

# ДРЕВНЕЙШАЯ ЛИРИКА И.Г. МАТЮШИНА ЕВРОПЫ



РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ГУМАНИТАРНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ  
ИНСТИТУТ ВЫСШИХ ГУМАНИТАРНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ

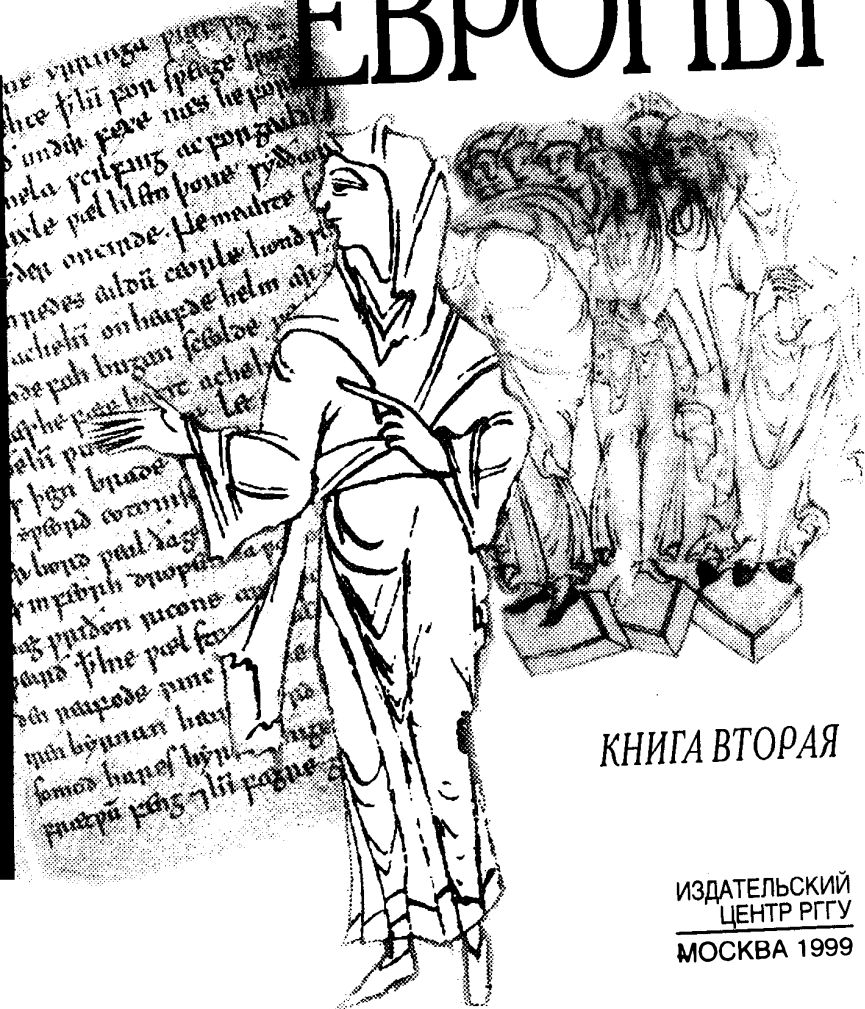


И. Г. МАТЮШИНА

# ДРЕВНЕЙШАЯ



# ЛИРИКА ЕВРОПЫ



КНИГА ВТОРАЯ

ИЗДАТЕЛЬСКИЙ  
ЦЕНТР РГГУ  
МОСКВА 1999



**Матюшина И.Г.**

**М 12 Древнейшая лирика Европы. М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 1999. Кн. 2. 493 с.**  
**ISBN 5-7281-0066-X**

В книге исследуются начала раннесредневековых лирических систем: к магическим заклинаниям восходит поэзия скальдов, погребальные плачи и панегирики генетически связаны с древнейшими европейскими элегиями (ирландскими, валлийскими, англосаксонскими), любовный и семейный фольклор находит отражение в немецкой и романской поэзии (испано-арабской, галисийско-португальской, латинской, провансальской, итальянской). Для большинства этих поэтических систем оказывается возможным обнаружить реликты типологически ранних форм, предшествующих появлению литературной лирики. Так, лирические фрагменты англосаксонского эпоса "Беовульф" и героико-эпических песней "Старшей Эдды" можно рассматривать как ранние этапы типологического развития лирики, примеры первоначального синкретизма лирической и эпической поэзии.

Для литературоведов, культурологов и широкого круга читателей.

М  $\frac{4603020300 - 20}{078(03) - 99}$  39-98

**ББК 83.2**

© И.Г. Матюшина, 1999  
© Российский государственный  
гуманитарный университет, 1999

# Оглавление

## Книга первая

Предисловие .....	7
Проблема происхождения литературной лирики .....	9
Англосаксонская лирика .....	20
Лирические фрагменты в эпической и героической поэзии .....	28
Начала медитативной лирики .....	37
Первые образцы любовной лирики .....	61
Лирические мотивы в древнеисландских героических «элегиях» .....	79
Зарождение лирики в любовной поэзии скальдов .....	102
Становление древневаллийской лирики .....	165
Древнейшая ирландская лирика .....	196

## Книга вторая

Миннезанг и традиции исконной немецкой лирики .....	247
---	-----

Ранняя романская лирика .....	305
Эпическая и лиро-эпическая поэзия .....	305
Испано-арабская лирика .....	312
Латинская лирика .....	322
Провансальская лирика .....	358
Старофранцузская лирика .....	382
Галисийско-португальская лирика .....	393
Итальянская лирика .....	407
Заключение .....	436
Библиография .....	449
Издания текстов, переводов и принятые сокращения .....	456
Указатель имен .....	460
Указатель произведений .....	465
Summary .....	485
Список иллюстраций .....	490

# Миннезанг и традиции исконной немецкой лирики

*Радость будет позже, тоска сначала.  
Рыцаря пригожего я повстречала.  
Только бы не отняли его у меня,  
Сердце обезрадовив до последнего дня.*

Кюренберг (Пер. В. Микушевича)

**В ИЗУЧЕНИИ** процессов зарождения лирики древнейшая немецкая литература представляет не такой большой интерес, как англосаксонская, скандинавская, валлийская и ирландская поэзия, прежде всего потому, что она дошла до нас в исключительно фрагментарном виде. Единственная эпическая поэма на древневерхненемецком языке «Песнь о Хильдебранде» («Hildebrandslied»), записанная в начале IX в., относится к столь архаичной стадии развития эпоса, что говорить о зарождении внутри нее элементов лирики не приходится. То же можно сказать и о таких образцах речевых форм, существовавших в недрах устной традиции, как «Мерзебургские заговоры» («Merseburger Zaubersprüche»), записанные в IX в. и непосредственно отражающие поэтически обработанный ритуал древних германцев.

Среди более разнообразной в жанровом отношении духовной литературы древнего периода можно выделить группу текстов, созданных внутри старой традиции аллитерационного стиха с его основной метрической единицей — долгой строкой, разделенной цезурой. Таковы: «Муспилли» («Muspilli», рукопись ок. 830 г.) — проповедь, посвященная описанию Страшного Суда и сулящая грешникам возмездие в мире ином; древнесаксонский книжный эпос «Хелианд» («Heliand», рукопись IX в.), излагающий Новый завет; «Книга Бытия» («Genesis», рукопись IX в.), пересказывающая соответствующую часть Ветхого Завета, и «Вессобрунская молитва» («Wessobrunner Gebet», рукопись последней трети VIII в. или нач. IX в.), прозаическая часть которой составляет молитву о даровании истинной веры, доброй воли, мудрости и силы противостоять злу, а поэтическая — включает две строфы, описывающие хаос до сотворения мира и сходные с самой знаменитой песнью мифологического цикла «Старшей Эдды» — «Прорицанием вёльвы».

В отличие от этих памятников, сложенных аллитерационным стихом и использующих исконные древнегерманские стилистические приемы, в средневековой немецкой литературе возникают произведения, в которых осваиваются новые поэтические формы. В 70-е годы IX в. вейсенбургский монах Отфрид сочиняет стихотворное переложение Евангелия («Liber Evangeliorum») в пяти книгах, где Священное Писание излагается в совершенно ином духе, чем в уже упомянутой поэме «Хелианд». Отфрид более строго следует тексту Евангелия, опираясь на ученые комментарии и теологические толкования Библии. Огромное влияние на Отфрида оказала духовная латинская поэзия, откуда он почерпнул вместе с трактовкой Священного Писания, многие стилистические приемы: формулы, устойчивые словосочетания и т. д., а главное, необычный для древнегерманской поэзии принцип организации стиха — короткие двустушия, связанные конечной рифмой. Популярность поэмы Отфрида подтверждается не только наличием многих копий, исполненных, судя по языковым особенностям, в разных скрипториях, но и созданием под влиянием его метрической реформы таких типологически несходных произведений, как хвалебная «Песнь о Людвиге» («Ludwigslied», ок. 881 г.), посвященная победе этого франкского короля над норманнами в 881 г., «Песнь о Святом Георге» («Georgslied», ок. 896 г.) и поэма «Христос и самаритянка» (80-е годы IX в.). Во всех этих произведениях, полностью отказавшихся от древней эпической тематики и поэтической формы, ясно прослеживается влияние христианской латинской поэзии. Однако и

этим духовным жанрам не было суждено получить дальнейшего развития в Германии, где в конце древневерхненемецкого периода латынь господствовала во всех сферах высокой литературы.

Даже краткое перечисление дошедших до нас древнейших поэтических памятников на немецком языке говорит о том, что проследить процессы зарождения в них лирической поэзии, подобно тому, как мы пытались это сделать на примере англосаксонской, древнескандинавской и кельтской литератур, не представляется возможным. Лирическая поэзия расцветает в Германии в XII в., и так же, как во Франции, ее становление идет параллельно с развитием рыцарского романа. В обеих поэтических системах воспеваются идеалы светской рыцарской культуры, последовательно прослеживается тенденция к идеализации женщины, вводится тема чистой, облагораживающей любви.

Можно заметить, что в XII в. в немецкой рыцарской героико-эпической поэзии возникают мотивы, темы и образы, традиционно ассоциирующиеся с лирикой. В таких ранних до-рыцарских «эпических» поэмах, как «Король Ротер» («König Rother»), поэмы об Александре Великом, «Песнь о Роланде» («Rolandslied»), «Герцог Эрнст» («Herzog Ernst»), основное внимание уделяется нарративной части, повествованию о героических подвигах, в которых мужские персонажи играют доминирующую, а женские — подчиненную роль. Лишь в изолированных эпизодах «Хроники Кайзера» («Kaiserchronik», приблизительно 1147 г.) впервые появляются мотивы, которые получают широчайшее распространение в более позднее время:

Umbe di minne ist iz aver so getan ,  
da nemac niht lebentiges vor gestan.  
swer rehte wirt innen  
frumer wibe minne,  
ist er siech, er wirt gesunt,  
ist er alt, er wirt junc.  
die frowen machent in genuoge  
hovesc unde kuone.

Природа любви, однако, такова,  
что ни одно живое существо не может ей  
противостоять. Человек, который вонстину  
испытает любовь хороших женщин,  
если болен, будет здоров,  
если стар, будет молод.  
Женщина сделает его достаточно  
обходительным и смелым.

Это краткое рассуждение, единственное в обширном тексте, условно говоря, предвосхищает тематику следующей группы эпических поэм, где мотив куртуазной любви (Minne) и связанные с ней женские персонажи занимают центральное место. В таких произведениях, как «Тристан» Эйлхарта (Eilhart «Tristant»), «Энеида» Генриха фон



Фельдеке (Heinrich von Veldeke «Eneide»; terminus ad quem 1190 г.), любовь изображена как демоническая сила, которая в эпизоде, связанном с Лавинией, преобразуется в супружескую привязанность, но ведет к трагедии в истории Дидоны, не говоря уже о поэме о Тристане. В «классических» рыцарских романах «Эрек» и «Ивейн» Гартмана фон Ауэ («Erec»; «Iwein» Hartmann von Ouwe, ок. 1170–1215), «Парцифаль» Вольфрама фон Эшенбаха (Wolfram von Eschenbach «Parzival», ок. 1170–1220) тема куртуазной любви остается в центре внимания, утверждаются ценности рыцарского мира, появляются идеализированные портреты героинь.

Несмотря на то что между немецкой героико-эпической, рыцарской и лирической поэзией есть черты сходства, любовная тематика и женские образы трактуются в них по-разному. В рыцарском романе любовные темы всегда связаны с конкретными персонажами и вплетаются в основную нарративную канву произведения. В немецкой лирике эта тематика остается более абстрактной, даже если проецируется на образы лирического героя или героини. Таким образом, если в рыцарском романе, как и в героическом эпосе, основное внимание уделяется смене эпизодов и действиям или характеристике персонажей, то в лирической поэзии как бы кристаллизуются архетипические мотивы и ситуации.

Рассматривая эволюцию немецкой героико-эпической поэзии с точки зрения использования в ней лирических мотивов и тем, легко заметить, сколь внезапно изменяется ее тематика — куртуазное любовное служение появляется в качестве центрального мотива и одновременно возрастает значимость женских образов. Оба эти изменения обусловлены влиянием поэзии трубадуров и труверов, которым обязана своим возникновением и немецкая лирика XII в.

Генезис лирики на немецком языке связан с освоением сюжетов, образов и тем романской литературы. Существуют гипотезы (Burdach K. 1928), согласно которым немецкая лирика, подобно романской, испытала воздействие арабской придворной поэзии, бытовавшей в Андалусии (см. ниже в разделах об испано-арабской и провансальской лирике). Аргументы, подтверждающие вероятность такого влияния, можно привести только в области идей и мотивов (идеал служения и поклонения, тайный характер любви, платоническая страсть и т. д.), напротив, в поэтическом языке немецкой лирики трудно найти хотя бы одно выражение, несомненно заимствованное из восточной поэзии.

Большинство исследователей допускает, что на немецкую лирику, как и на романскую, оказала воздействие античная литература, в особенности Овидий. К «Героидам» Овидия возводится не только такой распространенный в немецкой поэзии жанр, как Wechsel — «спор», обмен репликами, но и любовный монолог женщины. С «Песнями любви» («Amores») Овидия связываются инвективы немецких поэтов, например, Генриха фон Морунгена, против согладатаев — «huote». Часто встречающиеся в немецкой лирике образы ласточки и соловья считаются навеянными образами Прокны и Филомелы, известными из мифологии и поэтически воспетыми в «Метаморфозах» Овидия (VI, 424—674). Предполагалось даже (Schwietering J. 1924), что знаменитая песня Вальтера фон дер Фогельвейде «Под липами» («Unter der linden») сочинена под воздействием «Героид» Овидия (ср. Письмо 15 Сапфо — Фаону, 137—156: «Invenio silvam...» — «В лес, пещеры бегу...»).

Согласно другим гипотезам (Brinkmann H. 1925. 1926) немецкая лирика обязана своим возникновением не столько древней, сколько средневековой латинской поэзии меровингского и каролингского периода, особенно стихам Аполлинария Сидония, Венанция Фортуната, Альдхельма, Бонифация, Алкуина. Именно из средневековой латинской гимнологии были почерпнуты, как представляется сторонникам этой теории, и описания природы в немецкой лирике. Популярностью в XII в. пользовались послания Хильдеберта Лаварденского, Марбодэ Реннского и его ученика Бальдерика Бургейльского, которые могли оказать влияние на формирование литературных вкусов в Германии, Австрии, Швейцарии (предполагалось, например, что отдельные образы в поэзии Вальтера фон дер Фогельвейде сходны с образами Бальдерика Бургейльского, см.: Sayce O. 1982. P 201)

Перечисленные гипотезы отнюдь не относятся к числу взаимоисключающих. Так, теорию происхождения немецкой лирики из средневековой латинской поэзии легко примирить с «античной» гипотезой. Известно, что в каролингский период литература находилась под большим влиянием Вергилия, а в X—XI вв. — под воздействием Теренция и Горация. Поэзия XII в. часто называется «овидианским возрождением». Если «Метаморфозы» были своеобразным «учебником» мифологии, то философские и любовные элегии и послания Овидия служили образцом для сочинителей средневековых лирических стихов. Подражают Овидию элегии Хильдеберта Лаварденского об изгнании, о лежащем в руинах Рима, эротические поэмы Серлона Вильтонского, прочувствованные послания Бальдерика Бургейльского к

знакомым ему монахиням, в которых он выражает свои нежные чувства, по-христиански чистые и возвышенные. Дидактические поэмы Овидия вдохновили Марбода Реннского на сочинение «Книги о камнях», давшей пример для бесчисленных «лапидариев».

Если античность и средневековая латинская поэзия, несомненно, оказали влияние на формирование лирической поэзии на новых европейских языках, в том числе на немецком, то арабская словесность, возможно, воздействовала на лирику Германии не столь непосредственно. Как будет показано ниже, именно арабской лирике многим обязана та романская поэзия, к которой восходят темы, сюжеты и образы немецких авторов особенно в XII в. Что же касается приведенных теорий генезиса немецкой лирики в целом, то сходны они в одном — их сторонники ищут корни немецкой лирики за пределами Германии и всего германоязычного ареала.

Трудно сомневаться в том, что при всей важности разнообразных влияний, скорее всего взаимодействовавших друг с другом, главным источником немецкой лирической поэзии была фольклорная песенная лирика. Параллельно с процессом освоения немецкой поэзией новых мотивов и сюжетов, нередко, действительно, почерпнутых из романской лирики, в ней используются те содержательные и формальные черты, которые могут быть более или менее гипотетически возведены к исконным, не всегда поддающимся восстановлению, традициям. Дошедшие до нас фольклорные немецкие песни записаны относительно поздно, не раньше XIV—XV вв., однако их богатство и жанровое разнообразие таково, что говорит о существовании развитой традиции лирической поэзии. Среди них встречаются и загадки, и заговоры, и любовные песни, и танцевальные, и застольные, и колыбельные, и трудовые, и воспевающие природу и многие другие. О том, что лирическая традиция процветала в Германии, Австрии, Швейцарии и в Средние века, говорит само существование уже упоминавшегося термина «winileod» («песни к другу» или «песни о друге», т. е. «женские песни»), который сопровождается в раннесредневековой рукописи латинской глоссой «psalmi plebei». Напомним также, что в «Капитулярии» Карла Великого (789 г.) шла речь о законе, согласно которому монахиням запрещалось сочинение и распространение «песен к другу» («ut nullatenus ibi uuinoleodos scribere vel mittere praesumant»). Знаменательно, что в найденной в Баварии латинской поэме «Руодлиб» (ок. 1030—1050) — произведении, которое можно назвать первым в новоевропейской литературе эпосом с вымышлен-

ным сюжетом или, иначе говоря, первым рыцарским романом, — инкорпорирован фрагмент с немецкими рифмами («liebes» — «счастье»: «loubes» — «хвала»; «wunne» — «радость»: «minne» — «любовь»).

Дошедшие до нас «женские песни» (Frauenstrophe, Frauenmonolog, Frauenlied, Frauenklage) — монологи героинь, сетующих на утрату или отсутствие возлюбленного, а также «спор» (Wechsel), обмен репликами двух влюбленных, вероятно, дают некоторое представление о фольклорных жанрах лирической поэзии, несомненно, существовавших в Германии. Жанры, соответствующие немецким Frauenlieder, сохранились в романской лирике, как правило, более поздней (см. ниже), однако черты сходства между ними не столь велики, чтобы предполагать возможность какого-либо воздействия. Влияние или заимствование маловероятно еще и потому, что в классической лирике трубадуров и труверов «женские песни» последовательно избегаются. Как будет показано в разделе о романской лирике, наиболее ранние галисийско-португальские «песни о друге» (cantigas de amigo) восходят к XII в., испано-арабские строфы харджа обычно датируются XI в., французские «песни полотна» (chanson de toile) — XIII в.

Уцелевшие образцы средневековой немецкой лирики, представленные «женскими песнями», характеризуются крайней простотой поэтической формы, свидетельствующей об их архаичности и, как можно предположить, независимости от романских влияний. Таковы четыре стихотворения, вложенные в уста героинь, которые скорбят о своих отсутствующих или неверных возлюбленных. Рукописи приписывают их поэтам, достоверность существования которых сомнительна. Одно произведение связывается сразу с двумя именами: Ниуне (Niune) и Альрам фон Грестен (Alram von Gresten), другое приписывается Вальтеру фон Мецце (Walter von Mezze); последние две песни включены в корпус Дитмара фон Айста. Тематически и формально эти четыре фрагмента крайне сходны между собой, однако мало соответствуют тому непосредственному поэтическому контексту, в который включены. Героиня изображена в них преданной, любящей, страдающей от разлуки с возлюбленным или от его неверности:

Diu linde ist an dem ende nu jarlanc licht unde bloz.  
mich vëhet min geselle: nu englite ich des ich nie genoz.  
so vil ist unstæter wibe: die benement ime den sin.  
got wizze wol die warheit, daz i' me diu holdeste bin.  
si enkunnen niewan triegen vil menegen kindeschen man.  
owe mir siner jugende! diu muoz mir al ze sorgen ergan.

Липа в конце концов осталась без листьев и цветов на весь год. Мой возлюбленный отверг меня: теперь я наказана за то, что никогда меня не радовало. Есть столько вероломных женщин: они отнимают у него разум. Господь знает всю правду, что я одна самая преданная ему. Они могут обмануть столь многих неопытных мужчин. Увы его юности! Это должно принести мне только горе.

В противоположность этому (и двум другим) целиком монологическим стихотворениям один из образцов ранних немецких «женских песен» снабжен нарративным вступлением:

Ez stuont ein frouwe alleine und warte uber heide  
und warte ir liebes, so gesach si valken fliegen.  
«so wol dir, valke, daz du bist! du fliugest swar dir lieb ist:  
du erkliusest dir in dem walde einen boum der dir gevalle.  
also han ouch ich getan: ich erkos mir selbe einen man,  
den erwelton miniu ougen. daz nident schone frouwen.  
owe wan lant si mir min liep? joh engerte ich ir dekeines trutes niet».

Женщина стояла одна и смотрела на пустошь, и ждала своего любимого. Она увидела летящего сокола. «Как счастлив ты, сокол! Ты летишь, куда захочешь, ты выбираешь в лесу дерево, которое тебе нравится. Так же и я поступила: я сама выбрала мужчину, которого оценили мои глаза. Этому завидуют красивые женщины. Зачем они не оставят мне мою любовь? Я никогда не жаждала никого из их возлюбленных».

Эта песня отличается от всех прочих также и тем, что имеет определенный лирический сюжет — ждущая возлюбленного героиня рассказывает о своей судьбе. Сравнивая себя со свободным соколом, самим избирающим собственный жребий, она утверждает свою свободу в выборе возлюбленного. Она нашла себе друга по сердцу, но его увлекли другие женщины — как и в предшествующей песне, здесь возникает образ неверного возлюбленного. Минувшее лето символически ассоциируется с его угасшей любовью. Липа осталась осенью без листьев и цветов, так и преданная женщина осталась без радости и любви. В обоих стихотворениях применен характерно фольклорный прием психологического параллелизма — сравнение с миром природы раскрывает душевное состояние.

В двух других «женских песнях» (как и в первой из приведенных) используется так называемый «природный зачин», который восходит к фольклорной поэзии, всегда непосредственно откликающейся на любые изменения годового сельского цикла. Унаследованный из ве-

сенных хороводов, майских песен, и, возможно, развившийся не без влияния античной эклоги, «природный зачин» контрастирует или совпадает по настроению со всем строем произведения и неизменно оказывается высоко функциональным:

So wol dir, sumerwunne! daz vogelsanc ist geswunden,  
alse ist der linden ir loup. jarlanc truobent mir ouch  
miniu wol stenden ougen.

Прощай, моя летняя радость! Исчезло пение птиц,  
как и листва на липе. Также в это время года  
мои глаза омрачились.

В последнем из сохранившихся стихотворений «природный зачин» в собственном смысле слова отсутствует, однако пейзажная топика подразумевает любовную. Тема приводимой ниже немецкой «женской песни» получает развитие в одном из самых выразительных стихотворений средневековой латинской поэзии «Легко дует южный ветер» («Levis exsurgit zephirus») из сборника «Кембриджских песен» (см.: раздел о латинской лирике). Если описание лета, пения птиц, яркой розы ассоциируется со счастьем в любви, то разлука с любимым делает невозможной «летнюю радость» (sumerwunne — контекстуальный синоним, обозначающий в поэтическом языке немецкой лирики «любовное блаженство»):

Mich dunket niht so guotes noch so lobesam  
so diu liehte rose und diu minne mins man.  
diu kleinen vogellin  
diu singent in dem walde: dest menegem herzen liep.  
mir enkome min holder geselle ine han der sumerwunne niet.

Ничто не кажется мне столь хорошим или достойным хвалы, как яркая роза и любовь моего мужчины. Маленькие птички поют в лесу: многие сердца ликуют. Если мой любящий друг не вернется ко мне, мне никогда не изведать летней радости.

Помимо общей тематики, связанной с выражением скорби, беспомощности и ревности героини, что дополнительно подчеркивается введением образов «вероломных женщин» и «прекрасных соперниц» (мотив ревности, как будет показано, почти отсутствует в романской лирике), эти песни объединяет и их поэтический строй. В них использован общий лексический фонд, например архаические слова для обозначения мужчины: man, geselle, helt, liep, trut. Сходны эти не-



большие поэмы и своей формальной организацией. В качестве основной метрической единицы в них употреблена семи- или восьмистопная долгая строка, разделенная цезурой, или четырехстопная строка без цезуры. Единственным использованным в них типом обязательного звукового повтора оказывается парная конечная рифма, объединяющая соседние строки. Кроме этого, факультативно применяются ассонансы и аллитерация.

Формально и тематически с группой «женских песен» связано несколько немецких строф в *Carmina Burana* (см. подробнее в разделе о латинской лирике). Большая часть этой рукописи, называемой также «Буранским сборником» (*Codex Buranus*) и датируемой началом XIII в., включает латинский материал, однако пятьдесят одно стихотворение записано на немецком языке.

В «Буранском сборнике» песни на латинском языке нередко сопровождаются немецким рефреном с тем же ритмом и нотами. Вполне возможно, что обычай переплетать латинские стихи с немецкими припевами восходит к танцевальным песням, в которых тексты на родном языке проясняли для танцующих смысл основной строфы. Использование в одном произведении двух языков — латыни и народного, немецкого, обусловленное характерной для всей средневековой европейской культуры ситуацией двуязычия, могло применяться и как художественный прием (например, в строфе № 174 «*Chume, chume, geselle min*» «Пойдем, пойдем, друг мой», см. ниже)

Четыре строфы в «Буранском сборнике» тематически близки к рассмотренным примерам древнейшей немецкой лирики. Так, следующая латинско-немецкая жалоба героини на то, что ее оставил возлюбленный (№ 149), во многом характерна для ранних «женских песен»:

*Floret silva nobilis floribus et foliis.  
ubi est antiquus meus amicus?  
hinc equitavit, eia! quis me amabit?*

*Ref.:*

*Floret silva undique, nah mime gesellen ist mir we!  
Gruonet der walt allenthalben: wa ist min geselle also lange?  
der ist geriten hinnen, owi! wer sol mich minnen?*

Цветет благородный лес цветами и листьями. Где же давний мой друг?  
Он усакал куда-то. Увы! Кто полюбит меня?

