже именуют «другим Льюисом» («other Lewis») — неизменно держатся особняком. Между тем при всем разбросе своих интересов и жанров Льюис на удивление настойчиво и последовательно, на разных уровнях и в разных «техниках» разрабатывает одни и те же темы. К нему вполне применимо подзабытое ныне определение «однодум». Более того, именно такое однодумство и мог-

ло обеспечивать его универсализм: будучи очень цельным в своих интересах, он ставил одни и те же занимавшие его вопросы на очень разном материале, вел поиск во всех доступных жанрах.

По указанной причине избирательность читателя по отношению к наследию Льюиса хотя и вполне объяснима — кто, кроме специалиста, решится раскрыть увесистый том, посвященный средневековой аллегорической традиции, — тем не менее несправедлива, а его «деформированная» популярность не вполне заслуженна. История литературы занимала главное место в жизни Льюиса не только по количеству затраченных усилий — преподавание и исследовательская работа занимали большую часть его времени все тридцать восемь лет, отданные академической деятельности, — но и по качеству результата. Не будет преувеличением сказать, что Льюис — историк литературы *par excellence*, а уже затем и скорее благодаря этому — богослов, апологет и писатель.

Довольно распространенное мнение, что из двух профессор-инклингов именно Толкин был «настоящим ученым» и эрудитом, а Льюис оставался в первую очередь «moral writer», — в немалой степени иллюзия, психологический механизм которой вполне понятен. Аристократичный Толкин, замкнутый перфекционист с утонченными чертами лица и поражавшими современников познаниями в языках, в том числе весьма экстравагантных, «похож» на ученого куда больше Льюиса, краснолицего^[3] спорщика и фразера, в своих работах не чуждого популяризаторства. Весьма красноречивы уже их обозначения, принятые среди читателей: многомиллионная армия поклонников трилогии Толкина зовет его «профессором», читатели же Льюиса, никогда не сбивавшиеся в армии, иногда позволяют себе назвать его дружеским именем Джек. Но достаточно сравнить хотя бы библиографии их научных публикаций, чтобы понять, насколько обманчива эта картина. Имя Толкина принадлежит истории академической науки благодаря работе над знаменитым Оксфордским словарем английского языка и изданию нескольких важных текстов, в том числе одного из замечательнейших памятников ан-

глийской поэзии аллитеративной поэмы «Гавейн и Зеленый рыцарь» (разумеется, издание предполагало не только подготовку текста, но также обширный аппарат и даже поэтический перевод, давно ставший классическим)^[4]. Едва ли кому-то придет в голову умалять эти заслуги, но история вымышленного мира Средиземья явно занимала Толкина больше его ученых штудий. Многочисленные курсы, на которых читались со студентами англосаксонские и древнегерманские памятники и статьи, были для него ежедневной и любимой работой. Тем примечательнее, что так любивший скандинавскую литературу Толкин напечатал по этой теме очень немного собственно научных статей, зато сочинил две песни «Старшей Эдды» по-древнеисландски взамен утраченных.

С ученым наследием Льюиса дело обстоит принципиально иначе. Перу Льюиса-ученого — не считая многочисленных предисловий и послесловий — принадлежат десять монографий, тридцать одна статья, сорок рецензий, а также три сборника эссе^[5]. Помимо трех монографий, которые будут подробно рассмотрены ниже, а также самого объемистого его труда, посвященного английской литературе XVI века, Льюис писал о Шекспире, Донне, Шелли и Драйдене, Аддисоне и Вальтере Скотте, Киплинге, Джейн Остин и других.

Выход главных историко-литературных работ Льюиса по-русски — прекрасный повод поговорить не только об академическом наследии ученого самом по себе, но и рассмотреть это наследие в контексте всего его творчества, столь разнообразного и при этом очень цельного в своих основаниях.

I.

Аллегория любви

Немногие читатели даже научных трудов Льюиса знают, что поначалу их автор вовсе не собирался становиться историком литературы. В молодости сын адвоката из Белфаста

хотел посвятить себя философии. И вернувшись в Оксфорд в 1919 году после ранения в окопах Первой мировой, он избрал философию в качестве основного курса. В 1920—1922 годах Джек Льюис готовится и получает в Оксфорде степень по классическим языкам и философии, но в условиях жестокой конкуренции за место решает потратить еще год и получить степень по английской литературе — лишь для того, чтобы увеличить свои шансы на место преподавателя философии в одном из оксфордских колледжей.

До середины XX века к английской литературе как самостоятельной дисциплине в почтенных университетах относились с предубеждением. Англистика была признана в Оксфорде в качестве отдельного предмета только в 1894 году, кафедра появилась в 1904-м, и только в 1926 году новообразованный английский факультет был отделен от факультета иностранных языков. До 1953 года в Оксфорде профессора английской литературы не были англичанами по своей основной специальности: как правило, у них были степени по истории или классической филологии. В своем дневнике (запись от 16 октября 1922 года) Льюис отмечает: «Атмосфера Английского отделения <...> очень не похожа на атмосферу «грейтс» (специализация по древним языкам и философии. — Н. Э.)... В беседах и воззрениях здесь сквозит дилетантизм»^[6]. За год пройдя программу и с отличием сдав бакалаврские экзамены по английской литературе, он по-прежнему остается не у дел: в Оксфорде все так же нет для него места. К счастью, в 1924 году тьютор Льюиса И. Ф. Кэрритт рекомендует его в один из колледжей вместо себя в качестве преподавателя философии. И только в 1925 году он наконец получает место на английском отделении колледжа св. Марии Магдалины (или Модлина, как зовут его англичане), одного из старейших и почтеннейших оксфордских колледжей. Здесь в его обязанности входит читать лекции и заниматься со студентами по целому ряду предметов — философии, политологии и английской литературе. Такой оборот, хотя и несколько неожиданный, радовал молодого преподавателя: «Я скорее рад этой перемене, — пишет он отцу. — Я начинаю понимать, что при всем желании голова и нервы мои не приспособле-

ны к тому, чтобы жить чистой философией... С радостью освободился я от одного вполне определенного недостатка, связанного с занятиями философией, — одиночества. Я уже стал было замечать, что за первый год этих занятий отдалился от общения со всеми, кроме специалистов»^[7].

Впрочем, древнеанглийский язык был ничуть не проще греческого и латыни, отчасти даже сложнее, лишенный их регулярности и правильности. Историческая грамматика англосаксонского языка, которую многие годы преподавал Льюис, — одна из самых трудных, запутанная, примерно как родственные связи европейских монархов.

Один из тьюторов советовал способному выпускнику задуматься о монографии, посвященной истории английской литературной традиции, еще до получения места преподавателя. Но всерьез думать о ней Льюис начал только в Модлине, выбирая тему исследования на докторскую степень по литературе. Льюиса захватили две темы, сравнительно мало освещенные специалистами: средневековая аллегория и традиция куртуазной любовной поэзии. Обе традиции имели долгую и полную событий историю, были представлены множеством текстов и обширной дополнительной литературой, но, пожалуй, главным соображением в пользу выбора этого направления исследований для Льюиса стало то, что две эти темы пересекались, и их пересечение само по себе, а также его дальнейшие плоды были одним из интереснейших сюжетов в истории Средних веков. В своей работе, которой вскоре предстояло стать «Аллегорией любви», Льюис задался целью проследить историю аллегорического метода, начиная с провансальской поэзии XI века и заканчивая эпохой Возрождения в Англии. Прежде всего автор задается вопросом о том, каким образом возможно возникновение куртуазной любви в поэзии провансальских трубадуров как совершенно нового явления в истории европейского духа. Исследователь утверждал, что новое чувство оформилось в лоне аллегорического метода путем переосмысления традиций античной аллегории под влиянием Овидия (специфическим образом воспринятого) и позднего латинского эпоса. Далее любовная аллегорическая традиция рассматривается в важнейших

своих проявлениях — «Романе о Розе», «Видении о Петре Пахаре» Ленгленда, «Троиле и Крессиде» и малых поэмах Чосера, в «Исповеди влюбленного» Гауэра и «Завещании любви» Томаса Аска. Отдельная глава посвящена XV веку и первой половине XVI века, когда в творчестве таких поэтов, как Лидгейт, Окклив, Данбар и Скельтон, у чосерианцев и поэтов шотландской школы аллегория становится главенствующей литературной формой со всеми плюсами и минусами подобного положения. Обзор средневековой аллегорической традиции Льюис завершает за пределами Средневековья, посвящая самую пространную главу своего исследования поэме Эдмунда Спенсера «Королева фей».

Основу этой книги составили университетские лекции Льюиса, ставшие популярными среди студентов уже в первые годы его преподавания. Созданию труда более всего способствовала Бодлианская библиотека Оксфорда — одно из древнейших и богатейших собраний книг и рукописей в Европе. «Если бы только там можно было курить, да будь сиденья чуть помягче, — писал Джек отцу о зале герцога Хэмфри, старейшем помещении библиотеки, — это было бы одно из самых восхитительных мест на свете»^[8]. 10 июля 1928 года Льюис пишет отцу: «Я наконец-то всерьез взялся за первую главу моей книги. Возможно, это звучит несколько странно, ведь я работал над ней все каникулы, но ты же знаешь, что сбор материала — три четверти всего дела <...> Тебе в голову приходят великолепные фразы, но от половины из них приходится отказаться: чуть больше разобравшись в предмете, понимаешь, что все на самом деле не так. Это самое неприятное свойство фактов — они уродуют стиль»^[9]. Как мы видим, Льюис ставит перед собой литературные задачи наряду с исследовательскими, но сознает необходимость жертвовать первыми ради вторых.

Льюис понимал, что вынужден продвигаться по доселе почти неисследованной его соотечественниками территории. Осенью 1928 года он пишет отцу: «Первая глава моей книги закончена... К несчастью, никто в Оксфорде ничего не понимает в избранной мною теме. Может быть, я допустил какой-нибудь грубый ляп, к которому французы — до сих пор именно они главным образом занимались

этой темой — сразу бы придрались»^[10]. Весной 1931 года он сообщает в письме своему другу Артуру Гривзу: «Освободившись по окончании семестра от служебных обязанностей, я с такой жадностью принялся за настоящую, мою собственную работу, что дорожу каждой минутой с моими книгами»^[11]. В общей сложности созданию своей первой книги Льюис посвятил почти девять лет. Работа над книгой окончена в 1935 году, опубликована «Аллегория любви» была в 1936-м.

«Аллегория любви» была принята ученым сообществом и критиками более чем благосклонно, благодаря как смелости в выборе темы, так и полноте охвата материала. Она не просто освещала избранную проблему, она привлекала внимание к произведениям, доселе в значительной мере обойденным вниманием специалистов, свидетельствуя и об исследовательском потенциале, и о страсти молодого ученого.

В своей книге Льюис использует тот же метод, каким читал лекции — за что его особенно любили не слишком старательные студенты, — пересказ сочинений с комментариями. Многие сочинения, которые Льюис пересказывает и хвалит, находя в них «блестки несравненной поэзии», на деле непроходимо скучны, и этот пересказ, по словам многих критиков, нередко лучший способ с ними познакомиться. Однако ценность книги, конечно же, этим далеко не исчерпывается. Среди ее главных удач, по признанию рецензентов, страницы, посвященные «Троилу и Крессиде», и глава о Спенсере, фактически заставившая исследователей заново вспомнить об этом авторе. Сразу после публикации книги рецензент «Times Literary Supplement» обратил внимание на блестящий разбор Льюисом недооцененных прежде текстов: «Эта книга всецело достойна той выдающейся темы, которой посвящена»^[12]. Спустя 55 лет этот комплимент повторила и усилила Кетрин Керби-Фолтон: «Очень немного книг возраста «Аллегории любви» (1936) донныне считаются неотъемлемой частью списка обязательной литературы для студентов <...> Несмотря на то что позднейшие исследования заставили нас скорректировать ряд утверждений «Аллегории» <...> стоит

заметить, что <...> нет более высокой оценки, чем когда отстаиваемая тобой позиция начинает считаться чем-то само собой разумеющимся»^[13].

Среди утверждений «Аллегии», которые пришлось «скорректировать», прежде всего собственно трактовка куртуазной любви. «Человеческие чувства менялись очень редко, — говорит Льюис в первой главе книги, — быть может, раза три или четыре в истории, но я верю, что такое все же бывает и, по-видимому, случилось тогда». Тезис о куртуазной любви как принципиально новом чувстве, возникшем в Провансе XI века, начали критиковать с момента появления книги, и споры об этом не утихали несколько десятилетий^[14]. Так или иначе, критика упиралась в трактовку Льюисом трактата Андрея Капеллана «*De arte honeste amandi*», регламентировавшего куртуазный кодекс, которая была признана ошибочной. Льюис видит в трактате Андрея достоверный источник, позволяющий восстановить «особенности любовной теории, какой она существовала в сознании той эпохи», и потому особую важность для него приобретает финальная палинодия, «противопеснь», отрицающая ценность земной любви по сравнению с любовью небесной и, следовательно, всего сказанного прежде. По Льюису, такое самоотрицание очень точно рисует двойственную позицию любовной темы для средневекового человека: любовь добродетельна «в веке сем» и потому достойна обсуждения и регламентации, но ее ценность, как и всех добродетелей века сего, относительна по сравнению с абсолютom религии.

Все авторы рады раскаться, когда книга окончена. Палинодия Капеллана не одинока. В заключительных строфах «Троила и Кресида», в резком отречении, завершившем жизнь и труды Чосера, в благородном финале творения Мэлори — она все та же. Мы слышим звон колокольчика; и дети, вдруг затихшие и посерьезневшие, немного напуганные, жмутся поближе к учителю (С. 63).

По выводам позднейшей критики, трактат, включая палинодию, носил исключительно пародийный характер, и весь набор описанных в нем переживаний — либо фарс,

либо ритуал, но никак не реальные чувства реальных влюбленных. Одни исследователи, такие как Дюран Робертсон, настаивали, что «куртуазная любовь» — вымысел, и даже ввели понятие «миф о куртуазной любви»^[15]. Другие, прежде всего Питер Дронке, утверждали, что комплекс новых форм, поэтических и поведенческих, действительно имел место, но о новом чувстве речь идти все же не может^[16]. То, что Льюис принимает Капеллана всерьез и трактует куртуазное чувство, опираясь на его описания у поэтов, может показаться наивным. И тем не менее его решение ключевой проблемы, перед которой рано или поздно оказывается любой исследователь куртуазной литературы, весьма изящно и привлекает интеллектуальной серьезностью и продуманностью.

Серьезные споры возникали и в связи с трактовкой отдельных произведений. Тот же Робертсон, чья книга о Чосере стала в американской медиевистике не менее заметным событием, чем «Аллегория» в английской, доказывал, что «Троил и Крессида» — чисто аллегорическое произведение, зависимое от «Романа о Розе», под видом любовной истории рассказывающее о конфликте разума и чувства. Льюисовское прочтение поэмы Робертсон называет «романтическим» (при этом, что характерно, зачастую избегая прямых ссылок на Льюиса). Другие критики возражали против аллегорической трактовки «Видения Петра Пахаря» и «Пути паломника». Исследователи «Романа о Розе» считали, что, оказавшись общепринятым комментарием для читателя XX века, «Аллегория» ввела в заблуждение поколения студентов неверной трактовкой аллегорической природы «Романа»^[17]. И все же, по словам выдающегося медиевиста Чарльза Мускатина, в том, что касается дальнейшего изучения центральных текстов книги — «Романа о Розе», «Троила и Крессиды», «Исповеди влюбленного» и «Королевы фей» — большинство исследователей «стояли на плечах Льюиса»^[18].

Критики также обращали внимание на субъективность при выборе материала. Глава о Чосере, хоть и блестяще написанная, не вполне соответствует логике исследования: с точки зрения самого Льюиса, Чосер не аллегорист,

а если у него и появляются аллегории, они носят чисто декоративный характер. Льюис сам прекрасно показал это, сравнив Боккаччо и Чосера в специальной статье^[19]. Но невозможно описывать историю английской литературы без Чосера (и здесь оказывается важен подход Льюиса, готового иногда жертвовать формальной точностью ради верности по существу), кроме того, он берется за трудную задачу исследования истории формирования чувства романтической любви, а в этой истории «Троил и Крессида» играет, безусловно, крайне важную роль. Впрочем, особенности выбора материала этим не ограничиваются. Не вполне понятны причины, почему, говоря о Чосере, автор не касается «Рассказа Рыцаря» и «Рассказа Франклина» (где поэзия брака рождается из поэзии прелюбодеяния), «Видение о Петре Пахаре» пройдено по касательной, тогда как аллегории Дегильвилля рассмотрены подробно. Пространный экскурс в итальянский эпос, который мы встречаем на страницах «Аллегории», скорее подкупает колоритом, чем оправдывается композиционной необходимостью. Откровенное заявление своих предпочтений, которые при этом не деформируют выстраиваемую автором модель литературного развития, — еще одна важная черта подхода Льюиса.

Тематический разброс материала многие критики считают слишком широким и едва ли оправданным. В этом видят как самую сильную, так и самую слабую сторону книги. Хотя никто из критиков не ставит под вопрос широту охвата материала, необходимого для обсуждения столь широкой темы, решительность суждений и «величие замысла» вызывают неоднозначную реакцию критиков. Так, английский исследователь Дерек Бреввер назвал «Аллегория» «примечательной и блестящей книгой, хотя и вводящей читателя в заблуждение»^[20].

Одной из главных заслуг «Аллегории» считается то, что в значительной степени благодаря этой книге Эдмунд Спенсер был заново открыт как один из величайших английских поэтов. «Аллегория» называли «первым настоящим руководством по “Королеве фей”»^[21], а Льюиса — «наиболее влиятельным из современных исследователей Спенсера»^[22]. Следует заметить, что Льюис занимался Спенсером всю

жизнь, и «Аллегория» только первый его подступ к этой теме^[23]. Позднее Льюис с большим вниманием рассматривал структуру и композицию поэмы, подробно разбирал отдельные образы. Его восприятие Спенсера как автора, наиболее полно воспринявшего предшествующую традицию любовной аллегории и соединившего ее с христианским идеалом брачной любви, усложнялось, но не менялось принципиально.

Оппоненты отмечали незрелость разбора спенсеровской поэмы в «Аллегории», возражения касались истолкования структуры поэмы, отдельных образов и особенно — противопоставления Приюта Наслаждения и Сада Адониса. Тем не менее только в работах Яна Карела Кувенховена была предпринята попытка полностью отвергнуть трактовку Льюиса^[24]. С точки зрения этого автора, образный и аллегорический строй поэмы целиком подчинен повествовательному началу, что серьезно смещает оценки, данные поэме в «Аллегории». Работа Кувенховена качественна и доказательна, но зачастую слишком плоско понимает и поэму Спенсера, и ее трактовку у Льюиса.

Наконец, стиль Льюиса объявляли то достоинством, то недостатком книги. Его дистанция — точнее, подчас видимость ее отсутствия — по отношению к авторам, которая может напомнить нашему соотечественнику заметки Белинского о Пушкине, в целом характерна для британской науки того времени, с поправкой, конечно, на некоторую экстравагантность Льюиса. Вообще то, что английское слово *critic* может означать и критика, и литературоведа, определяет принципиально иную дистанцию. Но если сравнение приключений героев Боярдо с мультфильмами о Микки-Маусе коллеги могли кое-как стерпеть, уподобление обнаженных героинь в фонтане Акразии у Спенсера стриптизершам из кабаре воспринималось уже как откровенно вульгарное^[25]. Эксцентричная манера Льюиса одним нравилась, а других раздражала. И в то же время выбранный Льюисом тон давал ему возможность возвышаться до обобщений, непривычных на страницах такого рода исследований. Описывая важнейшую коллизию «Исповеди влюбленного» Гауэра, когда принимающий исповедь Гений,

священник Венеры, разоблачает свою госпожу как ложное божество, Льюис позволяет себе следующий пассаж:

Перед нами поэтическое отражение того странного момента, хорошо знакомого и на примере прочих страстей, когда человек, обращая свой слух к собственному сердцу, впервые слышит повелительный голос страсти, который сознание тщетно заставляет умолкнуть. На самом деле страсть говорит нерешительно, как бы намекая, что основания ее колеблются, и она об этом знает; что ее своды — не более чем туман иллюзий и непрочных привычек, который скоро рассеется, оставив нас лицом к лицу с нашей внутренней пустотой (С. 266).

Один из биографов Льюиса заметил, что книга не могла быть закончена, пока не был завершен характер, личность автора. «Кружной путь» («Pilgrim's Regress»), отчасти автобиографический «римейк» знаменитой аллегории Джона Беньяна «Путь паломника» («Pilgrim's Progress»), увидевший свет в 1933 году, написан изнутри этого процесса; «Аллегория» — когда путь, и стиль, и голос были окончательно найдены. О таланте ее автора можно сказать, воспользовавшись образом из самой книги: «Провансальское вино взбродило, теперь его пора отцедить». Вот почему сама эта книга, как заметил кто-то из критиков, — новое бракосочетание Меркурия и Филологии, красноречия и учены, так долго остававшихся разделенными.

Предисловие к «Потерянному Раю»

Рукопись «Аллегии» легла на стол Чарльза Уильямса, одного из редакторов издательства Oxford University Press. (Между прочим, название книги — изобретение Уильямса; по его мнению, авторский вариант — «Средневековая любовная аллегория» — не вполне подходил книге, принимая во внимание главы о поэтах английского Возрождения Чосере и Спенсере.) Примерно в то же самое время Льюис прочел роман Уильямса «Убежище Льва» («The Place of the Lion») — о чем мы подробнее скажем ниже. Оба были

в восторге от прочитанного и поспешили познакомиться лично. Знакомство быстро переросло в дружбу, и Уильямс стал неизменным членом кружка «Инклинггов», неформального союза единомышленников, в который входили также Дж. Р. Р. Толкин, брат Льюиса Уоррен, Оуэн Барфилд, Хьюго Дайсон, Роджер Ланселин Грин и другие.

Личность Чарльза Уильямса — автора причудливых стихов о короле Артуре, оригинальных богословских трактатов, «мистических детективов» и «духовной критики», весьма своеобразного мистика, восприимчивого к очень разному духовному опыту вплоть до неразличения магии и религии, — тема, достойная отдельного исследования. Здесь же важно отметить, что его влияние на Льюиса было огромным, во многом под этим влиянием была написана не только книга о Мильтоне, но и «Космическая трилогия», прототипом главного героя которой, филолога Элвина Рэнсома, стал именно Уильямс. Очень разные, едва ли не до противоположности, Льюис и Уильямс ценили ум и одаренность друг друга, это была в большой степени «книжная» дружба. Как писал Льюис, отчасти пародируя речь хоббита Бильбо по случаю Угощения: «Я избежал опасности полюбить Ваши труды из-за того, что Вы мой друг, потому что стал искать Вашей дружбы из-за любви к Вашим книгам»^[26]. После начала Второй мировой войны сотрудники лондонского офиса Oxford University Press были эвакуированы в Оксфорд, и Льюис, по воспоминаниям знакомых, буквально носившийся с Уильямсом, организовал его лекции о Мильтоне в старинном помещении богословского факультета, на первом этаже Бодлианской библиотеки. Правда, в этом красивейшем интерьере Уильямс успел прочесть только одну лекцию, посвященную ранней пьесе-маске Мильтона «Ком»: она имела такой успех и желающих было так много, что лекции были перенесены в более просторное помещение. Эти лекции, по признанию самого Льюиса, стали импульсом для его собственных, прочитанных в 1941 году по приглашению Университета Уэльса и легших в основу его следующей большой литературоведческой книги, непритязательно названной «Пре-

дисловием к «Потерянному Раю»». Льюис так вспоминает об этих лекциях, посвящая книгу Уильямсу:

Место действия было вполне средневековым, и даже, пожалуй, историческим. Вы были скитальцем, заброшенным к нам перипетиями войны. Прекрасный интерьер оксфордского богословского факультета был подобающим фоном для Вашего выступления. Тогда мы, старшие, слышали (в числе многого другого) то, что давно отчаялись услышать, — лекцию о «Коме», в которой акцент делался именно на том, на чем его делал поэт, — и видели «цветущих дев и юношей младых», которые теснились на скамьях, внимая сначала с недоверием, затем снисходительно, а в конце концов — в награду за терпение — с восторгом, чему-то столь для них непривычному и новому. Критики, у которых не доставало времени перечитать Мильтона, большей частью безуспешно пытались кратко резюмировать Ваше видение этого поэта; но, смею надеяться, многие из тех, кто слушал Вас тогда в Оксфорде, поняли, что если старые поэты избирают своим предметом какую-либо добродетель, они не учат ей, а преклоняются перед нею, и то, что мы принимаем за дидактику, на самом деле часто — волшебство (С. 458—459).

Чуть снизим регистр, не для того, чтобы «срывать все и всяческие маски», а чтобы яснее показать особенности стиля и мировосприятия самого автора посвящения. По воспоминаниям присутствовавших на лекциях, аудитория реагировала на этого странного человечка с завораживающим голосом по-разному, раздавались и смешки — Льюис не зря говорит о терпении, — а сам Уильямс позднее в частном письме жаловался на заимствования Льюисом его идей без указания авторства. Стоит также заметить, что рассуждения Льюиса об околдовывающей торжественности мильтоновского стиля во многом связаны как раз с впечатлением от декламации Уильямса — очевидцы вспоминали, что он вскидывал книгу, как Священное Писание, и читал, раскачиваясь и завывая.

К моменту создания книги о Мильтоне Льюис уже попробовал себя в качестве сочинителя — в 1938 году выходит роман «За пределы безмолвной планеты» — и христианского мыслителя — уже написаны «Страдание» (1940) и, пожалуй, самая известная на Западе его книга «Письма

Баламута» (1942). Благодаря ей он становится известным и по ту сторону Атлантики, журнал «Time» выходит с портретом Льюиса — и Баламута — на обложке. В «Предисловии» популяризаторский талант Льюиса раскрывается в полной мере, а в силу специфики мировосприятия такое популяризаторство иногда балансирует на грани проповеди, и тем самым (или тем не менее) эта книга — один из очень немногочисленных удачных примеров соединения исторического исследования и морально-этической публицистики. Кроме того, именно здесь начинает складываться образ Льюиса как «динозавра», носителя традиционной системы ценностей, противоречащей или расходящейся с современной.

Скромное заглавие не должно вводить читателя в заблуждение, перед нами объемное исследование, в котором Льюис рассматривает не просто отдельные проблемы мильтоновской поэмы, но производит основательный анализ самой природы эпической поэзии. Автор выделяет «первичный эпос» — поэмы Гомера и «Беовульф», и «вторичный», лишенный наивности архаической эпохи, провозвестником которого называет Вергилия. Отстаивая необходимость судить автора по признаваемым им самим законам, Льюис подробно рассматривает своеобразие стиля мильтоновской поэмы как характерного примера «вторичного эпоса». С этой точки зрения автор разбирает новейшую критику Мильтона; главные отправные точки книги — разрушение «романтического» сочувствия к Сатане как бунтарю и революционеру и защита мильтоновского стиля от обвинений в напыщенности и ходульности со стороны Т.-С. Элиота^[27] и во многом зависимого от него Фрэнка Ливиса^[28]. Дальнейшие главы книги посвящены описанию современной Мильтону картины мира: Льюис подробно останавливается на богословии «Потерянного Рая», представлениях о злых и добрых ангелах, грехопадении и образах Адама и Евы. В ходе анализа выясняется необходимость освободиться при взгляде на поэму Мильтона от множества недоразумений, связанных с привнесением читателями в текст позднейших представлений, будь то романтические, эволюционистские и т. д. По существу, то, что делает в этой книге Льюис, представляет собой яркий пример герменев-

тического подхода с характерным для него утверждением историчности любого контекстуального смысла.

Обобщая рецепцию «Предисловия» в академической среде, можно сказать, что критики обсуждали трактовку Льюисом стиля и жанровой природы поэмы Мильтона, с одной стороны, и его богословия — с другой. Литературоведческие построения книги не вызывают у критиков серьезных возражений. Позднейшие исследователи соглашались с Льюисом в главном и поправляют его в деталях. Так, критики корректируют критерии деления эпоса на первичный и вторичный, но не само это деление^[29]. В том, что касается мильтоновского богословия, позиции Льюиса выглядят заметно слабее. Критики отметили стремление Льюиса сделать вольнодумца Мильтона, которого совершенно не смущало собственное вольнодумство, правоверным богословом^[30], сгладить противоречия, связанные с «непадшей сексуальностью» и трактовкой грехопадения в «Потерянном Рае»^[31]. Прозвучали и замечания о том, что понимание грехопадения как исторического факта мешает Льюису адекватно оценить его нравственное содержание^[32].

Один из биографов Льюиса, перу которого, кроме всего прочего, принадлежит популярное жизнеописание Мильтона, оценивает книгу так:

Не так много найдется книг, превосходящих работу Льюиса. Главы о Мильтоне и блаженном Августине, о Мильтоне и ангелах, о богословии Мильтона — превосходны. Здесь он проделал больше богословской «домашней работы», чем для своих религиозных книг, и работа эта не прошла даром, причем читается это на удивление легко. Более того, образ самого Мильтона, набросанный беглыми чертами, верен до малейших деталей^[33].

Рассуждение о кажущихся новейшим критикам шаблонными стандартных реакциях читателя, в расчете на которые действует старый поэт, жесткая критика нового варварства (по Льюису, такова забывшая о своих культурных корнях цивилизация) и литературы потока сознания в последних главах книги весьма красноречиво показывают, как тесен становится Льюису сухой историко-литературный дискурс. При этом, уже попробовав себя в жанре апологетики, он

хорошо представляет себе его отличие от академического исследования. Личное отношение к предмету, прорывавшееся в «Аллегории» в виде эффектных, но, возможно, не всегда уместных отступлений, теперь обогащает исследование внятными критическим и по временам публицистическим пафосом. Впрочем, личный тон никуда не исчез, но воспринимается он уже с куда меньшим предубеждением. Критики все меньше ругают Льюиса за тон и все чаще с удовольствием цитируют некоторые пассажи — вот, как ни странно, один из наиболее любимых литературоведами:

Школьник, который, впервые случайно открыв Мильтона, поднимает глаза от страницы и восклицает «Бог ты мой!», ни в малейшей степени не понимая, как это сработало, и чувствуя только, что новая сила, новый размах, новая порывистая яркость разом изменили его мир, — ближе к истине, чем они [литературоведы] (С. 531).

После выхода в свет «Предисловия» Льюиса наука о Мильтоне ушла далеко вперед. О каждой из множества затронутых в нем тем написано не одно исследование. И тем не менее именно Льюис сумел окинуть все эти темы единым взглядом, а потому все написанное с тех пор так или иначе учитывает сказанное им.

Реакция адресатов полемики также весьма красноречиво подтверждает убедительность позиции Льюиса. Элиот серьезно переработал свою работу о Мильтоне с учетом «Предисловия», дав прозрачные намеки на него^[34], а Ливис спустя много лет по-своему ответил на критику, пригласив Льюиса преподавать в Кембридж.

Отброшенный образ

В декабре 1954 года Льюис оставляет оксфордский Модлин-колледж и принимает приглашение кембриджского Модлин-колледжа («небесную покровительницу я не меняю», — замечает Джек в одном из писем) возглавить кафедру литературы Средних веков и Возрождения. Друг

и коллега Льюиса Джордж Сэйерс вспоминает, как Льюис сказал ему в 1962 году: «Я делаю книгу на основе лекций. Она будет заметно короче. Кембриджским студентам не по зубам пространное чтение такого рода»^[35]. Эти слова не стоит воспринимать слишком серьезно, обмен колкостями между двумя университетами издавна считался хорошим тоном среди их студентов и преподавателей, и тем не менее книга была адресована аудитории, принципиально отличной от читателей «Аллегории любви», с одной стороны, и «Предисловия» — с другой. Если первые были специалистами, хорошо ориентирующимися в средневековой литературе, способными с лету уловить аллюзию на «Энеиду»^[36] и без перевода понять обильно рассыпанные по тексту цитаты на латыни или греческом (но не старофранцузском!), а вторые так же свободно ориентировались в поэзии Мильтона, аудитория «Отброшенного образа» — студенты вроде тех, что посещали знаменитые лекционные курсы Льюиса по введению в литературу Средних веков и эпохи Возрождения. По сути, это учебник, похожий на позднеантичные учебники платоновской философии (сочинения Алкиноя, Апулея и др.), не только и не столько описывающий азы, сколько реконструирующий систему, вселенную автора или периода.

Если в «Аллегории» Льюис набрасывал картину средневековой литературы, последовательно обозревая многовековую судьбу конкретного художественного метода, в «Отброшенном образе» перед нами цельная картина мира средневекового человека. Льюис реконструирует «Средневековую Модель», образ, который находился перед глазами средневекового человека и оказался отброшен Новым временем, на материале ряда важнейших, конституирующих эту форму текстов. Среди них — «О божестве Сократа» Апулея, цитцероновский «Сон Сципиона», «Фарсалия» Лукана, поэмы Стация, Клавдиана, «Сатурналии» Макробия, комментарий к платоновскому «Тимею» Халкидия, трактаты Псевдо-Дионисия и Боэция. Элементы Модели — это все части обитаемой вселенной человека Средних веков и эпохи Возрождения, земля, воздух и небеса, звери и человек, Бог, духи и ангелы, а кроме того, и «ментальная

вселенная» — история и знание, какими видел их человек того времени.

Я надеюсь убедить читателя не только в том, что эта Модель вселенной — величайшее произведение искусства Средних веков, — пишет Льюис, — но и в том, что она в некотором смысле их главное произведение, в создании которого участвовало большинство отдельных произведений, к чему они то и дело обращались и откуда черпали значительную часть своих сил (С. 645).

Книга, законченная в 1963 году, вышла на следующий год, уже после смерти Льюиса. Реакция на нее была крайне благоприятной. Читатели оценили подвиг автора: соединение огромного объема сведений с ясным и «вдохновенным» изложением. Один из рецензентов назвал ее «замечательной, помимо всего прочего, благодаря невероятной широте охвата материала, который удалось уместить на каких-то 232 страницах <...> Талант К. С. Льюиса поддерживать или пробуждать интерес к подобным темам совершенно беспорен»^[37].

Автор рецензии 1964 года, помещенной в журнале «Spectator», хотя и сомневаясь в оправданности упоминания в заголовке литературы Возрождения — поскольку период от Данте и Чосера до Тассо и Спенсера никак не освещается в тексте — и замечая, что Льюису не удастся внятно объяснить причины, по которым Модель перестает отвечать изменившимся запросам человека, все же не может не отметить искупающие все это достоинства книги: «Ее размах, яркая ученость, блестящий стиль, а также то, что она стала, пожалуй, последним памятником работе великого ученого и учителя, мудрого и благородного ума»^[38].

Другое важное достоинство книги состоит в том, что она написана на основе не столько положительного, сколько отрицательного опыта нескольких десятилетий преподавания. Работ, написанных от избытка материала, куда больше, чем книг, призванных заполнить его насущный недостаток. Как пишет Льюис одному из своих корреспондентов: «Поработав несколько лет над собственной темой (средневековой аллегорией), я обнаружил, что скопившиеся у меня за-

пасы материала, вовсе не будучи чем-то особенно заумным, намного превышают все то, что начинающий исследователь в силах отыскать самостоятельно»^[39]. Посвятив многие годы внимательному разбору произведений средневековых авторов, Льюис как никто другой знал о наиболее досадных для исследователя пробелах и о подводных камнях, ожидающих тех, кто принимается за изучение средневековой литературы, и в своей последней книге постарался, по возможности, прийти им на помощь.

При этом слабым местом «Отброшенного образа», по мнению некоторых критиков, является то, что книга упускает из виду отдельные, и достаточно важные, измерения Модели. Стесняя себя ограниченным, хоть и весьма широким кругом письменных источников, Льюис как будто не подозревает о существовании научных трактатов, важных для предпринятой им реконструкции. Кое-кто из критиков замечает, что Льюис несколько искажает перспективу при отборе авторов. Наконец, многие критики замечали, что, подробно рассматривая детали средневековой картины мира, пускаясь в детальные описания семи искусств и рядов сновидений, Льюис то и дело упускает из вида свою главную тему — реконструкцию интеллектуальной Модели (mental model) средневековой вселенной^[40]. Впечатляющая столь многих читателей увлеченность Льюиса не позволяет ему удержаться в обозначенных им самим рамках.

Поскольку, оперируя доступными любому специалисту источниками, «Отброшенный образ» избегает опасностей, которым была подвержена «Аллегория любви», впервые открывавшая многие прежде мало изученные тексты, к нему меньше замечаний у историков и литературоведов. В то же время здесь возникают вопросы иного характера. Из всех научных книг Льюиса именно в «Отброшенном образе» он раскрывается не столько как критик или историк, но как историк, реконструирующий некоторую схему. Причем делает это с блеском и убедительностью блестящего стилиста и опытного преподавателя. С одной стороны, такого рода исследования представляют особую ценность, не просто перечисляя или анализируя факты, а синтезируя их и предлагая читателю готовую картину прошлого;

с другой — опасность ошибки здесь куда больше. Один из самых серьезных критиков «Отброшенного образа», Йен Робинсон, автор книги «Чосер и английская традиция» («Chaucer and the English Tradition») и, между прочим, ученик Фрэнка Ливиса, ставит под вопрос именно производимую автором реконструкцию средневекового мировоззрения. Любая попытка увидеть произведение иной эпохи глазами его современника, по мнению Робинсона, обречена, поскольку неизбежно оказывается искусственным конструктом, обнаруживающим вкусы и предпочтения позднейшего автора и его времени^[41]. Впрочем, подобное внутреннее противоречие касается в принципе любого исторического исследования, упразднить дистанцию между исследователем и объектом исследования невозможно, ее можно только так или иначе преодолевать. Более серьезным следует считать замечание о недостаточном осознании дистанции или отождествлении автора с объектом, однако об этом мы специально скажем несколько позже.

Важнее всего, пожалуй, не отдельные ошибки и несообразности, неизбежные в столь обширном исследовании, а противоречия, связанные с мировоззрением самого Льюиса. Прежде всего это касается представлений Льюиса об истории и эволюции. Барфилд отмечал, что «сама мысль о каком бы то ни было развитии была чужда Льюису»^[42]. Средневековые представления, согласно которым «все совершенное предшествует всему несовершенному», логически противоречат эволюционной модели. Однако замечания вроде того, что «когда перемены в человеческом сознании привьют достаточное отвращение к старой Модели и достаточную жажду новой, явления, поддерживающие новую Модель, тут же оказываются под рукой», фактически отвергают не только биологическую эволюцию, но и как таковые методы научного исследования и проверки.

И все же именно умение ухватить в едином взгляде множественность средневековой учености и показать очень разный мир в рамках единой, сложной, но гармоничной схемы, не забыв провести изящную параллель с современной картиной мира, да еще ненавязчиво, но ясно обозначить свое к ним отношение, ставит книгу Льюиса особняком на

фоне всех такого рода исследований, как предшествующих, так и последующих. Позднейшие ученые находят и будут находить в книге неточности и противоречия и все же остаются наследниками заложенной ею традиции.

Как мы видели, влияние, которое оказали на современников и, отчасти, до сих пор оказывают на потомков историко-литературные исследования Льюиса, трудно переоценить. Что-то из написанного им — в том числе невероятно популярная в англоязычной медиевистике середины века концепция «куртуазной любви» — было позднее отвергнуто, а что-то определило направление исследований на много лет вперед — так, опыт реконструкции Средневековой Модели в «Отброшенном образе» во многом предвосхитил интерес к истории культуры как *histoire des mentalites*. Но так или иначе, эти книги стали эпохой в науке о Средних веках, и потому весьма характерно название уже цитированной нами работы известного современного медиевиста, посвященной Льюису-ученому: «Стоя на плечах у Льюиса»^[43].

Однако до сих пор мы рассматривали историко-литературную деятельность Льюиса в отрыве от других его произведений. Но чтобы лучше понять внутреннюю логику его работы, стоит присмотреться к его наследию в целом. Аналитический подход должен быть дополнен синтетическим.

II.

Одному

Как было замечено выше, главная особенность Льюиса-ученого, которая сразу обращает на себя внимание при знакомстве с его работами, — универсализм и то, что мы назвали однодумством. Разглядев как следует эти родовые черты, мы лучше поймем его книги и само устройство его вселенной. Попробуем понять, как же устроен универсализм нашего автора.

Мгновенно бросающееся в глаза свойство любого построения Льюиса, будь то историко-литературное, фило-

софское или апологетическое, — страстность, а подчас и пристрастность, неумение отстраниться от предмета своего высказывания, отнести к нему как к объективированному предмету. Во время знаменитой прогулки с Толкином и Дайсоном, ставшей для Льюиса решающим толчком к обращению в христианство, на замечание Льюиса о философии как предмете Дайсон ответил, что для Платона философия была не предметом, а путем. Как бы мы ни относились к христианству Льюиса, невозможно считать случайным совпадением, что он обретает голос именно после обращения: первая книга, на которой он ставит свое имя — аллегория «Кружной путь»; свои ранние не вполне удачные поэтические опыты (стихотворения и поэму) он печатал под фамилией матери. Характерно и то, что, поглощенный аллегорическими штудиями, сопровождавшими написание «Аллегории любви», Льюис не может удержаться, чтобы не поэкспериментировать с этим жанром самому. В «Аллегории» Льюис уже совершенно узнаваем, он пишет, передавая свое увлечение читателю, не скрывая восторга, если разбираемый автор ему нравится^[44], или разочарования и даже досады — если тот скучен^[45]. Эта непривычная для исследователя страстность — та же самая, что в христианской проповеди Льюиса, строгой и ясной с точки зрения логики, но всегда полной личных мотивов. Именно это делает его самым популярным апологетом XX века, именно это, в конце концов, дает решимость и дерзновение описать «занебесную область» в «Космической трилогии» или «Расторжении брака» и самого Христа в Нарниях. В любом случае книги Льюиса невозможно разделить на «работу» и безобидное хобби устающего на службе профессора. И дело совсем не в том, что написанное «в свободное от основной работы время» заметно обошло по популярности его ученые трактаты, — темы исследований тесно переплетаются с сюжетами сказок, а трактаты нередко поражают совершенно неакадемической увлеченностью и доверительностью. Льюис вполне может заключить раздел «Аллегории», посвященный анализу поэм Боярдо и Ариосто, таким, например, пассажем:

Джонсон однажды описал идеальный образ счастья, которое он предпочел бы, если бы его не заботила загробная жизнь. Что касается меня, то, с такой же оговоркой, я выбрал бы чтение итальянских поэм: все время выздоравливать после какой-нибудь пустяковой болезни и все время сидеть у окна, выходящего на море, читая эти поэмы по восемь часов каждый счастливый день (С. 370).

С другой стороны, Льюис находит возможность применить свое христианство к исследованию таким образом, что это вовсе не выглядит нарушением правил научного исследования. Так, убеждая читателя отнестись к Мильтону всерьез, без надменного пренебрежения к «богословскому вздору» трехсотлетней давности, он замечает:

Чтобы не иметь незаслуженного преимущества перед кем-то из читателей, мне следует предупредить, что сам я христианин и в самом деле просто-напросто верю кое во что (далеко не во все) из того, во что неверующий читатель должен «представить себе, будто верит». Но тому, кто хочет понять Мильтона, мое христианство выгодно. Разве плохо, читая Лукреция, иметь под боком живого эпикурейца? (С. 536).

Эта монолитность, однодумство — продуманная позиция, результат непростого выбора. Напомним, что Льюис перебрался в 1954 году из Оксфорда в Кембридж во многом из-за более христианского и менее сциентистского духа, царившего там в это время^[46]. Дело здесь не только в стремлении сохранить целостность своего мировоззрения. Ярче всего описываемую позицию отражает «духовный попечитель» инклингов Чарльз Уильямс, представлявший собой, пожалуй, пример максимального отклонения в сторону «не просто науки» и превращавший в мистику все, о чем бы ни писал, — от исследования об истории Церкви или о Данте до детектива. В одном из своих романов, том самом, прочитав который Льюис захотел познакомиться с автором, Уильямс «дает выговориться» платоновскому учению об идеях: мир вещей встречается с миром идей, и героиня, многие годы формально занимавшаяся Абеяром, вдруг встречается с ним лицом к лицу — и не может выдержать этой встречи. В письме другу Льюис назвал чтение «Льва»

очень важным для себя опытом: «Я увидел (в образе героини), отчетливее чем когда бы то ни было, специфический грех злоупотребления интеллектом, к которому склонны люди моей профессии»^[47]. Тут вспоминается и Толкин, не умевший ограничить свои занятия англосаксонской литературой и скандинавской мифологией рамками академической науки, и Дороти Сэйерс, позволявшая себе не только драматургическое переосмысление новейших достижений библеистики, но даже драматургические вставки во вполне ученые статьи, — надо заметить, все это нередко воспринималось коллегами крайне скептически^[48].

Цитировавшиеся выше слова Льюиса о старых поэтах, которые «не учат добродетели, а преклоняются перед нею, и то, что мы принимаем за дидактику, на самом деле часто — волшебство», полностью приложимы к нему самому и его методу изложения. Так, говоря о том, что понять автора можно, только попытавшись примерить на себя его систему координат, Льюис замечает, что тем самым мы сможем воспринимать его творения «не просто адекватнее — в большем соответствии с их авторским предназначением, — но с куда большим интересом, пользой и восторгом»^[49]. Интерес, доходящий до восторга, — нормальное для Льюиса отношение ко всему, чем бы он ни занимался: он был страстным курильщиком, страстным христианином и страстным читателем. По бытовавшей в Оксфорде легенде, Льюис прочел все книги на английском языке, изданные в Англии в XVI веке^[50]. Он советовал ученикам воспринимать чтение не как обязанность, а как не слишком постыдный порок, который не стоит особенно афишировать. Заметим кстати, что столь важный для автора «Аллегии любви» концепт палинодии не в последнюю очередь описывает противоречивое отношение самого Льюиса к собственным влюбленностям. Периодически с рвением самобичевателя он напоминает об относительной ценности культуры — возьмем эссе «Христианство и культура» (1940) или проповедь «Ученость в военное время» (1939), замечания в переписке с доном

Калабрия, — словно бы специально осаживая себя: литература ничем не важнее искусства сапожника и тем более служения солдата, защищающего родину.