*Рефрен:* Лес цветет со всех сторон — я тоскую по своему другу!

Зеленеет лес со всех сторон: где же был мой друг так долго?

Он усакал куда-то. Увы! Кто полюбит меня?

Приведенные латинская и немецкая строфы текстуально ближе друг к другу, чем все остальные латинские и соответствующие им немецкие стихи в *Carmina Burana*. Более того, процитированная выше латинская строфа пространно излагает содержание немецкой строфы, воспроизводя ее метрическую структуру, длину строки и тип рифмы. Имитируемые этой строфой четырехстопные немецкие строки, сгруппированные в двустушия, не характерны для латинской поэзии. Макаронический латино-немецкий рефрен, вероятно, был присочинен автором латинского текста, так как четырехстопные строфы обычно не требовали применения рефрена. Неуместность этого рефрена подтверждается и тем, что в этом разделе рукописи другие произведения с рефренами отсутствуют. Таким образом, можно согласиться с теми исследователями (например, *Sayce O.* 1982. Р. 239–240), которые считают, что немецкая строфа послужила в данном случае оригиналом для латинской строфы (включая и ее рефрен).

К аргументам в пользу исконности и вероятной древности немецкой строфы можно также добавить, что (как и в первой группе стихотворений) в ней встречаются архаичные слова, обозначающие мужа (ср. *geselle*), а в ее синтаксическом строении преобладают простые паратактические конструкции. Архаична также метрическая и звуковая организация немецкой строфы (парные рифмы и внутренние корневые созвучия в первой строке). Можно заключить таким образом, что перед нами один из стадиально ранних образцов германской лирической поэзии. Высказанное предположение подкрепляет и тематическая близость приведенной строфы к фольклорной лирике, и использованные в ней фольклорные изобразительные средства, в частности, психологический параллелизм.

Вероятно, к ранней немецкой лирике могут быть отнесены еще три небольших стихотворения из *Carmina Burana*, например загадочная по содержанию строфа (№ 145a):

Wære diu werlt alle mîn  
von deme mere unze an den Rîn,  
des wolt ih mich darben,  
daz chunich von Engellant  
læge an mînem arme.

Если бы весь мир был моим  
от моря до Рейна,  
я бы отказалась от него сама,  
чтобы король Англии  
мог лежать в моих объятиях.

В таком виде эта строфа скорее всего содержит обращение от лица лирической героини (предполагалось, что король Англии здесь — Ричард Львиное Сердце). Однако если принять во внимание добавлен-

ную в более позднее время конъектуру в рукописи (*diu chuenegin* — «королева» над словом *chunich* — «король»), как это делают те, кто считает, что речь в строфе идет об Альеноре из Пуатье, королеве Англии с 1154 г., то отнести эту строфу к интересующему нас жанру будет невозможно. Тем не менее формальная организация строфы архаична: отсутствует регулярное чередование ударных и безударных слогов, рифма используется только в первых двух строках, остальные строки — нерифмованные. Напротив, исконный древнегерманский звуковой прием — консонанс корневых морфем — применяется почти во всех строках. Все перечисленные особенности свидетельствуют о том, что эта строфа представляет собой один из ранних образцов немецкой лирики.

Другой пример (*№ 167a*) из *Carmina Burana*, вероятно, должен быть отнесен к жанру танцевальных песен:

Swaz hie gat umbe,	Кто здесь так собирается вкруг?
daz sint alle megede;	Это все девушки,
die wellent an man	которые хотят остаться (или «танцевать»?)
allen disen sumer gan.	без мужчины все это лето.

Метрическая организация этого стихотворения (и предшествующей строфы) позволяет отнести его к несомненно аутентичным и, возможно, архаичным. Об этом говорят и рифмы на гласные, употребленные в первом двустии, и скопление ударных слогов, «отбивающих» танцевальный ритм, и сильные ударения в начале каждой строки.

К жанру плясовых песен скорее всего восходят несколько рефренов, приводимых в *Carmina Burana*. Например, один из немецких припевов сопровождает латинское стихотворение (*№ 180*), никак тематически с ним не связанное:

Mandaliet, mandaliet,	Мандалиет, мандалиет,
min geselle chumet niet!	мой друг не приходит!

Очевидно, этот рефрен заимствован из немецких танцевальных песен, где окказиональные (часто звукоподражательные) слова, такие, как «мандалиет», часто используются в припевах, будто привлекая внимание к содержательному наполнению сопровождаемой ими строки, несущей основную смысловую нагрузку. Изосиллабические, изометрические четырехстопные строки, подобные процитированной выше, были особенно популярны в рефренах танцевальных песен.

Высказанное предположение подтверждается сравнением приведенного припева со следующей танцевальной строфой, составляющей немецкую параллель латинскому стихотворению (№ 180a):

Ich wil truren varen lan;  
uf die heide sul wir gan  
vil liebe gespilen min.  
da seh wir der blumen schin.  
*Ref.:* Ich sage dir, ich sage dir,  
min geselle, chum mit mir.

Я оставлю грусть:  
мы пойдем на пустошь,  
мои дорогие спутники.  
Там мы увидим яркие цветы.  
*Рефрен:* Я говорю тебе, я говорю тебе,  
мой друг, пойдем со мной.

Рефрен в этой строфе обращен к возлюбленному с призывом следовать за девушкой. Сходным припевом, также содержащим обращение к другу и императивные конструкции, сопровождается немецкая строфа, объединенная с латинской (№ 174):

Chume, chume, geselle min,  
ih enbite harte din.  
ih enbite harte din,  
chum, chum, geselle min.

Пойдем, пойдем, мой друг,  
я с нетерпением жду тебя.  
я с нетерпением жду тебя,  
пойдем, пойдем, мой друг.

Приведем этот фрагмент полностью в поэтическом переводе:

Приходи, мой друг, ко мне —  
Так тоскую по тебе.  
Так тоскую по тебе,  
Приходи, мой друг, ко мне!

Словно роза — алый рот,  
Дай забвенья от забот,  
Дай забвенья от забот,  
Словно роза — алый рот!

(Пер. Р. Шор)

Метрическая и синтаксическая структура процитированных немецких рефренов почти идентична. Они заполнены последовательностями двустигий, в них отсутствуют анакрузы — каждая строка начинается с сильноударного слога, строки содержат по четыре ударения и парные рифмы. Сходна и синтаксическая, и лексическая организация этих строф с припевами: императивные конструкции, воспроизводимые словесные повторы (*chume, geselle*). Не исключено, что второй рефрен (№ 174) был организован по модели первого при помощи простого приема зеркального удвоения. Источником же их могли послужить фольклорные танцевальные песни.

Наконец, последний фрагмент (№ 183a) в *Carmina Burana*, который, вероятно, с меньшими основаниями может быть причислен к

исконной немецкой лирике, представляет собой «дневную песнь» или «песнь на рассвете» (Tagelied, ок. 1170—1180 гг.):

Ich sich den morgensterne brehen,  
nu, helt, la dich niht gerne sehen,  
vil liebe, dest min rat.  
swer tougenlichen minnet, wie tungentlich daz stat,  
da friunschaft huote hat.

Я вижу, утренняя звезда засияла.  
Теперь, герой, не позволяй себя  
увидеть, любимый, таков мой совет.  
Если кто-нибудь любит втайне, как  
хорошо, когда дружба наблюдает.

Не вполне понятно, от чьего лица произносится эта песнь — женщины или ночного стража. В тех вариантах, в каких «дневная песнь» была известна в Германии, образ «ночного стража» (gaita), распространенный в романской лирике, присутствовал не всегда. Если эта строфа вложена в уста героини (ср. форму обращения vil liebe — «очень любимый» и helt — «господин, герой, рыцарь»), то можно предположить, что это произведение свободно от романского влияния. Даже в стадиально поздних образцах этого жанра, о которых речь пойдет ниже, образ героини доминирует и на уровне темы — изображаются именно ее любовные радости и страдания, вызванные приближающейся разлукой с любимым, и на уровне поэтического языка — яркого, выразительного, предельно откровенно рисующего все переживаемое и весьма далекого от конвенциональной стилистики куртуазной лирики. Условно говоря, «песнь на рассвете» изначально могла представлять собой именно «женскую песнь».

Тем не менее этот фрагмент отличается от предшествующих более изощренной формальной организацией. Так же, как и в других ранних образцах немецкой лирики, здесь употребляются четырехстопные строки (в предпоследней строке они соединены в одну долгую строку). Парная конечная рифма, объединяющая первые две строки, аналогична типу рифмовки, использованному в ранних немецких «женских песнях». Однако тройная рифма (rat : stat : hat) не характерна для исконной немецкой поэзии и заставляет предположить возможность романского влияния. Итак, сложности истолкования и изысканная форма этого стихотворного фрагмента не позволяют согласиться с Артуром Хэтто, считающим приведенную строфу одним из первых образцов «песни на рассвете», засвидетельствованным в Германии (Hatto A.T. 1965. P. 463).

Вероятно, к типологически более поздним следует отнести анонимное немецкое стихотворение, записанное среди образцов посланий в латинской рукописи конца XII в. в монастыре Тегернзее. Обыч-

но считается, что это — цельная рифмованная строфа, произнесенная лирической героиней и, следовательно, принадлежащая к жанру «женских песен»:

Du bist mîn, ich bin dîn:  
des solt du gewis sîn,  
du bist beslozen  
in minen herzen:  
verlorn ist daz sluzzelîn:  
du muost immer darinne sîn.

Ты мой, я твоя:  
в этом ты можешь быть уверен.  
Ты заперт  
в моем сердце.  
Ключик потерял:  
ты должен остаться там навсегда.

Если рассматривать эти строки как самостоятельное произведение, то нужно признать, что оно не во всем сходно с теми «женскими песнями», о которых рассказывалось выше. В отличие от «женских песен» здесь, очевидно, говорится о счастливой взаимной любви. Эту особенность процитированного фрагмента, однако, можно объяснить, сославшись на тот контекст, в котором он встречается. В рукописи стихотворение включает приведенное в качестве образца эпистолярного стиля латинское любовное письмо, адресованное неизвестной монахиней ее ученому другу — монаху Верингеру из Тегернзее, а возможно, и сочиненное самим Верингером. В письме раскрывается основная тема стихотворения и содержатся выражения, перефразирующие поэтические строки: «тебя, <...> которого я держу включенным в середину моего сердца» и «ты отважно проник в самую глубину моего сердца».

Скорее всего стихотворный фрагмент, о котором идет речь, представляет собой вариацию формулы обручения (*Vivam tuus, vive mea*) и заставляет вспомнить о «Песни Песней»: «Возлюбленный мой принадлежит мне, а я ему» (*Песн. 2, 16*). Вместе с тем главный мотив, вокруг которого строится стихотворение, равно как и образ ключа, замыкающего сердце, настолько широко распространены в народной лирике (шотландской, французской, каталонской, португальской, итальянской, новогреческой, галисийской, австрийской, швейцарской и т. д., см. *Веселовский А. Н.* 1989. С. 290), что наличие параллелей не исключает их спонтанного возникновения. Простота формальной организации фрагмента (четырёхстопные строки, зарифмованные попарно) могла бы быть рассмотрена как свидетельство близости к фольклорной лирической традиции, если бы не сочеталась с искусностью его композиции: деление на двуступиши всякий раз соответствует введению новой мысли.



Итак, следует заключить, что наше представление о ранней немецкой лирике, относительно свободной от романского влияния, должно основываться на весьма ограниченном материале. Это четыре бесспорно исконные немецкие строфы и два оригинальных припева, сохранившиеся в *Carmina Burana*: древняя «женская песня» (№ 149), возможно, принадлежащая к тому же жанру жалоба героини (№ 145a), плясовая песня (№ 167a) и, видимо, менее архаичный фрагмент «песни на рассвете» (№ 183a), а также два танцевальных рефрена (№ 174; 180). Припевы и плясовая песня — очевидно, немногие сохранившиеся реликты той восходящей к фольклору лирики, которая перестала культивироваться в эпоху куртуазной поэзии. Кроме того, наше представление о жанре «женских песен», вероятно, восходящем к фольклору, дополняют четыре анонимные строфы, записанные в *Carmina Burana* и имеющие тематическое и формальное сходство с фрагментами немецкой лирической поэзии.

В реконструкции характерных черт исконной германской лирики, по-видимому, можно опираться на свидетельство наиболее ранних немецких поэтов — миннезингеров, чьи имена сохранила для нас поэтическая традиция. Не приходится сомневаться в том, что все эти поэты были знакомы и с тематикой, и с формальной организацией романской лирики, однако далеко не все стремились к сознательной ее имитации.

Миннезанг (от нем. *Minnesang*) — «любовная песня» культивируется в Германии примерно с 1160 г. по 1350 г. Этот термин, впервые употребленный Гартманом фон Ауэ ок. 1195 г., восходит к слову *Minne* — средневерхненемецкому обозначению понятия, эквивалентного «утонченной любви» трубадуров и проникшего вместе с куртуазным стилем жизни в Германию непосредственно из Прованса или через северную Францию. Деятельность миннезингеров (букв. «певцов любви») — авторов и исполнителей немецкой куртуазной лирики, изначально связана с процессами секуляризации общества, возвышением светских дворов как центров культуры и обусловлена сознательными усилиями независимой феодальной аристократии определить свои эстетические идеалы и модели поведения.

Экстра- и интралитературные данные свидетельствуют о том, что в XII — начале XIII в. лирика миннезингеров культивировалась как аристократическое искусство, достояние знати и феодальных дворов. На высокий социальный статус поэта в обществе указывают, во-первых, сохранившие немецкую поэзию рукописи, в которых упоминаются

титуты миннезингеров (кайзер, герцог, граф, маркграф, бургграф); во-вторых, существование жанра королевских панегириков, особенно распространенных в XIII в.; в-третьих, обращения к придворной аудитории в самом миннезанге; и наконец, язык и образная система любовной лирики, рожденная рыцарской культурой. Сохранились произведения миннезингеров, принадлежащих к высшей феодальной знати, в их числе: Рудольф фон Фенис, граф Нойенбург (Бургундия), император Генрих VI, сын прославленного Фридриха Барбароссы, Фридрих фон Хаузен, барон и советник Фридриха Барбароссы. Документально засвидетельствовано, что при императорском дворе миннезингеры (Бернгер фон Горнхайм, Блиггер фон Штейнах, Отто фон Ботенлоубен, Буркхард фон Хоэнфельз и Готфрид фон Нейфен) творили и в XIII в.

Миннезингеры воспринимались как принадлежащие к феодальной знати и иллюстраторами рукописей, фиксирующими в письменности искусство миннезанга в эпоху угасания устной традиции (XIV в.). На многочисленных миниатюрах в дошедших до нас рукописях (Краткая Гейдельбергская Песенная рукопись — А, ок. 1300 г.; Вейнгартенская — Штуттгартская рукопись — В, 1310–1340; Большая Гейдельбергская Песенная рукопись — С, называемая также кодексом Манессе, ок. 1300–1340), представляющих миннезингеров на рыцарских турнирах, на охоте, на пиру с чашей вина, с возлюбленной, каждый поэт изображен с гербом и эмблемой вверху гербового щита — знаком его принадлежности к знати. Взгляд иллюминаторов рукописей обращен к прошлому — они отступают от средневековых традиций в изобразительном искусстве, изображая миннезингеров не в костюмах и окружении, характерном для того времени, когда делалась иллюстрация (начало XIV в.), но рисуют их так, как выглядели придворные в предшествующем веке (ок. 1250 г.).

На иллюстрациях в рукописях (например, в кодексе Манессе, где изображен и Вальтер фон дер Фогельвейде, сравнивавший себя с соловьем и заслуживший хвалу Готфрида Страсбургского за свой голос) миннезингеры обычно нарисованы поющими, но никогда не пишущими (записывает только писец). Важность музыкального сопровождения для поэзии миннезингеров — лирики в собственном смысле слова — подтверждается и существованием словосочетания «вор мелодии» (*doene dier*). Тем не менее рукописи включают только тексты без музыкального сопровождения (которое современные исследователи пытаются реконструировать на основании исторических и ико-

нографических данных), и это также говорит о том, что собрания песен отделены от живой традиции несколькими поколениями.

Плохая сохранность мелодической нотации свидетельствует не только о подчиненности музыкального сопровождения текстовому, но и о его разнообразии, предполагавшем в индивидуальном исполнении импровизацию и возможную модификацию. Даже в тех редких случаях, когда мелодии сохраняются, отсутствие указаний на ритм и темп делают их интерпретацию проблематичной. Несколько уцелевших мелодий, записанных мейстерзингерами спустя два столетия после первых исполнений песен, также не могут считаться вполне достоверными. Исключение составляют песни Нейдхарта, чей стиль имел последователей, уберегших его песни вместе с музыкой. Последние представители миннезанга (например, Освальд фон Волькенштейн, предвосхищающий использованием полифонии культуру Ренессанса) стремятся сохранить тексты с музыкальными записями, в чем можно видеть примету их нового отношения к своему искусству.

В XIII в., когда большинство миннезингеров по-прежнему принадлежит к знати, а некоторые носят самые высокие титулы (например, маркграф Генрих фон Мейсен), в придворную среду проникают представители нового класса профессиональных поэтов, имеющие более низкий социальный статус. Основная их часть была министерялами — людьми рыцарского звания, но принадлежавшими к низшим слоям знати, чьи средства к существованию зависели от покровительства крупных феодалов (Генрих фон Фельдеке, тоже министерял и профессионал, чьи сочинения не остались не вознагражденными, описывает, как миннезингеры получали в дар «ценную меховую одежду, золото и всякие сокровища, серебряные и золотые сосуды, мулов и жеребцов...»). Гартман фон Ауэ и Вольфрам фон Эшенбах, хотя и были знатного рода, тоже вели образ жизни профессионалов и, вероятно, имели относительно устойчивое положение в обществе в качестве придворных «развлекателей». Иной была судьба самого знаменитого миннезингера Вальтера фон дер Фогельвейде — странствующего певца, зависящего от своего мастерства и подверженного влиянию политических и эстетических вкусов.

Миннезингеры переходили от одного двора к другому нередко в сопровождении музыкантов-шпильманов (Ульрих фон Лихтенштейн требовал, чтобы за ним «следовали многие музыканты», однако большинство сами аккомпанировали себе на музыкальном инструменте) и не только странствовали по всей Европе, но и посещали с кресто-

носцами Палестину. В так. наз. «крестовых песнях» Фридрих фон Хаузен и Гартман фон Ауэ говорят о себе как об участниках крестовых походов, чего никогда не делает Вальтер, который называя себя «нуждающимся бедняком», обращается к крестоносцам как к группе в целом, к которой он не принадлежит.

Хотя развитие поэзии миннезингеров соответствует изменениям в социальном статусе поэта, в литературных вкусах и темах, трудно согласиться с исследователями, объясняющими миннезанг в целом (и характер отношений поэта и дамы в частности) как выражение стремлений класса министриалов к более высокому социальному статусу. Социальные аллюзии миннезингеров имеют слишком общий характер, чтобы интерпретировать их поэзию как непосредственный рефлекс социальных условий.

Творчество первых миннезингеров, живших на юго-востоке Германии, в Баварии, Швабии, относительно свободно от влияния провансальской поэзии, но многим обязано исконной традиции танцевальных песен, баллад (германских лиро-эпических поэм) и других устных фольклорных жанров с их безыскусным стилем. Элементы социальной символики уже присутствуют, но «естественные» отношения еще не определяются классическими канонами куртуазной любви. Внимание пока не приковано исключительно к внутреннему миру человека, в песнях сохраняется описание ситуации, в которой происходит разговор персонажей: на крепостном валу, у окна, в спальне, в зале, глядя на парящего в небе сокола и т. д. Этот традиционно фольклорный «фон», характерный и для героического эпоса, впоследствии исчезает под воздействием романской поэзии. С эпосом связывает поэзию первых миннезингеров и стиль, и формальная организация — рифмованные четверостишия (так наз. нибелунгова строфа). Много ранних песен сочинено в архаичном лирическом жанре «женской песни» (Frauenlied) — от лица женщины, сетующей на разлуку с любимым, или в другой исконной поэтической форме, представляющей собой обмен репликами женщины и мужчины (Wechsel), которые, обращаясь к посланнику или к себе самим (редко — друг к другу), говорят о своем чувстве.

Первый поэт, известный нам по имени, — это Кюренберг (Der von Kurenberg), о котором, кроме его стихов, мы не знаем почти ничего. Сохранились лишь сведения о том, что он писал в середине XII в. В рукописи (C) стихи, приписываемые Кюренбергу, разделены на две группы: в первых десяти строфах лирическая героиня — женщина или

девушка; в следующих пяти лирический герой — мужчина. Само деление на «мужские» и «женские» строфы можно считать результатом следования более древней рукописной традиции, согласно которой стихи, принадлежащие мужчине и женщине, были отделены друг от друга. Между этими строфами приводится диалог дамы и рыцаря в жанре «обмена речами» (*Wechsel*), который, судя по его метрической организации, представляется более поздним и, вероятно, приписываемым Кюренебергу ошибочно (*Sayce O.* 1982. P. 85).

В тех строфах Кюренеберга, которые произносятся от лица женщины или девушки, ее образ во многом напоминает лирическую героиню исконных немецких «женских песен». Как и в фольклорных песнях, в стихах Кюренеберга героини мало индивидуализированы. Они столь же далеки от характерных для более поздней лирики женских персонажей с их противоречивыми чувствами и полувывсказанными надеждами, как изображения фигур в живописи XII в. — от современных портретов. О том, что лирический голос принадлежит именно женщине, можно догадаться только по тому, как идентифицируется второй персонаж. Например, приводимая ниже знаменитая «Песня о соколе», очевидно, произносится от лица женщины, ибо покинувший ее сокол, о котором она тоскует, символизирует возлюбленного. Это становится ясным из последней строки, где образ сокола получает значение символа:

Ich zoch mir einen valken mere danne ein jar.  
do ich in gezamete als ich in wolte han  
und ich im sin gevidere mit golde wol bewant,  
er huob sich ufvilhohe und floug in anderiu lant.  
Sit sach ich den valken schone fliegen:  
er fuorte an sinem fuoze sidine riemen,  
und was im sin gevidere alrot guldin.  
got sende si zesamene die gelieb wellen gerne sin.

Я обучала сокола больше года.  
Когда я приручила его, как хотела,  
и украсила его оперение золотом,  
он взмыл высоко и улетел в другую страну.  
С тех пор я видела, как сокол красиво летал —  
лапы его были перевиты шелком,  
и оперение было украшено красным золотом.

Господь да соединит тех, кто хочет быть верными друг другу.

Из всех стихов Кюренеберга — это единственный пример произведения, состоящего из двух тесно связанных между собою строф. Оба

четверостишия имеют строго параллельную организацию: каждому утверждению в первой строфе соответствует аналогичное или противоположное утверждение во второй. В первой строке описывается некая прошлая ситуация, вторые и третьи строки обеих строф изображают красоту сокола. Заключительная строка первой строфы и начальная строка второй говорят о полете сокола — обе эти строки, помещенные в центр песни, оказываются в окружении стихов, содержащих описание красоты сокола. Этот параллелизм дополнительно удостоверяется использованием идентичных ключевых лексем в сходных синтаксических позициях: «valken» — «сокол» в качестве дополнения в первых строках, «im sin gevidere» — «в его оперении» — в начале третьих, а также «mit golde» и «guldin» — «золотом» — в конце третьих строк. Строго симметричная структура стихотворения помогает ярче выделить смысловую противоположность последних строк: «Он взмыл высоко и улетел в другую страну» и «Господь да соединит тех, кто хочет быть верными друг другу». В заключительной строке высказывается пожелание, чтобы вновь вернулось то прошлое, о котором шла речь в самом начале стихотворения. Подобная организация текста позволяет сделать желание героини, высказанное в последней строке, основной темой всей песни, превращая рассказ о соколе в притчу, жалобу о покинувшем, изменившем возлюбленном.

Подобная тонкость, имплицитность выражения основной темы, вообще, характерна для стиля Кюренберга. Так, в другом его стихотворении лирическая героиня восклицает, что, говоря о предмете своих желаний, она «имеет в виду не золото и не серебро, а нечто, похожее на мужчину» (jone mein ich golt noch silber: ez ist den liuten gelich).

В отличие от приведенной выше «песни о соколе», вовлекающей в повествование эмоциональный мир лирической героини только благодаря высказанному в самой общей форме пожеланию в последней строке, другие «женские песни» Кюренберга заявляют свою основную тему с самого начала:

Swenne ich stân aleine in mînem hemedē,  
und ich gedenke an dich, ritter edele,  
sô erbluot sich mîn varwe als der rôse an dem dorne tuot,  
und gewinnet daz herze vil manigen trûrigen muot.

Когда я стою одна в рубашке  
и думаю о тебе, благородный рыцарь,  
то краснею, будто роза на шипу, и сердце мое  
наполняется многими грустными мыслями.



Героиня говорит о своих переживаниях от первого лица и в монологической форме, что вновь связывает эту строфу с восходящими к фольклору германскими «женскими песнями». Самые сокровенные ее чувства, как и обычно в народных песнях, высказаны с полной откровенностью. Вся приведенная строфа имеет четкий повествовательный сюжет, что тоже характерно для фольклорной лирики.

В отличие от предшествующей, следующая песня Кюренберга не рассказывает об определенных событиях, но обрисовывает драматическую ситуацию:

Ez gat mir vonne herzen daz ich geweine:  
 ich und min geselle muozen uns scheiden.  
 daz machent lügenære. got der gebe in leit!  
 der uns zwei versuonde, vil wol des wære ich gemeit.  
 От всего сердца, я плачу: я и мой друг должны  
 разлучиться. Это сделали клеветники.  
 Господь да покарает их! Если бы кто-то нас  
 соединил, как я была бы счастлива.

Формальная организация этой (и предшествующей) строфы Кюренберга глубоко традиционна. Основную метрическую единицу составляет, как и в анонимных женских песнях, семи- или восьмистопная строка, разделенная цезурой. Конечная рифма связывает соседние строки в двустишия. Во всех песнях Кюренберга, сочиненных от лица героини, женские рифмы использованы в первом двустишии, мужские — во втором (в тех строфах, где лирический герой — мужчина, все рифмы — исключительно мужские, см. ниже).

Как правило, в первом двустишии употребляется ассонанс (ср. в приведенных строфах *jar : han; geweine : scheiden*), во втором — точная рифма (ср. *bewant : lant; leit : gemeit*). Таким образом, строфы распадаются на два четко выделяемых двустишия, из которых каждое представляет собой отдельную синтаксическую единицу. Нередко границы предложения совпадают с границами строки, причем, как и в архаичных «женских песнях», преобладают паратактические конструкции. Все сказанное свидетельствует о том, что в области формы лирика Кюренберга автохтонна и независима от романского влияния. В этой строфе, дающей классический пример медитативной лирики, героиня предстает любящей, плачущей, покинутой и подчиняющейся воле обстоятельств, что во всем согласуется с традицией фольклорных «женских песен».

Нельзя не заметить, однако, и существенного различия между классическими образцами этого жанра и «женскими строфами» Кюренберга. Если в анонимных песнях лирическая героиня жаловалась на ревнивых соперниц, то у Кюренберга она обвиняет в том, что вынуждена расстаться со своим возлюбленным, «клеветников» (*Iugenære* — букв. «лгуны»). Едва ли могут быть сомнения в том, что этот образ, часто возникающий в поэзии поздних миннезингеров, вводится под влиянием романской лирики. Кюренбергу, возможно, было известно и точное значение слова, использованного для обозначения широко распространенного в провансальской поэзии образа «завистников, клеветников, соглядатаев» (провансальск. *lauzenjador*, *lauzengier*, старофранц. *losengeer*, вероятно, восходят к франкскому *lausinga* — «ложь»).

Строфы Кюренберга, лирическим героем которых является мужчина, также тесно связаны, с одной стороны, с исконной германской поэзией, а с другой, — имеют некоторые черты сходства с романской лирикой. Мужчина нередко утверждает в них свое превосходство и снисходит до женщины:

Wib unde vederspil die werdent lihte zam:  
 swer si ze rehte lucket, so suochent si den man.  
 als warb ein schoene ritter umbe eine frouwen guot.  
 als ich daran gedenke, so stet wol hohe min muot.  
 Женщины и соколы легко становятся ручными:  
 если их правильно приманить, тогда они сами будут искать  
 мужчину. Так прекрасный рыцарь обхаживал хорошую  
 женщину. Когда я думаю об этом, душа моя ликует.

С редким мастерством использованы Кюренбергом окончания в кратких строках — женские, которые встречаются в «женских песнях» и в строках, вложенных в уста героини, и усиливают впечатление ожидания, неуверенности, и мужские, подчеркивающие решительность, твердость героя:

Ich stuont mir nehtint späte an einer zinnen.  
 Dô hôte ich einen ritter vil wol singen  
 in Kürenberges wîse al ûz der menegin.  
 Er muoz mir diu lant rûmen, ald ich geniete mich sîn.  
 Nu brinc mir her vil balde mîn ros, mîn îsengewant,  
 wan ich ich muoz einer frouwen rûmen diu lant.  
 Diu wil mich des betwingen daz ich ir holt sî.  
 Si muoz der mîner minne iemer darbende sîn.

Я стояла поздно ночью на крепостном валу.  
 Там среди многих я услышала рыцаря, поющего  
 на мотив (подобно) Кюренберга.  
 Он должен покинуть мои земли или принадлежать мне.  
 Сейчас же приведите мне скорее коня, принесите доспехи,  
 я должен покинуть земли этой женщины.  
 Ей не заставить меня быть ее дружинником.  
 Она должна всегда тосковать по моей любви.

В кратких строках, передающих слова героини, преобладают женские окончания (6 из 8). В строфе, содержащей ответ рыцаря, употреблены исключительно мужские рифмы. Именно женщина, а не мужчина, просит о любви, предлагая рыцарю остаться с ней или покинуть ее земли. Выбор рыцаря становится ясным из его воинственного ответа, вероятно, обращенного к оруженосцу, — он предпочитает уехать, но не подчиниться ее воле.

Если выраженные в приведенных строках отношения мужчины и женщины просты и непосредственны, что заставляет вспомнить об архаической германской поэзии, то лирический герой другой строфы Кюренберга испытывает более сложные чувства. Любовь в его сердце борется с робостью и неуверенностью; он не решается сам приблизиться к той, кого любит, но предпочитает обратиться к посланнику:

Aller wibe wunne diu get noch megetin.  
 als ich an si gesende den lieben boten min,  
 jo wurbe ichz gerne selbe, wær ez ir schade niet.  
 in weiz wiez ir gevalle: mir wart nie wib als lieb.

Из всех женщин радость дает все-таки девушка. Когда я посылаю к ней моего дорогого посланца, я бы охотно сообщил ей все и сам, если бы это не причинило ей вреда.

Я не знаю, понравится ли это ей: ни одна женщина не была мне так мила.

Даже в этой, наименее типичной для Кюренберга строфе, заметны тесные связи с исконными традициями германской лирики. Для поэта милее всех девушка, а не замужняя дама — предмет поклонения в поэзии трубадуров и труверов. Обращаясь к посланцу, он, вероятно, заботится не столько об ее репутации, как это можно предположить, принимая во внимание строку «если бы это не причинило ей вреда», а о том, чтобы «понравиться» ей. Тем не менее застенчивость и робость возлюбленного (столь ярко контрастирующие с самоуверенностью лирического героя в знаменитой строфе о «женщинах и соколах», ко-

торые «легко становятся ручными»), его нежелание самому приблизиться к девушке, стремление окружить свою любовь тайной говорят о близком знакомстве автора стихотворения с провансальской поэзией. Трудно судить, чему обязаны своим появлением эти мотивы в стихах Кюренберга — провансальскому ли влиянию или общераспространенным в лирической поэзии образам и темам. Как бы то ни было, в раннем миннезанге они изолированы и редки. Бесспорная же формальная и тематическая архаичность произведений Кюренберга позволяет рассматривать их как важные свидетельства в реконструкции исконных традиций в немецкой лирике.

Так же, как и о Кюренберге, немного известно и о другом раннем австрийско-баварском лирическом поэте Дитмаре фон Айсте (Dietmar von Aist). Это имя упоминается в связи с историческим лицом, жившим между 1139 и 1170 г. (и умершим, вероятно, в 1171 г.), однако, возможно, что тот, кто известен под этим именем, жил и творил в несколько более позднюю эпоху. Рукописи приписывают ему произведения, столь различные по форме и содержанию, что они явно не могли быть созданы одним поэтом. Оригинальными строфами Дитмара фон Айста принято обычно считать сравнительно однородную группу стихотворений, включаемых в рукописи В и С (1—11). Все эти поэмы представляют собой примеры «обмена речами» (Wechsel). В первой из них героиня жалуется на свои любовные страдания и говорит, что осуществлению ее желаний препятствует надзор за нею «соглядатаев» (huote):

«Waz ist für daz truren guot, daz wîp nach lieben manne hat?  
gerne daz min herze erkande, wan ez so betwungen stat».   
also redete ein vrowe schoene, «vil wol ichs an ein ende kœme,  
wan diu huote.  
selten sin vergezzen wirt in minem muote».

«Что за средство может помочь грустному желанию, которое женщина чувствует к любимому мужчине? Мое сердце охотно узнало бы это, ведь оно так стеснено», — так говорила прекрасная женщина, — «я бы положила этому конец, если бы не соглядатае. Редко забывается это в моей душе».

Как и поэзия Кюренберга, формальная и тематическая структура стихов Дитмара фон Айста сохраняет связи с традиционной германской лирикой. Строфическая организация включает четыре долгие строки, зарифмованные попарно. В третьей долгой строке часто встречается добавочное «приращение», имеющее то же женское оконча-

ние, что и предшествующее полустиише, и ту же рифму, что и заключительная строка (ср. в приведенном стихотворении *wan diu huote* — «если бы не соглядатае»). В этой песне Дитмара фон Айста, как и в следующей, легко заметить стремление обогатить звуковую организацию использованием орнаментальных внутренних рифм, облегчающих пунктуацию долгих строк:

Seneder friundinne bote, nu sage dem schoenen wibe,  
daz mir tuot ane maze we daz ich si so lange mide.  
lieber het ich ir minne  
danne al der vogelline singen.  
nu muoz ich von ir gescheiden sin:  
truric ist mir al daz herze min.

Посланец тоскующей подруги, скажи сейчас прекрасной женщине,  
сколь безмерно меня огорчает то, что я ее так долго избегал.  
Лучше бы у меня была ее любовь, чем песни всех птиц.  
Теперь должен я быть разлучен с нею:  
скорбит все мое сердце.

Нельзя не обратить внимания на то, что снабженные внутренними рифмами полустиишия стремятся обособиться от тех долгих строк, в составе которых им надлежало находиться, и выделиться в самостоятельные метрические единицы — краткие строки. Таким образом, структура этой строфы несколько отличается от традиционных для немецкой лирики песен, состоящих исключительно из долгих строк.

Параллельно с этими формальными инновациями изменяется и тематика произведений Дитмара фон Айста. Новым для немецкой лирики представляется самый факт произнесения лирическим героем монолога о собственной тоске, упоминание им о своей любовной грусти, обозначенной словом *truren* (в первой из приведенных строф), введение образа «соглядатаев» (ср. употребление собирательного существительного *diu huote*).

В других строфах Дитмара трактовка любовной тематики еще более приближается к провансальской. Образ Любви стремится к персонификации: *owe minne, der din ane möhte sin, daz wæren sinne* — «Увы, Любовь, если бы было возможно освободиться от тебя, то это имело бы смысл», 32. 7). Чувство изображается как возвышающая, облагораживающая сила, делающая возлюбленного достойным получения награды: *Du hast getiuret mir den muot. / Swaz ich din bezzer worden si, ze heile müez ez mir ergan* — «Ты возвысила мой дух. / Если, благодаря тебе, я сделался лучше, то пусть это обернется мне на счастье», 33. 26).

Несмотря на формальные и тематические инновации, скорее всего возникшие под влиянием провансальской поэзии, стихи Дитмара фон Айста сохраняют и традиционные черты, возможно, восходящие к фольклорной лирике. Большая часть его произведений сочинена в наиболее архаических германских жанрах: «женских песнях» и типичном для немецкой лирики жанре Wechsel, где мужчина и женщина обмениваются строками, как правило, весьма свободно связанными друг с другом. Широко употребляется в стихах Дитмара «природный зачин» и психологический параллелизм — тема надежды обычно ассоциируется с приходом лета, пение птиц пробуждает воспоминания о былой радости. Своеобразная амальгамация исконных и более новых мотивов в поэзии Дитмара фон Айста позволяет отнести ее к раннему этапу развития немецкой лирики, но, вероятно, следующему за тем, к которому принадлежат произведения Кюренберга.

Еще более заметно провансальское влияние в стихах Мейнлоха фон Сефелингена (Meinloh von Sevelingen, ок. 1180 г.). Впервые в немецкой лирике тема любви раскрывается в выражениях феодального служения (dienest — «служба»), когда мужчина подчиняется даме так же, как вассал — своему господину:

Ich bin holt einer frowen: ich weiz vil wol umbe waz.  
sit ich ir begunde dienen, si geviel mir ie baz und ie baz.

Я дружинник женщины: я хорошо знаю, почему.  
Когда я начал служить ей: меня это радовало все более и более.

Дама имеет полную власть над своим возлюбленным. Восхваления ее красоты, совершенств и добродетелей представляют собой длинные перечни идеализирующих эпитетов:

Vil schoene unde biderbe, dar zuo edel unde guot,  
so weiz ich eine vrowen: der zimet wol allez daz si getuot.  
ich rede ez umbe daz niht, daz mir got die sælde habe gegeben  
daz ich ie mit ir geredete oder nahe bi si gelegen,  
wan daz miniu ougen sahen die rehten warheit.  
si ist edel und ist schoene, in rehter maze gemeit.  
ich gesach nie eine vrowen diu ir lip schoner künde han.  
durch daz wil ich mich flizen,  
swaz sie gebiutet, daz daz allez si getan.

Очень красивую и добродетельную, а также благородную и хорошую, такую я знаю одну женщину, все, что она делает, идет к ней.  
Я говорю это не потому, что Господь даровал  
мне счастливую судьбу разговаривать с нею

или рядом с нею лежать, но потому, что мои  
глаза узрели истинную правду.

Она благородна и прекрасна, весела в меру.

Я никогда не видел женщину, которая лучше бы держала себя.

Потому я буду стараться все делать так, как она повелит.

Содержание этой строфы, беспредельно идеализирующей даму и даже вводящей провансальское понятие о мере, таково, что она вполне могла бы быть сочинена одним из провансальских трубадуров.

Из двенадцати строф, ассоциируемых с именем Мейнлоха, в шести — лирическим героем является мужчина. В четырех — поэт обращается к даме или говорит о ней в третьем лице (как в приведенных стихах), две строфы произносятся посланником влюбленного. Из шести оставшихся три строфы имеют дидактический характер и повествуют о необходимости хранить любовь втайне и опасаться лживых клеветников (*merköere*). Во всех «мужских» песнях, приписываемых Мейнлоху, рассказывается стремительно развивающаяся история отношений влюбленного к даме, начиная с того, как он впервые услышал издали хвалу ей, но, узнав ее, понял, что истина превосходит все его ожидания, и некоторое время был доволен бескорыстным служением, а затем, осмелев, стал искать ответной любви и получил ее сполна, и как наконец вместе с дамой оказался вынужденным таить свои чувства от клеветников (*merköere*). Нельзя не заметить, сколь поверхностным оказывается то несомненное влияние, которое имеет на Мейнлоха романская лирика. Стремительный успех, сопровождающий лирического героя на всех «этапах» его любовного служения, мгновенно возникающее ответное чувство дамы, не откладывающей награду, — все это чуждо теории куртуазной любви и скорее напоминает отношения влюбленных, какими их изображали более ранние миннезингеры.

Последние три строфы Мейнлоха могут быть отнесены к традиционному жанру «женских песен». В одной из них женщина объявляет о своем намерении наградить возлюбленного привязанностью за любовное служение и превозносит его добродетели; во второй — она сетует на неверность любимого, винит совративших его соперниц (*si en kunnen niht wan triegen manegen kindeschen man* — «они могут только соблазнить многих неопытных мужчин») и говорит о своей преданности, не поколебленной происками клеветников (*merköere*); в третьей — она утверждает превосходство над «ревнивыми соперницами» (чей образ, возможно, унаследован Мейнлохом из исконной немецкой поэзии).

Легко заметить, что даже этот наиболее традиционный для германской лирики жанр претерпевает существенные трансформации. Если в поэзии Кюренберга «женские песни» представляли собой жалобы героини на ее горькую судьбу и несчастную любовь, то во всех трех образцах этого жанра, принадлежащих Мейнлоху, рассказывается о счастливой и взаимной привязанности любящих. Можно предположить, что мотив любовного служения мужчины и превосходства в их отношениях женщины нашел таким образом косвенное отражение и в «женских песнях».

Несмотря на то что лирика трубадуров, несомненно, оказала влияние на способ раскрытия любовной темы в поэзии Мейнлоха, его песни остаются глубоко традиционными в области формы — организация стиха здесь по-прежнему проста и незамысловата. Как и в самой архаичной немецкой лирике, все песни Мейнлоха состоят из одной строфы. Преобладают восьмистрочные и шестистрочные строфы, в предпоследней строке рифма может отсутствовать. Основная метрическая единица, использованная в них, все та же, что и в исконной лирике (и в стихах Кюренберга), — долгая строка, разделенная цезурой на два полустипа и составляющая замкнутое синтаксическое единство. Долгие строки по-прежнему связаны парной конечной рифмой, обычно точной или обогащенной ассонансами.

На основании сказанного можно заключить, что в стихах Мейнлоха старая поэтическая форма, условно говоря, «модернизируется» и приспособляется к новым темам, привнесенным в немецкую лирику под воздействием поэзии провансальских трубадуров.

Влияние провансальской лирики становится еще заметнее в произведениях двух поэтов, бургграфа фон Регенсбург и бургграфа фон Ритенбург, которые, вероятно, происходили из одного рода, известного под обоими именами. До наших дней дошло всего несколько песен этих миннезингеров. В рукописях Регенсбургу приписывается четыре строфы, Ритенбургу — пять. Эти группы стихов весьма различны: первые производят впечатление более традиционных и архаичных, в то время как во вторые привносятся разнообразные инновации, напоминающие о возможности провансальского влияния. Характерна даже жанровая принадлежность этих произведений: из четырех строф, приписываемых Регенсбургу, три дают образцы «женских песен», причем последняя скорее всего включена в «обмен репликами» (Wechsel). Из пяти стихотворений Ритенбурга к жанру «женских песен» может быть условно отнесена лишь строфа, одновремен-



но составляющая первую часть Wechsel со следующей, во всех остальных произведениях лирический голос принадлежит мужчине.

В «женских песнях» Регенсбурга, как и в стихах Кюренберга, основная тема обычно сообщается в самых первых строках: «Я с истинным постоянством обхожусь с хорошим рыцарем» (*Ich bin mit rehter stætekeit einem guoten riter undertan, 16. 1*); «Все они не могут отнять у меня того, кого я давно избрала» (*Sine mugen alle mir benemen den ich mir lange han erwelt, 16. 8*). Лирическая героиня говорит о достоинствах возлюбленного и своей преданности ему, которую она намерена сохранить, несмотря на неодобрение всего света. То же желание героиня выражает и в двух других строфах Регенсбурга, вероятно, включенных в «обмен репликами» Wechsel. В первой из них мужчина жалуется на то, что у него ранено сердце, которое может излечить только возлюбленная, и упоминает завидующих их счастью соглядатаев (*merkoere*), во второй — лирическая героиня вновь утверждает свою верность любимому (*16. 23*):

Nu heizent si mich miden einen ritter: ine mac.  
swenn ich dar an gedenke daz ich so guotlichen lac  
verholne an sinem arme, des tuot mir senede we.

von im ist ein alse unsanftez scheiden, des mac sich min herze wol entsten.

Теперь они приказывают мне избегать рыцаря: я не могу. / Когда я думаю о том как хорошо мне было / тайно лежать в его объятьях, то начинаю тосковать. / Расстаться с ним так больно, это хорошо понимает мое сердце.

В этих стихах, как и в других строфах Регенсбурга, заметно то же сочетание исконных и новых мотивов, что и в песнях Мейнлоха, причем последние сосредоточены в единственной строфе, вложенной в уста мужчине (жалобы на соглядатаев, мотив раненого сердца, излечить которое может лишь любимая женщина). Архаические черты преобладают в тех строфах, в которых лирический голос принадлежит героине, преданной, любящей, страдающей, открыто высказывающей свои самые заветные желания.

Как и в стихах Мейнлоха, во всех четырех строфах Регенсбурга формальная организация весьма архаична. Основные метрические единицы во всех его песнях составляют длинные строки, объединенные парными рифмами (точными или ассонансами). В первом полустишии последней строки добавлена дополнительная стопа, удлиняющая долгую строку. Симптоматична и самая трудность определения жанра в последних двух строфах Регенсбурга («женская песня» или

Wechsel), вызванная почти полным отсутствием каких-либо эксплицитно выраженных связей между «женской» и «мужской» строфой. Эта несвязанность частей в стихах Регенсбурга заставляет вспомнить о наиболее архаичных однострофных немецких песнях и той неразработанности соединений между строфами, которая была характерна для древнейшей лирической поэзии.

Иное впечатление производит формальная организация стихов Ритенбурга. Все его песни сочинены краткими строками, как, например, следующая строфа:

So wurde ich golde gelich,  
daz man da prüvet in der gluot  
und versuochet ez baz.  
bezzet wirt ez umbe daz,  
luter, schoener unde clar.

Я так похож на золото,  
которое проверяется пламенем,  
и оценивается все выше.  
Оно становится лучше,  
чище, красивее и ярче.

Метрическая форма этой строфы, относительно незамысловатая по сравнению с поэзией поздних миннезингеров, бесконечно сложнее и изощреннее, чем в стадиально ранней немецкой лирике. Традиционная для немецкой поэзии долгая строка перестает существовать, распадаясь на два полностью обособившихся полустушия. Помимо древнейшей парной конечной рифмы, объединяющей соседние строки, Ритенбург вводит и более изысканные типы рифмовки (например, баасс — возможно, первый пример тройной рифмы в немецкой поэзии) и отдает предпочтение уже не ассонансам (9 примеров), но точной рифме (23 примера). Почти все метрические схемы, встречающиеся в произведениях Ритенбурга, имеют параллели у тех поэтов, на которых романское влияние сказалось сильнее всего (см. об этом: *Touber A. H.* 1975. P. 64, 65).

Наиболее радикальную инновацию Ритенбурга составляет введение трехчастной структуры строфы, которая в отличие от исконных немецких песен включает уже не попарно зарифмованные двустишия, а три основные части, что заставляет вспомнить о провансальских кансонах. Первые две части (Stollen — термины введены в употребление поздними мейстерзингерами) идентичны, они имеют единую схему рифм (ab) и сопровождаются одной мелодией. В последней (третьей) части — заключении (Abgesang) — вводится другая схема рифм, парных или более изощренных, и новая мелодия.

Так же, как и формальная организация, тематика стихов Ритенбурга не оставляет сомнений в том, что подверглась сильнейшему

провансальскому влиянию. В приведенной выше строфе, например, лирический герой говорит, что любовь (обозначаемая в выражениях феодальных отношений как «служение» — *dienest* и конвенциально-оксюморонически — «счастливая работа» — *scellic arbeit*) закаляет его своим очистительным огнем. Этот мотив имеет, как указывалось в критической литературе, прямые параллели в романской лирике (Пейроль, 24.23; Гаусельм Файдит, 53.45; Понс де Капдюэйль, 19.15; Пейре Видаль, 34.25).

Подобно приведенной, все строфы Ритенбурга, в которых в качестве лирического героя появляется мужчина, во всем подчиняющийся возлюбленной, представляют собой размышления о природе любви, произнесенные от первого лица. Две из них имеют унаследованный от фольклорной лирики «природный зачин»: «Соловей затих, / и его высокая песнь, / что я слушал прежде, смолкла» (*Diu nahtegal ist gesweiget / und ir hoher sanc geneiget, / die ich e wol horte singen*); «Так как переменялось время года, / многие сердца радуются» (*Sit sich verwandelt hat diu zit, / des vil manic herze ist fro*). В обоих случаях описания природы мотивируются психологическим параллелизмом.

О сохранении связей с традиционной немецкой лирикой говорит и единственная «женская песня» Ритенбурга, в которой героиня подтверждает свое желание навсегда остаться верной возлюбленному, несмотря на завистников (*ich laze in durch ir niden niet*). Эта «женская песня», вероятно, включена в «обмен речами» (*Wechsel*, также относящийся к исконным немецким жанрам) со следующей строфой, в которой мужчина отвечает женщине на ее любовь и говорит о своем бесстрашии перед лицом любых угроз (*ich fürchte niht ir aller dro*). Можно заключить таким образом, что единственное, в чем проявляется традиционализм лирики Ритенбурга, — это его обращение к исконным немецким жанрам: *Wechsel* и «женским песням». Инновации же, им привнесенные, значительно важнее, ибо влекут за собой, помимо тематических, существенные изменения формальной организации немецкой лирики.

Последний стихотворец, чье имя следует назвать, говоря о том периоде, когда совершался переход от исконной немецкой лирики к новой, ориентированной на поэтику трубадуров и труверов, — это кайзер Генрих VI (1165—1197), сын Барбароссы. Для трех песен, приписываемых ему рукописями, характерна своеобразная амальгамация характерных черт лирической поэзии старого образца и ассимилированных романских тематических и структурных моделей.

Жанровая природа его стихов традиционна: «обмен речами» и «женские песни». В жанре Wechsel строфы, произнесенные и мужчиной и женщиной, почти не связаны между собой, в чем также можно видеть черту, унаследованную из архаики. Обе строфы используют традиционную германскую метрическую единицу — долгую строку. Тема обеих строф — рассказ о взаимной любви, однако в том, как раскрывается эта тема в первой строфе заметно влияние новых канонов. Речь здесь идет о том, что добродетели женщины сделали возлюбленного свободным от страданий, а его любовь к ней зародилась в ранней юности. Как уже упоминалось, мотив любви с детства часто встречается в романской поэзии («Et je qui l'ai servie des m'enfance», *Gautier d'Epinal*, I.V.6).

Строфа, вложенная в уста лирической героини, в большей степени соответствует исконной немецкой традиции «женских песен». Любящая женщина жалуется на ревнивых соперниц, говорит о своем счастье и привязанности к возлюбленному — все эти мотивы напоминают о стадиально ранней немецкой лирике:

Ich han den lip gewendet an einen ritter guot.  
daz ist also verendet daz ich bin wol gemuot  
daz nident ander frowen und habent des haz  
und sprechent mir ze leide daz si in wellen schowen.  
mir geviel in al der werlte nie nieman baz.

Я обратила свою привязанность к хорошему рыцарю.  
Так получилось, что я счастлива.  
Этому завидуют другие женщины и таят ревность,  
и говорят мне в досаду, что хотят его видеть.  
Никто мне не был так по нраву в целом мире.

Формальная организация этих стихов кажется вполне традиционной — германские длинные строки, из них первые две рифмуются парно. Нельзя не заметить, однако, что краткие строки здесь стремятся к обособлению и даже иногда снабжаются внутренними рифмами, как, например в первом и третьем полустишии (gewendet : verendet), в пятом и седьмом (frowen : schowen). Более того, эта строфа, подобно песням Ритенбурга, имеет трехчастную структуру: равносложные строки (Stollen) и окончание (Abgesang).

Композиция других строф кайзера Генриха также трехчастна:

Wol dir, geselle guote, daz ich ie bi dir gelac:  
du wonest mir in dem muote die naht unde ouch den tac.

du zierest mine sinne und bist mir dar zuo holt:  
 nu merkent wie ich daz meine:  
 als edel gesteine, swa man daz leit in daz golt.

Благословение на тебя, добрый друг, что я лежала рядом с тобой.  
 Ты живешь в моей душе и ночью, и днем.  
 Ты украшаешь мой ум, и ты верен мне:  
 теперь заметь, что я имею в виду:  
 это подобно драгоценному камню, когда он оправлен в золото.

На первый взгляд может показаться, что эта строфа включает парные двустипии, состоящие из долгих строк. Однако добавление краткой строки перед завершающей долгой, первое полустипии которой рифмуется с этой дополнительной строкой (*meine : gesteine*), сообщает всей строфе трехчастную структуру. Окончание (*Abgesang*) имеет необычную схему рифмовки *cddc* — возможно, один из первых примеров кольцевой рифмы в немецкой поэзии.