Неудивительно, что это самое однодумство Льюиса приводит к тому, что темы и образы, разрабатываемые им в одних «жанрах», развиваются или по-новому осмысляются в других. О том, что, занимаясь аллегорическим методом как ученый, Льюис не преминул написать собственную аллегорию, мы уже упоминали. Приведем несколько примеров непосредственно из ученых монографий Льюиса. Развивая в «Аллегии любви» тему природы поэтического вымысла, он говорит:

Для нас само собой разумеется, что в распоряжении писателя, кроме реального мира и мира его религии, еще и третий мир, мир мифа и вымысла. Возможное; чудесное, принятое как факт; чудесное, заведомо вымышленное — вот три элемента из арсенала постромантического поэта; вот три слова, сказать которые суждено Спенсеру, Шекспиру и Мильтону. Лондон и Уорик, рай и ад, царство фей и остров Просперо имеют свои законы и свою поэзию. Однако это тройное наследие — позднее завоевание. Вернитесь к началу любой из литератур, и вы его не найдете. В начале единственными чудесами были чудеса, принятые как факт. Поэт распоряжался только двумя из трех миров. Когда час пробил, в мастерскую поэта потихоньку прокрался третий мир, но произошло это по какой-то случайности. Старых богов, когда их перестали воспринимать как богов, с легкостью можно было запретить как бесов; это и случилось, принеся неисчислимый вред, в истории англосаксонской поэзии. Лишь их аллегорическая роль, подготовленная медленным развитием внутри самого язычества, сохранила их, словно временная гробница, до дня, когда они могли вновь проснуться в красоте признанного мифа, и подарила Европе нового времени «третий мир» романтической мечты. Они проснулись иными и дали поэзии то, чем она едва ли обладала прежде (С. 82).

Тема трех миров глубоко занимает Льюиса, и если в литературоведческих работах он продолжает развивать мысль об умерших богах как декоративном материале, в романе

«Мерзейшая мощь» он позволяет себе обозначить религиозные и историософские возможности этой идеи:

...в мире абсолютно все утончается, сужается, заостряется <...> влюбом университете, городе, приходе, в любой семье, где угодно, можно увидеть, что раньше было... ну, смутнее, контрасты не так четко выделялись. А потом все станет еще четче, еще точнее. Добро становится лучше, зло — хуже; все труднее оставаться нейтральным даже с виду <...> Быть может, «течение времени» означает только это. Речь не об одном нравственном выборе, все разделяется резче. Эволюция в том и состоит, что виды все меньше и меньше похожи друг на друга. Разум становится все духовней, плоть — все материальней. Даже поэзия и проза все дальше отходят одна от другой. <...> в его [Мерлина. — Н. Э.] время человек мог то, чего он сейчас не может. Сама Земля была ближе к животному. Тогда еще жили на Земле нейтральные существа <...> Тогда на Земле были твари... как бы это сказать?.. занятые своим делом. Они не помогали человеку и не вредили. У Павла об этом говорится. А еще раньше... все эти боги, феи, эльфы...

(Перевод Н. Трауберг)

Наконец, в «Отброшенном образе» нейтральным, точнее промежуточным существам посвящена целая глава. С необычной для академической работы симпатией и без свойственного «традиционным» исследованиям стремления развенчать вымысел они укладываются на свою полочку в системе мира средневекового человека.

Другой случай: описание явления Природы у Алана Лилльского, по сути — божества естественной любви, и ее воздействия на земной мир Льюис приводит в своей книге целиком, подчеркивая его важность. Явление «земной Венеры» — олицетворения Природы и природной любви в образной системе романа — и «священный брак» персонажей под ее воздействием яркими красками рисуется в той же финальной главе «Мерзейшей мощи», а в «Отброшенном образе» подробному разбору действия планет, и в том числе Венеры, уделено довольно много места.

Дивный «солнечный корабль с кошкой, крокодилем, львом и командой из семи матросов», на котором невеста из «Бракосочетания Меркурия и Филологии» приплывает

к краю света, где пассажиры покинут его и двинутся дальше, не может не напомнить читателям «Хроник Нарнии» о плавании на край света героев одной из нарнийских повестей; готовясь пить из чаши Бессмертия, Филология извергает из себя книги точно так же, как Рипичип, воплощение рыцарства, отшвыривает шпагу на пороге страны Аслана.

Примеры можно множить и дальше. Временами Льюис сам напоминает Жана де Мена, беда которого, по его словам, «в том, что он все читал, помнил все прочитанное и не мог удержаться, чтобы не запихнуть это в свою поэму». Можно, конечно, видеть в этом слабость Льюиса-художника, неспособного выбрать для своих сюжетов новые темы, но такие претензии выглядят откровенно надуманными. Трудно не заметить, что сказки и повести Льюиса — это тот случай, когда уста говорят от избытка не только сердца, но и прекрасно проработанного материала. Для английской литературы, знающей такого писателя, как Вальтер Скотт^[51], эта ситуация куда более обычная, чем для литературы отечественной.

Критик

Именно в этой связи становится понятным странное, на первый взгляд, отношение Льюиса к литературной критике, в отличие от истории литературы. Заметим попутно, что очевидное в русском языке отличие одного от другого далеко не так очевидно в английском, где понятие *criticism* включает оба значения. В своем единственном собственно критическом исследовании, некоторая дистанция к самому предмету которого обозначена в его заглавии «Попытка критики» («An Experiment in Criticism», 1961), он пространно обосновывает, в общем, довольно простой тезис: «На самом деле нам не нужны критики, чтобы радоваться авторам, нам нужны авторы, чтобы наслаждаться критиками... Если надо выбирать, всегда лучше лишний раз прочесть Чосера, чем новую критику на него»^[52]. Заявленная в заглавии книги «попытка» (точнее, *experiment*) состоит

в очень характерном для Льюиса кувырке через голову, перевороте традиционного взгляда. Принято определять «дурной» или «хороший» вкус как склонность к «дурным» или «хорошим» книгам, но почему бы не перевернуть это построение с ног на голову, выстроив обратную зависимость: хорошая книга — та, которую читают должным образом, плохая — та, которую читают недолжным. Тем самым первично не таинственным образом складывающееся априорное суждение о книге, а умение «судить автора по законам, им самим над собою признанным». Льюис не раз замечал, что критика может стать препятствием на пути к автору, и призывал студентов читать тексты, не слишком увлекаясь комментариями. Помимо «Опыта» перу Льюиса принадлежит множество статей критического характера, посвященных авторам и изданиям от Донна и Шекспира до Джейн Остин и Бернарда Шоу.

Можно сказать, что в критике его привлекали два момента, противонаправленные, но тесно взаимосвязанные, как гераклитовские лук и лира.

С одной стороны, филологическая интенция критики, желание гарантировать как можно более адекватное понимание древнего текста, начинающая с уточнения значения слов, — в этом смысле логическим итогом его деятельности можно считать книгу «Из истории слов» («*Studies in Words*», 1960). Строго говоря, это единственная сугубо филологическая книга Льюиса, ее предмет — историческая семантика, история изменения лексического значения таких слов, как *nature, sad, wit, free, sense, simple, conscience* и *conscious* (в расширенное издание 1967 года были также включены эссе о словах *world, life* и выражении *I dare say*)^[53]. В «Истории слов» Льюис наконец исполняет свое давнее желание и предстает перед читателем в ипостаси философа, точнее философа языка. Мысль автора довольно проста: чтобы читать старинные тексты корректно, нужно знать значения слов, и опаснее всего здесь «ложные друзья», слова, звучащие так же, как современные, но сильно изменившие свое значение и в момент написания текста значившие совсем не то, что сегодня. Это, пожалуй, самый «густой» из льюисовских текстов, крайне интересный для специалистов, но чересчур сложный для непосвященных.

Тем интереснее программные замечания автора в предисловии и заключительной главе книги. Здесь автор говорит об опасностях, подстерегающих язык на современном этапе его развития, и основной такой опасностью называет «вербицид» — убийство слова небрежным или неточным обращением (когда, например, вместо того, чтобы сказать «очень», мы говорим «ужасно»), причина которого — желание говорящего прежде всего не охарактеризовать предмет разговора, в данном случае литературный памятник как таковой, а выразить свое к нему отношение. «Если мы искренне убеждены, что произведение очень слабо, мы ненавидим его, и ничего не можем с собою поделать. Но задача критики — «отойти в сторонку, и пусть решает человечность»^[54]. По существу, эта мысль не что иное, как развитие в филологию этического тезиса более ранней работы «Человек отменяется», посвященной крайней субъективизации гуманитарного образования, приводящей в конечном счете к диктату сомнительного вкуса и извращенной морали, и духовного посыла «Мерзейшей мощи» со столь памятной сценой нового смешения языков, наступающего ученых, забывших о человечности. А кроме того, такая лингвистическая «щепетильность» не может не напомнить о первом учителе Льюиса Уильяме Керкпатрике, с поистине сократовской настойчивостью призывавшем задумываться о значении произносимых слов. Льюис был благодарен ему не только за прекрасную языковую школу, но и за школу мысли. По Льюису, некорректное использование языка не просто мешает ясности выражения, но ведет к омертвлению языка, а смерть языка, культуры ведет к гибели человечества как вида.

С другой стороны, Льюиса привлекала в критике та самая непосредственность реакции, отсутствие охлаждающей дистанции и сократическая страсть к спору. Если за верной трактовкой нужно обращаться к автору, погружаясь в его время, спорить нужно не с трактовками критиков прошлого, а прежде всего с современниками:

Наступить на любимую мозоль живому великану намного опаснее, чем отсечь голову мертвому: но это полезнее, да и куда веселее^[55].

Как тут не вспомнить столь любимого Льюисом Честертона, восторг битвы для которого — едва ли не лучшее, что может быть в жизни человека и христианина.

Парадоксальным образом обратная сторона этого неумения отстраниться — даже не метод, а что-то вроде родовой особенности мышления — это стремление к переориентации взгляда, способности по-новому увидеть привычное, тот самый кувырок через голову. Одно из самых известных и характерных рассуждений Льюиса — об этических карманах, в которых здоровое представление о морали теряет силу:

Порою мы попадаем в карман, в тупик мира — в училище, в полк, в контору, где нравы очень дурны. Одни вещи здесь считают обычными («все так делают»), другие — глупым донкихотством. Но, вынырнув оттуда, мы, к нашему ужасу, узнаем, что во внешнем мире «обычными вещами» гнушаются, а донкихотство входит в простую порядочность. То, что представлялось болезненной щепетильностью, оказывается признаком душевного здоровья^[56].

О том же самом Льюис говорит в эссе «О старинных книгах», советуя молодым людям не поддаваться соблазну читать куда более сложные современные исследования, вместо того чтобы раскрыть Платона или Фому:

У всякой эпохи свой кругозор. Она особенно четко видит одно и особенно слепа на другое. Поэтому всем нам нужны книги, это восполняющие, то есть книги других веков. Авторы одной и той же эпохи грешат каким-нибудь общим недостатком — даже такие, которые, как я, стараются идти против духа времени^[57].

Запомним на будущее это «как я» и обратим внимание на концовку этого короткого эссе — она особенно интересна. Речь идет уже о пользе «старинных книг» для целостности христианского мировоззрения:

Все мы страдаем из-за разделений и стыдимся их. Но тот, кто всегда был внутри, может подумать, что они глубже, чем на самом деле. Он не знает, как выглядит христианство извне. А я знаю, я его видел; и враги его это знают. Выйдя за пределы своего века,

это увидите и вы... Вы подниметесь на виадук, перекрывающий века, который высок, когда смотришь из долины, низок, когда смотришь с горы, узок по сравнению с болотом и широк перед козьей тропой^[58].

Легко заметить, что здесь, всего в нескольких строках, сосредоточено нечто вроде кредо Льюиса (конечно, приведенные строки не исключительны, он настолько однодум, что так или иначе это кредо дает о себе знать снова и снова^[59]). Смена аспекта напрямую связывается с личностью автора и его личной историей. Взгляд извне позволяет отбросить привходящие, случайные черты, в результате чего и рождается то самое «просто христианство», которое Льюис не устает проповедовать. В результате такой смены точки зрения относительные ориентиры нашего «кармана» сменяет ориентир куда более надежный — христианство как *Christendom*, очень важное для Льюиса понятие (заметим, что образ виадука встречается и в «Аллегии любви»: здесь с ним сравнивается поэма Спенсера, сохранившая новорожденный идеал брачной любви и донесшая его до XIX века). Наконец, описываемая картина не просто красивый пейзаж: у этого мира есть и враги. И тут мы начинаем подозревать, что этот взгляд «из-за пределов своего века» не посторонний, как взгляд поэта-метафизика из «неясного края» «Большой элегии Джона Донна», — на самом деле это взгляд из центра.

Тайнозритель

В умении взглянуть извне секрет успеха апологетики Льюиса: он действительно очень хорошо представляет себе, «как выглядит христианство извне», а потому хорошо помогает тем, кто извне к нему движется. Впрочем, «извне» бывает разное. Так, в «Письмах Баламута» это «извне» радикальное — христианство описывается *sub specie Diaboli*: опытный бес наставляет неопытного в искусстве совращения души, и Бог именуется не иначе как «Враг».

Метод оправдал себя, «Письма» стали самой популярной в Европе и США книгой Льюиса, хотя, по его собственным словам, этот буквально извращенный взгляд стоил ему немало внутреннего усилия. Технически такой прием — прекрасный риторический инструмент, помогающий освежить мысль и заинтересовать читателя неожиданным углом зрения; но в случае Льюиса это стало куда более чем просто приемом, скорее прекрасной зрелостью традиции игры парадоксами, введенной в моду Уайльдом и превращенной в полноценный метод мышления Бернардом Шоу и его неизменным оппонентом Честертоном. В самом деле, очень интересно рассматривать «Просто христианство» как развитие интенции, намеченной в эссе «О старинных книгах»; «Хроники Нарнии» — как попытку увидеть евангельскую Весть из-за пределов нашего мира, из мира волшебной сказки; роман «Пока мы лиц не обрели» — как взгляд на христианский опыт встречи с Богом глазами античного «языческого» мифа. Как и в случае с книгами и «этическими карманами», обнаруживается много интересного: разделение на «плохих» и «хороших» проходит не по традиции или обстоятельствам, а просто в зависимости от того, кто на чьей стороне вступает в бой — и христианскую сказку населяют добрые фавны и послушные Лью языческие божества. Воистину, пользуясь формулой самого Льюиса, «добро и зло как ключ к пониманию вселенной»!

Однако нагляднее всего означенное движение видно на примере трактовки Льюисом соотношения земли и Небес. Действительно, самый естественный пример взгляда со стороны — это взгляд на землю из космоса. Проблема межзвездных полетов интересовала Льюиса именно с богословской точки зрения — у него есть еще два эссе на эту тему. В главе «Отброшенного образа», посвященной Небесам средневекового человека, уже привычный кувырок через голову особенно красив и действенен:

Какие бы мысли ни посещали современного человека при взгляде на звездное небо, он безусловно чувствует, что смотрит *вовне* — подобно тому, кто смотрит из кают-компания на темные воды Атлантики или с освещенного крыльца на темные и пустынные

болота. Но если вы примерили на себя Средневековую Модель, вы почувствуете, что заглядываете *внутрь*. Земля лежит «за городскими стенами». Когда восходит Солнце, его свет слепит нас и мы не можем видеть то, что внутри. Тьма, наша собственная тьма, опускает завесу, и мы лишь мельком замечаем внутреннее великолепие, обширную освещенную полость, наполненную музыкой и жизнью <...> А затем, отложив в сторону то богословие или безбожие, которого мы держались прежде, обратим наш ум вверх, небо за небом, к Тому, кто на самом деле есть центр, а для наших чувств — самый дальний предел вселенной (С. 743).

Средневековые Небеса (и этот момент играет едва ли не решающую роль для Льюиса) — это обитель света и обитель, оглашаемая музыкой сфер. Казалось бы, ученому в принципе все равно, как соотносятся его время и обстоятельства с предметом его исследований, его задача — дать слово самому предмету. Но Льюис любит сопоставить одно и другое и никогда не отказывает себе в удовольствии полюбоваться произведенным эффектом.

Ничто так глубоко не воздействует на воображение современного человека, когда он думает о космосе, как мысль о том, что небесные тела движутся в черной как смоль и мертвенно холодной пустоте. В Средневековой Модели это было не так <...> в своем восхождении дух входит в область, в сравнении с которой наш земной день всего лишь разновидность ночи; и нигде в средневековой литературе я не обнаружил указания на то, что, если бы мы могли проникнуть в надлунный мир, мы оказались бы в бездне или во тьме. Дело в том, что их система в каком-то смысле более гелиоцентрическая, чем наша. Солнце освещает всю вселенную. Звезды, по словам Исидора, сияют не собственным светом, но подобно Луне освещаются Солнцем. Данте в «Пире» соглашается с этим. А поскольку они, думаю, не имели представления о роли, которую играет воздух, превращая физический свет в окружающую нас пеструю область, которую мы зовем днем, мы должны представить себе бесчисленные кубические мили громадной сферы освещенными. Ночь — это не более чем коническая тень, отбрасываемая нашей Землей <...> Вне ее пределов ночи не существует, лишь «Край блаженный, где вовеки / День свои не смежит веки» («Ком»). Поднимая глаза к звездному небу, мы смотрим *сквозь* тьму, но не *во* тьму (С. 736—737).

Размеренно и согласно движущиеся, осиянные светом, оглашаемые музыкой средневековые Небеса свидетельствуют о своем Творце, «проповедуют славу Божию», как сказал псалмопевец. Конструкция, «на которую ушло так много самой отборной математики», подчиняется нравственным законам, таким же строгим и ясным, как математические.

По уже знакомой нам логике, тема, живо интересовавшая Льюиса как ученого, играет едва ли не главную роль в его богословии и художественном творчестве. Платоновско-августинская тема Божьего мира как *realissima* по отношению к чувственной реальности — так ярко выраженная в антитезе серого, призрачного Ада и алмазно-твердой травы в Раю из «Расторжения брака»^[60] — определяющая для всего его богословия^[61]. Эффект радостно обманутого ожидания, того самого, который мы видели при взгляде за лунную орбиту, — его основная эмоция. Она же окрашивает и питает прозу Льюиса, в первую очередь «Космическую трилогию». Вот герой первого тома выглядывает в иллюминатор, попав «за пределы безмолвной планеты» (и, соответственно, подлунного мира).

...Со временем Рэнсом понял и другую, в большей степени духовную причину, по которой на душе у него становилось все радостнее, а сердце в ликовании готово было выпрыгнуть из груди. Кошмар, отравлявший сознание современного человека мифами, обязанными своим возникновением рождению науки, мало-помалу покидал его. Ему случалось читать о «безвоздушном пространстве» («space»), и в глубине его души годами ютилась мрачная фантазия о черной и холодной пустоте, безжизненной пустыне, якобы разделяющей миры. До этого самого момента он и не догадывался, как сильно эта картина влияла на его восприятие; но теперь само выражение «безвоздушное пространство» казалось богохульной клеветой на этот океан небесного сияния («emranean ocean of radiance»), в котором они плыли. Как можно было называть это великолепие «безжизненным», если он чувствовал, как оно каждое мгновение изливало на него жизнь? Да и как же иначе, ведь из этого океана возникли и миры, и жизнь на их поверхности? Он считал небеса бесплодной пустыней, но теперь он открыл в них праматерь миров, чьи бесчисленные пылающие отпрыски взирают по ночам на Землю таким множеством глаз, — теперь же он видел, что их во сто крат больше!

Нет, назвать все это «безвоздушным пространством» невозможно. Мыслители древности были куда мудрее, когда говорили просто о «небесах» — небесах, что возвещают славу,

Край блаженный, где вовеки
День свои не смежит веки,
В небе голубом горя.

Часто Рэнсом с любовью повторял про себя эти строки Мильтона.

(Перевод наш. — Н. Э.)

Одни и те же строки из эпилога мильтоновского «Кома» словно дополнительно удостоверяют, что речь в романе и трактате идет об одном и том же. Читатель, потрудившийся заглянуть в текст, знает, что несколькими строками ниже «блаженный край» именуется обителью сада Гесперид и жилищем Купидона и Психеи — образы, далеко не случайные для Льюиса. Впрочем, автор многочисленных богословских трактатов не был бы самим собой, ограничившись только лишь внешним эффектом; далее тема смены аспекта развивается и углубляется:

Как мог он когда-то думать, что планеты и Земля — островки жизни и смысла, плавающие в мертвой пустоте? Теперь он понял (и уверенность в этом навсегда осталась с ним), что планеты <...> это просто провалы, разрывы в живой ткани небес <...> Но ведь за пределами Солнечной системы сияние кончается? Что там — истинная пустота, истинная смерть? Но, возможно... он изо всех сил пытался поймать свою мысль... возможно, видимый свет — это тоже провал, разрыв, умаление чего-то иного... Чего-то такого, что соотносится с сияющими неизменными небесами, как небеса с темными, тяжелыми землями^[62].

Своей кульминации эта тема достигает в самом, пожалуй, густо начиненном аллюзиями и отсылками тексте из всего им написанного — визионерском Великом танце в финале «Переландры». В этом произведении космология окончательно превращается в поэзию и богословие (Льюис довольно часто следовал этой формуле, о чем говорит название эссе «Поэзия ли богословие?»). Тут Льюис прямо

выговаривает мысль, ключевую для его научных и богословских построений: понятия центра и периферии не имеют смысла сами по себе, в отрыве от нравственной системы координат и, в конечном счете, от богословия («Каждая пылинка — центр. Каждый мир — центр <...> Где Малельдил, там и центр <...> Нет пути из центра, разве что в злую волю, а она уж вышвырнет вон, туда, где ничто. Благословен Малельдил! <...> Пока мы с Ним, и мы — центр <...> Кажется, замысла нет, ибо все — замысел. Кажется, центра нет, ибо все — центр»).

Впрочем, Льюис не удержался от того, чтобы сложить своего рода «противопеснь» о стремлении в Небеса. В годы, когда человечество мечтает о путешествии в космос, Льюис пишет «Научно-фантастическую колыбельную»:

By and by Man will try
To get out into the sky,
Sailing far beyond the air
From Down and Here to Up and There.
Stars and sky, sky and stars
Make us feel the prison bars.

Suppose it done. Now we ride
Closed in steel, up there, outside
Through our port-holes see the vast
Heaven-scape go rushing past.
Shall we? All that meets the eye
Is sky and stars, stars and sky.

Points of light with black between
Hang like a painted scene
Motionless, no nearer there
Than on Earth, everywhere
Equidistant from our ship.
Heaven has given us the slip.