Тема этой песни тоже не вполне традиционна. Нетрудно предположить, что она произнесена от лица лирической героини, так как выражение «добрый друг» (*geselle guote*) нередко встречается в «женских песнях», сохраняющих даже под пером кайзера Генриха связи с исконным германским жанром. Например, в одном из его стихотворений женщина оплакивает отъезд рыцаря почти словами героини первой немецкой «песни на рассвете», приписываемой Дитмару фон Айсту: «Ты уезжаешь отсюда, любимый превыше всех» — «*Rîtest du von hinnen, der aller liebebeste man*» (ср. у Дитмара: «Ты уезжаешь и оставляешь меня одну» — «*Du rîtest und lâst mich einen*»). Тем не менее остальная часть строфы кайзера Генриха позволяет предположить, что она вложена в уста лирическому герою, изображающему свои чувства в соответствии с канонами поэзии трубадуров: возлюбленная «живет в его сердце днем и ночью», «украшает ум» и т. д.

Приписываемый кайзеру монолог героя, скорбящего о вынужденной разлуке с любимой, тоже напоминает провансальские кансоны и стилистикой, и основной лирической темой:

Mir sint diu rich und diu lant undertan  
 swenne ich bi der minneclichen bin;  
 und swenne ich gescheide von dan,  
 so ist mir al min gewalt und min richtuom dahin,  
 wan senden kumber den zel ich mir danne ze habe:  
 sus kan ich an freuden stigen uf und ouch abe,  
 und bringe den wehsel, als ich wæne durch ir liebe ze grabe.

Подвластны мне королевства и страны, если я с моей любимой;  
но когда ухожу я, пропадает вся моя власть и все богатство,  
лишь тоску да горе числю я своим уделом,  
то возношусь я в радости, то вновь низвергаюсь;  
до могилы суждено мне, верно, терпеть любви перемены.

Почти все мотивы и образы, появляющиеся в этом стихотворении, встречаются в романской поэзии: любовь, которая превышает богатств и королевств (мотив, приобретающий особую значимость, если принять во внимание социальный статус автора этого произведения), колесо Фортуны, то возвышающее, то ниспровергающее влюбленного, и т. д. Формальная организация этих стихов (краткие рифмующиеся строки и единственная долгая строка, отмечающая конец строфы; трехчастная структура: две части *Stollen* со схемой рифмы *abab* и трехстрочное окончание *Abgesang* с тройной рифмой) делает их столь похожими на популярные образцы провансальской поэзии, что это произведение кайзера Генриха без преувеличения можно назвать первым примером *sanctus* в немецкой лирике.

В еще большей степени, чем кайзер Генрих VI, провансальским трубадурам и французским труверам подражают фламандец Генрих фон Фельдеке (1140/1150—ок. 1200), эльзасец Фридрих фон Хаузен (ок. 1155—1190), Рудольф фон Фенис (ок. 1158—1192), Генрих фон Ругге (втор. пол. XII в.). Нельзя не заметить, что воздействие романской рыцарской поэзии, в том числе и северофранцузской, сильнее всего проявляется в лирике миннезингеров, живших в западном регионе Германии, на прирейнских землях, т. е. находившихся не только в условиях непосредственного культурно-географического контакта с Францией и Провансом, но и в ситуации двуязычия. В 1190—1200 гг. куртуазная поэзия миннезингеров, испытавших влияние лирики трубадуров и труверов, распространяется в Тюрингии и южной Германии — старом центре империи Гогенштауфенов, чьи политические интересы делают необходимыми культурные и языковые контакты с Францией, в XIII в. — проникает в Австрию и Швейцарию.

Даже в литературе западной и южной Германии воздействие провансальской поэзии редко приводит к появлению переводов или непосредственных заимствований, чаще оно сводится к использованию общих для всей куртуазной лирики тем и формальных особенностей. В отличие от романских стихов, песни миннезингеров лишены упоминаний об обстоятельствах политической или придворной жизни, но сосредоточены исключительно на изображении чувства, описы-

ваемого с большей, чем у трубадуров и труверов, долей условности и идеализации. Призывы к щедрости, адресованные к покровителям, которыми трубадуры уснащали даже любовные кансоны, отсутствуют в германской лирике. Песни на немецком языке отличаются от романских и по характеру музыки: большая часть мелодий имеет пентатонический характер, восходя к фольклору и григорианскому пению. Миннезингеры обходят вниманием такие распространенные в романской поэзии жанровые формы, как пастурель, эстампида (танцевальная песнь); тенсона, *partimen* и *jeu parti* (разновидности дебата).

В наибольшей степени общее влияние романской лирики заметно в новом жанре любовной песни (*Minnekanzone*): в его форме, семантике, поэтическом языке. Формальная организация большинства любовных песен после Ритенбурга определяется введенной им трехчастной структурой, включающей музыкальное сопровождение: как уже говорилось, строфа состоит из двух частей (*Stollen*) с идентичной схемой рифм и сопровождаемых одной мелодией, и заключения (*Abgesang*), в котором вводится другая схема рифм и новая мелодия. Главное в содержании песни — изображение страданий любящего, восхваление дамы и мольбы, обращенные к ней или к персонифицированному образу Любви.

Модель поведения миннезингера в контексте куртуазного общества диктуется правилами «высокой любви» (*hōhiu minne*) и состоит в любовном служении (*minnedienst*), воспроизводящем образец вассальных обязанностей (*herrendienst* — «служение господину»). Придворный певец — вассал (*dienstman*) дамы (мотив, впервые появляющийся в песнях Мейнлоха, см. выше), чью милость (*hulde*) он стремится снискать своей верностью (*triuwe*). Награда поэту состоит не в завоевании ответного чувства (неприступность дамы — типическая черта формулы любовного служения, ср. приведенные песни Ритенбурга, кайзера Генриха), но в облагораживающем воздействии его любви к той, чьи добродетели воплощают ценности феодального общества. Восхваления певцом дамы и собственного возвышающего чувства создает общий приподнятый радостный тон (*vrōide, vrōude*), которым утверждаются эти ценности.

Поэтический язык немецкой лирики отражает такие стороны функционирования средневекового общества, как закон и религия. Первый вносит в миннезанг идею верности и постоянства (*triuwe, stæte*), последняя — идеальные черты, присущие даме — благодать и милость (*hulde, genade*). Куртуазное поклонение даме имеет черты

сходства с культом Девы Марии, прославлению которой посвящена значительная часть лирики миннезингеров. Введение мотивов духовной поэзии делает образ возлюбленной еще более идеализированным, чем в провансальской лирике, превращая его в почти религиозный символ, иконографически неподвижный, царящий в мире условного чувства (ср. приведенные выше песни Мейнлоха, кайзера Генриха). На ее образ поэт проецирует собственный идеал, воплощая в нем созданные им самим представления (как заметил Вальтер фон дер Фогельвейде Рейнмару Старшему, возможно, своему учителю: «Дама существует, пока певец не перестанет восхвалять ее»). Акт творчества становится для миннезингеров упражнением в самоанализе, благодаря которому они стремятся стать достойными своего идеала (ср. песни Ритенбурга). Высшее самоосуществление в последнем, разделенном блаженстве воплощает для певца светский аналог вечному спасению.

Условности любовной песни в значительной степени преодолеваются в так называемой «дневной песне» или «песне на рассвете» (*Tagelied*), обычно представляющей собой диалог влюбленных на рассвете перед расставанием. Открытым остается вопрос о влиянии на «дневную песню» провансальской альбы, появившейся в поэзии трубадуров в конце XII в. Первый авторский образец немецкой «песни на рассвете» приписывается Дитмару фон Айсту (ок. 1160). Эту песню отличают от альбы (даже в наиболее архаичном провансальском варианте — анонимной песне «*En un vergier sotz folha d'albespine*» — в русском переводе В.Дынник «Боярышник листвою в саду поник», см. ниже) ее мотивы, образы и композиционные особенности, например, отсутствие рефрена:

«Slâfest du, friedel ziere?  
Man wecket uns leider schiere:  
ein vogellîn sô wol getân  
daz ist der linden an daz zwî gegân».

«Ich was vil sanfte entslâfen:

nu rüefestu, kint, wâfen.

Liep ane leit mac niht sîn.

Swaz du gebiutest, daz leiste ich, friundin mîn».

«Спишь ли ты, дорогой любимый?

Нас будят, к несчастью, рано:

птичка сделала это,

что прыгнула на ветку липы».

«Я спал так сладко. Теперь вдрут

ты, дитя, зовешь проснуться.

Счастья без горя не может быть.

Что ты хочешь, я сделаю, моя подруга».

Мы не находим в немецкой песне образа стража, играющего важную роль в альбе и иногда получающего в ней собственный лирический голос (см. ниже). Героиня пробуждается не от призыва того, ко-



му поручено охранять ее покой, но от шороха птички, прыгающей по ветвям липы. Напомним, что липа ассоциировалась в средневековой немецкой поэзии с майским деревом, вокруг которого пелись любовные песни и водились весенние хороводы (*Hatto A.* 1965. P. 430). В альбе пение птиц тоже обычно упоминается, но лишь как факультативная деталь фона — все в природе радуется и ликует, приветствуя приход нового дня, наполняющего тоской и страхом только сердца влюбленных. В песне, приписываемой Дитмару, о наступившем рассвете не говорится ни слова — как о его единственном символе упоминается о птичке, чей едва уловимый шорох (или чирикание) воссоздается звукописью строфы (употребляются гласные переднего ряда: *friedel : ziere : schiere : vogellin : linden : zwî*). Включенные в рифму слова, с которыми влюбленные нежно обращаются друг к другу (*friedel ziere* — «дорогой любимый» и *fründin mîn* — «моя подруга»), не часто встречаются в миннезанге (*friedel* не употребляется в дошедших до нас немецких песнях до Вальтера фон дер Фогельвейде) и потому получают особую эмоциональную выделенность.

Последняя строфа проясняет обстоятельства, в которых произносится вся песня:

Die frouwe begunde weinen

«du rîtest und lâst mich einen.

Wenne wilt du wider her zuo mir?

Owê du füerest mîn fröide sament dir».

Женщина начала плакать:

«Ты уезжаешь и оставляешь меня одну.

Когда ты снова вернешься ко мне?

Увы, ты уносишь вместе с собою мою радость».

В этой, возможно, самой ранней из дошедших до нас «песен на рассвете» ясно видна ее повествовательная структура: предупреждение о приходе дня, скрытое в птичьем шорохе, пробуждение возлюбленного, неизбежность его отъезда и расставания любящих. Диалогизм фольклорной лирики не трансформируется, в противоположность любовной песне, в риторическое общее место (когда поэт беседует с самим собой). В отличие от альбы главное внимание уделяется изображению переживаний героини, обреченной на разлуку с любимым, что сближает этот жанр с фольклорными «женскими песнями». Как и в исконных немецких «женских песнях» (и в жанре *Wechsel*), инициатива принадлежит героине, страдающей от разлуки неизмеримо больше рыцаря, который утешает ее максимум: «Счастья без горя не может быть». Образ героини вновь заставляет вспомнить о фольклорной лирике — это юная девушка (рыцарь называет ее «дитя»). В начале песни показано, что пока любимый еще с нею, ей трудно

представить себе, каким страданием может обернуться для нее разлука. Она беспечно спрашивает своего друга, не спит ли он, рассказывает ему о вспрыгнувшей на ветку липы птичке. Ответ более искушенного в делах любви рыцаря заставляет ее внезапно прозреть — она понимает, что, может быть, никогда не увидит своего любимого, и заливается слезами.

Если альба сохраняется в поэзии трубадуров на положении второстепенного жанра, то «песня на рассвете» получает у миннезингеров большое распространение и становится излюбленной лирической формой Вольфрама фон Эшенбаха, оставившего пять поразительных по разнообразию ее образцов.

Вольфрам был первым миннезингером, который ввел в «песню на рассвете» образ стража, бесстрастно сообщающего о приходе дня или дружески предупреждающего влюбленных о наступившем утре и побуждающего их расстаться. В одной из поэм Вольфрама фон Эшенбаха страж становится главным действующим лицом в драматической ситуации и отчасти берет на себя функции рассказчика. Песня начинается с того, что страж говорит о приближении рассвета, о том, как день отнимет «общество» у «достойного человека», которого он сам впустил к любимой. В уста стража вложено поразительное по яркости персонифицированное описание рассвета, в первых строках которого возникает лишь образ страшной хищной птицы, приготовившейся взлететь, и только в четвертой строке это чудовище называется по имени — День:

Sine klâwen durch diu wolken sint geslagen,  
er stîget ûf mit grôzer kraft,  
ich sihe in grâwen tâglich als er wil tagen,  
den tac...

Его когти продрались сквозь облака,  
он взбирается ввысь во всей огромной  
мощи, я вижу, как он сереет, когда  
ежедневно грядет он,  
день...

На призыв стража героиня отвечает: «Страж, твое пение лишает меня великой радости и умножает скорбь, ты снова приносишь нежеланное известие, как и всегда, когда настает день. Ты не должен говорить со мной об этом. Своей верностью умоляю тебя, я награжу тебя так, как только отважусь, позволь оставить дорогого друга здесь со мною». Несмотря на ее мольбы, страж возобновляет призывы к благоразумию. Даже в этот драматический момент его слова, обращенные к любящей, полны нежности: «Он должен отправиться в путь быстро и без промедления: / дай ему позволение уйти, сладостная жен-

щина. / Разреши ему любить тебя потом, как и сейчас, втайне, / тогда он сможет сохранить и честь, и жизнь. / Он доверил себя моей преданности, / чтобы я смог вновь привести его сюда. / Сейчас день: была ночь, / когда, прижав к груди, / ты поцелуем отняла его у меня». Но и теперь героиня восклицает, что страж пришел слишком рано: «Прежде чем всходила утренняя звезда / или наступал рассвет, / ты часто вырывал его из моих белых рук, / но не из сердца». Сияние дня заставляет стража петь все тревожней, однако его призыв не может прервать страстного прощания влюбленных: «Лучи дня, пробивающиеся через окно, / и тревожная песнь стража / заставили ее испугаться за того, / кто был с нею рядом. / Она прижалась своей маленькой грудью к его груди. / Рыцарь не забыл своей доблести, / тому не помешала песнь стража; / все ближе и ближе друг к другу, / поцелуями полно их прощание / и еще другим даром любви».

Последняя строфа вновь возвращает слушателей к повествованию, но уже не от лица стража, а от лица рассказчика, не вовлеченного в ситуацию и потому объективного. Сигналом расширения нарративного фокуса служит переключение в прошедшее время. Становится ясно, где находятся любящие — внутри комнаты или замка (свет «пробивается через окно»), впервые дается понять, что и отважно противоречащая стражу женщина тоже боится, упоминается деталь ее внешнего облика («маленькая грудь») и доблесть рыцаря, который перед расставанием воздает должное своей любви. Заключительная строка оставляет многое недосказанным, предоставляя развязку воображению слушателей.

В полной драматизма песне Вольфрама принимают участие не только упоенные своими чувствами влюбленные и призывающий их к осмотрительности страж. Неумолимо напоминает о своем присутствии четвертое «действующее лицо» — сам День (*Richey M.F.* 1969. P. 93), символизирующий те враждебные к любящим силы, которые грозят их разлучить. С приходом Дня в мир грез влюбленных вторгается сама действительность, в которой их любви нет места. Особенно непереносим рассвет для героини, которая боится быть увиденной, но еще больше страшится оказаться покинутой. Не случайно, что именно с метафорического описания дня как хищной птицы, зловеще раздражающей когтями облака и будто собирающейся напасть на влюбленных, начинается свою песню страж.

Образ стража играет еще более важную роль в другой «песне на рассвете» Вольфрама, менее драматичной, но более лиричной, чем

предшествующая. Стоя на крепостном валу, страж размышляет о своем долге перед влюбленными, об их обязанностях по отношению друг к другу и к нему. Им надлежит любить друг друга «с честью», поэтому они должны прислушаться к его предупреждению. Он же, защитник их жизней и хранитель его и ее доброго имени, приложит все силы, чтобы помочь им. Вспомнив о своем долге, страж начинает песню: «Рыцарь, проснись, будь начеку!» — *Ritter, wache hüete din!* Затем он прямо обращается к любящим со словами страстного призыва: честь рыцаря под угрозой, эта мысль должна вытеснить из их сердец и страх разлуки, и надежду на будущее свидание. Проясняется небо, угроза разоблачения все реальней, страж зовет рыцаря:

Ein sumer bringet  
daz mîn munt singet,  
durh wolken dringet  
ein tagender glast.  
Hüete dîn, wache, süezer gast!

Лето приносит то,  
о чем поют мои уста,  
сквозь облака пробивается  
сияние дня.  
Будь начеку, проснись, сладкий гость!

Призыв стража не побуждает рыцаря поспешить: «сколь близок ни был бы рассвет, / неустрашимый / завоевал у нее такую награду, / что улетела их печаль...» (*swie balde ez tagte, / der unverzagte / an ir bejagte / daz sorge in flôch...*). Мотив героического бесстрашия возлюбленного не возникал в немецком миннезанге столь отчетливо со времен Кюренберга, однако наличие именно этого мотива, возможно, объясняет ту легкость, с которой «песни на рассвете» были позднее трансформированы в лиро-эпические поэмы баллады.

Последняя строка в приведенной строфе (так же, как и в предшествующей: «Рыцарь, проснись, будь начеку!» — *Ritter, wache hüete dîn!*) — единственный реликт рефрена, факультативно использующегося в немецких «песнях на рассвете» (ср. у Генриха фон Морунгена: «затем наступил день» — *do tagete ez*). Напомним, что применение рефрена характерно для фольклорной поэтики, откуда его, очевидно, наследует провансальская альба и французская aubade (см. ниже).

Рефрен отсутствует и в уникальной не только в немецком миннезанге, но и во всей европейской лирике «песни на рассвете» Вольфрама, прославляющей мирное пробуждение супругов:

Der helden minne ir klage  
du sunge ie gegen dem tage,  
daz sûre nâch dem süezen.  
Swer minne und wîplich grüezen

О тайной любви ты всегда пел  
жалобу на рассвете,  
горечь после сладости.  
Тот, кто получал любовь и

alsô enpfienç  
 daz si sich muosen scheiden,  
 swaz du dô riete in beiden,  
 dô ûf gienc  
 der morgensterne, wahtær, swïc,  
 dâ von niht gerne sinc!

Swer pfliget odr ie gepflac  
 daz er bî liebe lac  
 den merkern unverborgen,  
 der darf niht durh den morgen  
 dannen streben,  
 er mac des tages erbeiten,  
 man darf in niht ûz leiten  
 ûf sin leben.  
 Ein offen sîeze wirtes wîp  
 kan sîlhe minne geben.

приветы женщины так (*т.е. тайне*),  
 должны были расстаться,  
 что бы ты ни советовал им обоим,  
 когда утренняя звезда всходила,  
 страж, молчи,  
 об этом больше не пой!

Тому, кто покоится или привык покоиться  
 рядом со своей любовью,  
 не прячься от врагов,  
 нет нужды торопиться,  
 оттого что пришло утро,  
 он может подождать дня:  
 его не нужно выводить оттуда  
 с угрозой для жизни.  
 Открыто, что сладостная достойная жена  
 может дать такую любовь.

Первая строфа обращена к стражу и, в соответствии с канонами жанра, призывает его отказаться от пения. Вторая строфа говорит о том, что поэма Вольфрама посвящена восхвалению радостей любви, не страшнейшей прихода дня. Супружеская любовь изображается здесь как чувство, почитаемое людьми, как узы, более достойные, чем те, которые нужно прятать. Возможно, в приведенных стихах Вольфрама фон Эшенбаха присутствуют автобиографические мотивы.

В этой песне нетрудно обнаружить все характерные темы и образы излюбленного жанра Вольфрама: любовь обречена остаться тайной, предупреждение стража приносит горе после радости, страж дает добрый совет, утренняя звезда возвещает рассвет, влюбленные могут выразить свою печаль лишь в жалобе, враги хотят разлучить их, жизни любящих грозит смертельная опасность, они заклинают стража не петь, все предвещает неизбежность прощания. Вместе с тем в контексте второй строфы эти образы трансформируются настолько, что все стихотворение, несмотря на пометку, сделанную на полях рукописи, в которой оно приводится: tagwîsz — «дневная песнь», можно истолковывать как пародию на этот жанр.

В более позднее время жанр «песни на рассвете» все чаще получает иронически сниженную трактовку. В одной из пародий Штейнмара, например, в рефрене которой воспроизводится традиционный призыв стража: «Берегитесь! Тот, кто любит тайно, да будет бдителен!», героиней оказывается деревенская девица, собирающая капусту. В другой его «дневной песне», в которой отсутствует рефрен, ин-

вертируются все условности жанрового канона: страж заменяется пастухом, зовущим: «Вставайте! Пора выгонять скот!»; «идиллический» пейзаж (*locus amoenus*) — стогом сена, на котором спят «герои» — деревенские парень и девушка; жалобы героини, горящей о приближении рассвета, — ее веселым хохотом от того, что она видит, как отряхивается ее дружок и в воздухе во все стороны разлетаются соломинки. В пародиях Штейнмара рассказ о комической ситуации вложен в уста автора, в них не используется столь существенная для «песни на рассвете» диалогическая или монологическая форма. Вероятно, в этом и нет необходимости — ко времени создания его песен этот жанр был настолько сложившимся, что для пародирования было достаточно немногих жанровых «сигналов»: конвенционального призыва стража — в первом стихотворении, и строк «до тех пор пока светлое утро» (*unz ûf den lichten morgen*) — во втором.

Укорененность в немецком миннезанге, о которой свидетельствует самая возможность появления пародии, универсальность изображенных чувств, суггестивность фона (башня замка, сад), напоминающая о фольклоре, делает «дневную песню» единственным жанром миннезингеров, не обреченным на забвение (вспомним, например, о «Фаусте» Гёте, «Тристане и Изольде» Вагнера), распространяющимся за пределы Германии (ср. «Ромео и Джульетта», акт III, сцена 5) и представляющимся современному читателю наиболее лиричным из всей средневековой немецкой поэзии.

В позднем миннезанге «песня на рассвете» развивается не только в пародию. Новый путь эволюции этого жанра был указан Вальтером фон дер Фогельвейде, призвавшим в своей «песне на рассвете» всех христиан и язычников «пробудиться в ожидании Судного Дня». В XIII–XVI вв. «дневная песня» постепенно «отдаляется» от любовной лирики и включается в систему духовных жанров. Хотя в провансальской поэзии примеры духовной альбы известны с более раннего времени, они едва ли повлияли на соответствующие образцы немецкой лирики. Скорее всего и романские духовные альбы, и немецкие песни восходят к раннехристианской поэзии, например к таким гимнам Амвросия Медиоланского, как «Вечный творец всего» — «*Aeterne rerum conditor*» («*Aeterne rerum conditor, / Noctem diemque qui regis / Et temporum das tempora, / Ut alleves fastidium...*» — «Создатель мироздания, / Над днем и ночью правящий, / Время меняя временем / Для облегченья нашего, / Вот вестник утра песнь пропел, / Ночи глубокой бодрственник, / Светоч ночному путнику, / Ночь с ночью разделяю-

щий...» *Пер. М.Л. Гаспарова*) или к таким стихам Пруденция, как «Гимн пению петуха» — «Hymnus ad Galli Cantum» (ок. IV в.), а возможно, и к более поздней латинской гимнографии (см. ниже). Известно, что в христианских гимнах духовная символика, согласно которой благодать Господа сияет в душе праведника, как солнце (или душа освобождается от грехов во имя Христа так же, как рассвет изгоняет ночь), имеет многовековую традицию.

Примеру Вальтера — первого, насколько известно, немецкого миннезингера обратившегося к жанру духовной «песни на рассвете», последовали Рейнмар фон Цветер (ок. 1227–1247), Рейнмар Скрипач (ок. 1240 г.), граф Петер фон Арнсберг (ок. 1356 г.) и наконец Ганс Сакс (1494–1576) с его знаменитым призывом «пробудиться во имя Господа» (*Wach auff in Gottes namen*). К XIV в. трансформация светского жанра «песни на рассвете» в жанр духовной поэзии завершается. Исследователи литературы этого периода (*Hatto A.* 1965. Р. 438) считают необходимым отказаться от термина «дневная песня» (*Tagelied*), предпочитая использовать словосочетание «песнь пробуждения» (*Wecklied*) или «песнь стража» (*Wächterlied*). Название жанра, несомненно, испытывавшего воздействие латинской гимнографии, отражает ту возрастающую роль, которую получает образ стража в поздней духовной лирике, так далеко отстоящей от жанровых истоков «песни на рассвете» — исконных «женских песен», как это только можно себе представить. «Песни стража», обращенные ко всему христианскому миру, распространяются во всех странах, прошедших Реформацию, что особенно ясно можно наблюдать на примере английской поэзии (*Spencer T.J.B.* 1965. Р. 509–510).

Вероятно, генетически связан с романской поэзией (латинскими секвенциями и франц. *lai*) немецкий лейх (*Leich*), для которого характерны и большой объем (нередко несколько сотен строк), и то изощренное сочетание повторов с вариацией, которое составляет сущность придворной поэзии (строки, входящие в краткие строфы, как правило, двустушия, пелись на один мотив, но каждая строфа имела свою мелодию). Предполагается, что первым сочинителем лейха был один из ранних миннезингеров Фридрих фон Хаузен, причем моделью для него послужила секвенция церковной литургии, восходящая к антифонному песнопению (т. е. исполняемая двумя полухориями). Хотя обычная тема лейха связана с куртуазной любовью, миннезингеры нередко инкорпорируют в него духовные мотивы: хвалу Деве Марии (Вальтер фон дер Фогельвейде), призыв к крестовому походу (Генрих фон Ругге).

«Крестовые песни» (*kriuzlieder*), в которых миннезингеры пытались примирить службу даме со служением Богу, тоже имеют параллели в романской поэзии. В немецкой лирике они получают распространение во время подготовки к третьему крестовому походу в 1187 г., особенно среди придворных поэтов (Фридрих фон Хаузен, Генрих фон Ругге). Альбрехт фон Йохансдорф (ок. 1205 г.) утверждает, что любовь к даме делает ее частью его самого, поэтому он намеревается взять ее с собою в Святую Землю («в ларце своего сердца»), дабы она смогла разделить с ним благословения, ожидающие крестоносца. Немецкая лирика XIII в. отражает изменения в отношении к крестовым походам. Ко времени шестого крестового похода (1228–1229), Нейдхарт сочиняет две пародийные «летние песни», в которых противопоставляет трудности и лишения, связанные с опасным путешествием (болезни, непривычный климат, вероятность гибели от руки неверных), и деревенские радости, уготованные тем, кто остается дома в «маленьком приходе».