Hush, be still. Outer space
Is a concept, not a place.
Try no more. Where we are
Never can be sky or star.
From prison, in a prison, we fly;
There's no way into the sky.

Баю-бай, захотим,
Завтра в небо полетим.
Были вот, а будем — вон!
Продырявим небосклон.
Небо, звезды — красота,
Но и там теснота.

Поднялись. Летим во тьме,
В сталь одеты, вверх, вовне.
А кругом пустынный край,
Ширь, несущаяся вдаль.
Ну и что? А где ж мечта?
Звезды, небо — пустота.

Точки света, между — тьма,
Бесконечная зима.
Мы до звезд достать хотим,
Мы за ними и летим.
Но, как дома, далеки,
Улизнули светляки.

Баю-бай, не летай.
Лучше верь и мечтай.
Ну, не плачь, таким, как мы,
Звезды близкие страшны.
Из тюрьмы спешим в тюрьму —
Вверх пути нет никому.

Здесь центр вселенной — плывущий в мертвенной пустоте, закованный в сталь человек; Небеса надежно равноудалены от него (*everywhere Equidistant from our ship*), как окружность от центра. В нескольких полшутливых строках сконцентрирована основополагающая для Льюиса мысль. Всякий прогресс, не предполагающий внутреннего преобразования человека, останется внешним и в конечном счете грозит «обрушиться на себя небо». «Колыбельная» не мрачна и не пессимистична, скорее это предостережение: нельзя заменить абсолютные верх и низ относительными. Двигаясь вверх, нельзя забывать о движении вглубь. И именно «выше и глубже» зовет героев крылатый конь в «Последней битве», заключительной повести о Нарнии. Игра со сменой космологических аспектов доводится здесь

до логического завершения. Старая, переходящая Нарния приходит к своему концу, и путь к новой Нарнии оказывается движением к центру. «Это тоже Нарния, и еще более прекрасная и настоящая, чем та, внизу, — говорит Люси. — <...> мир в мире... Нарния в Нарнии». «Да, — отвечает ей мистер Тумнус, — как луковица, только наоборот — чем глубже, тем больше каждый следующий слой».

Абориген

Однако с особенным драматизмом описанный отказ от авторского эгоизма проявляется в историко-литературных исследованиях Льюиса. Если в «Аллегории», как мы видели, доходящее нередко до восторга сочувствие к разбираемому автору — не более чем особенность авторского взгляда, не влияющая на стратегию исследования, в «Предисловии» то же самое уже осознано и выдвинуто как метод. В главе, которой в качестве эпиграфа предпосланы строки Поупа «Судья примерный мысли плод читает, в дух собственный дух автора влагая», Льюис так определяет свою задачу:

Берясь судить о любом изделии от штопора до собора, первым делом нужно знать, что это такое — для чего оно предназначалось и как его думали использовать. Выяснив это, борец с пьянством может решить, что штопор изготовлен для дурной цели, а коммунист может подумать то же самое о соборе. Но эти вопросы приходят после. Сначала надо понять, что перед вами; пока вы думаете, что штопор предназначен для того, чтобы открывать консервы, а собор — чтобы развлекать туристов, вы не знаете их назначения. Первое, что необходимо знать читателю о «Потерянном Рае», — для чего предназначал его Мильтон (С. 460).

Следующий шаг — восприятие своей позиции не как отстраненной прохладно-академической, а как вписанной в некоторый контекст, как выступление на стороне своего автора (припомним здесь, чтобы лучше представлять себе траекторию внутреннего развития Льюиса, и пассаж о «живом эпикурейце»):

Вместо того, чтобы совлекать с рыцаря доспехи, можно примерить их на себя; вместо того, чтобы смотреть, как будет выглядеть придворный без кружев, можно прикинуть, как почувствуем себя в его кружевах мы, — с его представлением о чести, остроумии, с его преданностью королю и галантной доблестью «Кира Великого». Я гораздо лучше представляю себе, как бы себя чувствовал я, разделяя убеждения Лукреция, чем как чувствовал бы себя Лукреций, если бы никогда их не держался. Возможный Лукреций во мне интересен мне больше, чем возможный К. С. Льюис в Лукреции <...> Читая Гомера, мы должны, насколько это в ваших силах, быть предводителем ахейцев, читая Мэлори — средневековым рыцарем, читая Джонсона — лондонцем XVIII века. Только так мы сможем судить произведение «в дух собственный дух автора влагая» и избежать борьбы с ветряными мельницами (С. 535).

Заметим, что примерно в это же время Льюис начинает выступать «на стороне Бога» — становится апологетом.

Следующий шаг в этом направлении Льюис делает в «Истории английской литературы XVI века» (*English Literature in the Sixteenth Century: Excluding Drama*), опубликованной в 1954 году. Это не только самая толстая из его книг, — по словам Льюиса, она попортила ему особенно много крови. Огромный объем материала нужно было освоить за короткий срок — именно для этого издания Льюис прочитал все написанное в XVI веке — и, обыгрывая аббревиатуру серии *Oxford History of English Literature*, он называл книгу не иначе как *O Hell*^[63]. В этой книге Льюис со всей своей энергией обрушивается на концепции гуманизма и Возрождения. Все больше приспособившая свою оптику к изучаемому автору, Льюис не просто отстаивает верное его понимание, но принимается валить, казалось бы, непререкаемые верстовые столбы, выставленные, по его мнению, как раз из-за искажений перспективы. С его точки зрения, деление истории на Средние века и Возрождение не соответствует историческим фактам, а само Возрождение не более чем «фикция, вмещающая в себя все то, что симпатично автору в XV и XVI столетиях»^[64]. Локализовать Возрождение во времени невозможно: преемственность «средневекового» Чосера по отношению к «ренессансному» Петрарке и параллельное творчество «постренессансного»

Рембрандта и «позднеренессансного» Мильтона давно стали общим местом. Гуманистов Льюис называет обывателями от культуры и обскурантами, уничтожившими живую латинскую культуру и схоластическое богословие во имя своеобразно понятого классического идеала^[65]. Стремясь развенчать побольше мифов, Льюис говорит об очернении потомками образа Кальвина и героизации Томаса Мора, а Фрэнсиса Бэкона называет не вдохновителем новой науки, а обычным эмпиристом, «не сделавшим ровным счетом ничего»^[66]. Не вдаваясь в анализ этих утверждений, пожалуй, чересчур резких, заметим, что здесь работает уже знакомый нам механизм: увидеть привычное, в данном случае хорошо известный исторический период, свежим взглядом.

В том же 1954 году, в год выхода ONEL, Льюис, перебирающийся из Оксфорда в Кембридж, посвящает искажениям перспективы свою инаугурационную речь при восхождении на новую кафедру. По его мнению, водораздел, проходящий между Старой Европой и XVIII столетием, куда существеннее во многом надуманных границ между Средневековьем и Возрождением. Здесь же 56-летний (заметим это про себя) Льюис с предельной яркостью проговаривает свою позицию смотрящего *извне*, теперь он уже не просто «живой эпикуреец при Лукреции», но живое ископаемое:

Сам я принадлежу куда больше к тому миропорядку Старой Европы, чем к вашему <...> Вы вряд ли согласились бы, чтобы о неандертальцах вам рассказывал неандерталец, или, чего доброго, о динозаврах динозавр. И тем не менее все далеко не так просто. Если бы живой динозавр неторопливо вволок всю длину своей туши в лабораторию, разве, убегая, мы не оглянулись бы на него? Какая прекрасная возможность узнать, наконец, как же он двигался на самом деле, как выглядел, как пах и какие издавал звуки!.. Одно я знаю точно: я бы очень дорого дал за то, что бы услышать, как древний афинянин, пусть самый глупый, рассказывает о греческой трагедии. Он знает на уровне инстинктов то, что мы тщетно ищем. Любая случайная фраза может незаметно для него показать нам, где современная наука блуждала по ошибке многие годы. Дамы и господа, я стою перед вами, как такой древний афинянин. Тексты, которые вы читаете глазами иностранцев, я читаю как абориген. Хвастаться тут нечем: кому придет в голову гордиться беглым вла-

дением родным языком или умением ориентироваться в отчете дома? Я твердо убежден, что чтобы верно читать старую европейскую литературу, нужно временно отложить большинство привычных реакций и забыть о большинстве привычек, приобретенных при чтении литературы новой. И даже если мою позицию трудно обосновать, на правах аборигена я заявляю, что она — исторический факт, к которому вам придется отнестись со всей серьезностью. Таким образом, даже когда я ошибаюсь как критик, я могу все же быть полезен как живое ископаемое. Рискну пойти и еще дальше. Говоря не только за себя, но за всех других людей Старого Запада, которые могут вам повстречаться, я хотел бы сказать: пользуйтесь имеющимися в вашем распоряжении ископаемыми, пока можете. Впредь вам вряд ли встретится так уж много динозавров^[67].

Сближение своей точки зрения на исторический период с точкой зрения «аборигена», современника изучаемого автора, кажется принципиальным шагом вперед только на первый взгляд, по сравнению с некритическим подходом старых мастеров, рядивших евангельских героев в одежду своего времени. На самом деле вместе с осознанием дистанции — еще романтиками — начало приходит и осознание того, что всерьез перенестись в прошлое невозможно. Это всегда иллюзия, отчасти намеренная, отчасти вполне естественная для каждого, кто увлечен любимой эпохой. Эти вопросы не новы для Льюиса. В той же самой речи он оговаривает, во-первых, опасность искажения перспективы, когда расстояние между ближайшими событиями, как между ближайшими фонарными столбами, кажется большим, чем между всеми остальными, вместе взятыми, а во-вторых, отвечает на замечание о том, что историки не менее поработаны прошлым, чем неисторики некритичны по отношению к нему. По его словам, как с точки зрения психологии поработает нас прошлое забытое, а не осознанное, так и историки, свободные от поработанности настоящим, тем меньше поработаны прошлым, чем лучше его осознали. Кроме того, он вполне отдает себе отчет в наличии проблемы «внеаходимости» историка.

Я похож не столько на бродящего по лесу ботаника, сколько на даму, вышедшую сорвать несколько цветов, чтобы поставить

букет в гостиной. Таковы, в той или иной степени, и величайшие из историков. Мы не можем по-настоящему войти в лес прошлого; в каком-то смысле именно это и значит «прошлое»^[68].

Учитывая вышеприведенные рассуждения с точки зрения «местного жителя», это очень важное признание. Собственно говоря, сознание невозможности прямого контакта с прошлым — тем более ценное, чем больше этого хочется, — главный критерий «профпригодности» историка. Но сделав эту важную оговорку, Льюис продолжает настаивать на точке зрения, максимально приближенной к точке зрения исследуемого автора. По существу, весь «Отброшенный образ», своего рода духовное завещание Льюиса, посвящен реконструкции взгляда на мир тогдашнего человека, человека Средневековья. Здесь читателя уже не убеждают в полезности иметь под боком «живого эпикурейца» и не предлагают ценить оставшихся ископаемых на вес золота — здесь разговор уже иной: кто не хочет жертвовать своей позицией в пользу позиции «местного жителя» — до свидания, обсуждать больше нечего.

Я знаю, есть люди, предпочитающие всеми силами сберечь то впечатление, хотя бы даже случайное, окрашенное всецело современным восприятием и современными идеями, которое произвели на них старинные книги. Они похожи на путешественников, которые уверенно несут с собою по всей Европе свою английскость, сообщаясь лишь с английскими туристами и восторгаясь «причудливостью» всего окружающего, — не имея ни малейшего желания понять, что этот образ жизни, эти соборы и винные погреба значат для местных жителей. Поистине, они уже получили награду свою. Я ничего не имею против тех, кто подходит к истории подобным образом. Надеюсь, они на меня не обидятся. Но писал я не для них (С. 634).

Этот ход может показаться чуть ли не отрицанием апогетического посыла Льюиса. Может ли проповедник заявлять, что будет говорить только с верующими, или учитель — учить только тех, кому и без того уже все понятно? Однако, с другой стороны, это вполне логичное заострение постоянной мысли Льюиса, его неизменного приема: обращаться в пустоту или только к самому себе невозможно^[69].

Любой разговор должен предполагать наличие адресата и хоть какую-то возможность заинтересованного внимания. В противном случае разговор попросту не имеет смысла. В том-то и дело, что безразличная к адресату запись часто провоцирует громогласные разглагольствования в пустоте или перед теми, кто не хочет и не может услышать, — еще Платон предостерегал о том, что записанное слово опасно выставлять на всеобщее обозрение, оно по-разному звучит для подготовленного и неподготовленного слушателя.

Никогда особенно не прятанный в своих книгах Льюис под конец раскрывается предельно, и именно благодаря его неизменной цельности происходит это не только в самоанализе дневников, писавшихся после смерти жены и изданных под заголовком «Исследуя скорбь» (A Grief Observed), но и в «Отброшенном образе». Но чем более автор открыт, тем меньше он способен уговаривать равнодушного или предубежденного читателя; такая позиция может быть очень убедительной, но она и очень беззащитна. Попытка увидеть прошлое глазами современника у Льюиса — своего рода академическая реализация знаменитой сентенции Августина о том, как надлежит читать Священное Писание: «Если премудрость и истины взыскуют не все силы души, обрести их невозможно. Но если их взыскуют как подобает, им невозможно остаться незамеченными или скрыться от любящих их... Любовь просит, любовь ищет, любовь стучится, любовь открывает, наконец, любовь сохраняет открытое»^[70].

* * *

Под конец — две важные оговорки. То, что мы назвали отсутствием дистанции между исследователем и предметом, имеет у Льюиса не внешний, а внутренний характер. Дело не только в сближении себя с каким-либо историческим периодом. Это именно, как было сказано, органическое неумение отстраниться от своего предмета. А значит, эта позиция чревата своей специфической слепотой. Не бывает ли у Льюиса так, что эта его специфическая слепота мешает видеть предмет? Наконец, нет ли в желании отождествить себя со «Старой Европой» стремления сбежать,

спрятаться от современности, вместо того, чтобы встретиться с нею лицом к лицу, выйти на бой?

Разговоры о пристрастности Льюиса в его литературоведческих работах, о неумении соблюсти необходимую для ученого дистанцию, примешивании к исследованию своего слишком явно декларируемого христианства — скорее общее место, чем реально обоснованная претензия. На примере критики его работ мы видим, что претензии как раз не к этому. Он динозавр, любящий «старый мир» больше нового, Средневековую Модель больше современной. Но он сам это признает и лучше других понимает опасность такой позиции. В спорах с оппонентами Льюис очень часто оказывается куда более точен как раз в чувстве дистанции, умея проникнуть в намерения автора и в его эпоху^[71] и отличить их от aberrаций, вызванных спецификой современного восприятия.

Если построения Льюиса опровергались критиками, обычно это связано с его стремлением к реконструкции в ущерб анализу источников — как в случае с его концепцией куртуазной любви, либо с личными особенностями мышления и восприятия — как в случае с отношением к эволюционной модели, а не из-за пристрастности или отсутствия дистанции. Но от субъективизма в гуманитарной науке не уйти, важно осознание меры этого субъективизма, каковое у Льюиса присутствует вполне. Здесь представляется уместным вспомнить фрагмент определения филологии как дисциплины, данного авторитетным отечественным филологом, которого, подобно Льюису, корили за чрезмерно личную интонацию и выход за традиционные цеховые рамки. По слову С. Аверинцева, «филолог, разумеется, не имеет права на культивирование субъективности; но он не может и оградить себя заранее от риска субъективности надежной стеной точных методов. Строгость и особая «точность» филологии состоят в постоянном нравственно-интеллектуальном усилии, преодолевающем произвол и высвобождающем возможности человеческого понимания. Как служба понимания, филология помогает выполнению

одной из главных человеческих задач — понять другого человека (и другую культуру, другую эпоху), не превращая его ни в «исчислимую» вещь, ни в отражение собственных эмоций»^[72]. В этом смысле Льюис — один из наиболее глубоко «понимающих» историков европейской литературы.

Что же до реконструкций, Льюис, как и его учителя от Платона до Толкина, действительно питал к ним слабость. Это оборотная сторона творческого таланта писателя и мыслителя. Но гуманитарные науки заведомо подвержены такого рода рискам, синтетическая способность свойственна человеку не менее аналитической. Мало того, именно чередуя синтетическое усилие с аналитическим, наука и развивается: Платонов сменяют выучившиеся у них Аристотели. Свои симпатии и предубеждения есть у каждого ученого. Льюис, пожалуй, искреннее многих собратьев по цеху говорит о своих — отсюда впечатление о пристрастности самих его построений — впечатление, по большей части ложное. В конце концов, «реконструкции» Льюиса стали эпохой в английской и европейской филологии и продолжают быть краеугольными камнями ее здания.

Остается обвинение в эскапизме, справедливое на первый взгляд, но по существу не имеющее ничего общего с реальностью. Разве столь любимый Льюисом Честертон, пламенный боец и проповедник, не был в то же самое время ярчайшим эскапистом XX века? Его уроки не прошли даром, его воинственные библиотекари и террористы-романтики вырастили себе достойную смену. Кажется, одну из лучших апологий эскапизма представил не кто иной, как Толкин, в любопытном во многих отношениях эссе «О волшебной сказке». Возражая против критики сказки, якобы уводящей ребенка от реальности, он говорит, что реальность, как и эскапизм, бывает разная:

Почему, например, следует презирать человека, который, попав в темницу, пытается во что бы то ни стало из нее выбраться, а если ему это не удастся, говорит и думает не о надзирателях и тюремных решетках, а о чем-то ином? Внешний мир не стал менее реальным оттого, что заключенный его не видит. Критики пользуются неверным значением слова «эскапизм», с презрением говоря о нем,

больше того, они путают, и не всегда искренне, такие понятия, как «бегство пленника из темницы» и «бегство дезертира с поля боя»^[73].

Пример такого эскапизма — причем в экстремальном, так сказать, виде — Льюис дает в «Серебряном кресле»^[74], попутно обыгрывая знаменитую платоновскую притчу о пещере, очень для него важную. Пусть даже тот «карман», в котором мы оказались, единственная реальность, — это вовсе не значит, что его правила, какими бы извращенными они ни были, должны стать единственно возможными.

Есть тут и другая сторона. «Бегство» из тьмы подземелья к солнечному свету не только единственно возможный способ увидеть вещи в их истинном свете. Платоновская притча не заканчивается выходом к свету. Ученик Сократа говорит о том, что, снова спустившись вниз, прозревший не встретит понимания у пещерных жителей и, скорее всего, будет убит. Научившись видеть свое извне, легко полюбить это «вне» как новый дом. Но Льюис, если можно так выразиться, слишком хороший ученый (вспомним его уже цитированное нами замечание о фактах, искажающих стиль). Особенно в поздних работах все отчетливее выступает образ Бога как величайшего иконоборца:

Наверное, образы полезны, иначе они не были бы так популярны. (Не так уж важно, идет ли речь о картинах и статуях внешнего мира или о созданиях нашего воображения.) И все же для меня их вред куда очевиднее. Образы священного поразительно легко превращаются в священные образы, а значит, становятся неприкосновенными. Но мои представления о Боге никак не божественные представления. Их просто необходимо время от времени разбивать вдребезги. И Он сам делает это, ибо сам Он — величайший Иконоборец. Быть может даже, это один из знаков Его присутствия. Воплощение — крайний пример иконоборчества Божьего; оно не оставляет камня на камне от всех прежних представлений о Мессии. Большинство верующих такое иконоборчество «оскорбляет» — но благословенны те, для кого это не так^[75].

Такие выстраданные книги, как «Исследуя скорбь», «Пока мы лиц не обрели», да и, собственно, заключительная глава «Отброшенного образа» не оставляют сомнений:

«любвеобильный» Льюис лучше других понимал искушение принять образ за прообраз и сам же в первую очередь расплачивался за это. Он понимал, что порыв увидеть свое извне — не более чем своего рода аскеза, тренировка, приучающая видеть *sub specie aeternitatis*. (Мы уже сказали о том, что его постоянные выступления против культуры, достойные Савонаролы, — это отголоски борьбы с собой и той самой своей влюбчивостью.) Путь христианина ведет «выше и глубже», от *realia* к *realissima*, но прыгнуть через ступеньку невозможно: «Высшее не стоит без низшего» — Льюис очень любил вспоминать эту фразу из «Подражания Христу» Фомы Кемпийского. Аудитория писателя, поле битвы апологета или критика, отправная точка исследования историка — в мире сем, здесь и сейчас, а не в милой сердцу волшебной стране. На Переландре Рэнсом учится брани, набирается сил, чтобы вернуться с небес на землю, на последнюю битву. Конечно, он мечтает вернуться туда снова, чтобы беседовать с Илией и королем Артуром, но будет это после битвы, и решать тут не ему.

Когда автор чересчур раскрывается в своих произведениях, их становится трудно отделить от его личности. Если речь идет об ученом, особенно очевидны недостатки, а не достоинства такой позиции, кроме того, в науке это вообще не слишком привычно. Впрочем, достоинства не менее важны: когда исследователь не отделяет для работы лишь некоторую часть себя, мерой истинности его построений оказывается его жизнь, его собственный путь. Такие книги становятся помимо всего прочего человеческим документом. Как философия для Платона, вопросы, ставящиеся Льюисом-ученым, имеют не просто исследовательский интерес, это часть самого его жизненного пути. «Другой Льюис» оказывается необходимым для понимания «того самого» Си Эс Льюиса, чья жизнь давно стала материалом для красивых легенд и бродвейских постановок^[76].

После его смерти миновало без малого полвека, а после выхода «Аллегии любви» и подавно — больше семидесяти лет. Для исторических исследований это очень большой срок. Время движется все быстрее, сменяются не

только интеллектуальные моды, но и целые научные школы и картины мира. И все же историко-литературные труды Льюиса имеют право на серьезное внимание профессионалов и живой интерес широкого читателя. В конце концов, они давно уже говорят сами за себя.

Примечания

[1] Эти слова взяты в качестве эпиграфа к инаугурационной речи кембриджского преемника Льюиса на кафедре английской литературы Дж. Э. У. Беннетта *The Humane Medievalist*.

[2] *Cantor N. F. Inventing the Middle Ages: The Lives, Works, and Ideas of the Great Medievalists of the Twentieth Century*. N. Y.: William Morrow and Company, 1991. P. 207.

[3] «Я высок, толст, плешив, краснолиц, у меня двойной подбородок, черные волосы, низкий голос и читаю я в очках», — писал Льюис одному из своих корреспондентов.

[4] Кроме «Гавейна» (издание подготовлено совместно с Эриком Гордоном) Толкин подготовил издания среднеанглийских памятников «Руководство для затворниц» (*Ancrene Wisse*) и «Сэр Орфео» (*Sir Orfeo*).

[5] См. библиографию в книге: *C. S. Lewis at the Breakfast Table and Other Reminiscences* / Ed. by James T. Como. N. Y.: Macmillan, 1979.

[6] *Lewis C. S. All My Road Before Me: The Diary of C. S. Lewis 1922—1927* / Ed. By Walter Hooper. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1991. P. 120.