Миннезингеры следующего поколения не только усваивают, но и преодолевают каноны французской лирики, трактуя идеологию куртуазной любви (*Minne*) с увеличивающейся субъективностью. Эльзаец Рейнмар фон Хагенау (Старший, 1185–1205/1210), известный как певец высокой любви и воспринимаемый современниками как наиболее репрезентативный поэт «чистого» миннезанга, мастерски сочиняет и в исконных жанрах — «женских песнях» и *Wechsel* («обмен речами»), создавая «некуртуазный» образ героини, любящей, сомневающейся в возлюбленном, покинутой им. Происходящий из Тюрингии Генрих фон Морунген (ум. 1222 г.), в изысканных метафорах прославляющий женские добродетели и красоту, передает тончайшие оттенки переживаний, вызванных непосредственным чувством. Их современник Гартман фон Ауэ (творил 1180–1203, ум. 1210/1220 г.), проявивший себя и в артуровском эпосе, и в кратких формах нарративной поэзии (*mæge*), кроме песен «высокой любви», сочинил и «Песни Недовольства», в которых отказался от идеала знатной дамы в пользу бедной женщины (*armitiu wîr*), не только принимающей, но дающей любовь. В своих «крестовых песнях» Гартман объявляет куртуазную любовь иллюзией, противопоставляя ее служению Богу словом и делом.

Вершина искусства миннезингеров — творчество Вальтера фон дер Фогельвейде (ок. 1170–1230), достигшего совершенства во всех жанровых формах средневековой лирики, таких как «песня на рассвете»,



«крестовая песня», шпрух — краткое изречение в строфической форме на религиозную, политическую или философскую тему. Вариацией на темы пастурели — жанра, обойденного вниманием миннезингеров, можно считать его знаменитую песню «Под липами» («Under der linden an der heide»), в которой (в противоположность канонам «песни о пастушке») лирический голос дан героине:

Under der linden an der heide,  
dâ unser zweier bette was,  
dâ muget ir vinden schône beide  
gebrochen bluomen unde gras.  
Vor dem walde in einem tal,  
tandaradei,  
schône sanc diu nahtegal.

Под липой свежей,  
У дубравы,  
Где мы лежали с ним вдвоем,  
Найдите вы те же  
Цветы и травы:  
Лежат, примятые ничком.  
Подле опушки соловей —  
Тандарадей! —  
Заливался все нежней.

(Пер. О. Румера)

Все в этой песне говорит о верности ее автора традициям фольклорной лирики — и рассказ от лица женщины, и характер изображенных чувств, далеких от условных, и использование ономастопозитического рефрена «тандарадей». Фигура девушки и ее возлюбленного настолько близки к миру природы, что почти сливаются с окружающим их пейзажем — тайну их свидания дано узнать только цветам и птицам.

В песне «Под липами» жанр пастурели трансформируется Вальтером в такой степени, что становится почти неузнаваемым. Черты другого провансальского жанра — реверди тоже едва различимы в песне Вальтера «Примите, госпожа, этот венок» («Nemt frouwe diesen kranz»). Лирический герой встречает девушку, вероятно, на майском празднике среди танцующих и предлагает ей в подарок венок — символ любви и девичьей чистоты. Если бы мог, он украсил ее головку драгоценными камнями. «Девушка взяла венок так, / как дитя, которому оказана честь. / Ее щеки вспыхнули румянцем, / точно розы среди лилий, / ее сияющие глаза потупились. / Она любезно поклонилась. / Это было мне благодарностью. / Если случится большее, я оставляю это при себе». Мечты героя об иной награде как будто близки к осуществлению, ибо он говорит (или слышит): «Вы так прекрасны, / я хотел(а) бы дать Вам мой венок, / лучший из тех, что у меня есть. / Я знаю, где найти множество цветов, / белых и алых, далеко за пусто-

шью. / Мы будем вдвоем срывать их там, / где они расцвели столь прелестно / и где поют птицы». Однако из следующей строфы становится ясно, что все произошедшее было не более, чем сновидением. При всей внезапности перехода от рассказа о встрече лирического героя с девушкой к описанию его сновидения, он подготовлен намеком о том, что герой надеялся на большее вознаграждение:

Mich dūchte daz mir nie  
lieber wurde, dann mir ze muote was.  
Die bluomen vielen ie  
von dem boume bî uns nider an daz gras.  
Seht, dô muoste ich von fröiden lachen.  
Dô ich sô wünnecliche  
was in troume rîche,  
dô taget ez und muose ich wachen.

И вот со мной она,  
И я счастливей не был,  
с тех пор как я живу.  
Мы рядом. Тишина.  
И падают цветы с деревьев на траву.  
А я смеюсь невольно.  
Какое наслажденье  
Такое сновиденье!  
Проснулся — яркий день,  
глазам от света больно.

(Пер. В.Левика)

Распространенный поэтический мотив осуществления желаний во сне сменяется часто встречающимся в лирике мотивом пробуждения в самый счастливый момент, когда утрата радости кажется лирическому герою еще тяжелее. В заключительной строфе изображается, как горько для юноши окончательно возвратиться из мира блаженных грез в мир поэтической «реальности». Он надеется найти свою любимую, с которой они вдвоем «срывали цветы», среди танцующих: «То, что со мною случилось, / заставляет меня пристально вглядываться / этим летом в глаза всем девушкам. / Может быть, мне посчастливится с одной из них, / тогда моя тоска пройдет. / Что если это она выступает сейчас в танце? / Госпожи, будьте добры, / поднимите свои уборы, / о, если бы я мог увидеть ее из-под венка!» В последней строфе, возможно, содержатся реминисценции популярной народной песни, с которой танцор обращается к другим танцующим в поисках своего прежнего партнера и требует себе в награду поцелуй. Высказывалось предположение, что Вальтер фон дер Фогельвейде обработал фольклорную танцевальную песню, сделав ее приемлемой для придворной аудитории (Hatto A. 1980. P. 12—16).

Блестяще освоивший искусство и идеологию миннезанга, Вальтер отказывается от куртуазной этики, подвергая сомнению идеал неразделенной любви. В своих песнях он создает образ возлюбленной, близ-

кий героине фольклорной любовной лирики, называя ее не «дама» (frouwe), а «женщина» (wîp), и обращаясь к ней не «Вы» (ir), но «ты» (du). Его героиня — не идеализированный предмет поклонения, но равноправная (в том числе и социально) участница любовных диалогов, испытывающая ответное чувство.

Мастерство формы, склонность к формальным экспериментам побуждают миннезингеров, начиная с Вальтера и Рейнмара, отказаться от ассонансов и полурифм ранней поэзии, заменив их точными рифмами, группируемыми в сложные строфические модели, чье многообразие регламентируется строгим каноном. Исконные германские четырехстрочные строфы раннего миннезанга с варьируемым числом безударных слогов (от 0 до 3) между ударениями вытесняются полиметрическими строфами, включающими до 12 строк. Рифмы и ключевые слова (Leitwörter) создают в них эффект эхо, образуя воспринимаемые на слух связи между строками и строфами, которые можно оценить только при устном исполнении.

В произведениях миннезингеров XII—XIII вв. много аллюзий не только друг на друга, но и на произведения других певцов настоящего и прошлого, и даже на рыцарские романы. Вероятно, в этой среде были известны устно бытовавшие героические сказания — Вальтер не мог бы иронически назвать свою героиню Хильдгунд, именем персонажа (Хильдегунда — дочь бургундского короля), ассоциировавшегося со сказанием о Вальтере Аквитанском, а Вольфрам едва ли стал бы настаивать на реалистичности своих произведений, сравнивая их с батальными сценами в историях о Дитрихе Бернском, известными своей гиперболизированностью. Можно предположить, что поэзия классического миннезанга была рассчитана на исполнение перед образованной, тонко чувствующей аудиторией, способной оценить и по достоинству наградить певца.

В эпоху расцвета куртуазной лирики миннезингеры часто обращаются непосредственно к слушателям, не только нуждаясь в их сочувствии к своим любовным страданиям, но и подчас требуя от них прямого отклика (Вальтер, например, просит слушателей отвечать ему: «Да, это так», когда дает правильное определение «настоящей любви»). Один из способов удержать внимание аудитории состоял в игре на ожиданиях, в использовании риторического приема *revocatio* (так, Вальтер нередко делает слишком смелое для канонов куртуазной лирики утверждение, в частности, отрицает любовное служение, а потом берет его назад в последней строке, опровергая свое прежнее

«опровержение»). Исполнение песен миннезингеров имело много общего с искусной салонной игрой, предполагающей остроумие и развитые чувства, в которой аудитория тоже принимала непосредственное участие.

Придворная поэзия, вероятно, включала песенные репертуары, исполняемые на память автором или другим певцом. Музыкальное сопровождение облегчало запоминание, песни передавались из поколения в поколение, причем каждое следующее заучивало их наизусть. Устное бытование миннезанга объясняет сходную с фольклорной текучесть текста. В отдельных случаях песни повторяются из рукописи в рукопись, однако различаются не только текстуально, но и по числу и расположению строф, что принято относить на счет ошибок переписчиков. Различия в порядке композиционных единиц можно объяснить и отсутствием развития сюжета в любовной лирике, где каждая строфа содержит самодостаточную вариацию основной темы и может быть исполнена в любом порядке, а также тем, что певец пересматривал структуру песни в процессе творчества, в зависимости от ситуации исполнения.

Классической поэзии миннезингеров не известна форма «собрания песен», фиксирующая текст. Единственное исключение составляет «Служение дамам» («Frauendienst», ок. 1255 г.) Ульриха фон Лихтенштейна, который положил собрание своих песен в основу вымышленной «автобиографии», подводящей отрицательные итоги словесного идеализма. Воссоздать события, которые могли бы составить «личный роман», дают основание песни Вальтера фон дер Фогельвейде с их настойчиво выраженным индивидуальным началом — во все периоды творчества он постоянно напоминает о своей «личной значимости, достоинстве», «поэтической ценности». Его интроспективные медитации последних лет на тему о том, как он приносил «в этом мире радость многим людям» и был певцом «любви и чести», говорят о появлении авторского самосознания и понимании собственного поэтического призвания. Уникальность роли поэта в обществе и ценность «для вечности» Вальтер видит не в том, чтобы отвергнуть идеалы, воспеваемые с юности, но в том, чтобы стать для потомков их воплощением в веках. Немецкой литературе после Вальтера фон дер Фогельвейде пришлось ждать еще два века, прежде чем новое отношение к поэзии, осознание личности автора и художественной индивидуальности, неизвестное прежде, получило выражение в собирании миннезингерами песен для потомков. Начиная с Генриха фон

Мюгельна (ум. 1372 г.), Освальда фон Волькенштейна (ум. 1445 г.), Михеля Бехайма (ум. ок. 1475—1479), певцы составляют свои «собрания сочинений».

В отличие от романских поэтов, миннезингеры не оставили жизнеописаний, рассказывающих об их обучении, обстоятельствах жизни, покровителях, способах исполнения и передачи произведений. Вероятно, в XIII в. миннезингерами нередко становились образованные клирики, объединявшие в своем творчестве духовную традицию со светской (Готфрид Страсбургский говорит в «Тристане», что Изольду обучал искусству пения и музыки священник, «умеющий талантливо играть на всех струнных инструментах и владеющий многими языками»; 7704). В этом веке была заполнена лакуна между латинской письменной культурой клириков и устной культурой населения, так как в словесность оказалось вовлеченным среднее сословие, сочиняющее для того же среднего сословия. Гартман фон Ауэ, миннезиер, называет себя «ученым поэтом» (*poeta doctus*). Упоминание имени Генриха фон Фельдеке, сопровождается в эпилоге его поэмы «Энеида» (1170—1180) титулом мастера, предполагающим высокий уровень образования (французский, латынь, риторика, «прикладные искусства» — закон и архитектура). Один из самых блестящих миннезингеров Генрих фон Морунген, в совершенстве освоивший каноны романской лирики, опирается на античные и средневековые латинские памятники (например, Овидия). Поэтической школой становилась для миннезингеров и сама куртуазная среда, где они могли учиться не только у трубадуров и труверов, но и у своих современников и предшественников.

Мастерство миннезингеров включало и умение скрывать свое искусство. Так как культура феодальной знати была устной, некоторые поэты, например Вольфрам фон Эшенбах, сознавая свою роль в распространении новой светской литературы, скрывали собственную образованность, полностью идентифицируя себя с классом, для которого творили. Вся поэзия миннезингеров была создана для устного исполнения: песня (*Lied*), шpruch (*Spruch*), лейх (*Leich*) — поэтические формы, предназначенные для пения, более длинные дидактические поэмы (*Reden*) рассказывались перед группой специально собравшихся людей.

Единственный аспект творчества, который удостоился авторского комментария, — поэтическое соперничество. За традицией сочинять самоутверждающие песни и поэтические обличения соперника в мас-



















venit mirabatur. et reus ipse nichil deiecit. in uis copulauit.

**S**ed et flos florem quia flos deliquit amorem.



Uo de flos nuntio tum caput amovet.

**P**rimo flos in flos dilactissima fempet abovet.

**N**am uelut auctora fiet tua flos in decora.





supne dispensationis insinuant. de elo





терстве (сохранились сведения о вражде Вальтера и Рейнмара Старшего, Вальтера и Нейдхарта фон Роейнталя, Вольфрама и Готфрида, Вольфрама и Гартмана) скорее всего кроется борьба за милости правителей. Может быть, литературная вражда миннезингеров (например, Вальтера и Рейнмара, сочинявших опровергающие друг друга песни на тему, что важнее: благородное происхождение и богатство или прирожденная женственность — как уже упоминалось, Вальтер утверждал, что слово *wîr* «женщина» почетнее, чем *frouwe* «дама») — не более, чем развлечение, предназначенное для придворной аудитории. Важно, что распространенность песен поэтического соперничества говорит об осознанном авторском творчестве и новой роли в обществе поэта, утверждающего эстетические ценности наряду с этическими нормами.

Понятие литературного мастерства, связанное с возникновением у миннезингеров авторского самосознания, знаменует новый этап в развитии литературы и искусства Средних веков. Уже Кюренберг восхваляет собственное мастерство, вкладывая в уста своей героини замечание о том, что она полюбила рыцаря за его песню «на мотив Кюренберга» (см. выше). Более поздние лирические поэты блестяще ниспровергают соперников и с помощью музыкальных, метрических, вербальных пародий, в которых особенного мастерства достигают и Вальтер, и Рейнмар. Лирические поэты редко отдают дань искусству собрата, как это делает Вальтер, который воздаст высшую хвалу Гартману, заимствуя образы и фразы из романа «Ивейн» в своей элегической песне, известной как «Жалоба». Вальтер сочиняет и примирительную эпитафию Рейнмару, которая, возможно, положила начало практике, распространенной среди миннезингеров в XIII в., — прославления предшественников в стихах.

Соответствует такому напряженному соперничеству максимальная интертекстуальность. Первым поколениям придворных поэтов удалось создать текстуально связанный корпус литературы в среде устной культуры. Впервые в истории исконной немецкой словесности была подготовлена литературная аудитория, которая, несмотря на географическую раздробленность, характерную для деятельности миннезингеров, смогла понять и оценить их аллюзии и отсылки. Очевидно, это стало возможным, так как были временно снижены диалектные барьеры. Сохраняя ощущение местного диалекта, участники этого хора поэтических голосов, коллективно создали литературное койне, позволившее авторам и их произведениям быть понятыми всюду в германоязычных

регионах. Классический средневерхненемецкий становится эффективным средством этого недолговечного движения к созданию национальной литературы. Никогда прежде история немецкой культуры не знала ни столь однородной литературной среды, ни того молчаливого согласия во взглядах на предмет литературы, которое объединяло в эту эпоху и авторов, и их покровителей, и аудиторию.

Система придворных ценностей не существует вне текста, однако и придворное общество видит себя отраженным в этих текстах (в средневековом прескриптивном смысле слова, когда отображение предполагает идеальность форм). Искусство миннезингеров отчасти сублимирует общественное бытие: культивирование поэзии, наряду с танцем, театральными действиями, рассматриванием картин в иллюминированных рукописях, особенно популярном в XIII в., становится важной частью жизни при дворе. Литературная сублимация и формализация манер сопровождается систематической формализацией и утонченностью выражения в заново созданном поэтическом языке, стиле, композиции, метрике, рифме. В канон возводятся и литературные формы, и выражаемые с их помощью чувства. Степень совершенства любовной песни призвана соответствовать совершенству чувства. Миннезанг таким образом функционирует как вымышленная само-репрезентация, утверждающая стиль жизни, этикетность общественного уклада, принципы структурирования феодальной среды, сближаясь с социальной игрой, наряду с рыцарскими турнирами и пирами входящей в состав придворных развлечений.

Термин миннезанг употреблялся самими немецкими поэтами только для обозначения песен на тему куртуазной любви (Minne); позднее он распространился на всю сопровождаемую музыкой поэзию и стал включать дидактические песни на политические, моральные и религиозные темы — шпрухи (Spruche) — сочинения с незамкнутой формой и мелодией, способной приспособиться к неопределенному числу строф на любой предмет. Дидактические песни претерпели незначительное влияние романской поэзии (преимущественно в области формы — трехчастная структура строфы), и хотя ее темы находят параллели в романской, особенно в средневековой латинской лирике, это объясняется, скорее, полигенезисом, обусловленным сходными социальными условиями, чем непосредственным влиянием. В отличие от миннезанга, изначально составлявшего часть рыцарских искусств аристократов-любителей и выполнявшего культурные и эстетические функции, дидактическая поэзия, культивируемая

профессиональными поэтами, переносит акцент на практические, образовательные функции литературы, утверждая духовные и моральные принципы «благой» (христианской) жизни и возвышая роль поэта как учителя. Светская образованность давала поэтам-профессионалам право учить, подобное праву духовного наставника. Они пользовались этим правом с миссионерской истовостью, отдавая предпочтение исполнению в намеренно ученом, искусственно формализованном стиле.

Миннезингеры-профессионалы гордились своим искусством, осознавая себя «ковачами песен», «мастерами» (*meister, magistri*). Этот «титул» был унаследован спустя столетия их поэтическими потомками — горожанами (мейстерзингерами). С раннего времени немецкие поэты-дидактики, странствующие от двора к двору и зарабатывающие на жизнь своим искусством, присваивали себе профессиональные имена, отражающие способ их существования: Шперлинг (ок. 1190, «Воробей»), Румелант (ок. 1260–1290, «Покидающий страны»), Дер Марнер (ок. 1231–1267, «Моряк»), Фогельвейде («Роща, где птиц сохраняли для охоты»). Превратности такой судьбы определяли темы и мотивы стихов поэтов-профессионалов: восхваление щедрых покровителей (герцогов австрийских) и обличение скупых (владеющих замками вверх по Рейну).

Вальтеру фон дер Фогельвейде удалось поднять шпрухи на уровень высокого искусства, объединив две традиции: полистрофическую любовную песню (*Minnelied*) в ее трехчастной форме, развивавшуюся под влиянием романской лирики и достигшую к тому времени большой сложности и вариативности, и исконную дидактическую лирику, изначально монострофическую. Следуя девизу миннезингеров «Чей хлеб я ем, песню того я пою» (*Swes brot ich ezz, des liet ich sing*), Вальтер первым сделал немецкую лирику средством выражения политических симпатий, меняющихся в зависимости от щедрости покровителя (в 1205 г. он грозил проклятием сторонникам того самого императора Филиппа Швабского, которого прославлял как воплощение Святой Троицы на Рождестве в Магдебурге в 1199 г.; перед убийством Филиппа в 1208 г. он присоединился к лагерю вельфов и, помогая императору Оттону IV, враждовавшему с папой Иннокентием III, создал яростные диатрибы, направленные против папства; в 1212 г. он вернулся к Гогенштауфенам и стал поддерживать Фридриха II). Его шпрухи против папы получили такой отклик (в 1215 г. убежденный папист Томасин фон Церклере должен был признать: «Вальтеру уда-

лось восстановить тысячи немцев против папы»), что он до сих пор считается самым влиятельным политическим немецким поэтом. После Вальтера тематика дидактической поэзии сужается, политические шпрухи обращаются к прошлому, испорченности нравов начинают противопоставлять воспоминания о «золотом веке».

В XIII—XIV вв. куртуазную традицию продолжают такие миннезингеры как Ульрих фон Лихтенштейн (ок. 1198—1275), Рейнмар фон Цветер (ок. 1200—1260), Мейстер Александр (конец XIII в.). Их стиль становится все более изощренным и вычурным (рифмы обогащаются, синтаксис усложняется, строфы удлиняются). Большое распространение получает лейх, предполагающий мастерство сочинения и изысканность исполнения. К углубленному анализу чувства, виртуозность выражения которого граничит с маньеризмом, стремятся Буркхард фон Хоэнфельз (ок. 1212—1242), Конрад фон Вюрцбург (ок. 1225—1287) и Вацлав III фон Рюген (1265—1325). В начале XIV в. изменения в политической и социальной структуре общества ведут к тому, что куртуазная этика утрачивает свое значение, однако топика миннезанга продолжает культивироваться и в XV в., в особенности Гуго фон Монтфортом (1357—1423), Монахом из Зальцбурга (вторая пол. XIV в.), Освальдом фон Волькенштейном (ок. 1376—1445) и впоследствии мейстерзингерами.

В XIII в. появляется направление, не только пародирующее «высокую любовь», изображая сниженные приземленные чувства, но и развенчивающее самый миф куртуазного универсума. В песнях баварского рыцаря Нейдхарта фон Ройенталя (ок. 1210—1270) мир миннезанга перевернут: лирический певец — не учтивый царедворец, а бедный рыцарь, обращающий внимание не на дам из придворного замка, но на сельских девушек; он тоже страдает, но не из-за неприступности «дамы», а потому что его деревенская подружка предпочитает знаться с зажиточными крестьянскими парнями. В стихах Нейдхарта, проникнутых духом игры, шутки, заметны следы эротизма фольклорных майских песен; его мелодии близки к народной лирике; используемые им фольклорные архетипические мотивы восходят к «веснянкам» с их танцевальным ритмом. Как и в народной лирике, в его поэзии систематически применяется «природный зачин» (Natur-eingang), мотивированный психологическим параллелизмом. Каждая песня Нейдхарта начинается с летней (в Sommerlieder) или с зимней картины (в Winterlieder) — лирическое обращение (приглашение к танцу) переходит в сцену с «эпическим» сюжетом. Однако традици-

онный для фольклора образный параллелизм обращается у Нейдхарта в формулу — музыкальную прелюдию природного зачина, актуализирующего не только сходство между членами параллели, но и игру контрастов.

Содержательная сторона приобретает условный, игровой характер, что особенно ощутимо в поздней травестийной лирике, когда из стен замка она переходит на городскую площадь, органически сливаясь с поэзией горожан. Переход от одной художественной системы к другой облегчило то, что культура города вошла в куртуазную культуру, а не противостояла ей. Последующие поколения усвоили фиктивное распределение ролей в поэзии Нейдхарта и построили на нем целый цикл антидеревенских комических рассказов в песне, драме, эпическом нарративе (ср. «Кольцо» Генриха Виттенвейлера, ок. 1400 г.). Последователь «деревенской поэзии» (Dorfpoesie) Штейнмар (ок. 1251—1288), о чьих пародиях на «песни на рассвете» уже упоминалось выше, в качестве альтернативы традиционной майской песни сочиняет «осенние песни» (Herbstlieder), в которых эфемерные радости куртуазной любви уступают место наслаждениям гастрономическими оргиями (с молодым вином, обилием плодов, освежаванной дичью). Культ чувственности воплощает Тангейзер (ок. 1240—1270), блестяще пародирующий куртуазную поэзию, в частности, тем, что вводит галантную французскую лексику в танцевальные песни. Иронически изображая страдания «высокой любви», Тангейзер создает образ лирического героя, смело отдающегося всем наслаждениям жизни.

В XIV в. куртуазную поэзию миннезингеров сменяет песенная лирика бюргерства — мейстерзанг, у истоков которой стоит Генрих фон Мейсен (1250/1260—1318, прозвище Фрауенлоб — «Возносящий хвалу Деве», говорит о необычайной популярности у современников его лейха во славу Девы Марии). Своим разнообразием, риторической изысканностью, техническим совершенством и изощренностью стиля его лирика предвосхищает формалистическое и стилизованное искусство мейстерзингеров. Искусную технику и мастерство поэтического сочинения Генрих Фрауенлоб стремился преподавать в первой открытой им в Майнце школе систематического изучения лирики (Singschule), по образцу которой были созданы «певческие братства» мейстерзингеров — центры распространения лирического искусства в городской среде.

Даже в эпоху роста городов как центров культуры странствующие певцы продолжают мыслить себя как оплот аристократии, справедливых правителей прошлого, чье право на власть освящено веками. Тем

не менее именно в городах, а не в придворных кругах, процветала поэзия мейстерзингеров XVI — XVII вв., более всех поэтов почитавших Вальтера фон дер Фогельвейде как «мастера-основателя» их искусства, но ценивших в его лирике скорее форму, чем смысл.

К эпохе Реформации придворная лирика миннезингеров была забыта. Величественный конструкт идеальной жизни на земле для привилегированной социальной элиты, к которому в Германии относились с большей серьезностью, чем во Франции, был низвергнут и критикой изнутри (в поздних сочинениях Вальтера и Вольфрама), и центробежными силами изменений в обществе. Исключение составил Нейдхарт, чья «сельская поэзия» вызвала многочисленные подражания и даже была напечатана в 1566 г. Однако и Нейдхарта коснулся процесс «мифотворчества» — он остался в памяти поколений не как придворный поэт, но как придворный шут (его стихи вошли в народную «Книгу дураков»), герой шванков «Нейдхарт Лис», враг крестьян (ср. стихотворную авантюрно-сатирическую повесть «Нейдхарт с крестьянами» и ее драматический вариант «Игра о Нейдхарт»). Поэзия стала его «жизнью», литературной легендой, чему, вероятно, способствовало отсутствие достоверного биографического материала. В создаваемый «миф» о поэте, оказался вовлеченным и Тангейзер, ставший знаменитым благодаря Людвигу Тику, Рихарду Вагнеру и Томасу Манну. Вторую жизнь поэзии миннезингеров дали романтики, особенно Клеменс Брентано и Людвиг Тик.

\*  
\*  
\*

Закljučая обзор наиболее ранних сохранившихся образцов немецкой поэзии, обратим еще раз внимание на крайнюю фрагментарность и малочисленность примеров исконной лирики, свободной от романского влияния. К такой лирике можно отнести немногие дошедшие до нас «женские песни», стихотворный обмен репликами между героями (Wechsel); с меньшей вероятностью, «дневные песни» и плясовые с рефренами, сохранившиеся в Carmina Burana. В области формальной организации исконная лирика характеризуется простой монострофической структурой. Ее основные единицы составляют или четырехударные, или долгие (обычно восьмиударные) строки, разделенные цезурами и связанные парными конечными рифмами (точными или ассонансами). Долгие строки представляют собой исконное германское достояние, краткие же четырехударные строки могут иметь различное происхождение: они или восходят к народной

немецкой лирике, что подтверждается примерами из *Carmina Burana*, или появляются в результате распада основной древнегерманской метрической единицы — долгой строки. В последнем случае можно предположить, что катализатором процесса явилось сходство структуры парных четырехстопных кратких строк (восходящих к полустилишам) и романской семи- или восьмистопной строки.