[7] *Lewis C. S. The Collected Letters of C. S. Lewis. Vol. I: Family Letters 1905—1931* / Ed. by Walter Hooper. San Francisco: Harper San Francisco, 2004. P. 648—649.

[8] См. *Wilson A. N. C. S. Lewis: A Biography*. L.: Flamingo, 1990. P. 143—144.

[9] *Lewis C. S. The Collected Letters of C. S. Lewis. Vol. I*. P. 766—767.

[10] *Ibidem*. P. 779.

[11] *Lewis C. S. Op. cit.* P. 957.

[12] *A History of Romantic Love: Provençal Sentiment in English Poetry* // *The Times Literary Supplement*. 1936. June 6. P. 475.

[13] *Kerby-Fulton K. Standing on Lewis's Shoulders: C. S. Lewis as Critic of Medieval Literature* // *Studies in Medievalism* 3. 1991. е 3. P. 259.

[14] См. *Boase R.* The Origin and Meaning of Courtly Love: a Critical Study of European scholarship. Manchester: Manchester U. P., 1977.

[15] *Robertson D. W.* A Preface to Chaucer. Studies in Medieval Perspectives. Princeton: Princeton U. P., 1962; *Donaldson E. T.* The Myth of Courtly Love // Speaking of Chaucer. N. Y.: Norton, 1970.

[16] *Dronke P.* Medieval Latin and the Rise of the European Love-Lyric. In 2 vols. Oxford: Oxford U. P., 1965, 1966.

[17] *Fleming J.* The Roman de la Rose: A Study in Allegory and Iconography. Princeton: Princeton U. P., 1969. P. 43—45, 79.

[18] *Muscatine Ch.* Chaucer and the French Tradition: A Study in Style and Meaning. Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1957. P. 130.

[19] *Lewis C. S.* What Chaucer Really Did to Il Filostrato // Essays and Studies. 1932. с. 17.

[20] *Brewer D.* The Tutor: A Portrait // C. S. Lewis at the Breakfast Table and Other Reminiscences. P. 47.

[21] *Hough G.* A Preface to The Faerie Queene. L.: G. Duckworth, 1962. P. 6.

[22] *Alpers P.* The Rhetorical Mode of Spenser's Narrative // *Spenser E.* The Faerie Queene: A Casebook / Ed by Peter Bayley. L.: Macmillan, 1977. P. 128.

[23] См. English Literature in the Sixteenth Century: Excluding Drama (1954); работы, опубликованные в сборнике Studies in Medieval and Renaissance Literature Cambridge: (1st ed. — 1966): On Reading The Faerie Queene (1941); а также Spenser's Images of Life (1967).

[24] *Kouwenhoven J. K.* Apparent Narrative as Thematic Metaphor: the Organization of The Faerie Queene. Oxford: Oxford U. P., 1983.

[25] Это настолько бросалось в глаза на страницах академического исследования, что пассаж о «Сисси и Флосси» приобрел даже своеобразную пикантную известность.

[26] *Lewis C. S.* A Preface to Paradise Lost. Oxford: Oxford U. P., 1942. P. 5. В дальнейшем цитируется по этому изданию с указанием страниц соответствующего английского текста.

[27] В статье «Мильтон» 1936 года; после выхода книги Лююиса Элиот напечатал исправленный вариант статьи «Мильтон II» 1947 года. См. обе статьи в сборнике: On Poetry and Poets. L.: Faber and Faber, 1957.

[28] *Leavis F. R.* Revaluation: Tradition and Development in English Poetry. L.: Chatto and Windus, 1936.

[29] *Rumich J. P.* Matter of Glory: A New Preface to Paradise Lost. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1987.

[30] *Rumich J. P.* Matter of Glory: A New Preface to Paradise Lost.

[31] *Danielson D. R.* Milton's Good God: A Study in Literary Theodicy. Cambridge: Cambridge U. P., 1982.

[32] *Weber B. J.* The Construction of Paradise Lost. Carbondale: Southern Illinois U. P., 1971. P. 175–176.

[33] *Wilson A. N.* Op. cit. P. 172.

[34] *Huttar Ch. A. C. S. Lewis, T. S. Eliot, and the Milton Legacy // Texas Studies in Literature and Language*, 2002.

[35] *Sayer G.* Jack: C. S. Lewis and His Times. San Francisco: Harper & Row, 1988. P. 246.

[36] «Кто из читателей, — замечает Льюис, — наткнувшись на первые слова этого отрывка («Я крик иной услышал»), не вспомнит *voces vagitus et ingens* в Аду Вергилия».

[37] *Burrow J.* The Model Universe: The Discarded Image // Critical Thought Series: 1. Critical Essays on C. S. Lewis / Ed. by George Watson. Brookfield, VT: Ashgate Publishing, 1992. P. 223.

[38] *Holloway J.* Grand Design // Critical Essays... P. 229–230.

[39] *Lewis C. S.* The Collected Letters of C. S. Lewis. Vol. II: Books, Broadcasts, and the War 1931–1949 / Ed. By Walter Hooper. San Francisco: Harper San Francisco, 2004. P. 141.

[40] Так, перечислив несколько отступлений от темы, Джон Барроу замечает: «Ничто из этих подразделов не доказывает мысль Льюиса. Семь свободных искусств вполне могли считать и непреложными, и почти естественными <...> но они не были, при всем при этом, частью «системы мироздания»» (*Burrow J.* Op. cit. P. 224).

[41] *Adey L.* C. S. Lewis: Writer, Dreamer, and Mentor. Grand Rapids: William B. Erdmans Publishing, 1998. P. 62.

[42] *Barfield O.* C. S. Lewis and Historicism // Owen Barfield on C. S. Lewis. Middletown: Wesleyan University Press, 1989.

[43] О Льюисе-медиевисте см. также работу: *Yandell S.* The Allegory of Love and The Discarded Image: Lewis as Medievalist // C. S. Lewis: Life, Works, and Legacy. Vol. 4. Westport, Conn.: Praeger, 2007.

[44] Не очень подходящие историку замечания «великолепное место», «здесь автор возвышается до подлинной поэзии» и т. д. щедро рассыпаны по страницам книги.

[45] Об «Антиклавдиане» Алана Лилльского в «Аллегории любви» сказано: «Никакая цитата не даст представления об эффекте книги в целом. Лишь те немногие, кто прочел ее до конца, смогут понять, как быстро изумленное презрение превращается у читателя в презрение, лишённое всякого изумления, и как даже презрение в конце концов превращается в нечто вроде жгучей ненависти к автору». С. 125.

[46] *Fides Christiana, ut puto, magis valet apud Cantabrigienses quam apud nostros; communistae rariores sunt et pestiferi philosophi quos logicales positivistas vocamus haud aequae pollent* («Христиан-

ская вера, сколько могу судить, значит в Кембридже больше, чем у нас; коммунистов там меньше, а те вредоносные философы, которых мы зовем логическими позитивистами, не в такой силе», письмо к Дж. Калабрия от 5 декабря 1954 года).

[47] *They Stand Together: The Letters of C. S. Lewis to Arthur Greeves (1914–1963)*. L.: Collins, 1979. P. 471.

[48] Трудно удержаться от слишком очевидных сопоставлений: хорошо знавший и любивший Льюиса С. Аверинцев, безусловно, очень близок к этому типу мысли и мировоззрения. Конечно, дух и стиль гуманитарных исследований в конце XX века в СССР и России отличны от Англии первой половины столетия. Однако совсем не случайны то и дело встречающиеся замечания о том, что «Поэтика ранневизантийской литературы» не только высококлассное исследование, но еще и катехизис, а исторические лекции в МГУ — катехизис чуть ли не в первую очередь («На его лекциях, особенно в МГУ, “в проходах стояли” <...> не потому что хотели послушать про Прокла или Августина что-нибудь “с живинкой”, а потому что через свой тематический материал (нисколько не эксплуатируя его инструментально, а давая ему самовыразиться) лектор оповещал о *смысле жизни*», — пишет Ирина Роднянская. См.: *Роднянская И.* Открытое письмо Константину Крылову // *Русский журнал*. 2004. 10 марта.

И чуть ниже о «Поэтике»: «В этой <...> книге все было крамольным — поскольку она была блистательным *катехизаторским актом*, устремленным к тем, кто хотел стать христианами»). Неоднозначное отношение коллег-специалистов к постоянным пересечениям принятых границ (достаточно вспомнить депутатство Аверинцева в Верховном Совете и его проповеди с церковного амвона) также во многом сходно. При этом роль, которую играл и продолжает играть Аверинцев для отечественной науки и культуры, говорит о том, что подобный универсализм, как и подобное однодумство, ничуть не потеряли своей актуальности.

[49] *De audiendis poetis* // *Lewis C. S. Studies in Medieval and Renaissance Literature*. P. 8.

[50] Причем не только прочел, но и прекрасно помнил прочитанное. Один из студентов Льюиса рассказывал об излюбленной игре его тьютора: нужно было назвать четыре цифры, номер полки в домашней библиотеке Льюиса, место книги на полке, страницу и строку — и Льюис на память говорил, о чем идет речь в указанном месте. (Кроме всего прочего, этот рассказ говорит о порядке, царившем в библиотеке: Джек не был таким уж разухабистым ирландцем, каким хотел иногда казаться.) Многие произведения Льюис помнил наизусть большими кусками, а «Потерянный Рай» — целиком.

[51] В инаугурационной речи при занятии кафедры английской литературы в Кембридже преемник Льюиса Дж. Э. У. Беннетт цитирует подчеркнутую Льюисом фразу из «Истории моих религиозных воззрений» Ньюмена о Вальтере Скотте, относя ее к своему предшественнику. Ньюмен говорит о влиянии Скотта, который «обратил сердца людей к Средневековью <...> пробуждая в них интеллектуальную жажду <...> подспудно внушая те благородные идеи, к которым они впоследствии смогут прибегать как к основополагающим принципам» (*Bennett J. A. W. The Humane Medievalist*. P. 5). Возражая против распространенного пренебрежения к Скотту как к ученому, Беннет среди прочего сравнивает его отношение к истории с подходом Марка Блока и напоминает о том, что его издание «Сэра Тистрама» было первым собственно научным изданием английского средневекового текста.

[52] *An Experiment in Criticism*. Cambridge: Cambridge U. P., 1961. P. 163.

[53] Пример такого исследования, правда, останавливающегося на XVI веке, — это приложения к «Аллегории любви», посвященные словам *genius* и *danger*.

[54] *Studies in Words*. Cambridge: Cambridge U. P., 1960. P. 326. Последние слова — цитата из Мэтью Арнольда.

[55] *Ibidem*. P. 305.

[56] Льюис К. С. Страдание / Пер. Н. Трауберг // Льюис К. С. Собр. соч. в 8 тт. Т. 8. М.: Фонд имени о. Александра Меня, Дом надежды, 2000. С. 153.

[57] Льюис К. С. О старинных книгах / Пер. Н. Трауберг // Льюис К. С. Собр. соч. в 8 тт. Т. 2. С. 297.

[58] Там же. С. 298.

[59] Еще один характерный пример из книги «Из истории слов»: «В детстве и юности я читал литературу XIX века, не замечая того, насколько тогдашний язык отличался от нашего. Я уверен, именно занятия ранним английским открыли мне на это глаза; ибо иллюзия понимания едва ли родится у вас тогда, когда вы не понимаете ровным счетом ничего. Таким же образом люди говорят, что благодаря латыни или немецкому узнали, что в английском языке тоже есть грамматика и синтаксис. Мы многого не знаем о родной деревне, пока не окажемся вдали от нее» (*Studies in Words*. P. 311—312).

[60] В одной из своих рецензий Г. Дашевский напомнил о том, что эта антитеза «точно отвечала мироощущению многих позднесоветских читателей Льюиса — убогая советская нереальность вокруг и тоска по недоступной алмазной подлинности» (*Дашевский Г. Клайв Стейплз Льюис // Коммерсантъ-Weekend*. 2008. е 18).

[61] Ср. характернейший пассаж из «Бремени Славы»: «Христос обещает нам так много, что скорее желания наши кажутся Ему не слишком дерзкими, а слишком робкими. Мы — недоумки, забавляющиеся выпивкой, распутством и успехом, когда нам уготована великая радость; так возится в луже ребенок, не представляя себе, что мать или отец хотят повезти его к морю. Нам не трудно, нам слишком легко угодить» // *Льюис К. С.* «Бремя славы» / Перевод Н. Трауберг. Собр. соч. в 8 тт. Т. 2. С. 269.

[62] За пределы безмолвной планеты / Пер. С. Кошелева, М. Мушинской, А. Казанской // *Льюис К. С.* Собр. соч. в 8 тт. Т. 3. С. 34.

[63] Еще один пример «однодумства» Льюиса. Говоря о плохих переводах XVI века, он цитирует перевод «Федры» Сенеки, сделанный Джоном Стадли. «Молчаливый Стикс» (*Tacitae Stygis*) он переводит как «стигийская угрюмая жижа» (*Stygian puddle glum*) — именно словосочетание *Puddle Glum* Льюис выбрал в качестве имени одного из персонажей «Серебряного кресла»; в русском переводе его окрестили «Хмуром».

[64] *Lewis C. S. English Literature in the Sixteenth century: Excluding Drama / The Oxford History of English Literature. Vol. 3. Oxford: Oxford U. P., 1954. P. 56.*

[65] См. также письмо Льюиса к дону Джованни Калабриа от 20 сентября 1947 года: *Utinam pestifers illa Renascentia quam Humanistae efficerunt non destruxerit (dum erigere eam se jactabant) Latinam: adhuc possemus toti Europae scribere* («Если бы эта порожденная гуманистами чума, прозванная «Возрождением», не разрушила латынь (хоть сами они и утверждали, что возрождают ее), мы и теперь могли бы переписываться со всей Европой»).

[66] *Lewis C. S. English Literature... P. 3.* В такой критике Бэкона Льюис значительно опередил свое время, сейчас указывать на научное бесплодие веруламского мудреца стало почти хорошим тоном.

[67] *De Descriptione Temporum. An Inaugural Lecture by C. S. Lewis* [1st ed. Cambridge, 1955] // *Lewis C. S. They Asked for a Paper: Papers and Addresses. L.: Geoffrey Bles, 1962. P. 12.*

[68] *De Descriptione Temporum. P. 24—25.*

[69] А кроме того, это еще и уловка опытного лектора и проповедника: после такого предупреждения еще больше хочется прочесть написанное «не для меня».

[70] *Августин Гиппонский. Об обычаях Кафолической Церкви и обычаях манихеев I, 17.*

[71] Здесь стоит упомянуть замечательную в этом отношении статью «Смерть Артура» (1947), посвященную новому изданию романа Томаса Мэлори и «развенчанию» его рыцарственного об-

раза в свете вновь открывшихся исторических фактов. (Русский перевод статьи см. во 2-м томе собрания сочинений на страницах 325—233.)

[72] *Аверинцев С.* Филология // Большая советская энциклопедия / Изд. 3-е. Т. 27. С. 411.

[73] *Толкин Дж. Р. Р.* О волшебных сказках / Пер. С. Кошелева // *Толкин Дж. Р. Р.* Приключения Тома Бомбадила и другие стихи из Алой книги. М.: ИнВектор, 1992. С. 224.

[74] «Допустим, мы видели во сне или выдумали все это: деревья, траву, солнце, звезды и даже Аслана. Но тогда выдумка лучше и важнее реальности. Допустим, это мрачное место и есть единственный мир. Тогда он никуда не годится. Может, мы и дети, играющие в глупую игру. Но четверо детей создали игрушечный мир, который лучше вашей реальной ямы. Я не предам игрушечного мира. Я останусь с Асланом, даже если Аслана нет. Я буду жить, как нарниец, даже если нет Нарнии <...> Мы четверо покинем ваш двор, вступим в темноту и будем всю жизнь искать дорогу наверх» («Серебряное кресло», пер. Т. Шапошниковой под ред. Н. Трауберг).

[75] *Lewis C. S.* A Grief Observed. N. Y.: Bantam books, 1983. С. 76—77. Вспомним здесь также стихотворение Льюиса «Вечерняя молитва апологета» (The Apologist's Evening Prayer), которое цитирует С. Аверинцев в своем предисловии к русскому переводу трактата «Страдание»:

From all my lame defeats and oh! much more
From all the victories that I seemed to score;
From cleverness shot forth on Thy behalf
At which, while angels weep, the audience laugh;
From all my proofs of Thy divinity,
Thou, who wouldst give no sign, deliver me.

Thoughts are but coins. Let me not trust, instead
of Thee, their thin-worn image of Thy head.
From all my thoughts, even from my thoughts of Thee,
O thou fair Silence, fall, and set me free.
Lord of the narrow gate and needle's eye,
Take from me all my trumpery lest I die.

(В прозаическом переводе С. Аверинцева: «От всех моих жалких поражений, но еще того пуще от того, что кажется моими победами; от умствования, заряды которого я расстреливаю в помощь Тебе под смех публики и плач ангелов; от всех моих доказательств Твоей Божественности, — Ты, не пожелавший дать

знамения, избавь меня! Мысли — только монеты. Не позволяй мне уповать вместо Тебя на эти стертые изображения Твоей главы. От всех моих мыслей, даже от моих мыслей о Тебе, о благородное Безмолвие, освободи меня, воцарившись во мне. О Владыка узких врат и игольного ушка, отними от меня всю мою мишуру, чтобы мне не погибнуть». *Аверинцев С. Голос, которому можно верить // Льюис К. С. Страдание. М.: Гнозис, 1991. С. 4—5.*)

[76] В театральной адаптации написанного изначально для телевидения сценария Уильяма Николсона «Shadowlands» роль Льюиса сыграл один из лучших британских театральных актеров сэра Найджел Хоторн, а в экранизации — сэра Энтони Хопкинс.

СВОДНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ

**РР = «Роман о розе»; КФ = «Королева фей»; ПР = «По-
терянный Рай»; олиц. = олицетворение**

- Абдиил 550—551, 562, 573, 575, 579
Аберкромби 19
Аберкромби Л. 757
Абиссиния 767—768
Абора, гора 768
Абрабанель, Иуда 548, 555
Абундия, в РР 173, 188—9
Августин, св. 538—544, 561, 598, 605
Авессалом 535
Аграмант, у Ариосто 374, 376, 433
Адам и Ева 404, 540—541, 551—553, 559, 579—580, 589, 597—603,
609—613, 736, 854
Аддисон, Джозеф 143, 237, 299, 544—545, 842
Адонис, в КФ 379, 383, 392, 394, 396, 399—402, 406, 409—410, 413,
428, 431, 438, 440, 777, 850
«Айвенго» 492
Акрязия, см. Приют Наслаждения
Алан Лилльский 82, 101, 105, 111, 124—135, 137, 139, 181, 194 прим.
2, 242, 255, 264, 269, 274, 276, 427, 448—449, 453, 666, 687, 689,
706—707, 741—742, 775, 786, 787, 866
Алг 813
Александр, в «Клижес» 52
Александр Великий 277, 312, 641, 755, 767, 798—799
«Алиса в стране чудес» 354, 807, 815
«Аркадия» 546, 555, 785, 822
«Артуриада» 466
Алкестида, у Гауэра 245
Алкуин 111, 476
Аллегория, в зачаточной форме у Кретьена 50—52; внутренне
присуща человеческому мышлению 67; А. и символ 68—71;
насколько обязана библейской экзегезе 71—72; аллегорические
тенденции в римском политеизме 72—73; у Стация 73—80; от-
крытие внутреннего конфликта 84—85; вспомогательные при-
чины возникновения 85—86; ее подлинный метод 92—93; как
предлог для свободной фантазии 97—99; у Эннодия 102—103;

сохраняет богов для художественной практики 107—108; ее история в Темные века 109; в искусстве и проповеди 111—112; на вооружении у Шартрской школы 112; резюме истории аллегории 141—142; не есть бегство от действительности 143; у Олдоса Хаксли 145—146; представление героини РР средствами аллегории 146—147; связи с фольклором 148; как читать А. 153—154; ее крушение у Жана де Мёна 169—170; А. как таковая и А. поверхностная 201—202; в «Птичьем парламенте» 209; средневековая и ренессансная 210; ее ценность у Гауэра 259; становится главенствующей формой 281—282; оставлена Иаковом I 283—284; не более чем декорация у Данбара 302—303; упадок ее у Скельтона 303—304; и у Невилла 306; гомилетическая и любовная 311—312; смешение той и другой в «Паломничестве» 317; какой не должна быть 323; чем обязана Дегильвиллю 326; смешение в «Разуме и чувстве» 329; урок аллегорической эстетики 331; заблуждение Хоуса 337; многочисленные отзвуки ее 349; освобождение фантазии ее средствами у Дугласа 350; и у Ролланда 354; как *idem in alio* 392; использование в КФ 403; границы интерпретации 416

«Алхимия» 530

Альберт Великий 36—37, 650, 662, 674, 730, 740, 782—783, 785

Альбин 689

«Альмагест» 654

Альмы, Дом, в КФ 106, 157, 396, 407

Альф 518—519

Альфред Великий 67, 137, 277, 702, 709, 799, 815

Аль-Хорезми 812—813

Амавия, в КФ 408

«Амадис Галльский» 57

«Амадис» 466

Амара 510, 768

Амата, в «Романе об Энее» 50

Амвросий, св. 86, 88, 598, 772

Амиас, в КФ 417

Амикл, у Лукана 661

Аморета, в КФ 402, 406, 411—416, 419

Амос, у Гауэра 250

«Амур и Психея» 545

«Анатомия Меланхолии» 591, 674, 791

ангелы, среднее звено мироздания 134, 686—687; и гении 438; не равны по природе Сыну Божьему 551; и люди в земном Раю 554; их природный состав и способность любить у Мильтона 588—596; эфирные существа 671, 685; их иерархия 698—702; их сфера обитания 733—734; как планетарные умы 740; их классификация и место в Модели 742, 757—759

- Анелида, у Чосера 206, 249
Анджелика, у Ариосто 370, 433
«Антиклавдиан» 124—131, 137, 689, 707, 742
«Апокалипсис», или Откровение 377, 463
Аполлон, у Гауэра 256; в «Лавровом венке» 304
Аполлоний, у Гауэра 246, 250
«Апология Смектимнууса» 467, 469
Апулей 88, 670—673, 685—686, 699, 742, 786, 810, 857
Апулей (Псевдо-Апулей) 440
Арвираг 784
Арданский лес, у Бернарда 117
Ареопаг 697
Арианство 561—562
Ариодант, у Ариосто 370
Ариосто 465, 508
Аристотель 465—466, 521, 526, 546—548, 620
Арифметика 802—803, 812
Армстронг 282, 358
Арнольд, Мэтью 131, 205, 238, 368, 642, 645, 706, 869, 892
Артегалл, в КФ 370, 388, 419—420, 548
Артемидор 692
Артур, король, цикл 44, 59, 65, 141, 144, 205, 238, 277, 331, 360, 370, 375—376, 380, 402; принц в КФ 406—407, 417, 422, 425; у Мильтона 466—467, 491; упоминается 794, 797—800, 816, 823, 826, 852, 887, 894
Арчимаго, в КФ 378, 382, 404
Аск, Томас 193, 196, 208, 269—270, 345
Асмодей 510
Астольф, у Ариосто 370, 374—375, 433
астрология 212, 729—731
Атин, в КФ 393, 407
Атлант, у Ариосто 370, 433
Атропа, в «Собрании богов» 313
Ата, в КФ 417
Аудрад 110
Ауэрбах, Эрих 823
Афанасий Великий 598
Ахилл, у Гауэра 254
Ахитофель, в «Дворце славы» 351
Ацидальская гора, в КФ 406, 422
Барбур, Джон 445—446, 795—796
Барфилд, Оуэн 18, 68 прим. 1, 446, 486, 649 прим. 1, 840, 860, 890
«Баллада к Розамунде» Чосера 206
Басиран, в КФ 379, 396, 398, 409—410, 412, 415

- баски 364
Батлер, Джозеф 780
Бахвальство, в КФ 370, 397, 408
«Бевис Гемптонский» 377, 433—434
Беда 476, 772
Бедность, олиц. у Алана 128; в РР 154; добровольная и невольная
в «Паломничестве» 318, 331; в КФ 411
«Безжалостная красавица» (Belle Dame sans Mercy) 283, 295—297,
299, 304, 310
«Безжалостная красавица» Чосера 206
Бейтс, мисс, в «Эмме» 571, 580
Беллона 74
«Белоснежка и семь гномов», мультфильм У. Диснея 526—527
Бельфеба, в КФ 331, 370, 383, 396, 412, 416—417
Бенедикт, св. 318
Бентли, Мюриел 582
«Беовульф» 197, 347, 360, 434, 474—481, 489—491, 493—497, 718,
749, 854
Бергсон 650, 836
берклианцы 786
Бернард, св. 41 прим. 1, 318, 650
Бернард Сильвестр 112, 114—124, 139, 180, 427, 440, 448, 511, 658,
666, 688—689, 694, 706, 723, 742, 747, 757, 777, 817
Бернерс, лорд 444, 784
Бертон, Роберт 591, 662, 674, 752, 760, 785, 791
Бест, Джордж 660, 673—674
бестиарии 70, 769—770, 773
Бетховен, Людвиг ван 478
Биньон, Лоренс 598, 604
«Битва при Финнсбурге» 477, 482
бихевиористы 786, 830
Благовещенье, почему через ангела 700
Благополучие (Salus), римское божество 72
Благочестие (Pietas), олиц., в «Фиваиде» 77—79, 82, 92; в «Анти-
клавдиане» 128
Бландамур, в КФ 370, 416
Бландаина, в КФ 423
Блейк, Уильям 65, 338, 572, 619, 757
Блэр 349, 361
Бовет, Ричард 752
Богатство, олиц., в РР 168, 443
боги, их абстрактная природа в римском язычестве 72—73;
у Стация 73—75; их закат и аллегоризация прежде развития
монотеизма 80—81; не просто их закат 100—101; но смерть
и воскресение 107—108; умные сущности, небесные тела или

олицетворения 149; их многообразное значение 328—329; отношение к Природе в КФ 425—427

Боден, Жан 591

Бодкин, Мод 515, 519

«Божественная комедия» 43, 171, 187, 272, 369, 534, 555, 595, 618, 643—644, 662, 701, 739, 816, 829

Боккаччо 58, 165, 210—222, 358, 664, 760, 825—826, 849

Болл, Джон 192 прим. 2, 614

Босуэлл, Джеймс 556, 588

Боттичелли 108

Боэций 69, 109, 115, 131, 173, 190, 270, 276—277, 284, 561, 678, 702—715, 764, 778, 805, 818, 857

Боярдо 44, 365—370, 373—375, 465, 758, 850, 862

Брадаманта, у Ариосто 794, 366—367, 370, 372, 375

Брак, не связан с любовью в феодальной практике 33; отношение средневековой церкви к Б. и к страсти 34—37; и куртуазный кодекс 56—57, 61; «Троил и Крессида» как его реабилитация 236—237; примирен с любовью в «Книге Короля» 287—288; препятствие в «Храме из стекла» 291—293; у Невилла 307; его окончательная победа над куртуазной любовью в КФ 363, 410, 415—419, 432; и богословие Мильтона 560

«Бракосочетание Меркурия и Филологии» 101, 448, 733, 851, 866

Брандиаманта, у Боярдо 366

Брандимарт, у Ариосто 367

Браун, сэр Томас 68, 137, 457, 561, 620, 624, 699, 764, 774, 777—778

Браун, Уильям 751, 761

Бредвордин, барон, из «Уэверли» 353

Брендан, св. 769, 814

Бритомартис, в КФ 370, 372, 383, 396, 406, 408, 410—412, 415

Брук, Руперт 372, 433

Брунгильда 110

Брунель, у Боярдо 373

Бруно, Джордано 425, 726

Брут, убийца Цезаря 220, 789

Брут, Троянский 797, 816

«Брут» 505, 636

Бытия, книга 113, 681, 706

Бэкон, Р. 724

Бэкон, Ф. 720, 774, 880, 893

Беньян 87, 93, 138, 322, 330, 377, 848, 851

Вагнер, Рихард 467, 770, 836

Бахус 26, 75—77, 82

Вальтер, у Андрея Капеллана 53, 61—62

- Варфоломей Английский 775, 787—788
Вас 636, 825
Велиал 584—585
Вельзевул 574, 579, 586
Венера, как часть идиомы 72; у Клавдиана 99; у Сидония 101; у Эн-
нодия 102—103; ее отличие от божества Любви и Купидона в РР
148—149; ее действие 149, 152, 162—163, 169, 181; у Чосера 196,
199; у Боккаччо 210; в «Троиле и Крессиде» 218; у Гауэра 259,
263, 265—266; у Аска 272—274; ее крещение в «Книге Короля»
287; у Лидгейта 290—292; в «Паломничестве» 329—331; в «Двор-
це Славы» 350; у Ролланда 353—354, 356; ее храм в КФ 362; ее
снижение у Пила 386—387; в Саду Адониса 396, 401; храм 406,
408; в доме Малекасты 410; отделена от Купидона и соединена
с Дианой 412; храм 413; ее пояс 416; планета в средневековой
космологии 723, 732—737, 802
Вентадорн, Бернар де 157, 517, 519
Вергилий 24, 73, 76, 91, 109—110, 370—373, 463, 495, 498—506, 595,
614, 654, 661, 711—712, 758, 765, 794, 806—807, 824, 829, 854
Верн, Жюль 595
Верность (Fides), олиц., в «Антиклавдиане» 128
Веста, у Ролланда 354
вечность, и время 69, 714, 739; змея В. у Клавдиана 98, 667; и вре-
мя у Бернарда 118; у Жана де Мена 184; у Хоуса 339; в РР 428;
у Томаса Мора 357
Вида 616, 624
«Видение о Петре Пахаре», см. Ленгленд
Вийон 642
Вильям из Конша 114
Винавер 19, 38, 810
Винсент из Бове 710, 716, 765
Вейер, Иоганн 591
«Вишня и терн» 311
влияния планетарные 660, 729—31, 735—6, 741—2, 799
«Влюбленный Роланд» 365—6
Водделл 112, 123
воздух, как элемент и космологическая сфера 636, 638, 663, 671—
673, 688, 691, 722, 733—736, 742, 747, 758—759, 789
Возрождения эпоха, или Ренессанс 12, 24—25, 113, 212, 309, 335,
378, 428, 438, 440, 548, 588, 742, 777, 803, 830, 844, 851, 857—858
«Возвращенный Рай» 464, 566—567, 699, 742, 748, 758, 762
«Волшебная флейта» 208
Вон, Генри 778
Вопящий Зверь, в КФ 399, 421, 424

- Вордсворт 197, 283, 294, 303, 358—359, 385—387, 490, 498, 505, 595, 615, 751, 778, 780, 781, 820, 823
- Воспоминание, олиц., в «Примере добродетели» 343
- Время, движущееся подобие вечности 69, 714; олиц. у Цицерона 86; у Хоуса 344, 357; у Ситвелл 347; в богословии Мильтона 561; и Сатурн 731
- «Вступление в Испанию» 364
- Вульфстан 794, 801
- Вынужденное Воздержание, олиц., в РР 168
- высшие феи 754—757
- «Гавейн и Зеленый рыцарь» 451, 453
- Галахад 623—624
- Галилей, Галилео 43, 649
- Галлион 660
- Гальфрид Англичанин 807—810
- Гальфрид Монмутский 364, 432, 636, 825
- «Гамарцигенция» Пруденция
- Гауэр, Джон 58, 164, 192—196, 206, 208, 240—269, 278, 283, 307, 440, 450, 628, 653, 707, 710, 730, 732—734, 749, 755, 759, 766—767, 775, 801, 811, 822, 845, 850
- Гвидо делле Колонне 188, 829
- Гвиневера 9, 45, 47—49, 142, 213, 291, 293, 376, 411, 823
- Гебридские острова, у Ариосто 368
- Гегель 384, 430, 434, 793, 795, 805
- Гекатей 690
- Гектор, у Чосера 223; у Аска 277; у Гомера 483, 493; упоминается 641, 799—800, 802
- Гелиодор 662
- Геллий, Авл 72
- Гендель, Георг Фридрих 513
- гений, в «Плаче Природы» 131; в РР 169, 180, 182; у Гауэра 242, 259, 261, 263, его характерная двойственность 265—268, 850—851; в КФ 413; анализ понятия 438—42
- Генрисон 228, 238, 737, 816—817, 819, 823
- Генрих II, король (Короткий Плащ) 277, 280
- Георгий, св., в КФ 376—377, 396, 404—405, 407—408
- Геракл 254, 299, 359
- Гердер 836
- Герион, в КФ 378
- Гермафродит, в КФ 415
- Гермес Трисмегист 589
- Геродот 498, 797, 828
- героический век 494—497

- Гесиод 681, 694
Гете, Иоганн Вольфганг 488, 495—496, 497
Гиббон 715, 800
Гильом де Лоррис 111, 128, 142—151, 155, 158, 164—168, 177, 186,
190, 201—203, 207, 211, 213, 240, 259, 312, 341, 353, 411, 449, 453
Гиппарх 437
Гиральд Камбрийский 751
Глориана, в КФ 402, 406, 425
Гнев (Ига), олиц., в «Психомахии» 68, 94; в КФ 407
гномы 167, 378, 491, 527, 591, 754, 758, 761
Гоббс 399
Годфри Гобелив, в «Приятном развлечении» 175, 208, 232
Гоби, пустыня 768
Гомер 76, 108, 210, 364, 372—373, 429, 465; и первичный эпос 474,
479—481; и язык певичного эпоса 485—497; и Вергилий 498—
502; 506, 513, 535, 586, 595, 613, 661, 665, 681, 701, 796, 820, 824,
828—829, 854, 879
«Гондиберт» 91
Гонт, Джон 206, 237—238
Гонорий, у Клавдиана 99
Гораций 64, 302, 434, 661, 771, 812
«Горбодук» 91
Гордыня, олиц. в «Психомахии» 74, 94—95; в «Паломничестве»
322, 325; в КФ 396—397, 404—405; в ПР 525, 538, 542, 544, 619
Горман 749
Горр, страна, у Кретъена 47—48, 143
Годфрид Бульонский 799
грамматика, одно из свободных искусств 104, 340, 802—806
Гранусий, у Бернарда 121, 139, 689
грехопадение 35—37, 538—544, 605—613, 659, 744, 793
Григорий Великий 35, 775
Гризельда, у Чосера 47, 823
Грин, Роджер Ланселин 632, 645, 852
Грирсон, Герберт 562
Грубость, олиц., в РР 146, 184
Гуго Сеен-Викторский 35, 69
Гудж, Варнава 309—311, 360
Гулливвер 179, 728
Гюйон, в КФ 382, 397, 407—408
Гюйон, Жанна Мария 62, 66
«Гюйон из Бордо» 754, 762

Дайсон Х. 20, 852, 862
Дама Озера, у Ариосто и Спенсера 370
Дамский Угодник, в КФ 208

- Данбар 302—304, 310, 359, 452, 825, 845
Данн, Дж. У. 343, 361, 692, 717,
Данте 9, 41, 63, 65, 70—72, 80, 105, 113—114, 149, 186, 194, 208, 220,
237, 242, 264, 325, 345, 429, 467, 595, 599, 604, 607, 616—618, 638,
642—643, 650, 655—656, 661—662, 673, 687, 695, 698, 701, 710, 717,
723, 726—744, 763, 765, 794, 802, 806, 809, 823, 829, 838, 858, 863, 873
Дарбишир, Хелен 462, 468
Дарет 364, 432, 829,
Дафна, в «Лавровом венке» 304
«Двор Любви» 308—309
«Двор Мудрости» 314—317, 360, 817
«Дворец Славы» 294, 349—352, 817
Девис Б. Е. С. 20,
Дегильвилль, см. также «Паломничество», 283, 299—300, 317—337,
358, 362, 392, 637, 665, 776, 817, 849
Деифоб, у Чосера 217, 229
Декарт, Рене 113, 590,
Демииург 667, 669
Демогоргон 670
демоны, и гении 438, 441; в ПР 582—583; и души 590—592; у Апу-
лея 636, срединные существа 670—673; у Халкидия 680, 685;
у Платона 683; у Лайамона 742; в «Коме» 742; отождествление
с феями 750, 759; упоминаются 799
Денхам 196, 237,
«Дети воды» 319, 354, 360
Дефо, Даниэль 797
Дешан 196, 237,
Джеймс Д. Дж. 522, 531
Джекобс, Уильям Уимарк 477, 482
Джонсон, Сэмюэл 11, 72—73, 167, 347, 369, 535, 546, 556, 588, 593,
614, 618, 702, 768, 779—781, 788, 863, 879
диалектика, одно из свободных искусств 803—805
Диана, в «Цветке и Листе» 289; у Гуджа 310; противница Венеры
в «Разуме и Чувстве» 330—334
Дидона 24, 28, 31, 110, 535
Дидро, Дени 836, 839
Диккенс, Чарльз 477, 566, 674
Диктис 364, 432,
Динадан, у Мэлори 175, 208
Дингаан 702, 717
Диомед, у Чосера 226—228
Дионисий Катон 693
Дионисий (Псевдо-Дионисий), автор «Ареопагитик» 69, 113, 676,
697—701, 717, 786, 857
Дисдейн, в КФ 405, 422—423

- дисциплина, как духовный порядок 554, 683
Добродетели, олиц., у Сидония 101; в «Бракосочетании» 105;
в «Фиваиде» 111—112; в «Антиклавдиане» 126—130; в «Плаче
Природы» 131; в «Цветке и Листе» 299—300; в «Собрании бо-
гов» 314; у Хоуса 344—5; у Спенсера 422—423; у Макробия 693,
696; у Боэция 706—707, 712
долгожители 121, 139, 748—761
Донат, Элий 804
Донн, Джон 411, 436, 512, 525, 548, 589, 627, 648, 657, 722—723,
732—735, 740, 775—777, 787, 825, 842, 868
«Драй Сэлвейджес» 530, 532
Драйден, Джон 58, 167, 188, 211, 294, 316—317, 363, 399, 572, 842
Драйтон, Майкл 749—752, 754, 761, 823
Дракон 490, 770
Друг, в РР 167, 231
Дуглас, Гевин 101, 283, 303, 310, 335, 346—352, 354, 361, 452, 758, 817
Дюрер 791
- Ева, см. Адам и Ева
Еврипид 23, 463
Египет 636, 690
Елена Троянская 329, 386—387, 487
Елизавета I 407, 702, 749
- «Жалоба его Даме» Чосера 202
«Жалоба к Жалости» Чосера 202
«Жалоба Марса» Чосера 57, 205, 212
Жалость (Pietas и Pity) олиц., ее происхождение от Благоче-
стия 78; так называемая в «Антиклавдиане» 128; в РР 151,
162; у Крессиды Чосера 218; в «Замке Наслаждения» 304—305;
в «Короле-сердце» 348
Жан де Мен 149—150, 155, 158, 166—188, 206, 211—212, 240, 242,
256, 272, 275, 312, 340, 395, 427, 440, 449, 534, 650, 666, 688, 702,
707, 739, 775, 867
Желание, олиц., в «Замке Наслаждения» 304
Жеманство (Papelardie), олиц., в РР 155, 183
«Жемчужина» 303, 345, 453, 538, 545
животные, именование демонов у Апулея 671, их место в средне-
вековой модели 769—774
животный дух 787—788
Жильсон, Этьен 113
Жуанвиль 796, 814
- Забота, олиц., в КФ 417
Зависть, олиц., в РР 155, у Дегильвилля 323

«Замок Наслаждения» 304, 359
«Замок Отранто» Уолпола 800
звезды, больше Земли; их сфера; светятся отраженным светом
Солнца 658, 697, 723, 736—737
земля, ее место в средневековой космологии 763—769
Земной Рай 257, 759, 767—768,
Зербин, у Ариосто 370
Злодейство (Fгаus), олиц., в «Психомахии» 94
Злословие, олиц., в РР 159, 163, 168
«Зогар» 558, 563—565, 568
«Золотой щит» 303
«Золушка» 545

Иаков I, король Шотландии 306, 309
Ибсен 807
«Ивейн» Кретьена 44—45, 51—52
идеи, платоновские 116, 334, 566, 682
Иезекииль 518
иерархия, у Мильтона 467, 545—555, 574, у Псевдо-Дионисия
697—702
Иероним, св. 149
Иерусалим 767
Изабелла, у Ариосто 375
Исида, в КФ 406, 418, 420
«Изабелла и Эльф-рыцарь» 749
Изменчивость, олиц., в КФ 313, 425—426, 428
Изольда 152, 411
Иисус Навин 799
Иисус Христос 37, 493, 559, 566—567, 617, 626, 637, 706, 893
Иларий Пиктавийский 86
Индия 24, 590, 812
интеллигенции, или умы 740, 778—779, 799
интернализация 672, 830
инцест 37, 558
Иоанн Безземельный, у Аска 277, 279—280
Иоанн из Альтавиллы 135, 449
Иоанн из Тревизы 775, 787
Иоанн Безземельный 277, 279—280
Иоанн Богослов 559—560, 739
Иоаким Флорский 794
Иова, книга 463—464, 708, 771
Иосиф Флавий 828—829,
Ирландия 352, 420, 750
Исидор Севильский 439, 442, 680, 715, 724, 732, 736, 764, 771—772,
801, 803—804

- Искренность, олиц., в РР 151, 162
Искупление, в «Двор Мудрости» 315, у Мильтона 566
«Испания» 364
Испытание, олиц., в «Паломничестве» 324
история и вымысел 792—802
итальянские эпические поэмы 363—365, 368—375
Иуда Маккавей 799
Иустин Мученик 679
Йейтс, Уильям 615
- Кавказ, у Ролланда 356
Кай, у Кретьена 45
Калидор, в КФ 400, 424, 753
Каллимах 463
Камбина, в КФ 383
Камелот 38, 236
Кампанелла 720
Кант, Иммануил 836
Капелла, Марциан 103, 109, 114
Капеллан, Андрей 53, 62—63, 99, 124, 174, 208, 241, 259, 264, 274,
291, 309, 447, 453, 847—848
Каракорум 768
Карл I Стюарт 550—551
Карл Великий 44, 364, 375—376, 433, 600, 798—799
Карлайл, А. Дж. 769, 814
Карлейль, Томас 793, 795
Кармента 804
«Картина» Кебета 438, 440, 442
Кассиан 95
Кастильоне 128, 130, 423
Катай, у Ариосто 368, 673, 769
Катон Утический 661—662
Катулл 25
Каупер 281—282, 357
квадривий 803, 812
Квинтилиан 804
Кемп, Марджери 767, 814
«Кентерберийские рассказы» 195—197, 236, 450, 453
Керр, У. П. 369, 795
Керк, Роберт 757, 759
Кефал, у Гауэра 248—249,
Киджи, капелла 713, 818—819
«Килмени» 185, 189
Кинг, Эдвард 829

- Кинглейк, Александер 486
Киплинг, Редьярд 419, 483, 493, 842
Кирхер, Афанасий 749, 773, 814
Китс, Джон 250, 288, 294, 385, 429, 432, 580, 596, 730, 793, 822, 836
Клавдиан 97—102, 110, 124, 127, 131, 137, 148, 312, 320, 427, 439, 441—442, 448, 665—667, 688, 706, 857
Клеополь, в КФ 406
«Клижес» 45, 52
«Книга герцогини» 202, 209, 235—236, 237, 655, 813, 823
«Книга Короля» 284, 290, 358, 656, 721, 817
«Книга мучеников» 377
«Книга о Трое» 188, 358, 796
Колин Клаут, в КФ 400, 422
Коллинз 72
Кольридж, Сэмюэль Тейлор 506, 519, 606, 652, 714, 768, 783, 785
«Ком» Мильтона 427, 437, 458, 466, 549, 555, 592, 737
Комес, Наталис 441, 442
Коперник 649, 729
«Королева фей» 105, 208, 302, 311—312, 337, 352, 354, 362—446, 452—453, 555, 665, 713, 749, 789, 845, 848—849,
Королева фей 749, 762
«Королевские идиллии» Тениссона 46
«Король Олень» 347, 349,
Король Червей, из «Алисы в Стране чудес» 807
«Король-сердце» 804
Косьма Индикоплов 764
Красота, олиц., в РР 148; у Чосера 202; у Боккаччо 210—211; в «Замке наслаждения» 304; у Невилла 307
Крессида, у Чосера 151, 165, 215—36, 263
Крестовые походы 259, 768
Кретъен де Труа 34, 43—53, 60, 124, 130, 141—144, 165, 170, 177, 207, 212—213, 234, 255, 293, 307, 444, 447, 453, 730, 801
Кролик Питер 545
Крэбб 197
Ксенофонт 359, 467
«Кукушка и соловей» 294—296
Купидон 102, 110, 131, 149, 185, 208, 210, 212, 230, 241, 266, 268, 306, 310, 329—330, 344—345, 396, 409—413, 875
Куртуазная любовь, ее четыре признака: смирение, вежество, измена и культ Любви 22; воздействие на европейскую традицию 23; неизвестна античности 24—28; и Темным векам 28—30; предполагаемые причины возникновения 31—33; и феодальный брак 34; отношение церкви 34—37; отлична от «брачной склонности» 56—57; параллели с христианством 57—60; согла-

сие с естественной моралью 60; определение Андрея и несовместимость с браком 61—62; обзор ее истории 140—142; место в ней Жана де Мена 148—150; вторая часть РР как поворотный пункт в истории КЛ 174—180, 182—183, 186—1877; уступки комическому началу 207—208; ее греховность у Чосера 214, 233; начало примирения с браком 235—236; сходство ее заповедей с церковными 241—242; источник добродетелей 260—261; ее порочность у Гауэра 265—266; символ божественной любви у Аска 270—274; примирение с браком у короля Иакова 286—287; и, возможно, у Лидгейта 291—292; у Невилла 306—307; обратное движение в «Дворе Любви» 309; примирение у Хоуса 340; как ложная любовь в КФ 397; ее символизирует Малекаста 410; Басиран 410—411; ложная Флоримель 416; Паридель 416—417; специфика понимания КЛ у Спенсера 421—424; арабское влияние 641, 645; рецепция 847—848, 861, 864