Если от анонимных немецких песен обратиться к авторской поэзии, то следует признать, что вся она в той или иной степени затронута романским влиянием. Ранние немецкие поэты, имена которых сохранила литературная традиция, были знакомы с тематическими и формальными канонами лирики трубадуров и труверов. Структурные и содержательные условности этих канонов обычно присутствуют в авторской немецкой лирике наряду с характерными чертами, унаследованными от архаичной немецкой поэзии. Дольше всего традиционные формы и мотивы, которые дает возможность реконструировать анонимная немецкая лирика, сохраняются в поэзии Кюренберга и бургграфа фон Регенсбурга, но модифицируются в произведениях Дитмара фон Айста и Мейнлоха фон Сефелингена. В их творчестве основные мотивы провансальской и французской поэзии внедряются и прививаются на немецкой почве. Мейнлох и Дитмар по-прежнему используют исконные лирические жанры, восходящие к фольклору, и традиционную форму, однако вводят темы и образы, характерные для куртуазной лирики: возлюбленный как слуга, заботящийся о чести дамы, ее «лице» (центральное понятие в средневековой иерархии ценностей); «соглядатаи» (*merckære*), угрожающие близости любящих, и «опекуны» (*huote*) — блюстители придворной морали; «посланец», помогающий влюбленным не быть скомпрометированными. В стихах бургграфа фон Ритенбурга и кайзера Генриха исконные, унаследованные из народной лирики, темы и структуры нередко подавляются новыми структурными моделями, заимствованными из романской поэзии.

В следующий период развития (примерно 1170—1200), т. е. условно говоря, от Генриха фон Фельдеке до Вальтера фон дер Фогельвейде, немецкая лирика испытала романское влияние в еще большей степени и еще дальше отошла от исконных немецких традиций, восходящих к фольклору. Почти перестает использоваться унаследованный из фольклора природный зачин, характерный для более ранней немецкой поэзии. Это — время прямых заимствований тематики и поэтических форм романской лирики непосредственно знакомыми с



ними поэтами (такими как, например, Фридрих фон Хаузен и Рудольф фон Фенис). Во многих случаях можно установить конкретные текстуальные и формальные аналогии с теми романскими образцами, которые послужили источником имитации для немецких миннезингеров. Эпоха текстуальных заимствований завершается приблизительно к 1200 г., когда основные романские темы и формы окончательно осваиваются и ассимилируются. Вслед за периодом влияния наступает время более общих подражаний, часто опосредованных использованием неоригинальных источников. В немецкой поэзии культивируются такие поэтические формы, как песня (lied — две строфы с заключением) и лейх (leich — более свободное соединение ряда строф). Тем не менее и в этот, и в предшествующий период немецкую лирику пронизывают унаследованные из фольклорных песен темы, мотивы, образы и символы (зеленеющий лес, сорванный цветок, роза на шипу, оставшаяся без листвы липа, щебечущая на ветке птица, парящий в небе сокол).

В XIII в., в особенности в поэзии Вальтера фон дер Фогельвейде и Нейдхарта фон Ройенталя немецкая лирика вновь обращается к исконным темам и мотивам (в том числе и к природному зачину), однако уже на новом уровне — обогатившись всем лучшим, что могла дать романская лирика. Таким образом, средневековая лирика в Германии развивается из соединения исконных традиций фольклорной песни, несомненно, существовавших задолго до первых дошедших до нас в записи стихов, и заимствованных, ассимилированных условностей куртуазной, духовной, а возможно, и народной романской поэзии, в неповторимо индивидуальном творчестве немецких поэтов. Начиная с XIII в., немецкая лирика из аристократических придворных кругов переходит в бюргерскую среду, где темы «высокой любви» получают сниженную трактовку в народном стиле (например, в «деревенской поэзии» Нейдхарта и Штейнмара). Так на примере немецкой поэзии мы имеем возможность наблюдать непрерывность лирической традиции, восходящей к фольклору, и вновь возвращающейся в народную городскую и деревенскую среду.

# Ранняя романская лирика

*Силу чар Венераиных и любви законы  
Самым первым высказал клирик мой ученый;  
Рыцарь лишь за клириком стал певцом Дионы:  
И в твоей же лире есть клириковы звоны.*

«Прение Флоры и Филлиды»  
(Пер. М.Л. Гаспарова, Б. Ярхо)

## Эпическая и лиро-эпическая поэзия

**ИССЛЕДОВАНИЕ** лирических эпизодов в романском эпосе менее показательно, чем в германском и кельтском, прежде всего потому, что романский эпос значительно более поздний. Вопрос о том, насколько непосредственно романские эпические поэмы связаны с фольклором, также представляет большую сложность, поэтому их материал трудно использовать для реконструкции исконных лирических традиций. Остановимся тем не менее кратко на тех основных эпических памятниках, которые, возможно, имеют отношение к становлению романской лирики.

Лучший и полнее всего сохранившийся памятник испанского эпоса «Песнь о моем Сиде» дошел до нас в списке 1307 г., а сложился, вероятно, ок. 1140 г., т. е. меньше, чем через полвека после смерти его героя, знаменитого участника реконквисты Родриго (Руй) Диаса де Бивар (1040—1099), прозванного Сид (*sidi* — на диалекте «мой господин», от арабск. *sayyidi* с тем же значением). Следовательно, дистанция между «эпическим временем», к которому относятся описываемые события, и веком расцвета испанского эпоса невелика. Возможно, этим обстоятельством объясняется точность в изображении исторического фона, акцент на бытовых деталях, отсутствие сказочной фантастики.

Открывается «Песнь о Сиде» чисто лирической темой «изгнания»:

De los sos ojos tan fuerte miente llorando  
Tornava la cabeza y estavalos catando.  
Vio puertas abiertas e uzos sin canados,  
Alcandaras vazias sin pieles e sin mantos  
E si falcones e sin actores mudados.  
Sospiro mio Sid ca mucho avie grandes  
cuidados...

Заплакал мой Сид и громко и горько,  
Назад обернулся, на замок смотрит:  
Распахнуты двери, настезь ворота;  
На нашествиях ни шуб, ни одежды добротной,  
Ни линялых соколов нету больше.  
Тяжко мой Сид вздыхает от скорби...

(1, 1—6. Пер. Ю. Корнеева)

Герой созывает родню и вассалов и объявляет, что король повелевает ему покинуть страну. «В великой печали», «жгучими слезами горестно плача», оставляет он горячо любимую жену, дочерей и отправляется в полное лишений странствие с немногими преданными слугами. Ему самому негде приклонить голову, у него нет ни пищи, ни крова, однако он воинскими трудами добывает благополучие и себе, и своей семье, о которой не прекращает преданно заботиться.

Свидание Сиды с семьей изображено в проникновенно лирических тонах: «Сид, бороною славный, смягчился сердцем, / В объятия взял дочерей-малолеток, / К сердцу их прижал: любил он их крепко. / Горестно плачет и вздыхает с сокрушеньем: / “Любезная супруга, о донья Химена! / Как душу свою, люблю я вас верно. / Вы видите, мы будем в этой жизни раздельны, / Я вдаль уйду, — вы остаетесь при детях”» (16, 277—286. Пер. Б. Ярхо, переработанный Ю. Корнеевым и А. Смирновым). Когда брак дочерей Сиды с инфантами Каррионскими оказывается неудачным, герой вновь погружается «в безмерную скорбь», что не мешает ему потребовать созыва кортесов, добиться восстановления своей чести судебным поединком и вновь выдать дочерей замуж за королей Арагона и Наварры.

В поэме встречаются не только традиционно составляющие предмет лирики описания чувств, но близкие к лирическим изображения пейзажа: «Пробивается зорька, и утро засверкало,/ Солнце взошло, о Боже, как прекрасно!/ Все в Кастехоне поднимаются рано,/ Отпирают ворота и выходят за ограду,/ Чтоб взглянуть на работы, на сады и пашни,/ Все повыходили, и ворота — настезь». (23, 463—468. Пер. Б.Ярхо, переработанный Ю.Корнеевым и А.Смирновым).

Нельзя отрицать того, что в эпосе картины, подобные приведенной, — скорее исключение, чем правило. Описания природы обычно сводятся в «Песни о Сиде» к формульной топике, удачно названной Курциусом «эпическим пейзажем» (*Curtius E.R.* 1953. P. 200). Например, избиение дочерей Сиды инфантами из Карриона происходит там, где «горы высоки, ветви достигают облаков и бродят дикие звери» (2698—2699), т. е. помещается в «пейзажный» контекст, соответствующий жестокости содеянного.

Проникнут лирическим началом фрагмент, на основании которого реконструируется эпическая «Песнь о деяниях инфантов Лары» («*Cantar de gesta de los Infantes de Lara*»). В нем идет речь о том, как Гонсало Густииос, томящийся в темнице правителя Кордовы Альманзора, получает головы своих семерых сыновей, убитых вследствие предательства их дяди Руя Веласкеса, и обращает к каждому из обезглавленных сыновей свое последнее прощальное слово. Плач Гонсало по сыновьям полон любви, боли, гнева и страсти. Чувства Гонсало передаются его сыну Мударре, который рождается у сестры Альманзора и который, вырастая, страшно мстит за смерть братьев (впоследствии этот сюжет не получил развития в лирике, хотя и вдохновил Лопе де Вегу на создание пьесы «Бастард Мударра и семь инфантов Лара», а Виктора Гюго — на написание «Мавританского романа»).

Вероятно, изначальное присутствие в испанском эпосе характерных черт лирики обусловило его дальнейшую судьбу — развитие в короткие лиро-эпические поэмы (романсы). Романсы продолжают героическую традицию, разрабатывая популярные темы эпических песен, таких, как сказания об обезглавленных маврами семи инфантах Лары, о кастильском графе Фернанде Гонсалесе, добившемся независимости Кастилии, и его верной жене, об осаде Саморы, под стенами которой был убит король Санчо и где заперлась его сестра Уррака, о юности Сиды, о любви короля Родриго к Ла Каве. Героические сюжеты подвергаются в романсах лиро-эпической обработке. Исторический фон в них утрачивается, в центре внимания находятся личные

переживания персонажей, основная коллизия выражается с помощью особенно впечатляющих эмоциональных подробностей (например, Гонсало Густисо со слезами стирает пыль с голов мертвых сыновей). Нетрудно заметить, что в качестве темы в романах отбирались только те фрагменты эпоса, которые были особенно эмоционально выразительными, близкими к лирике.

В отличие от испанской «Песни о моем Сиде», в «Песни о Роланде» (дошедшей до нас в самой ранней рукописи 1170 г., а сложившейся ок. IX—X вв.), лучшим и «чистейшем» образце эпического стиля во всей французской литературе, лирические ноты звучат крайне редко. Догадываться о внутренних переживаниях персонажей, цельных, лишенных противоречий характеров, позволяют преимущественно их поступки.

Описание горя Роланда при виде погибших соратников предельно формульно и лаконично: «Увидел граф, что пэров больше нет, / Что умер друг любимый Оливье, / Скорбит и льет он слезы из очей, / Весь побледнел, меняется в лице. / Потом от скорби ослабел вконец, / Без памяти простерся на земле» (2215—2220. *Пер. Ю. Корнеева*).

То же выражение аффектов действием можно заметить и в изображении чувств императора Карла: «Рвет бороду, сдержать не может гнев. / Рыдает он, и с ним бароны все» (2414—2415. *Пер. Ю. Корнеева*); «При виде мертвых громко зарыдал» (2856. *Пер. Ю. Корнеева*); «Заплакал Карл — не плакать мочи нет» (2873. *Пер. Ю. Корнеева*); «Рвет бороду король, скорбит безмерно, / Рвет волосы седые в сокрушеньи. / Стотысячная рать с ним плачет вместе» (2930—2932. *Пер. Ю. Корнеева*). Императора Карла, каким он изображен в «Песни о Роланде», можно сравнить с королем Хродгаром в «Беовульфе» (см. выше), чья пассивная роль в сюжете тоже мотивирована старостью — его предназначение состоит не в том, чтобы самому совершать подвиги, но чтобы привлекать для этого героев. В образе Карла, как и Хродгара, заметно сходство с элегическими героями, подобно которым он обречен на бездействие и страдания. Плач Карла о погибшем Роланде (2887—2890, 2898—2905, 2909—2929) с ярко выраженными идеализирующими интонациями, вероятно, восходит к фольклорной традиции плачей.

Хотя и выразительно, но крайне сжато в поэме несколько раз описывается пейзаж: «Хребет высок, в ущельях мрак царит, / Чернеют скалы в глубине теснин» (814—815. *Пер. Ю. Корнеева*); «Бушует буря, свищет ураган, / Льет ливень, хлещет град крупней яйца, / И молнии

сверкают в небесах» (1424—1426. Пер. Ю. Корнеева); «Садится солнце, но горит светло» (1807. Пер. Ю. Корнеева); «Высоки горы, мрачен склон и крут, / Ущельями потоки вниз бегут» (1830. Пер. Ю. Корнеева). При всей экспрессивности этих пейзажных сцен нельзя не заметить их формульного, топического характера. Картины природы в «Песни о Роланде» — это, несомненно, вновь тот воспроизводимый «эпический пейзаж», о котором уже шла речь выше.

Лирические интонации нелегко найти даже в образе умирающей от горя невесты Роланда Альды, появляющейся в конце поэмы (3708—3733). Значительно более важную роль в сюжете играют отношения Роланда с его другом и побратимом Оливье (чей образ, как предполагается, был введен в эпос позднее — ок. X в.): «Разумен Оливье, Роланд отважен, / И доблестью один другому равен» (1093. Пер. Ю. Корнеева). Однако и эти отношения изображены в характерных для эпоса героических тонах как верная дружба доблестных соратников.

Лиро-эпическими можно с некоторой долей условности назвать самые ранние агиографические памятники на французском языке, например, одну из первых во французской литературе поэм, «Песнь о Святой Евлалии», записанную в начале IX в.:

Buona pulcella fut Eulalia,  
bel auret corps, bellezour anima <...>  
Elle non escoltet les mals conselliers,  
q'elle deo reneiet chi maent sus en ciel...

Добрая девушка была Евлалиа,  
душой и телом прекрасна была.  
Божьи враги хотят ее победить,  
хотят заставить диаволу служить.  
А она не внемлет советам их злым,  
отречься от Бога, что в небе царит...

(Пер. С. Пинуса)

Французская песнь, сложенная ассонирующими двустипиями, дошла до нас в той же рукописи, что и лирическая латинская поэма об этой святой, сочиненная секвенциями. Несмотря на то что «Песнь о Святой Евлалии» не свободна от влияния латинской агиографической традиции, она более нарративна и менее лирична, чем содержащаяся в рукописи латинская поэма. Структура французской песни — введение, суд, пытки, казнь, вознесение на небеса, молитва о заступничестве — воспроизводит характерную организацию латинских поэм о страстях (*passio*), обычно более пространных, чем «Песнь о Святой Евлалии». Краткость (всего 16 строк) сближает поэму с мартирологами, для которых дидактическое начало традиционно важнее, чем лирическое.

Другой ранний памятник французской поэзии «Житие Святого Леодерика» (X в.), сочиненное строфами из шести строк с ассонансами, восходит к латинскому произведению монаха Урсина «Житие Святого Леодогария». Возможно, что черты лирики, присутствующие в этой агиографической поэме, тоже унаследованы ею от лежащего в ее основе латинского оригинала.

Более поздняя французская поэма «Житие Святого Алексея» (ок. 1050 г.) менее зависима от воздействия латинской агиографии, особенно в изображении человеческих переживаний. В противоположность соответствующей латинской поэме в ней почти отсутствуют риторические приемы, гиперболизация, высокопарные эпитеты. Покинутая сыном мать Алексея изображена не «львицей, вырвавшейся из сетей» (как в латинском житии), а несчастной, убитой горем женщиной. В отличие от латинского жития она не вопрошает: «Кто даст моим глазам фонтан слез, чтобы день и ночь оплакивать мое несчастье?», но выражает свое горе простыми и вполне обычными словами, обращаясь к окружающим с просьбой плакать вместе с нею. Отца Алексея печалит не столько то, что покинувший семью сын мог бы продолжить традиции рода и добиться почестей в миру, сколько горе его жены — матери Алексея. Когда Алексей умирает и его родные узнают, что в течение многих лет он жил неузнанным в собственном доме, подвергаясь обидам и унижениям, они невольно дают волю своим самым горьким чувствам и упрекам. Без преувеличения можно сказать, что для изображенного в поэме образа Алексея, обрекающего на непереносимые страдания родных, характерно то же эпическое, героическое «отсутствие чувства меры» (*démesure*), что и для Роланда, который навлек гибель на соратников и предпочел расстаться с жизнью, только бы не звать на помощь. В понимании диалектики героического характера, во введении эпического мотива «трагической вины», возможно, проявляется влияние на французское житие «песни о деяниях» (*chanson de geste*). Вместе с тем внимание к сложности человеческого характера и тема индивидуальной вины, столь важная для Нового завета, присутствует также в христианской литературе начиная с Блаженного Августина. Инкорпорированные в поэму жалобы, очевидно, многим обязаны фольклорной традиции плачей, из которой почерпнуты лирически проникновенные выражения, найденные для описания своих страданий покинутой женой Алексея.

Некоторое представление об исконных лирических традициях, несомненно существовавших в средневековой Европе, можно соста-

вить, в частности, по тем близким к фольклорным песням, которые включены в романы, сложившиеся на севере Франции в начале XIII в. Создавая эти романы, их сочинители, возможно, осознанно стремились понять и сохранить лирическое наследие предшествующей эпохи, главным образом поэзию труверов. Составитель (очевидно, трувер начала XIII в. Жан Ренар) книги «Гильем из Доля» («Guillaume de Dôle») — своеобразной «энциклопедии» лирической поэзии, прежде всего куртуазной, — приводит примеры нескольких плясовых песен, исполнявшихся во время хоровода, на майском празднике. «Роман о Фиалке» («Roman de la Violette») Жерберта де Монтрея, пространный, сочиненный восьмисложниками поэма, кажется менее монотонной, благодаря многочисленным лирическим вставкам. Составитель этого романа, описывая развлечения гостей, дает примеры песен, которые были, по-видимому, хорошо известны слушателям. Его герой по имени Жерар то сам поет на пиру песню, рефрен которой подхватывают собравшиеся гости («Ensi va ki bien aime, ensi va»), то слышит напоминающий ему о любимой грустный напев девушки, которая поет за шитьем «ceste chançon à toile». Эта «песня полотна», из которой сохранилась всего одна строфа, проста и безыскусна по форме: четыре десятисложные строки на одну рифму, с цезурой после шестого слога и кратким припевом. Речь в ней идет о мучениях героини, которая не может «ни есть, ни пить, ни спать» и не смеет даже обратиться к тому, кого любит. Всего до нас дошло около двенадцати подобных песен лиро-эпического характера, в которых многое — в частности, простота сюжета, повествовательная структура, поэтическая форма (строфы, в которых все строки связаны одной рифмой или ассонансом) — говорит об их генетических связях с фольклором.

«Песни полотна» составляют одну из разновидностей «женских песен» или «песен о друге» (cantigas de amigo), которым уделяется наибольшее внимание в предлагаемой главе. «Женские песни» восходят к традиционной фольклорной культуре: ритуалам, сопровождающим рождение, брак и смерть; майским обрядам; групповой деятельности: ткачеству, прядению, собиранию урожая. Синкретичность функций лирических «женских песен» сродни функциональному синкретизму эпоса. В исследовании процессов зарождения лирики значение «женских песен» трудно переоценить. Среди них мы находим образцы древнейшей лирической поэзии в Европе: в романской словесности они восходят к X в., в германской и кельтской — предположительно, на два века раньше. Большая часть рассматриваемых в



этой главе песен анонимны, немногие принадлежат хорошо известным поэтам, чье обращение к жанрам, восходящих к фольклору «женских песен» или «песен к другу», говорит о дефольклоризации жанров и освобождении их от первоначальной обрядовой и бытовой функции. Вспомним о том, что граница между фольклорными и литературными жанрами в XI — XII вв. была значительно более проницаемой, чем в эпоху позднего Средневековья, а процесс аттракции фольклорных жанров литературными происходил непрерывно, различаясь интенсивностью в отдельных литературных традициях.

Расцвет лирики в романских странах, который можно наблюдать в поэзии вагантов, трубадуров и труверов (о типологических отличиях их песен от тех скальдических произведений, которые позволяют нам проследить процессы зарождения лирики в Европе, уже шла речь в разделе, посвященном любовным стихам скальдов) едва ли мог быть внезапным, но был подготовлен предшествующим периодом, когда создавались лиро-эпические памятники. Вероятно, это следует иметь в виду, рассматривая многочисленные гипотезы заимствований и влияний на романскую лирику извне, анализируемые ниже. Можно предполагать, что в романских странах существовали исконные поэтические традиции такие, как фольклорная, лиро-эпическая, из которых «выкристаллизовалась» литературная лирика.

## *Испано-арабская лирика*

В развитии романской лирики важная роль, бесспорно, принадлежит поэзии арабских областей Пиренейского полуострова, через которые европейская культура познакомилась с греческой и восточной философией, медициной, астрономией, математикой. Арабские завоеватели, господствовавшие в Андалусии в течение восьми веков (с 711 по 1492 г.), принесли туда высокую культуру Халифата, богатейшие литературные традиции, язык, воспринятый коренным населением. Ко времени рождения романской куртуазной лирики восточноарабская поэзия уже в течение нескольких веков воспевала чистую возвышенную любовь. В X в. культ целомудренной любви получил теоретическое обоснование в багдадской поэтической школе. Идеальная любовь как высшая форма любви была описана в арабской Испании Ибн Хазмом (994—1064), автором произведения с сим-

волическим названием «Ожерелье голубки» (голубь считался в Средние века символом страсти). В этом философском, этико-психологическом трактате и одновременно художественном сочинении, исследующем природу любви, ее признаки, ситуации и этапы развития любовного чувства, причины разрыва и природу верности, рассказывающем о тех, кто полюбил во сне, по описанию, с первого взгляда, о спутниках любви — посредниках и соглядатаях, приводятся и примеры — рассказы из жизни средневековой Испании или литературные зарисовки. Предполагалось, что изложенные в этом трактате рассуждения об идеальной любви могли оказать влияние на поэзию граничащей с арабской Испанией области — Прованса, родины трубадуров.

Начиная с XI в. характер андалусской любовной лирики можно без преувеличения назвать «куртуазным», т. е. предвосхищающим поэтический канон трубадуров и труверов. В газелях кордовского поэта Ибн Зайдуна (1003—1071) любовь изображается как тяжкий недуг, безответная страсть, неосуществимое желание. Его лирический герой — несчастный влюбленный, навеки преданный безжалостной, недоступной даме (поэтессе аль-Валладе, дочери омейядского халифа), с которой его разлучают наветы завистников и соглядатаев. Мотив любовного служения, получающий в следующем столетии широкое распространение в провансальской и старофранцузской поэзии, пронизывает всю лирику Ибн Зайдуна: «Далекая, всю жизнь мою ты вобрала сполна — / И позабыла, кто твой раб, чей мир лишь ты одна»; «И не нужен друг или другая — / Твой, как прежде, раб я и слуга я!..»; «Лишь слово — обращаюсь я в слух; лишь прикажи — и я твой данник» (Пер. Ю.Хазанова). В любовной лирике Ибн Зайдуну подражал поэт, эмир Севильи аль-Мутамид (1040—1095), сочинивший, помимо глубоко прочувствованных стихов о разлуке с любимой (Итимад, сначала невольницей, а впоследствии женой эмира), и скорбные элегии на смерть сына, и цикл стихов о тех бедах и унижениях, которые постигли самого коронованного поэта и его дочерей в плену у правителя Марокко в селении Агмат. Куртуазной тематике отдал дань другой севильский поэт, уроженец Сицилии Ибн Хамдис (1055—1132), автор любовной поэзии и проникновенных стихов о природе. Образ возлюбленной в его газелях (ср. например: «Ее, жестокую, уста назвать не смели, / Неумолимая лишь Богу даст ответ». Пер. Н.Стефановича) во всем соответствует канонам, складывающимся в куртуазной лирике Прованса и южной Франции.

Гипотеза арабского влияния на провансальскую поэзию получила поддержку благодаря изучению арабо-испанской строфической поэзии в жанре «заджаля» (букв. «песня»), которая сочинялась в Андалусии не на классическом, а на разговорном арабском языке с вкраплением романских слов и конструкций. Как считал египтянин Ибн Сана ал-Мулк (1155—1211), соединение арабского и романского диалектов составляло «аромат заджаля, его соль, его сладость». Сплав арабской и романских лирических традиций проявляется не только в поэтическом языке заджаля, но и в тематике, системе образов, преобладании повествовательного начала, сближающими его с фольклором и народной песней.

В отличие от традиционного восточноарабского придворного поэта, не выходящего за рамки строго регламентированного, утонченно-изысканного стилистического канона, сочинитель заджалей был странствующим певцом и музыкантом, подобным вагантам и поздним миннезингерам-министериялам. Его лирика, в которой часто пародируются условности и нарушаются принятые поэтические нормы, предназначалась не для обитателей королевских дворцов, но для заведомо городских площадей. Для такой не самой аристократической аудитории творил знаменитый автор заджалей кордовский поэт и музыкант Ибн Кузман (1080—1160). Некоторые мотивы стихов Ибн Кузмана (описание физической красоты возлюбленной в стихотворении «Влюблен я в звездочку»; идеализация любимой, уподобление ее небесным светилам в поэме «Любимая покинула меня»; призывы *saïre diem* в стихах «Что эта жизнь без милого вина?»; изображение любви как «сладостной и горестной <...> таинственной науки»; рабство влюбленного: «Ведь я твой раб, мне не нужна свобода») встречаются также в провансальской лирике, а его знаменитый сборник стихов (диван) — памятник поэзии заджаля — использует строфическую организацию, сходную со структурой многих песен первого из известных нам трубадуров — Гильема Аквитанского.

В любовных и хвалебных стихах Ибн Кузмана условности куртуазной поэзии нередко получают иронически-сниженную трактовку. В его славословиях при всей традиционности панегирической части с просьбой о вознаграждении обычно присутствует эротически-чувственное любовное вступление, пародирующее мотивы куртуазного служения (ср. в стихах «Встречаясь с ней, не поднимаю глаз», сочиненных в честь некоего Ибн Фараджа: «Не любит, любит — ах, не все ли равно? / И как могла тревожить эта малость?» *Пер. А. Межирова*). В

большинстве стихов Ибн Кузман отвергает платоническую любовь, воспекает земные радости, насмехается над теми, кто отказывается от веселых пиров, и сам сочиняет застольные песни. Элементы пародии, присутствующие в лирике Ибн Кузмана и современных ему сочинителей заджалей, свидетельствуют о том, что процесс складывания куртуазного канона в испано-арабской поэзии не только полностью закончен (о чем говорит также ее переход из аристократической в городскую среду), но уже осмысливается как автоматизированный и до некоторой степени себя изживший. Так, на несколько столетий раньше, чем в других романских поэтических системах, завершается полный цикл развития испано-арабской лирики.

Синкретизм арабской и романской культуры в древнейшей поэзии Пиренейского полуострова подтверждается также примером строф «харджа». Эти строфы, содержащие строки на разговорном староиспанском языке, были в середине нынешнего века обнаружены в арабских строфических поэмах «мувашшах» (*muwashshah* — букв. «опоясанный»), сочиненных в Андалусии между 1000 и 1050 гг. Развитие в Андалусии строфической поэзии, неизвестной арабской литературе Востока, вероятно, обусловлено влиянием романской традиции песенного фольклора, существовавшей среди местного арабизированного испанского населения. Высказывалось предположение, что строфическая организация заджала с ее схемой рифм и чередования акцентов также заимствована из романской поэзии (*Stern S.* 1965. P. 639—666). Усвоение романских фольклорных форм строфики, несомненно, обогатило классическую арабскую поэзию, основанную, подобно греческой и латинской, на квантитативной метрике.

Появление этих песен именно в Испании объясняется, скорее всего, тем, что границы между ученой и народной поэзией были здесь более проницаемыми, чем в странах, охваченных каролингской культурой, где исконная литература находилась под влиянием традиций классической риторики, препятствовавшей развитию и сохранению фольклорной лирики. Таким образом, если допустить зависимость провансальской поэзии от испано-арабской (как это делает, например, *Zumthor P.* 1954. P. 3—29), то следует признать, что благодаря знакомству со строфами харджа (или заджала) трубадуры вновь вернулись к той автохтонной романской лирической традиции, которая изначально составляла их собственное литературное достояние.

Возникшая в конце IX в. форма мувашшаха, более рафинированная по сравнению с заджалем, позднее использовалась и в сочинении-

ях, соблюдающих традиционную арабскую метрику, и в стихах, сложенных силлабическими размерами, характерными для испанской поэзии. Строфа (даур) мувашшаха состоит из куплета со строками, рифмующимися между собой, но не рифмующимися со строками других строф, и припева (куфли) со строками, которые могут не рифмоваться между собой, но всегда рифмуются со строками куплетов других строф. Как правило, полный мувашшах включает пять куплетов, состоящих из рифмованных строк, и шесть припевов с особой схемой рифмы. Последний из шести припевов — харджа (*kharja*, *hargā*) обычно записан в рукописях (еврейских или арабских) на разговорном арабском или на староиспанском диалекте с вкраплением арабских слов и выражений. Харджа нередко содержит прямую речь, обращенную к адресату или от лица женщины, возможно, поющей девушки (что особенно характерно для романских строф), или от лица юноши, иногда пьяницы (в многочисленных и лучше сохранившихся арабских строфах), и выделяется среди остальных строф мувашшаха особой эмоциональной насыщенностью и выразительностью. По выражению уже упоминавшегося современника арабских и испанских лирических поэтов Ибн Сан ал-Мулка стиль харджа «близок к речи простых людей и к воровским оборотам».

Несколько арабо-испанских строф харджа восходят к XI в., но, хотя наши сведения о древнейшей андалусийской лирике весьма скудны, есть основания думать, что произведения этого типа бытовали в Испании до X в. (*Heger K.* 1960. Р. 1—55). Вполне вероятно, что создатель мувашшаха сам сочинял строфу харджа, однако нельзя исключать и того, что он заимствовал ее из уже существующей устной романской лирической традиции, подражая, а может быть, и воспроизводя, древнейшие «женские песни» Андалусии. Всего до нас дошло более шестидесяти образцов лирической поэзии, сложенных на андалусийском диалекте мусульманской Испании. Богатство древнейшей испанской лирики таково, что заставляет предполагать наличие устной традиции, в рамках которой она была сочинена, и наличие аудитории, способной оценить явленное ей вербальное и интеллектуальное искусство.

Краткость, напряженность переживаний и относительно узкий тематический охват андалусийских лирических строф, роднящие их с германской и кельтской поэзией, свидетельствуют об их стадиальной древности. Тематика таких лирических жанров, как пастурель (*pastorela*), использующая форму диалога между рыцарем и пастушкой, или

песня несчастливого замужества (*chanson de mal mariée*), распространенная в провансальской и старофранцузской лирике, еще совершенно чужда ранней испанской поэзии.

Образ лирической героини андалусийских строф скорее напоминает героинь ирландской, чем англосаксонской, лирики. Это юная девушка (сочинитель одной из строф харджа упоминает возраст героини — тринадцать лет), страстно влюбленная и не скрывающая своих чувств. Почти словами «Песни Песней»: «Встану же я, пойду по городу, по улицам и площадям и буду искать того, которого любит душа моя» (*Песн. 3, 2*) она восклицает:

Garid vos, ay yermanellas,  
com contenir a meu male!  
Sin al-ḥabīb non vivireyu —  
advolarey demandare.

(№ 4)

Скажите мне, маленькие сестры,  
как сдержать боль!  
Я не буду жить без любимого —  
я снова полечу искать его.

В другой песне героиня обещает любить своего возлюбленного:

Tan t'amaray, tan t'amaray,  
ḥabīb, tan t'amaray,  
enfermeron welyos, †guay Deus†,  
ya dolen tan male!

(№ 18)

Я буду так любить тебя, любить  
тебя так, любимый, так любить тебя,  
мои глаза томятся, о, Господь,  
ах, они причиняют мне такую боль.

В третьей она обращается к нему со страстным призывом, вновь вторящем рефрену «Песни Песней» — «Я изнемогаю от любви» (*Песн. 2, 5; 5, 8*):

Veni, sidī, veni,  
el querer es tanto bieni...

(№ 1)

Приди, господин, приди,  
Любовное томление такое великое благо...

Часто героиня говорит о том, что возлюбленный завладел ее сердцем и душой:

Yayse meu coragon de mib —  
ya rabb, si se me tornerad?  
Tan mal me doled li 'l-ḥabīb,  
enfermo yed-cuand sanarad?

(№ 9)

Мое сердце (или «мой любимый»)  
уходит от меня — о, Господи,  
вернет ли он его мне? (или  
«вернется ли он ко мне»)?

Меня так печалит, что мой любимый  
болен (или «что оно больно») — когда же  
он исцелится? («оно исцелится»)?

Quitad me ma alma —  
que queray, ma alma?

(№ 35)

Он забирает у меня душу —  
моя душа, о чем же я буду томиться?

В приведенных строках выражения «мое сердце» и «моя душа» могут быть поняты и в прямом, и в переносном смысле — как формы обращения к любимому. В зависимости от этого вся строфа оказывается адресованной героиней или отсутствующему возлюбленному, или самой себе. Вполне возможно, что толкование строк намеренно предполагало совмещение обоих смыслов, поэтическое отождествление любимого и «сердца». В этом случае изображение преданности героини своему возлюбленному, ставшему «для нее сердцем и душой», и ее переживаний приобретает особую остроту.

В других стихах героиня, напротив, призывает любимого к сдержанности:

Si sabes, yā sidi,  
que no bebes así —  
boquella ħamrā  
debria calarsi!

(№ 37)

Non me tangas, ya habibi!  
Que no quero danoso.  
Al-gilala rahsatu —  
basta te fermoso!

(№ 8)

Ты должен знать, мой господин,  
не пить так (поцелуй) —  
мой маленький красный рот  
будет принужден освободиться!

Не трогай меня, мой любимый!  
Я не хочу трудностей,  
лиф моего платья непрочен —  
будь доволен красотой!

Возлюбленный здесь находится в полной власти героини, которая сама определяет пределы дозволенного. В связи с этими строками можно вспомнить пастурели трубадуров, в которых пастушки не всегда стремятся вознаградить чувства рыцарей (ср. в поэме Маркабрюна: «Право, — сказала девица, — / Честь берегу я стыдливо, / Чтоб из-за радости лживой / Вечным стыдом не покрыться» *Пер. В. Дынник*).

В отличие от приведенных строк Маркабрюна мотив физической любви характерен для большинства строф харджа и напоминает об отношениях любящих, распространенных в фольклорной лирике и, особенно, в майских песнях, сопровождающих ритуал встречи весны. В одной из таких строф героиня упрекает возлюбленного:

Como si filyol' alyenu,  
non mas adormis a men senu.

(№ 7)

Как будто ты посторонний,  
больше не засыпаешь на моей груди.

Ей принадлежит отнюдь не пассивная роль в отношениях с любимым, она открыто и откровенно говорит о своих переживаниях. Отдаваясь чувству всем своим существом, героиня живет только им одним. Всеми силами души она стремится к соединению с возлюбленным и, охваченная восторгом любви, невольно высказывает свое желание:

Men sidi Ibrahim  
ya tu omne dolge,  
vent' a mib  
de nohte!  
In non, si non queris,  
yireym a tib.  
Gtar me a ob  
legarte!

(№ 22)

Мой господин Ибрагим,  
моя нежная любовь,  
приходи ко мне  
ночью!  
Если нет, если ты не хочешь,  
я приду к тебе.  
Скажи мне, где  
увидеть тебя!

Вновь вспомним о «Книге Песни Песней», где выражена та же настоятельная потребность найти возлюбленного: «На ложе моем ночью искала я того, которого любит душа моя, искала его и не нашла его» (Песн. 3, 1). Обращаясь в поисках параллелей к эллинистической поэзии, приведем александрийский фрагмент известный под условным названием «Жалоба девушки». Эта поэма, сохранившаяся на папирусе II в. до н.э., дает образец одной из первых дошедших до нас анонимных «женских песен» в мировой лирике:

Ἐξ ἀμφοτέρων γέγονεν αἴρεσις·  
ἐξευγίσμεθα: τῆς φίλης Κύπρις  
ἔστ' ἀνάδοχος· ὁδὺν μ' ἔχει  
ὅταν ἀναμνησθῶ  
ὡς κατεφίλει· πιβούλως μέλλων  
με καταλιμπάνειν  
ἀκαταστασίης εὐρετῆς  
χῶ τὴν φιλίην ἐκτικῶς.  
ἔλαβέ μ' ἔρας  
οὐκ ἀπαναίνομαι.

У нас обоих родился выбор, мы  
сочетались узами. Киприда —  
поручительница моей любви.  
Горе объемлет меня, когда я  
вспоминаю, как он целовал,  
задумывая покинуть меня.  
Изобретатель непостоянства,  
который поглотил любовь.  
Эрос завладел мной, я признаю.

Далее героиня отправляется на поиски своего возлюбленного и обращается к ночи и звездам:

Ἀστρα φίλα καὶ πότνια Νύξ συνερῶσά μοι  
παράπεμψον ἔτι με νῦν πρὸς ὃν Κύπρις  
ἔκδοτον ἄγει με χῶ  
πολὺς ἔρας παραλαβών.  
συνοδηγὸν ἔχω τό πολὺ πῦρ



τοὺν τῇ ψυχῇ μου καίόμενον.  
 ταῦτά μ' ἄδικεῖ, ταῦτά μ' ὀδυνᾷ.  
 ὁ φρεναπάτης  
 ὁ πρό τοῦ μέγα φρονῶν, καὶ ὁ τὴν Κύπριν οὐ  
 φάμενος εἶναι τοῦ ῥᾶν μοι αἰτίαν,  
 οὐκ ἦνευκε νῦν  
 τὴν τυχοῦσαν ἀδικίην.  
 Μέλλω μαίνεσθαι· ζῆλος γάρ μ' ἔχει  
 καὶ κατακαίομαι καταλελειμμένη.

Милые звезды и владычица Ночь, любившая вместе со мною, теперь еще раз следуй со мной к тому, кому Киприда выдала меня и могучий Эрос, взявший меня в плен. Спутником у меня — сильный огонь, горящий в моей душе. Вот, что терзает меня, вот, от чего я скорблю. Обманщик сердца — он, который так много о себе мня, говорит, что не Киприда — причина моей любви. Он не несет теперь обычную обиду (букв. «нарушение права другого человека»). Я схожу с ума, ревность охватила меня, и, покинутая, я сгораю.

В этом фрагменте от лица героини рассказывается о ее ревности, страсти, тоске по любимому. Вспоминая о своем прошлом счастье, женщина восклицает, что прежде их привязанность была взаимной. Она не может и помыслить о том, как останется одна на ложе, и теряет рассудок, понимая, что любимый неверен ей. Боль захлестывает ее, когда она думает об измене возлюбленного. Внезапно она спохватывается и жаждет примирения. Конец поэмы фрагментарен и не поддается толкованию — неизвестно, как сложилась судьба героини; скорее всего, в соответствии с канонами жанра она навсегда осталась отвергнутой своим любимым.

Свою песнь героиня александрийского фрагмента произносит перед закрытой дверью возлюбленного, что заставляет вспомнить о широко распространенном в античности жанре параклавситирон (*παράκλαυσίτιρον*) — плаче влюбленного возле запертой двери его избранницы (см. ниже в разделе об итальянской лирике). В античной поэзии такая жалоба, обычно возводимая к фольклорным песням комоса (Фрейденберг О.М. 1995. С. 705–713; Copley F.O. 1956), почти всегда произносится от лица влюбленного. Тем не менее поздний римский поэт Максимиан (первая половина VI в.), подражавший в своей любовной поэзии Овидию, рассказывает в одной из элегий (5) о том, как был послан «государем в восточную землю», где им пленилась некая греческая красавица, слагавшая в его честь серенады: «Часто ко

мне под окно она по ночам приходила — / Сладко, невянятно звучал греческих песен напев. / Слезы лились, бледнело лицо, со стоном, со вздохом, — / Даже представить нельзя, как изнывала она. / Жалко мне стало смотреть на муки несчастной влюбленной...» (Пер. М.Л. Гаспарова). Описание греческой девушки в приведенных строках из элегии Максимиана напоминает героиню александрийской любовной жалобы, скорбящей о неверности своего возлюбленного.

Как и в александрийской «Жалобе девушки», в «Книге Песни Песней» (и в германской, и кельтской лирике), в ранних испанских «женских песнях» важную роль играет архетипическая для любовной поэзии тема расставания с любимым:

Que farayu, o que serad de mihi, ḥabibi  
Non te tolgas de mihi!

(№ 16)

Что мне делать, что будет  
со мной, мой любимый?  
Не оставляй меня!

Несколько строф, вложенных в уста героини, посвящено описанию ее страданий от разлуки с любимым (№ 5a, 26, 35, 43), например: «О, как я любила моего отсутствующего господина, и он любил меня! Тот, кто наблюдает за ним, хочет держать его далеко от меня» (№ 41). В одной из строф (№ 10) изображается скорбь героини, стоящей на морском берегу, в то время как возлюбленный покидает ее.

Трудно не заметить, сколь поверхностным оказывается сходство с германской и кельтской лирикой. Совершенно не известны ни германской, ни кельтской поэзии часто появляющиеся в испанских строфах и имеющие параллели в лирике трубадуров образы посланца (*gasūl*, ср. прованс. *mesager*), клеветника (*wāshī*, ср. прованс. *lauzen-ger*), ревнивца (*hāsīd*, ср. прованс. *epojos*), надзирателя или опекуна (*rāqīb*, ср. прованс. *gardador*), внушающего героине страх и ненависть (№ 3, 4, 7), подруги (№ 33), матери, к которой девушка обращается за поддержкой и утешением (№ 25a, 39, 49):

Que faray, Mamma?  
Meu 'l-ḥabib est 'ad yana!

(№ 14)

Что мне делать, мама?  
Мой любимый у дверей!

У матери героиня ищет совета, ей она поверяет свои самые сложные чувства:

Non quero tener al — 'iqd, ya  
tamma —

Я не хочу носить ожерелья, мама, —  
мне довольно и платья.

a mano hulla li.  
Col albo verad fora meu  
sīdi, non querid al-huli.

(№ 11)

Мой любимый увидит  
открытой мою нагую белую шею,  
он не захочет украшений.

Чужды германской и кельтской поэзии нередкие в испанской лирике сцены соблазнения героини (№ 23) или насилия над ней (№ 49), или, напротив, откровенно эротические обращения ее к своему возлюбленному (№ 29, 36, 48).

Тематика строф харджа — вероятно, самых ранних образцов дошедшей до нас романской лирики — позволяет составить представление о содержании древнейших, наиболее близких к фольклору «женских песен». Становится понятной причина запретов, налагаемых церковью и каролингскими королями не только на любовные (еще в VII в. Шалонский собор осуждал «низкие и бесстыдные песни»), но и именно на «женские песни» (*puellarum cantica*), «дьявольские постыдные песни, распеваемые в деревнях женщинами», на «нечестивые женские хоровые песни» и т. д. Знаменательно, что инвективы церкви относятся к VII–IX вв. (*Viscardi A.* 1939. P.460). Следовательно, у нас есть основания предполагать, что традиция любовной лирики, не зафиксированная в письменности, но, возможно, нашедшая отражение в испано-арабских строфах харджа, уже существовала в это время в Европе.

## Латинская лирика

Ранние образцы средневековой латинской светской лирики представлены так называемыми «Кембриджскими песнями» (*Carmina cantabrigiensia*), сохранившимися в обширной антологии христианской латинской поэзии. Рукопись «Кембриджских песен» была переписана ок. 1050 г. англосаксонскими писцами и снабжена подробными латинскими и отдельными древнеанглийскими глоссами. Предполагается, что часть стихотворений в «Кембриджских песнях» основана на более древнем материале — в самом раннем из них упоминается о гибели герцога Генриха в 948 г., в наиболее позднем — о смерти императора Конрада II в 1039 г.

Первую часть рукописи, включающей «Кембриджские песни», составляют фрагменты памятников раннего Средневековья. Здесь и от-

рывки из переложения Евангелия Ювенка, и «Пасхальная песнь» Целлия Седулия, и фрагменты пересказа «Деяний апостолов» Аратора, и «Психомахия» Пруденция, и часть поэмы о Фениксе Лактанция, и метры Боэция из «Утешения Философией». В ее вторую часть входят произведения поздней античной поэзии — «Дистихи Катона», англо-латинские памятники, такие, как загадки Альдхельма Мальмсберийского, рожденные германским искусством поэтических иносказаний (кеннингов) и риторической традицией Симфосия. Впрочем, и «загадки» самого Симфосия соседствуют здесь со стихами Беды Достопочтенного, Евсевия, Татвине, Бонифация и с каролингскими поэмами (в частности, Храбана Мавра). Завершается рукопись «Кембриджскими песнями», которые в отличие от всех предшествующих произведений, анонимны.

Для истории европейской лирики значение этой рукописи трудно переоценить, так как благодаря ей мы можем предположить, что существовала непрерывная традиция, связывающая раннесредневековую словесность и поэзию каролингского периода, в свою очередь восходящую к античности, с более поздней средневековой латинской лирикой (см. ниже), а возможно, и со всей куртуазной романской поэзией на народных языках. Увлечение античностью легко заметить и в отборе материала в рукописи «Кембриджских песен» — помимо частых аллюзий на Вергилия, Горация и Овидия, в ней содержатся также ода Горация (№ 46), переложение фрагмента из «Энеиды» Вергилия (№ 34) и трех отрывков из «Фиваид» Стация (№ 29, 31, 32). Тематически все вариации на темы античной поэзии представляют собой жалобы, принадлежащие (за единственным исключением: № 34 — плач Энея по Гектору) женщинам. Эти переложения античных «женских песен» не могли не оказать влияния на развитие поздней лирики, как латинской (ср. упомянутый выше плач Дидоны по Энею, сочиненный секвенциями), так и провансальской, французской и итальянской (см. в соответствующих разделах).

Рукопись, содержащая «Кембриджские песни», многое говорит о поэтических вкусах эпохи, в которую особенное распространение получают поэтические упражнения не только на античные сюжеты, но и на библейские темы. Первыми учителями для составителей рукописи и их современников были христианские писатели IV—V вв., чьи произведения занимают достойное место в поэтическом кодексе, включающем «Кембриджские песни». Именно на их долю выпало навести мосты между античностью и христианством.

Античная философия, греко-римская этика лежит в основе проповеди христианства Лактанция, которому приписывается поэма «Феникс», включенная в рукопись «Кембриджских песен». За прекрасный стиль его называли «христианским Цицероном», признавая его роль медиатора между новой верой и античной культурой. Цицерон, Лукреций, Вергилий были в числе наиболее часто цитируемых Лактанцием авторов.

В духе Горация сочинял свои звучные гимны Пруденций, автор содержащейся в рукописи «Кембриджских песен» аллегорической поэмы «Психомахия». Аллегии «Психомахии», вызвавшие в Средние века бесчисленные подражания, в которых эпически изображались битвы добродетелей с пороками, восходят к «Метаморфозам» Апулея. Пруденций обогащает аллегорический мир, известный античности, новыми переживаниями, изображениями оттенков душевных движений и страстей, нередко смягчая дидактику проникновенной лиричностью. Внимание к душевной жизни человека, к его личным переживаниям, склонность к самоанализу, рожденное христианством, наполняет лиризм всю христианскую поэзию и играет важную роль в становлении литературной лирики.

Пронизывающий христианскую культуру интерес к психологии личности, выражению индивидуального человеческого опыта, мотивации поступков и чувств выражается в появлении незнакомого античности жанра автобиографии, первым образцом которого была «Исповедь» Блаженного Августина. Психологическая исповедь Августина, открывшая сложность внутренней жизни человека, показавшая высочайшую степень самосознания и предельную искренность ее автора, вызвала бесчисленные подражания в эпоху Средневековья. Под влиянием Блаженного Августина этот жанр укореняется в XI—XII вв.: ему отдают дань Отлох Эммерамский, Гвиберт Ножанский и Аделярд Батский; самое блистательное воплощение он находит в «Истории моих бедствий» Абеяра. Изображение любви Элоизы и Абеяра поразительно напоминает то понимание чувства, которое нашло отражение в куртуазной лирике: человеческая природа, рождающая любовь, считается естественной, а сама любовь описывается как благородное, возвышенное чувство, заключающее в себе достаточное оправдание и объяснение (Campbell J. 1970. IV. P. 60—62). Не будет преувеличением утверждать, что восходящая к Блаженному Августину традиция исповеди оказывает сильнейшее влияние на формирование новоевропейской лирики.

Лирическое начало заметно даже в духовных эпических поэмах, например в стихотворном переложении Евангелия Ювенка, включенном в рукопись «Кембриджских песен», с которой мы начали рассказ о средневековой латинской лирике. В поэме Ювенка, как и в «Психомехии» Пруденция и «Фениксе» Лактанция, сочетаются традиции христианства и античности. Превосходно знавший поэмы Лукреция, Стация, Лукана, Ювенк стремится создать христианскую эпопею, избирая в качестве образца античный эпос. Примером для него служит «Энеида» Вергилия, которую он пытается превзойти. Стиль Ювенка представлялся несоответствующим совершенству оригинала в следующем веке, поэтому Целий Седулий сочинил новую эпическую поэму, перелагающую Евангелие, и назвал ее «Пасхальной песнью» (ок. 430). В ней он впервые в латинской литературе последовательно применил уже не ассонансы, как в более ранней поэзии, но точную рифму, ставшую организующим началом в метрической композиции всей новоевропейской лирики. Отрывок из этой поэмы Седулия занимает достойное место в рукописи «Кембриджских песен».

Сильнейшее влияние не только Вергилия, но и гимнов Амвросия Медиоланского и христианской поэзии Пруденция и Драконтia, испытал Аратор, который прославился своей эпической дидактической поэмой, посвященной Деяниям апостолов («*De actibus apostolorum*»). Нарративное мастерство Аратора столь высоко, что позволяет ему свободно обращаться с текстом Священного Писания, сосредоточивая внимание только на кульминационных эпизодах. Эмоциональная приподнятость стиля Аратора сообщает его повествованию лирическую проникновенность и выразительность. Популярность поэмы о Деяниях апостолов была столь велика, что римская церковь св. Петра в Узилищах, где Аратор в 544 г. прочел свое произведение при неслыханном стечении народа, оставалась в течение недели переполненной людьми, которые требовали повторения чтения. В продолжение всего Средневековья поэма Аратора оставалась одной из изучавшихся в школе книг, ее часто комментировали и цитировали, поэтому неудивительно, что она оказалась включенной и в рукопись «Кембриджских песен».

В Средние века почитался не только Аратор, но и многие другие христианские писатели IV—V вв. Пруденция особенно ценили Аполлинарий Сидоний и Венанций Фортунат. Сравнивая «сладостного Пруденция» с античными поэтами, епископ Исидор Севильский, автор огромной энциклопедии «Этимологии, или Начала», призванной

заменить классические античные первоисточники, называл его достойным соперником Вергилия, Горация и Овидия. Подражают Пруденцию поэты каролингского периода, например Храбан Мавр, чьи стихи приводятся в рукописи «Кембриджских песен», и позднее — Петр Дамиани.

Рукопись «Кембриджских песен» содержит также стихи Боэция, оказавшего на культуру Средних веков и нового времени воздействие, глубину которого трудно оценить. Его универсальным познаниям возносил хвалу Кассиодор: «Ты объединил в своей учености тогу и паллиум (т. е. римскую и греческую мудрость). Ты превратил в римскую ученость учение греков. Теперь благодаря твоим переводам музыкант Пифагор и астроном Птолемей звучат на латыни. Арифметику Никомаха и геометрию Евклида можно понять, как будто их создатели были италийцами. Теперь на языке Квиринала Платон говорит о вопросах богословия, Аристотель — логики. Ты вернул сицилийцам их механика Архимеда...» Из всех сочинений Боэция в рукопись «Кембриджских песен» включены только метры из «Утешения Философией», по которым многие поколения поэтов учились не только мастерству латинского стихосложения, но и искусству сочинять проникновенную медитативную лирику. Метрам Боэция подражал знаток античной поэзии, в совершенстве владевший гекзаметром и сапфической строфой, ирландский поэт Колумбан из Бангора, о лирических стихах которого уже шла речь в главе о валлийской лирике. Знали Боэция уже упоминавшийся Исидор Севильский и каролингские поэты.

В каролингскую эпоху искусство сочинения лирических стихов, восходящее к античной лирике и раннехристианской поэзии, получает широкое распространение. Поэтическое творчество знаменитого историка Павла Диакона, автора «Истории лангобардов», многим обязано Вергилию, Овидию и, особенно, Марциалу. После метрически и риторически совершенных стихов, восхваляющих правителей Ломбардии и красоты озера Комо (см. выше), он сочиняет проникновенное поэтическое послание Карлу Великому, в котором, подобно библейскому Иову, описывает несчастья, свалившиеся на его семью: пленение брата, нищету золовки, одетых в лохмотья племянников, ослепшую от горя сестру, и взывает к милосердию правителя: «Более несчастен я, чем почти любой другой на земле; всегда мне уготована скорбь и печальное время. Вот уже семь лет внезапные перемены вселяют в меня тревогу и надрывают мне сердце». Поэтическое послание

Павла Диакона, несомненно, дает образец «чистейшей» лирики, рожденной из соединения традиций античности и христианства.