Кэдмон 476

Кэкстон, Уильям 336, 360, 797

Лавиния, в «Романе об Энее» 50

«Лавровый венок» 303—3044

Лайамон 498, 505, 636—637, 742, 823, 825—828

Лактанций 670, 772

Ланглуа 152—153, 165

Ланселот у Кретьена 45—52, 60, 142; у Мэлори 234, 275, 367, 824, 828; у Спэнсера 376, 411

«Ланселот» Кретьена 43—52, 143, 150, 213, 730

«Сэр Лаунфаль» 754—756, 762

«Ле о рыси» 58

«Легенды южной Англии» 652, 724, 759, 821

Лейбниц 836

Леки 764, 802

Ленгленд 167, 192—195, 255, 315, 449, 453, 734, 784, 845

Леность 241

Лживое Притворство, олиц., в РР 168

Ли, Вернон 32

Ливис, Фрэнк Рэймонд 620, 854, 856, 860

Лидгейт 101, 166, 188, 196, 199, 283, 289—294, 306, 309, 311, 314, 317, 326, 333—336, 358, 360, 451, 796, 806, 845

Линдси, Дэвид 605, 816

«Лоэнгрин» 545

Людовик XIV 365, 600

Лукан 660—665, 674, 736, 771, 857

Лукреций 11, 108, 138, 194, 534—536, 594, 863, 879—880

Лукреция, у Гауэра 246; у Шекспира 714, 782

Луна, великая граница 120, 637—638, 660, 663, 669, 671—673, 733, 742—745; характер 734

Лэм, Чарльз 106, 139, 788

Лэндор 706

«Любовные неудачи» 317

любовь, в античности 24—28; в Темные века 28—31; при каких обстоятельствах свободна от греха 34—38; «сладость» и «польза» ее у Бернарда 122—123; у Алана 132; натуралистическая трактовка у Жана де Мена 178—181; человеческая и божественная, у него же 181—182; и у Чосера 214—215; деторождение, трактовки 235—237; различные значения 242; человеческая и божественная у Аска 270—274; и в «Примере добродетели» 344—345; добродетельная и порочная, трактовка ее в КФ 400—403; различные значения в КФ 408—409; ее символизирует Аморета 411—416. См. также Куртуазная любовь

Любовь, олиц. (= Амог, Купидон, Божество Любви, Король Любви). Ироническое почитание ее у Овидия 26; в таком виде унасленована куртуазной любовью 38; по-прежнему ироническое отношение в «Соборе» 39—40; серьезное у Данте 41; противоположность Рассудку у Кретьена 50—51; ревнивое божество 52—53; его двор и орден 53; его небеса, преисподняя, чистилище и заповеди 57—61; рядовой член процессии в «Психомахии» 95; у Эннодия 102—103; у Фортуната 110; враг грехов против естества 131; как Король со своей Королевой 149; отличие от Венеры 149; в РР 158—159, 167—169; Чосер прививает божество Любви к английской почве 196; у Боккаччо 210; в «Троиле» 215—216, 229—230; установления 309; у Гуджа 310; в «Разуме и Чувстве» 329—330; двойственность в «Примере добродетели» 343—345; у Боярдо 366—367; дитя Согласия и близнец Ненависти в КФ 382; почему отсутствует в приюте Наслаждения, в доме Малекасты и Басирана 409—410; отлична от добродетельной любви в КФ 412—413

Маймонид 724

майское утро (топос) 102, 110, 149, 181, 259

«Макбет» 550, 683

Макбет, леди 610, 789

Макгрегор, из «Сказки о Кролике Питере» 545

Макдональд, Джордж 283, 362

Макиавелли, Никколо 592

Маккензи 357, 780

Маколей, Томас 363, 432, 795, 823

Макробий 69, 684, 689—697, 700, 717

- Максим Тирский 86
Макферлайн, Б. 19
Макферсон, Джеймс 91, 138, 336
Малежера, в КФ 373
Малекаста, в КФ 396, 401, 409—410
Маленжин, в КФ 421
Мальбекко, в КФ 382
Маммон, в КФ 378, 397, 408, 732, в ПР 582—583, 585
Мандевиль, Джон 104, 138—139, 765—767
Мандрикард, у Ариосто 371—372
«Мансо» 466, 469
Маргарита, у Аска 270—274
Маринель, в КФ 417
Мария Французская 822
Мария Шампанская 291
Мария, пресвятая Дева 28—29, 700
Марк Аврелий 82, 84, 666, 668, 820
марксисты
Марло Кристофер 251, 332, 789
Марс, у Стация 73—75; идиоматика 79, 82; у Чосера 206; иконо-
графия 730; характер 731, 741; упоминается 730
Марфиза, у Ариосто 370
Марциал 771
Марция, в «Фарсалии» 661—662
масштаб, искажения в воображении средневекового человека
727—728
Матфей Вандомский 811
Махунд 364
Машо 203, 207, 238, 289, 311, 353
Мегера, в «Фиваиде» Стация 78, 98; у Клавдиана 124
Медея, у Еврипида 24, у Гауэра 250, 254
Мейсфилд 197
Мелибой 423
Менандр 693
Мениппова сатира 706
Менекей, из «Фиваиды» 76
Мередит, Джордж 432, 572, 743, 746
Меркурий в «Фиваиде» Стация 74—76; у Марциана Капеллы 104,
733; в «Разуме и Чувстве» 328—329; его место в средневековой
космологии 732—734
Мерлин 55, 370, 417, 754, 761, 823, 866
Мерсилла, в КФ 420
Микки-Маус 373, 850

- Милость (Clementia), олиц., в «Фиваиде» 77; как Милость Божия в «Паломничестве» 300, 318—322, 637; в КФ 404, 421
- Мильтон, Джон, и Чосер 197—198; и Спенсер 389, 431; М. о «спасении явлений» 647; о Солнце 658—659; Земле 691; Начальствах 699; на стыке старой и новой космологий 701; и Боэций 707, 712—713; «пространство» в противоположность «космосу» 726; 737, о феях 748—754, о локализации земного Рая 768; и Марко Поло 769; о флегматическом темпераменте 792; об исторической достоверности 797—798; и «Ликид» 829, 831; история написания и рецепция «Предисловия к ПР» 852—857
- Минерва 329
- Минь, династия 768
- Мир, олиц. 315
- Мирабелла, в КФ 362, 423
- Мировая душа (Anima mundi) 114
- мистерии 657
- Михаил, архангел 699
- Молине, Жан 156
- Молитва, олиц., у Боккаччо 211
- Молох, в ПР 583—584, 586
- монахи — служители божества Любви 39, 291, 308—309; неподвластны ему 60
- Монтгомери, Александр 311, 360
- Монтень, Мишель 550
- Мор, Генри 592—593
- Мор, Томас 357, 880
- Моргана, фея 751, 754
- Мордант, в КФ 408
- Мордред 623—624
- «Мореплаватель» 477, 482
- Моррис, Уильям 9, 197, 385
- Моруа, Андрэ 282, 357
- «Мрачная улица» 282, 357
- Моцарт, Вольфганг Амадей 467, 478
- Мудрость, олиц., у Алана 125, 134—135; в «Дворе Мудрости» 315—317; у Хоуса 344
- музыка, у Марциана Капеллы 104; у Чосера 209; олиц. у Дегильвилля 322; как качество эпической поэзии 475, 484, 488, 507; как развлечение ангелов у Мора 591; у Бертона 663; у Халкидия 685—686; музыка сфер 737, 743, 873—874
- Мэлори 44, 63, 175, 275, 365, 371, 424, 535, 823—828, 847, 879, 894
- Мэп, Уолтер 759
- Мэри Беннет, из «Гордости и предубеждения» 792
- Мюнхгаузен 373

Мюррей, Гилберт 492, 497

Наполеон 467, 575—576, 579, 649

Нарцисс, в РР 145, 157, 189, 204; в «Разуме и Чувстве» 330

Насилие, согласно куртуазному кодексу 55, 263

Наслаждение, олиц., у Сенеки 87; у Клавдиана 99; в РР 150, 156, 182; у Невилла 304; в «Разуме и Чувстве» 329, 333; в «Короле-сердце» 348; в КФ 387, 392—393, 396, 400—403, 407, 409—413

«Наука любви» 26, 40, 41, 47, 63, 65

«Наука стихосложения» Матфея Вандомского 811

Невий 498

Невилл, Уильям 304—309, 341, 359

«Неистовый Роланд» 29—30, 80, 364—379, 433, 707, 799

Нектабан, у Гауэра 257

Нельсон, У. 58

Немезида, олиц., у Ролланда 353

Ненависть, олиц, в КФ 51, 155, 382, 417, 603

Неоплатонизм 69, 678, 682, 694, 703, 742

Нептун, у стоиков 81; в «Собрании богов» 313

Никейский символ веры 559

Никейский собор 680

Нильсон, Мартин П. 480—483

Нимрод 551

нимфы, или ундины 351, 401, 591, 677, 747, 749, 750, 758, 760

Ниса, остров 510

Новалис 442, 793

«новые», звезды 637

Ночь, олиц., в КФ 378—380

Нус, или Ум, у Бернарда 116—118, 121—122, 688, 694; у Алана 127; у Халкидия 681; у Макробия 694—696, 717

Ньюмен, Джон Генри 608, 892

«О подражании Христу» 650, 653

«О христианском учении» Мильтона 558, 560—565

Обжорство, олиц., у Стация 76; смертный грех 95

Обинье, Теодор Агриппа де 190, 237

Овидий и куртуазная традиция 26—32, 39—41, 47, 52, 65, 122, 141, 844; и РР 149, 153, 174—176, 188—189; и КФ 417; и Средневековая

Модель 658, 661, 771; упоминается 235, 487

огонь, элемент 722—723, 758, 789

Оден, Уистан 471

Одиссей 25, 252, 492, 502

«Окассен и Николетта» 65

Оккама бритва 298, 359, 497, 648

- Окклив, Томас 287—288, 358, 451, 719, 821, 845
Онионс, Чарльз 19
Опасность, олиц., в РР 143, 145, 152—153, 157, 159—165, 168, 304;
в связи к Крессидой Чосера 217—218; в «Короле-сердце» 348;
в КФ 414—415; значение слова 443—446
Орго́л, в КФ 378, 404—405
Ориген 71, 777
«Ормулум» 821
Орозий 794—795
Оррил, у Боярдо 373
Орфей 589—590, 663, 693, 711
Орфео, Сэр 453, 754—757, 760, 762
«Освобожденный Иерусалим» 79, 369, 492, 616
Осия Кордовский 680
Оссиан 91, 138
Отчаяние, олиц., у Ролланда 353—357; в КФ 379, 382, 657
Отшельник, в КФ 390, 423
Ошибка, олиц., в КФ 105, 384
- Павел, апостол 37, 781
Павия 138, 702
палинодия 62, 66, 150, 166, 175, 176—177, 208, 214, 242, 264—265,
307, 436, 847, 864
Паллада, 76, 101, 224, 329
«Паломничество человеческой души» 637, 665, 817
«Паломничество человеческой жизни» 283, 358
Пандар, у Чосера 151, 175, 208, 212, 214, 217—219, 223, 224, 228—233,
236, 273, 340, 807
«Пантера» 772
Панфея, башня, в КФ 406
«Панч» 642
Парацельс 591, 758
Паридель, в КФ 417
Париж 135, 374—375, 433
Парис 273, 329, 386, 500
парки, у Ролланда 354
Парнелл 365, 433
Пасифая 663
Паскаль, Блез 468, 726, 737
Пасторелла, в КФ 423
Патмор, Ковентри 221, 272, 332, 360, 497, 586, 617
Паттенхэм 590
Паттерн, Уиллоуби 572, 581
Паулин Ноланский 102
Паунд, Эзра 471

- Пеана, в КФ 417
Пенелопа 25
перводвигатель 652
«Песнь Ада» 312
«Песнь о Роланде» 30, 433
«Песнь песней» 272, 463, 560—561, 627
Петр Ломбардский 36
Петр, апостол 388, 744
Петрарка, Франческо 23, 357, 411, 467, 803, 806, 817, 879
Пигмалион 169, 663
Пиквик 365, 566
Пиндар 463, 464
Пип, Сквик и Уилфред 365
Пуатье, Гильом де 151
Пифагор 549, 590, 656, 685
Планеты 188, 194, 555, 579, 580, 600, 647, 660, 684—685, 713, 723, 729,
730—732, 735—736, 740—741, 792, 816—819, 836, 866, 874
Платон 25—26, 66, 69, 101, 116, 123, 135, 328, 392, 397, 409, 412, 423,
467, 589, 590, 636, 651, 657, 670—673, 675, 679—686, 689—691,
697, 699, 705, 715, 740, 774, 776—777, 781, 787, 862, 870, 874, 883,
885—887
платоники: древние; их монотеизм; их Троица; флорентийские
25, 114, 130, 403, 524, 590, 672, 679
«Платоновская теология» 589, 590, 672
«Плач Природы» 131—134, 139, 440
Плиний Старший 637, 658, 770—771
Плотин 676, 678, 702
площадные действия 819
Плутон, в «Собрании богов» 314, 333
«Побежденный Купидон» 309
«Повесть Берины» 196—197
Пойнтленд 472—473
Покаяние, олиц., в «Паломничестве» 323; в КФ 390—391
Полеми́й, у Сидония 101
Поло, Марко, Маттео и Николо 768
Помпей 663, 672
Порок, олиц., в «Собрании богов» 111, 299—300, 311, 313—314
Порфирий 678
Порция, в «Венецианском купце» 602
Послушание, олиц., в КФ 112, 384, 391, 414
посмертное воздаяние 58, 359
Постоянство (Constance), у Гауэра 234, 425, 428, 454, 486
поток сознания 621—622, 624, 809, 855
Поуп, Александер 61, 167, 188, 237, 289, 303, 433, 460, 467, 575, 586,
699, 754, 829, 878

- Похоть, олиц., в «Психомахии» 92
 Праздность, олиц., в РР 150, 156, 161, 358, 753
 Преданность, олиц., в «Собрании дам» 300—301
 Премудрости, книга 705
 Преображение 427
 Пресвитер Иоанн 767—768
 Приам 224, 273, 496, 799, 811
 Приап, в «Птичьим парламенте» 208, 210
 Привет, в РР 146, 151—152, 159—160, 162—163, 165—166, 169—170, 176, 217—218
 «Придворное довольствие» 303, 446
 «Пример Добродетели» Хоуса 335, 344
 Природа, закон природы, отношение к куртуазной любви 60—61; современное туманное представление о ней 73; у стоиков 82, 84; ее возвышенное понимание в Шартрской школе 113; стирание прежде отчетливых противопоставлений 306; как противоположность усложненной искусственности в КФ 395—397; спенсеровское (аристотелевское) понимание 399—400; в определенном смысле символизирует Бога 399; как отдельная от Неба сфера 663, 722, 734, 816; обзор ее роли в средневековой традиции 665—669, 688; у Макробия 695; у Боэция 706—707, 712
 Природа, олиц., «владычица» в «Фиваиде» 77—79; причины этого 82; у Клавдиана 98—99; у Эннодия 102; героиня «О цельности мира» Бернарда 116; отлична от Фюсис 118—119; у Алана 125, 129—131; ее великолепное явление 131—133, 866; тоска по ней Архитрения 135; чем обязана Шартрской школе 137; в РР 169, 179—181; Гауэр призывает ее 248; снижение в «Паломничестве» 319—321, 637; в «Разуме и Чувстве» 326—330, 332, 334—335; в «Примере добродетели» 344—346; в КФ 414, 425—428; как атрибут блага у Мильтона 538—539, 627
 Присциан 804
 Присцилла, в КФ 424
 Прият Наслаждения, в КФ 402, 409, 440, 850
 «Приятное развлечение» 307, 335, 340, 362
 Прованс 24, 32—33, 847, 851
 прогулки под звездным небом 737, 742
 Прокл 678, 891
 Прокна, у Гауэра 252
 Проперций 25
 протестантизм 309, 377, 390—392, 569, 698, 702
 противоположности 381, 430
 Пруденций 87, 90—97, 124, 128, 137—138, 312, 448
 Пруды, у Троллопа 87, 419
 псалмы 490, 771, 808
 Пселл, Михаил 591

- психоанализ 85, 432, 717
«Психоматия» 78, 90—93, 96—97, 109—110, 124, 127, 138, 448
«Птичий парламент» 200, 207—210, 236, 238, 299, 302, 453, 655, 665, 692, 722, 807
птолемеевская вселенная 601, 654, 723
«Путь рая» 312
Пэрис, Мэтью 795
- Рабле, Франсуа 104, 389
Раби 20
Радигунда 419
Разум 36—37, 62, 72, 77, 84, 101, 105, 113, 116, 118, 121—122, 126—127, 133, 150, 160—161, 166—169, 177, 179, 182, 202, 207, 236, 264—265, 294, 303, 306, 312, 318—320, 360, 381, 436, 466, 485, 531, 543, 547, 553, 559, 571, 673, 677, 687, 694, 706, 714, 720, 729, 732, 774—776, 778—782, 788—9, 803, 805, 848, 866
«Разум и Чувство» 326—335, 706
Рай 107, 154, 165, 317, 395, 404, 426, 436, 455, 464, 509—510, 515—519, 526—527, 599, 606, 717, 724, 732, 737, 740, 865
Расин 824
«Рассказ Рыцаря» («Кентерберийские рассказы») 285, 664, 710, 731, 806, 816, 831, 849
«Рассуждение об управлении церковью» Мильтона 463, 468
Ревность, олиц., в РР 147, 159, 163—166, 445
Рейли, Уолтер 597—600
Ренвик 20
Рескин, Джон 487—488
Рид, Герберт 282—357
Римское католичество 377, 390—392
Ринальд, у Боярдо 366
Риторика 78, 80, 85, 115, 214, 302, 521—522, 639, 643, 677, 802—803, 806—810, 818
Ричардс, А. А. 372, 433, 522—524, 531
Роберт Глостерский 498, 505
Розифилея, у Гауэра 246, 254, 759
Роланд 29—30, 80, 364—376, 433, 707, 799
Ролланд, Джон 352—356
«Роман об Энее» 43
«Роман о Розе» 21, 100, 109, 128, 140—191, 195, 201, 203, 210—215, 219, 240, 242, 255, 259, 270, 299, 304, 311—313, 317—321, 326, 333, 348, 351, 362, 410, 414, 443—446, 449, 453, 534, 666, 710, 781, 809, 813, 816, 845, 848
«Роман о Трое» 43, 188
романтики 25, 38, 70, 100, 107—108, 254—255, 269, 289, 369, 372, 431—432, 487, 672, 881

- «Ромео и Джульетта» 478
 Роскошь, олиц., в «Психомехии» 94—95
 Россетти, Дагте Габриэль 235
 Руджьер, у Боярдо 366, 370, 375; у Ариосто 794
 «Руководство для затворниц» 193, 237, 443, 813, 888
 «Руководство о грехах» 242, 278—279
 Руриций 101
 Руссо 399
 Руфин, у Клавдиана 124
 рыцарский эпос 336, 365, 370, 374, 425, 431, 465, 467, 762
- «Сага о Форсайтах» 282
 Сакрипант, у Боярдо 373
 саламандры, или вулканы 331, 591, 758
 Салон, или Палаццо делла Раджоне 819, 820
 самоубийство 657
 «Самсон-борец» 370, 528, 529, 707
 Сан-Лоренцо, церковь 819
 Саннадзаро 706
 Санта-Мария дель Фьоре 819
 Санта-Мария Новелла 819
 Санта-Мария дель Пополо 713
 сарацины 364, 365, 376, 755, 819
 Сатана 404, 456, 510, 516, 517, 519, 525, 538—542, 550—552, 562, 567, 571—583, 585, 587, 593, 603, 611, 617—620, 742, 830, 854
 Сатиран, в КФ 405
 Сатурн 86, 249, 339, 344, 501, 684, 723, 728, 731, 734, 741
 «Сатурналии» Макробия 659, 857
 Свифт 237, 797
 святость 28, 362, 384, 392, 404, 407, 410, 600, 623, 694, 756
 Сейнтсбери 145, 294
 Секст, или Ксист 36
 сексуальность, и средневековая теория брака 34—37; и божественная любовь 186; в КФ 402, 409; по Августину 543; в богословии Мильтона 558—560; у ангелов Мильтона 593—594; в земном Раю 605—608
 Селинкур, Эрнест де 20
 семь мудрецов 101
 Семь смертных грехов, 94—95, 111, 193, 259, 279, 325, 343, 362, 382
 Сенека 82—84, 87, 93, 397, 626, 660, 705, 893
 Серена, в КФ 423
 Серри 410, 435
 сивиллы 354
 Сидни, Филип 285, 358, 410, 411, 436, 534, 555, 785, 823
 Сидоний Аполлинарий 100—102, 138, 448

- Сильвестр, Бернард 112, 139, 440, 448, 658, 688, 694, 747, 777
сильвестры, или сильфы 758
символический подход 68, 70, 169, 286
Симмах 676, 689
Симпликий 647
Синон, в «Дворце Славы» 351
сирены 330, 773
Ситвэлл, Эдит 361, 582
Скельтон 303, 304, 359, 446, 452
Скит 155, 270, 271, 274, 277, 450
Скот, Иоанн Эриугена 697
Скот, Реджинальд 750, 753, 758, 761,
Скотт, Вальтер 65, 353, 361, 363, 432, 842, 867, 892
Скотт, Седулий 110
Скудамур, в КФ 402, 415, 417
Скупость, олиц., в «Психомехии» 95—96; в РР 155; у Кретгена 444
Слабость (Vekke), олиц., в РР 163, 168—170, 176, 208, 212, 216,
231—232, 410
Слава, олиц., 74, 127, 337, 343—4, 349—350, 352, 357, 406
сладостный новый стиль 43
Смит, Дж. Э. 20
Смит, Логан 620, 624
Снорри Стурлусон 764, 795, 814
сны, у Халкидия 682—684; у Макробия 691—693
«Собор в Ремиремонте» 39
«Собрание богов» 313, 360
«Собрание дам» 282, 300, 307, 353
«Сова и соловей» 207
Совет, олиц., в «Приятном развлечении» 340
Согласие (Concordia), олиц., в римской религии 72; в «Психомехии» 96; в «Антиклавдиане» 126; в КФ 382, 417—418
Созерцание, олиц., в КФ 390
Сократ 192, 442, 636, 657, 670—671, 686, 781, 857, 886
Солнце, у Клавдиана 98—100, 102
«Сон в летнюю ночь» 208, 758, 761, 838
«Сон Сципиона» 105, 655—659, 663—664, 673, 690, 693, 709, 716,
724, 857
Сора, Дени 536, 537, 557—564, 566—567, 569
Сордамора, в «Клижес» 52
Софокл 463
Спасатель, в КФ 424
спасение явлений 647—649
Спенс, Дж. 20, 403, 406
Спенсер, Эдмунд 9, 20, 104—107, 128, 157, 197, 250, 255, 289, 298, 313,
331, 334, 340, 345, 352, 362—432, 438, 440, 441, 446, 452, 465—466,

- 511, 513, 548, 556, 641, 646, 657, 665—666, 670, 698, 713, 722, 732, 749, 753, 777, 789, 807, 816, 819, 845—846, 849—851, 858, 865, 871
«Спор Филиды и Флоры» 144
Справедливость (Equity), олиц., в КФ 418, 420
Старость, олиц. (Senium, Senectus, Eild, senettude) у Клавдиана 99—100; в «Антиклавдиане» 128; в РР 155; у Гауэра 268—269; в «Короле-сердце» 348; у Ролланда 356; у Данте 662
Стаций 73—82, 84, 92, 137, 447, 661, 665, 666, 668, 669, 688, 857
Стиликон 98, 99, 439, 448, 667, 706
стоицизм 644
«Странник» 30, 65, 477, 482
Страх (Metus), олиц., у Стация 76; в римской литературе 88; у Клавдиана 99; в РР 151—152, 163, 165, 168, 170; у Чосера 202, 222; в КФ 411
Стречи, Литтон 282, 335
«Ступени совершенства» 650, 653
Стыд, или Стыдливость, в РР 146, 152—153, 159, 163—170, 188, 304; в «Троиле и Крессиде» 218
Стюарты 537, 546
«Суд Венеры» 353, 354
Суинберн 28, 677, 716
сыновья мертвой (filii mortuae) 759
Сьюэлл, Уильям 557, 626
- Талус, в КФ 419—420
Тапробан 767
Тарквиний, у Гауэра 246, 782
Тартюф 391, 434
Тассо 104, 363, 369, 393, 395, 426, 457, 463, 465, 563, 641, 858
Тацит 29, 709
темперамент (temperamentum) 789—792
Теннисон 46, 238, 708
Теккерей 827
Теобальд 772—773
Теодорих 702, 705
теософы 778
Терваган 364
Тернер, Сирил 615, 660, 674
Терпение, олиц., у Тертуллиана 88; в «Психомехии» 93
Тертуллиан 84, 88, 91, 93, 420
«Тесеида» Боккаччо 664
Тесей, у Стация 79; у Вергилия 465, 550
Тибериан 139
Тиберий 37, 65

- Тийяр, Ю. М. У. 10—11, 468, 499, 544
«Тимей» 113, 115, 123, 666, 669, 672—673, 679, 682, 685, 690, 700,
706—707, 786, 857
Тимий, в КФ 417
Тисифона, в «Фиваиде» 78; в «Антиклавдиане» 126
Тициан 108
Толкин, Дж. Р. Р. 19, 477, 674, 817, 840—842, 852, 862—864, 885, 888,
894
Томас-Рифмач 65, 754—756, 760
Томсон, Джеймс 282, 358, 530, 753, 818
торжественность, как черта эпоса 479—481, 506, 528, 853
триада, космический принцип 673, 681—682, 686, 694, 701, 786
Троица, и неоплатоническая триада 681
«Тристрам Шенди» 470, 809
Тривет, Николай 798
тривий 803
Троил, у Чосера 151, 215—236, 263, 341, 411, 656, 664
«Троил и Крессид» 63, 208, 212—215, 234—236, 259, 264, 279, 283—
284, 450, 469, 549, 661, 706, 721, 776, 809, 812, 817, 826, 845—849
Троянская война 493—494
Трубадуры 22—24, 42, 130, 453
Туле, в «Архитрениии» 135
Турпин, в КФ 423
Турпин (Псевдо-Турпин) 364—365
Тьерри Шартрский 113—114, 119, 139
- Уайлд, Генри Сесил 626
Уайетт 62, 281, 435
Уарса (ousiarhes) у Бернарда 440
Уартонс 432
Удача (Fortuna), олиц., в «Антиклавдиане» 128; в «Примере до-
бродетели» 344
Уилмарт, Андрэ 19
Уильямс, Чарльз 458—459, 573—574, 617, 619, 851—853, 863, 869, 895
Улисс, у Чосера 469; у Шекспира 549, 551
«Улисс» Джойса 621
«Улисс и Телегон» Гауэра 255
умы, ангелы, двигатели светил 698, 713, 740, 763; элементы души
782—789
Уна, в КФ 390, 405, 431
Ундины 591, 758
Уоллер, Эдмунд 196, 237
Уолпол, Хорас 336, 800, 815
Уолтон, Исаак 397, 435
Урания, у Бернарда 120—121, 688; у Мильтона 558, 568

- Уриил 511
Урок, олиц., в «Паломничестве» 331
Учения Башня, у Хоуса 106, 339—340
Уэбб, С. С. Дж. 19, 440
Уэбстер, Джон 660, 674
Уэллс, Герберт 595, 650, 802
- «Фаблио о Божестве Любви» 144
Фавн, в КФ 428
Фаон, в КФ 370
Фарнезе, палаццо 819
Фауст, у Марло 434, 441—442, 758, 808
«Федр» Платона 670, 682, 688
Федра 24, 31
Федрия, в КФ 407
феи 649—761
Фемида, у Ролланда 353
Феникс 772—773
феодализм 31—34, 52, 148, 154, 443, 755
Феодор, Манлий, у Клавдиана 98
Феодосий I, император 124, 138, 676
Фивы 76, 196—197, 358, 690, 797, 806
«Физиолог» 772
Филдинг, Генри 718, 814
Филипп Македонский, у Гауэра 250; историческая личность 521—522, 531
Филобона, в «Дворе Любви» 309
Филология, олиц., у Марциана Капеллы 104—105, 733, 851, 867,
Филон 71, 86
«Филострато» Боккаччо 213, 215, 826, 828
Фичино, Марсилио 589—590, 777
Фладд, Роберт 558, 570
Флетчер, Джон 577, 581, 606
Флора, в «Цветке и Листе» 298—299
Флоренция 819
Флоримель, в КФ 378, 397, 416—417
Фокс, Джон, автор «Книги мучеников» 377
Фома Аквинский 36—38, 113, 564, 589, 643, 650—651, 661, 700, 729,
740, 742, 776—778, 870
Фома Кемпийский 653, 887
Фортуна, олиц., у Боэция 708; у Данте 763; и ее колесо 795; в РР 816
Фортунат, Венанций 110
Фрадубио, в КФ 370
Франциск Георгий Венецианец 741

- французская трагедия 707, 824
Фрейд, Зигмунд 516, 596, 647, 683
Фруассар, Жан 207, 238, 444, 784, 796, 800
Фульгенций 109
Фюсис, олиц., у Бернарда 118—121
- Хаксли, Олдос 145—146
Халкидий 113, 666, 679—689, 700, 704, 777, 857
Хенгест 494, 497
Херд, Ричард 363, 432, 641, 645
Хейлин, Питер 768
Хигден 270
Хигебальд 476
Хиниэльд 476
Холиншед 750, 761
Хоус, Стивен 175, 283, 335—346, 350, 352, 354, 357, 360, 362, 452
«Храм из стекла» Лидгейта 290—291, 358
христианство, и Средневековая Модель 650—651, 743—744; и язычество 676—679; и история 792—794
Хротгар 476—477
Хруодланд, см. Роланд
Хубилай 768
Художественная проза (Kunstprosa) 269
Хукер, Ричард 512, 519, 779
Хюгель, Фридрих фон 524, 531, 659
- «Царь Эдип» 368, 643, 807
цветистый стиль 22, 206, 307
«Цветок и Лист» 814, 294, 298—302, 305, 306
«Цветок учтивости» 290, 294
Цезарь, Юлий 661, 789, 799
Церемонность, олиц. 520
Церера, в позднем язычестве 81
церковь, и куртуазная любовь, в КФ 29, 38, 41, 128, 191, 271, 272; ее отношение к астрологии 729
Цимокл, в КФ 393
цистерцианцы, в «Паломничестве» 362
Цицерон 72, 81, 86, 359, 600, 655—660, 663, 666, 690, 693—697, 700, 701
- Чака, вождь 702, 717
Чапмен, Джордж 520, 822
Чедвик, Гектор Манро 493, 494
Честертон, Гилберт Кийт 368, 598, 717, 748, 761, 870, 872, 885
Честерфилд, лорд 702

Честолюбие, олиц., в КФ 397

Честь (Honestas), олиц., в «Антиклавдианс» 128, 130, 162, 218

Чистота (Chastity), олиц., в РР; в «Примере добродетели»; в КФ 345, 406, 408, 415, 416

Чосер, Джеффри 57, 63, 82, 105, 164, 165, 173, 175, 186, 187, 192—198, 200—243, 248, 250, 251, 253, 255, 258, 259, 264, 269, 270, 276, 278, 281, 283, 286—290, 293—295, 298, 301, 302, 307, 334, 351, 358, 359, 371, 385, 443, 444, 477, 642, 650, 655, 656, 661, 664—666, 676, 684, 688, 692, 702, 706, 709, 710, 716, 719—722, 727, 728, 730, 734, 742, 772, 776, 783, 784, 790, 791, 797, 798, 800, 806—812, 823—829, 845, 847, 848, 849, 851, 858, 860, 867, 879

чосерианцы 281, 451

чувства, как синоним Ощущающей Души 775, 782

«Чертополох и Роза» 302, 303

Шампанская, графиня 56, 291

Шарден, Тейяр де 836

Шартрская школа; см. также Алан Лилльский, Бернард Сильвестр 113, 176, 186, 127, 130, 135—137, 149, 448

Шартрской школы поэты 112, 113, 150, 167, 178, 688

Шартрский, Бернард 139, 666

Шартрский, Тьерри 113, 114, 139

Шартье 296, 297, 311, 353

Шекспир, Уильям 21, 64, 107, 139, 254, 358, 367, 368, 385, 429, 432, 443, 453, 467, 468, 477, 512, 549, 550, 556, 561, 566, 581, 587, 604, 610, 613, 624, 627, 648, 674, 683, 714, 715, 717, 751, 754, 761, 782, 789, 790, 823, 826, 832, 842, 865, 868

Шелли, Перси Биши 357, 385, 423, 432, 572—573, 658, 670, 730, 842

Шеллинг 836

Шопенгауэр 166

шотландская поэтическая традиция 347, 351—353, 356, 358—361, 452

Шоу, Б. 180, 650, 868, 872

Шпенглер 795

Щедрость, олиц., у Кретьена; в РР 135, 150, 168

Эвандр 804

эвфуизм 23, 133, 276, 279

Эдда, прозаическая 718, 752, 794, 797, 842

Эден, Ричард 767

Эзопа басня 358, 693, 770, 773

Эйкенсайд, Марк 282, 358, 530, 836

экзистенциализм 698, 707, 717

Эксетерская книга 772

- Эктор Окраинный, у Мэлори 275, 367, 376
элементы космологические, у Бернарда 116, 122; у Алана 132;
у Фичино 590; у Аристотеля 638; у Боккаччо 664; у Макробия
691; в средневековой космологии 722—723, 745; у Гете 758;
в человеческом теле 789
Элеонора Аквитанская, в КФ 280
Элиан 770
Элиот, сэр Томас 128, 326, 423, 790, 791, 856, 889
Элиот, Томас Стернз 854, 470, 471, 472, 530, 532, 623, 624
Эльда, у Гауэра 250
Эльф, в КФ 406
Эмпедокл 242, 382, 681, 685
Энгус 396, 435
Энна 510
Энний 72, 86, 498, 499
Эннодий 102, 110, 138, 448
Энона, ее цитирует Пандар у Чосера 231
Эпиктет 83, 84
Эпикурейцы 101, 536, 711, 863, 881, 878
эпиталама 99, 101, 102, 110, 235, 302
Эр, у Платона 112, 139, 655, 693
«Эрек и Энида» 34, 44—47, 453
Эрихто 663
Эскулапий 382
Эсхил 288
Эфир 120, 598, 638, 663—664, 671, 685—686, 688, 691, 694, 722, 733—
734, 740, 742, 778, 787
- Ювенал 771
Юлиан Отступник 676, 678
Юлия 26, 65, 592, 661
Юнг 688
Юнона, у Вергилия 73, 75, 500; у Стация 77; у Алана 132—133;
в «Разуме и Чувстве» 329
Юность, олиц. 99, 100, 126, 128, 157, 202, 344
Юпитер 74, 75, 86, 133, 236, 328, 328, 382, 423, 500, 502, 627, 665, 667,
684, 730—732, 734—736, 809
- Яблоко, плод Древа познания 541
Ямвлих 678
Янг 282, 358, 660
Ясон, у Гауэра 249, 250, 255, 273

Клайв Стейплз Льюис
**ИЗБРАННЫЕ РАБОТЫ
ПО ИСТОРИИ КУЛЬТУРЫ**

Дизайнер
Д. Черногаев
Редактор
И. Калинин
Корректоры
Е. Борзова, М. Смирнова
Компьютерная верстка
С. Пчелинцев

Налоговая льгота —
общероссийский классификатор продукции
ОК-005-93, том 2;
953000 — книги, брошюры

**ООО РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА
«НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ»**

Адрес издательства:
129626, Москва,
абонентский ящик 55
тел./факс: (495) 229-91-03
e-mail: real@nlo.magazine.ru
Интернет: <http://www.nlobooks.ru>

Формат 60×90/16
Бумага офсетная № 1
Печ. л. 58. Тираж 1000. Заказ № 7912.

Отпечатано с готовых файлов заказчика
в ОАО «Первая Образцовая типография»,
филиал «УЛЬЯНОВСКИЙ ДОМ ПЕЧАТИ»
432980, г. Ульяновск, ул. Гончарова, 14

Книги и журналы
«Нового литературного обозрения»
можно приобрести в интернет-магазине издательства
www.nlobooks.mags.ru
и в следующих книжных магазинах:

в МОСКВЕ:

- «Библио-Глобус» – ул. Мясницкая, 6, (495) 924-46-80
- Галерея книги «Нина» – ул. Волхонка, д. 18/2 (здание Института русского языка им. В.В. Виноградова), (495) 201-3645
- «Гараж» – ул. Крымский вал, 9 (Парк Горького, магазин в центре современной культуры «Гараж»), (495) 645-05-21
- «Медленные книги» – (495) 971-47-92
- «Книги в Билингве» – Кривоколенный пер., 10, стр. 5, (495) 623-66-83
- «Москва» – ул. Тверская, 8, (495) 629-64-83, (495) 797-87-17
- «Московский Дом Книги» – ул. Новый Арбат, 8, (495) 789-35-91
- «Мир Кино» – ул. Маросейка, 8, (495) 628-51-45
- «ММОМА ART BOOK SHOP» – Петровка, 25 (в здании ММСИ)
- «ММОМА ART BOOK SHOP» – Красная площадь, 3 (ГУМ), 8 (916) 979-54-64
- «ММОМА ART BOOK SHOP» – Берсеневская наб., 14, стр. 5 (Институт Стрелка)
- «Новое Искусство» – Цветной бульвар, 3, (495) 625-44-85
- «У Кентавра» – ул. Чайнова, д. 15 (магазин в РГГУ), (495) 250-65-46
- «Фаланстер» – Малый Гнездиковский пер., 12/27, (495) 629-88-21
- «Фаланстер» (На Винзаводе) – 4-й Сыромятнический пр., 1, стр. 6 (территория ЦСИ Винзавод), (495) 926-30-42
- «Циолковский» – ул. Большая Молчановка, 8, (495) 691-51-16, (495) 691-56-28
- «Додо» на Солянке – ул. Солянка, 1/2, стр. 1, 8 (926) 063-01-35
- «Додо» в ТЦ «Филион» – Багратионовский проезд, 5 (ТРЦ «Филион»), 8 (929) 579-53-22
- «Додо» в кинотеатре «Пионер» («Омнибус») – Кутузовский проспект, 21 (кинотеатр «Пионер»), 8 (915) 418-60-27
- «Додо» в КЦ Зил – ул. Восточная, 4, к. 1, (495) 675-16-36 (позовите Додо к телефону)
- Киоск в кафе «АртАкадемия» – Берсеневская набережная, 6, стр. 1

в САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ:

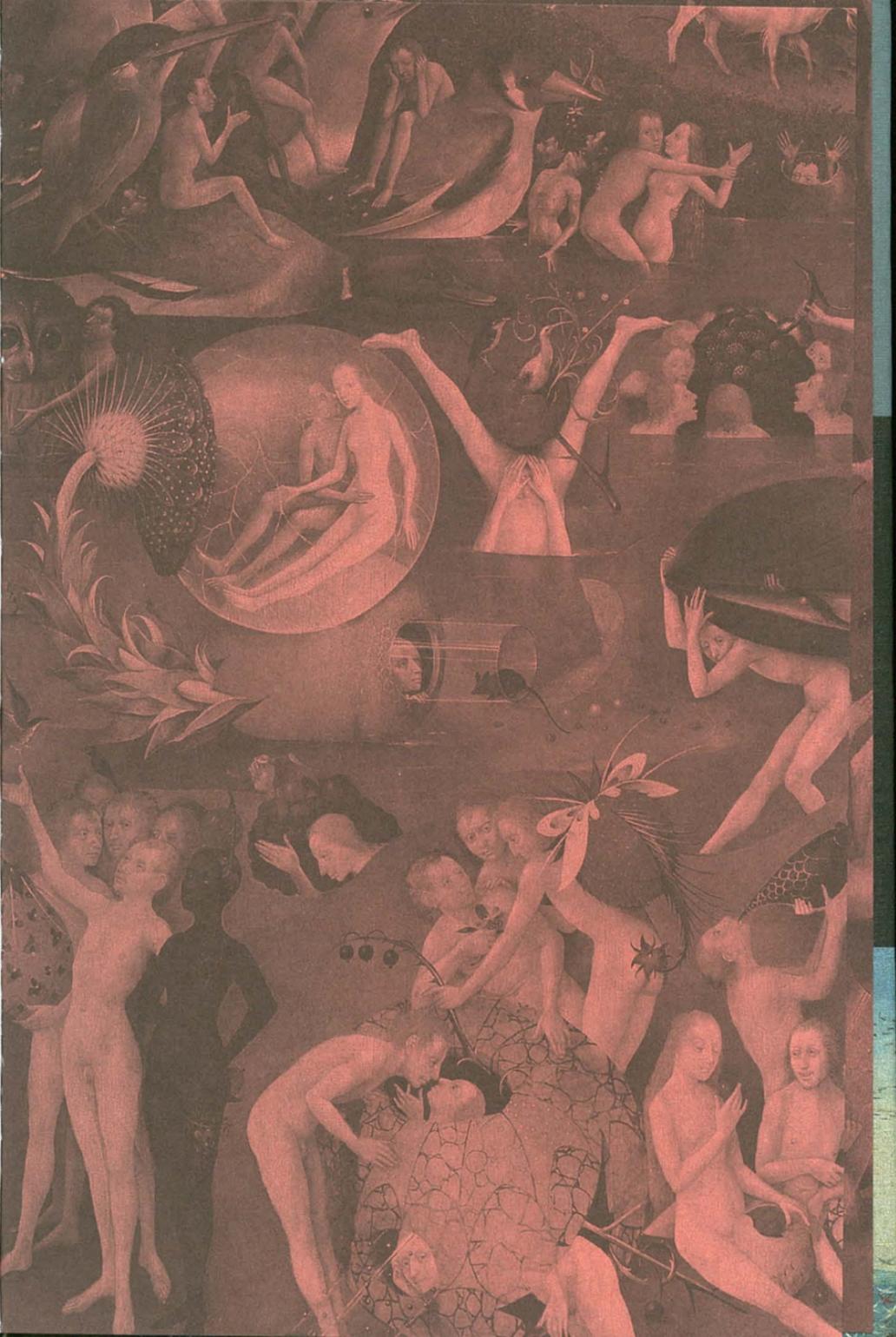
- На складе нашего издательства – Лиговский пр., 27/7, (812) 579-50-04, (952) 278-70-54
- «Академическая литература» – Менделеевская линия, 5 (в здании Истфака СПбГУ), (812) 328-96-91
- «Академкнига» – Литейный пр., 57, (812) 230-13-28
- «Все свободны» – наб. р. Мойки, 28 (второй двор, код 489), (911) 977-40-47
- Галерея «Новый музей современного искусства» – 6-я линия ВО, 29, (812) 323-50-90
- «Исткнига» – Кадетская линия ВО, 27/5, (812) 986-82-51
- Киоск в Библиотеке Академии наук – ВО, Биржевая линия, 1
- Киоск в фойе главного здания «Ленфильма» – Каменноостровский, 10
- «Классное чтение» – 6-я линия ВО, 15, (812) 328-62-13
- «Книжная лавка» – в фойе Академии художеств, Университетская наб., 17
- «Книжный салон» – Университетская наб., 11 (в фойе филологического факультета СПбГУ), (812) 328-95-11
- «Книжная лавка писателей» – Невский, 66, (812) 314-47-59
- «Мы» – Невский, 20 (на третьем этаже проекта Biblioteka), (981) 168-68-85
- «Подписные издания» – Литейный пр., 57, (812) 273-50-53
- «Порядок слов» – Наб. реки Фонтанки, 15 (812) 310-50-36
- «Проектор» – Лиговский пр., 74 (Лофт-проект «Этажи», 4-й этаж), (911) 935-27-31
- «Росфото» (книжный магазин при выставочном зале) – ул. Большая Морская, 35, (812) 314-12-14
- «Санкт-Петербургский Дом Книги» (Дом Зингера) – Невский пр., 28, (812) 448-23-57
- «Свои книги» – 1-я линия ВО, 42, (812) 966-16-91
- «Фаренгейт 451» – ул. Маяковского, 25 (во дворе) (911) 136-05-66

в ЕКАТЕРИНБУРГЕ:

- «Дом книги» – ул. Антона Валека, 12, (343) 253-50-10

в ИРКУТСКЕ:

- Интернет-магазин «Лавка чудесных подарков» – ул. Свердлова, 36 (ТЦ Сезон, офис 514), (3952) 95-44-45, www.lavchu.ru









Клайв Стейплз Льюис

ИЗБРАННЫЕ
РАБОТЫ
ПО ИСТОРИИ
КУЛЬТУРЫ



Историко-литературные исследования выдающегося британского ученого и мыслителя Клайва Стейплза Льюиса (1898–1963), известного в России прежде всего благодаря его художественным и богословским произведениям, впервые переводятся на русский язык. В своих работах Льюис демонстрирует умение взглянуть на объект исследования глазами современника, отличая намерения и оценки древних авторов от позднейших трактовок. «Аллегория любви» (1936) посвящена европейской аллегорической традиции, начиная с провансальской поэзии XI века и заканчивая эпохой Возрождения в Англии. В «Предисловии к «Потерянному Раю»» (1942) автор рассматривает природу эпической поэзии, богословие Мильтона и критикует романтические трактовки его поэмы. «Отброшенный образ» (1964) — последняя книга Льюиса, в которой он реконструирует картину мира средневекового человека, образ, отвергнутый Новым временем.



Новое
Литературное
Обозрение