Как и Павел Диакон, Теодульф тоже посвящает послание Карлу Великому. Следуя традициям античного панегирика, Теодульф создает иконографически статичный образ своего покровителя. Вместе с тем идеализирующие эпические тона сочетаются в этом послании с лирическими (характерно описание возвращения короля после похода, когда дочери, торопясь оказать ему знаки любви, несут ему «дары попережку со сладким лобзанием»).

Соединение библейской образности и античных ассоциаций характерно для богатейшего творчества едва ли не самого прославленного поэта и прозаика каролингской эпохи Алкуина, чье наследие включает и элегии, и эпиграммы, и поэтические послания. В лирике Алкуина сильнее всего ощущается влияние Вергилия — его имя упоминается в послании «О дворе» как символ высокой поэзии. Реминисценциями из «Энеиды» пронизано послание «Заблудшему ученику», адресат которого скрывается под именем Коридона, заимствованным из второй эклоги Вергилия. В «Споре Весны и Зимы», самой ранней каролингской буколической поэме, Алкуин вновь берет за образец эклоги Вергилия и более поздних римских поэтов, в частности, Кальпурния. Проникновенным лирическим поэтом предстает Алкуин в таких произведениях, как «Элегия о жизни в Аахене», обращенная к келье поэта, которая осмысливается как своеобразный *locus amoenus* духовной жизни и учености, или в элегии «О разрушении монастыря в Линдисфарне», продолжающей тему бренности всего земного и завершающуюся обещанием небесной награды всем павшим от руки язычников-викингов праведникам, или в элегии «Соловей», где изъятие скорби сменяется описанием бывшего счастья и заканчивается призывом следовать примеру соловья, воспевающего хвалу Создателю.

Включены в рукопись «Кембриджских песен» и стихи ученика Алкуина Храбана Мавра, мастерски освоившего сочинение такой изысканной духовной лирики, как, например, 28 акrostихов во славу Святого Креста. Приписываемый Храбану знаменитый гимн «*Veni, Creator Spiritus*», в котором сказывается воздействие пасхального гимна Амвросия Медиоланского, оказал огромное влияние на развитие последующей латинской и новоевропейской, в особенности английской, гимнографии. Духовные стихи Храбана Мавра, в которых он, всячески стремясь к объективности, сознательно избегает единствен-



ного числа личного местоимения первого лица («я»), последовательно заменяя его на множественное («мы»), менее лиричны, чем поэзия его ученика Валахфрида Страбона, автора агиографических сочинений, знаменитого «Видения Веттина» и многих эпиграмм, посланий, элегий. В «Элегии на расставание с Райхенау», сочетающей мотивы «Героид» Овидия с молитвой Господу о благополучном возвращении на родину, Валахфрид описывает свое горе, вызванное необходимостью покинуть любимые места, рассказывает о той радости, которая сопровождала его на «счастливом острове», и обещает помнить его «днем и ночью». Трудно не вспомнить запрет папы Григория Великого: «не подобает единым устами гласить хвалу Христу, и хвалу Юпитеру», нарушение которого стало условием развития лирической традиции в эпоху Средневековья.

В подтверждение того, сколь многим обязана поэзия каролингского периода раннесредневековой христианской литературе можно привести своеобразное свидетельство «изнутри культуры» — часто цитируемую надпись на манускрипте XI в., в которой упоминаются имена поэтов, чьи сочинения включены в рукопись «Кембриджских песен»: «Мних Феодор и аббат Адриан научили грамматика Альдхельма, Альдхельм научил Беду, Беда через Эльберта научил Алкуина, тот научил Храбана и Смарагда, тот Теодульфа, за коим следуют Хейрик, Хукбальд, Ремигий, а у сего последнего — многие суть ученики» (*Пер. М.Л. Гаспарова*). Непрерывная поэтическая традиция продолжается и в более позднюю эпоху, когда развитие лирики также находится под влиянием христианства и античности.

Если в каролингский период непререкаемым авторитетом и объектом для имитаций был Вергилий, а в X—XI вв. — Теренций и Гораций, то поэзия XII в. сочиняется преимущественно по образцу Овидия. В ученой среде эпохи «куртуазии» в подражание Овидию создаются элегии и эпиграммы, посвящаются покровителям панегирики, происходит обмен клириков стихотворными посланиями. По примеру «Науки любви» и «Лекарства от любви» Овидия составлен знаменитый «учебник» куртуазной любовной этики — трактат Андрея Капеллана «О любви» (ок. 1184—1186), которому следовали многие поколения трубадуров, труверов и миннезингеров. Матвей Вандомский, автор известного учебника поэтического мастерства «*Ars versificatoria*», включил в свой поэтический письмовник множество примеров любовных произведений, восходящих к «Героидам» и «Посланиям с Понта» Овидия. Матвей Вандомский, вне сомнения, опирался на бо-

лее раннюю эпистолярную традицию, распространенную со времен Венанция Фортуната, чьи стихи открывают рукопись «Кембриджских песен».

Поэтический строй проникновенных лирических посланий, с которыми Венанций Фортунат обращался к своей покровительнице — меровингской княгине Радегунде, предвосхищает характерный для средневековой лирики синтез библейской образности («Книги Песни Песней») с мотивами, темами и языком, унаследованными от Овидия. Следуя эпистолярным образцам Венанция Фортуната, Бальдерик Бургейльский спустя почти шесть столетий пишет послания монахиням (Констанции, Эмме, Агнессе) с заверениями в своей нежной похристиански чистой любви и (совершенно как в «Героидах» Овидия) получает ответы на свои письма (а возможно, и сочиняет их сам). Под влиянием «Героид» Бальдерик сочиняет переписку между Парисом и Еленой, а подражая «Посланиям с Понта» — письма, которыми обмениваются сам Овидий и его друг Флор.

Подобно Овидию, Хильдеберт Лаварденский (1056—1133) был вынужден расстаться с родиной и выразил свои чувства в глубоко лиричной элегии «О своем изгнании». С сонетами «Древностей Рима» Дю Белле не раз сравнивали прославленные элегии Хильдеберта о Риме. Главному жанру овидианской лирики — посланиям — отдал дань старший современник Хильдеберта Марбод Реннский, который известен также своими эпиграммами, эпитафиями, стихотворным трактатом «О словесных украшениях», восходящим к древнеримской «Риторике к Гереннию», «Книгой о камнях», обязанной влиянию Исидора Севильского и Плиния Старшего, духовной лирикой, проникновенными описаниями природы, красоты весны, заставляющими вспомнить о кельтской монастырской поэзии (см. выше). Как и Петр Блуаский, раскаявшийся в тех «безделках и Венериных песнях», которыми он увлекался в молодые годы, Марбод отрекся от легкомысленных сочинений юности в медитативной поэме «Книга десяти глав». Отказался в старости от своих вдохновленных лирикой Овидия любовных элегий и Серлон Вильтонский (вторая половина XII в.), вероятно, осознавший, что он превзошел своего учителя в эротической изощренности: «*Pronus erat Veneri Naso, sed ego mage pronus*» («Предан Венере Назон, но я еще более предан»). Влияние любовной лирики Овидия заметно в поэзии младшего современника Серлона Гвиберта Ножанского, чьи изысканные стихи скорее представляют собой упражнения в поэтическом мастерстве, подсказанные античными ав-

торами, чем лирические произведения, проникнутые воображаемыми или бережно хранимыми в памяти чувствами автора.

Подражает античным размерам формальная организации латинской духовной лирики, в частности гимнов, которые сочинялись классическими античными строфами: асклепиадовой, сапфической. Формальная организация таких гимнов, сложенных классическими античными строфами (*метров*), восходила к Пруденцию; традиция силлабо-тонических гимнов (*ритмов*) — к Амвросию Медиоланскому и Блаженному Августину; предполагающая музыкальное сопровождение проза (*секвенции*) — орнаментальные вставки в литургический текст, исполняемые антифонно двумя полухориями, разрабатывалась Ноткером и Адамом Сен-Викторским. Секвенции были преобразованы в короткие рифмованные строфы и стали, наряду с ритмами, особенно популярными в лирике XI—XII вв.

Латинская гимнография предоставляла полную свободу для выражения лирического начала, чему способствовало отсутствие в эпоху Средневековья канона литургической службы. Литургическая поэзия, включавшая гимны о праздниках и гимны о святых, с трудом отделялась от не предназначавшихся для церковной службы лирических стихов, сочинявшихся по образцу гимнов. Принадлежность паралитургической поэзии к лирике следует из самого характера относящихся к ней типов стихов. Таковы, во-первых, молитвы, в которых лирическое начало обычно выражено наиболее явно, во-вторых, обличения недолжных поступков служителей церкви (получающие распространение в сатирической поэзии вагантов) и, наконец, лирические плачи (Богородицы у Креста, Рахили о чадах, Давида). Литургическую и паралитургическую поэзию можно считать одним из источников новоевропейской лирики, что подтверждается также примером собрания «Кембриджских песен».

Сочинители «Кембриджских песен» владели техникой современных им духовных поэтов и могли слагать духовные секвенции или использовать их размеры для создания сатирической поэзии и светской лирики. Вместе с тем не все образцы светской лирики в «Кембриджских песнях» столь же технически совершенны, как современная им духовная поэзия. Возможно, это объясняется тем, что перед нами первые образцы новоевропейской лирики, в которых разработанная в духовной поэзии форма применяется к светской тематике (описанию любви и природы). Светская лирика не обязательно заимствует формальную организацию духовного стиха, в частности, кон-

кретные литургические размеры, но наследует то мастерство техники, рифмы и расстановки ударений, которое было достигнуто духовными поэтами.

В «Кембриджских песнях», скорее всего, записанных в южной Лотарингии — на границе германского и романского мира, языковые и стиховые формы ученой, духовной поэзии сочетаются с мирским, светским содержанием — образами и темами фольклорной лирики. Дружинные песни и народные анекдоты, такие, как «Снежный ребенок» (см. ниже), облекаются в форму ноткеровских секвенций, любовные песни — в метры амвросианских гимнов. «Контраст традици-онно-церковной поэтической формы и заведомо мирской тематики представляет собой главное своеобразие поэтики этих песен» (Гаспаров М.Л. 1972. С. 39).

Помимо духовных, дидактических, исторических, ученых, панегирических, комических стихов, в рукопись «Кембриджских песней» впервые в истории средневековой латинской поэзии включено несколько лирических произведений. Тематика тех немногих стихотворений, которые можно отнести к светской лирике, дает некоторое представление о жанровом составе лирической поэзии в средневековой Европе. Таких стихотворений всего семь, причем четыре из них частично стерты рукой цензора, что говорит о том, с каким трудом любовная тематика прокладывала путь в высокую поэзию. Это две «женские песни», одна шуточная поэма — прощание с юношей, плясовая (где сольная часть дана женскому голосу, рефрен — хору), фрагмент строфической песни с рефреном, развивающий любовную тему в нарративной форме, два лирических любовных диалога (один — чувственный, другой — трактующий о противоречии между Божественной и человеческой любовью).

Жанровое разнообразие наиболее ранней сохранившейся латинской лирики знаменательно — все представленные в «Кембриджских песнях» жанры получают развитие в средневековой романской поэзии и заставляют предположить существование восходящей к фольклору богатой лирической традиции, если не полностью утраченной, то лишь частично зафиксированной письменностью.

Образец любовного диалога дает одно из самых прославленных стихотворений в рукописи — «Милая подруга, приходи же» («*Iam, dulcis amica, venito*»), известное также как «Приглашение подруге» («*Invitatio amicae*»). Открывается оно нетерпеливо страстным призывом лирического героя, обращенным к возлюбленной:

Iam, dulcis amica, uenito,  
 quam sicut cor meum diligo  
 <intra in cubiculum m>eum,  
 ornamen<tis cunctis orna>tum.  
 Ibi sunt sedilia strata  
 atque uelis domus parata;  
 floresque in domo sparguntur,  
 herbaeque fragrantis miscentur.  
 Est ibi mensa apposita,  
 uniuersis cibis honesta;  
 ibi clarum uinum habundat  
 et quicquid <te>, cara, delectat.  
 Ibi sonant dulces symphoniae,  
 inflantur et altius tibiae;  
 ibi puer et docta puella  
 canunt <tibi> cantica pulchra.  
 H<ic cum> plectro cith<aram tan>git,  
 illa melos cum lyra pangit;  
 portantque ministri pateras  
 diuersis p<oc>ulis plenas.  
 (№ 27, 1–5)

Приди, подружка милая,  
 Приди, моя желанная,  
 Тебя ждет ложница моя,  
 Где все есть для веселия.  
 Ковры повсюду постланы,  
 Сиденья приготовлены,  
 Цветы везде рассыпаны,  
 С травой душистой смешаны.  
 А вот тебе и стол накрыт  
 И всеми яствами покрыт,  
 Вино чистейшее блестит,  
 И все здесь душу веселит.  
 Звонят звуки прелестные,  
 Играют флейты звонкие,  
 И в лад певцы ученые  
 Заводят песни складные.  
 Смычок струны касается,  
 С музыкой песнь сливается.  
 И слуги появляются,  
 И кубки наполняются.  
 (Пер. М.Л. Гаспарова)

Вполне вероятно, что тематика этого стихотворения — приглашение на ужин — унаследована из античности (ср. эпиграммы Марциала *V. 78, X. 48, XI. 52*, обращенные, впрочем, не к подруге, но к друзьям). Впоследствии эта тема нередко привлекала поэтов (ср. стихи Бена Джонсона из сборника эпиграмм, озаглавленные «Inviting a Friend to Supper» и содержащие вербальные параллели из Марциала). Неизвестно, повлияло ли латинское стихотворение из «Кембриджских песен» на английского поэта-классициста. Можно, однако, с уверенностью утверждать, что этот латинский монолог влюбленного вдохновил девять столетий спустя другого великого лирического поэта, который, приглашая любимую поскорее откликнуться на его призыв, также изобразил всю изысканность убранства своего жилища (это описание, начинающееся словами «Des meubles luisants...», приводится в стихотворении «L'Invitation au voyage» в сборнике «Цветы зла» Шарля Бодлера).

На непосредственно обращенный к ней призыв, заставляющий вспомнить о «Песни Песней» («Возлюбленный мой начал говорить мне: встань, возлюбленная моя, прекрасная моя, выйди!», *Песн. 2, 10*), девушка отвечает смущенно, но с обезоруживающей прямоотой:

Ego fui sola in silua,  
et dilexi loca secreta;  
fugique frequentius turbam,  
atque... plebis cateruam.

(№ 27, 6)

Пошла гулять я в темный лес,  
Пошла искать укромных мест,  
Претят мне толпы шумные  
И стогны многолюдные.

(Пер. М.Л. Гаспарова)

Нельзя исключать того, что следующая строфа (перед которой в рукописи приводятся безнадежно испорченные четыре строки, где можно разобрать лишь слова: ...que silenti... <t>umul<tum> ...populum <mu>ltum), как иногда предполагается (Dronke P. 1968. P. 272), принадлежит лирическому герою. Если это так, то он вновь пытается убедить свою любимую, что с помощью изысканного убранства и угощения надеется завоевать ее сердце. Однако более вероятно, что эти строки произносятся от лица девушки (тогда можно предположить, что в испорченной строфе тоже идет речь о том, как она, «молчаливая», хочет уйти от «шума» и общества «многих людей»), продолжающей отвечать своему возлюбленному:

Non <me iuuat tantum con>uiuium  
qu<antum predulce c>olloquium,  
<nec rerum tantarum uber>tas  
<ut> cara fam<iliaritas.>

(№ 27, 8)

Мне в радость не богатый пир,  
А в радость мне беседы мир,  
Не пышных яств обилие,  
А лишь сердечность милая.

(Пер. М.Л. Гаспарова)

Чувство девушки к возлюбленному изображено зарождающимся, еще неуверенным, неопределенным. Стилистика ее ответа, превосходно передающего и робость, и чистоту, так отличается от становящихся все более нетерпеливо страстными призывов юноши, как это мог выразить только величайший лирический поэт. В заключительных строфах своего обращения герой и не пытается более скрыть, что сгорает от любви:

Karissima noli tardare,  
studeamus nos nunc amare;  
sine te non potero uiuere:  
iam decet amorem perficere.

Самая дорогая, не медли;  
давай же поторопим сейчас нашу  
любовь; без тебя не могу я жить:  
сейчас настало время любить.

Еще более прочувствованные строки содержатся в дополнительной строфе из рукописи MS Vindobonensis I 16, folio 157v:

Quid <iuuat differre, e>lecta,  
quae sunt <tamen post facienda?>

Что пользы, избранная,  
откладывать то, что должно

fa<c cito,> quod eris <factura,>  
 <in me non est aliqua> mora.  
 (№ 27, 9)

быть сделано? Делай быстро  
 то, что ты должна делать;  
 во мне же нет промедления.

Последняя строфа, без сомнения, произнесенная лирическим героем, содержит один из самых знаменитых в мировой лирике и едва ли не самый пламенный призыв к любимой:

<Iam nunc ueni, soror electa>  
 Et prae cunctis mihi d<ilecta,>  
 lux meae clara pupillae  
 <parsque maior animae meae>.

(№ 27, 10)

Приди, сестрица милая,  
 Люблю тебя всем сердцем я,  
 Приди же, свет моих очей,  
 Приди, душа души моей!

(Пер. М.Л. Гаспарова)

В строфах этого стихотворения находили отзвуки и Евангельского «quod facis, fac citius» («Что делаешь, делай скорее», *Иоанн. 13. 27*), и «Песни Песней» («не медли, избранная», ср.: «Встань, возлюбленная моя, прекрасная моя, выйди», *Песн. 2, 10–13*), и античной любовной поэзии — Овидия («без тебя не могу жить»), Вергилия («in me mora non erit ulla» — «во мне не будет промедления», «*Эклоги* III. 52), Проперция («docta puella» — «ученая девушка», «*Элегии* I. 7, 11; II. 11, 6; II. 13, 6), Горация («*Оды*, IV. 1, 21–28; I. 3, 8; II. 17, 5).

Унаследованная из библейской традиции образность делает возможным аллегорическое понимание приведенного стихотворения — изображение высокой любви Христа к невесте-церкви и того стремления к соединению с Господом, которое питает истинно верующая душа. Очевидно, для того чтобы сделать аллегорическое толкование всего произведения более мотивированным, средневековый цензор вымарал из рукописи седьмую строфу и переставил местами реплики в шестой и девятой строфе. В другой рукописи, сохранившей это стихотворение (MS Lat. 1118, folio 247v из Национальной Библиотеки в Париже), последние строфы опущены, добавлена дополнительная строфа, и весь текст включен в гимнографический сборник.

Вне сомнения, пример этого стихотворения еще раз подтверждает, что средневековая латинская любовная поэзия развивается на скрещении двух традиций — христианской и античной (как было афористически сказано, его автор сочинял «под двойной аккомпанемент Овидия и “Песни Песней”» — выражение Стивена Газеле, цитирующееся по: *Waddell H. 1957. P. 324*). Возможно также, что эти проникновенные стихи свидетельствуют о том, сколь универсальны выраже-

ния того языка — языка царя Соломона, античной любовной лирики, автора «Приглашения подруге» — которым изъясняются любящие всюду и во все времена. Смелость и страстность, уверенность в ответном чувстве и пылкая настойчивость подсказывают лирическому герою каждое слово его любовного призыва.

Переходя к описанию «женских песен», заметим, что в «Кембриджской рукописи» отдельные лирические стихотворения, вложенные в уста героини, весьма близки по своему тону испано-арабским строфам харджа. Так, здесь содержится фрагмент любовной песни (частично выскобленный из манускрипта и восстанавливаемый исследователями), в котором героиня призывает своего возлюбленного почти словами ее возможной современницы из Испании:

Ven*<i>*, d*<ilectissim>*e,  
et a et o,  
gratam me *<in>*uisere  
et a et o et a et o!  
In languore pereo,  
*<et a>* et *<o>* —  
*<uenerem de>*sidero,  
*<et a et o et a>* et o!  
Si cum clau*e* ueneris  
*<et a et o>*,  
*<mo>*x intrare poteris  
et a et o et a et o!

(№ 49)

Приходи, мой избранный,  
и А и О  
С радостью призванный,  
и А и О  
Ах, я беспокоюся,  
и А и О  
От тоски изною вся.  
и А и О  
Если ты придешь с ключом,  
и А и О  
без труда войдешь ты в дом.  
и А и О!

(Пер. Б. Ярхо)

Сравним в испано-арабской поэзии сходный призыв героини:

Veni, sidī, veni  
el querer es tanto bieni  
d'est al-zameni.  
Ven, filyo d'Ibn al-Dayyeni!

(№ 1)

Приди, господин, приди,  
Любовное томление такое великое благо  
в это время.  
Приди, сын Ибн Дайана!

Подобно «Приглашению подруге», латинская «женская песня» и испано-арабская строфа харджа заставляют вспомнить о «Песни Песней» (Песн. 2, 10; 2, 5; 5, 8). Тем не менее в отличие от испано-арабского фрагмента латинское стихотворение скорее всего принадлежит к наиболее близкому к фольклору жанру танцевальных песен, сопровождаемых припевом, который, вероятно, исполнялся хором. Сход-



ные рефрены можно найти и в духовной латинской поэзии, и в прославленном «Буранском сборнике», о котором речь пойдет ниже («o o a iae amor insolabile»), и в «Плаче по Самсону» (где Далила восклицает: «Philistei, Philistei, surgite, / clipeos et lanceas arripite, / i et e, i et o, hostem victum teneo, / i et e, i et o, calvatum derideo»), и в «Песни о Стефане», использующей почти тот же рефрен, что и полустертая поэма из «Кембриджских рукописи»: «a et o, o et i, mira virtus Stephani».

Припев в подлиннике стихотворения из «Кембриджских песен» — «et a et o» — знаменательно включает первую и последнюю буквы греческого алфавита: альфу и омегу, первоначально семантически нагруженный эпитет Бога — начало и конец всего. В контексте этого стихотворения трудно передать короче и точнее впечатление, что для призывающей женщины в возлюбленном заключен весь смысл существования. Возможно, однако, что ко времени сочинения песни составляющие припев звуки перестали восприниматься осмысленно и превратились в набор созвучий, имитировавших или характерные плясовые восклицания, или возгласы удивления, или вздохи любовного томления (почти уничтоживший стихотворение в рукописи средневековый цензор, очевидно, склонялся к последнему толкованию и, подобно некоторым современным исследователям, понимал метафору «ключа» *sensu obsceno*).

Одному из самых знаменитых лирических стихотворений, содержащихся в «Кембриджских песнях», тоже легко найти параллель в испано-арабских строфах харджа. Покинутая возлюбленным, женщина жалуется на то, что даже приход весны и светлого праздника пасхи не может развеять ее тоски, ибо нет с нею ее любимого:

Venid la Pasca, ayun sin ellu!  
Com' cáned men coragon por ellu!

Пасха наступает, все без него;  
как горит мое сердце о нем!

Теме весны, пробуждающей и радующей все живое, и изображению отчаяния героини, тоскующей о возлюбленном, посвящено замечательное по выразительности латинское стихотворение «Легко дует южный ветер» («Levis exsurgit zephirus»), известное также как «Весенние вздохи девушки» («Verna feminae suspiria»). Это стихотворение сочинено так называемой амвросианской строфой — ямбическими четверостишиями с парной рифмой — самой популярной строфической формой в латинской церковной гимнической поэзии. Открывается оно проникновенным описанием весенней природы:

Leuis exsurgit zephirus,  
et sol procedit tepidus,  
iam terra sinus aperit,  
dulcore suo diffluit  
Ver purpuratum exiit,  
ornatus suos induit,  
aspergit terra <m> floribus,  
ligna siluarum frondibus.  
Struunt lustra quadrupedes  
et dulces nidos uolucres,  
inter ligna florentia  
sua decantant gaudia.

(№ 40, 1–12)

Зефиры веют нежные,  
Восходит солнце теплое,  
Земля раскрыла грудь свою  
И дышит вешней сладостью.  
Одета багрянницею,  
Весна идет царицею,  
Луга цветами сеяны,  
Леса листвою зелены.  
Повсюду птицы гнезда вьют,  
А звери гнезда делают,  
И сквозь листву древесную  
Несется песнь чудесная.

(Пер. М.Л. Гаспарова)

Прекрасный лирический пейзаж, служащий своеобразным «природным зачином», вдруг сменяется напряженно страстным монологом героини. Мы понимаем, что не радость жизни пробуждает в девушке идиллическая сцена на лоне природы:

Quod oculis dum uideo  
et auribus dum audio,  
heu pro tantis gaudiis  
tantis inflor suspiriis.  
Cum mihi sola sedeo  
et hec reuoluens palleo,  
si forte caput subleuo,  
nec audio nec uideo.

(№ 40, 13–20)

Все вижу я, все слышу я,  
Но, ах, полна душа моя  
Не радостью живительной,  
А горестью томительной.  
Сижу я здесь совсем одна,  
От мыслей тягостных бледна,  
Ни света нет очам моим,  
Ни пенья нет ушам моим.

(Пер. М.Л. Гаспарова)

Героиня сама отрицает ту поразительную способность видеть и слышать, как нельзя яснее, приход весны, с несравненной яркостью обрисованный в ее предшествующем монологе. Эстетическое чувство красоты неотделимо от наслаждения всеми радостями жизни, а именно в этом и отказано той, в чьи уста вложено стихотворение.

В последней строфе содержится обращение к отсутствующему возлюбленному, которое проясняет и смысл казавшегося отстраненным описания природы, и причину отчаяния героини, знающей о приходе весны, но никак не чувствующей ее:

Tu saltim, veris gratia,  
Exaudi et considera

Ты хотя бы, ради весны,  
услышь меня и пойми,

Frondes, flores et gramina,  
Nam mea languet anima.

(№ 40, 21–24)

листья, цветы и трава —  
тоскует душа моя.

Как было замечено (*Dronke P.* 1968. Р. 94), последняя строфа внезапно показывает, что героиня все время обращалась к кому-то, надеясь вызвать в нем ответное чувство. Всей душой стремясь к тому, чтобы разделить всеобщее ликование, она не может ни видеть, ни слышать радости пробужденной весной природы. Лирический пейзаж, данный в первой половине стихотворения, приобретает особый смысл — весеннее пробуждение всего живого должно найти отклик в душе любимого — «ради весны» молит героиня ответить на ее любовный призыв. Говоря: «ради весны» (а не «ради меня»), она будто хочет сказать возлюбленному, что если он способен любить и радоваться жизни, то «листья, цветы и трава» подскажут ему ее мысли и чувства. Жалоба вдруг оказывается любовным призывом, страстность которого сочетается с робостью и нерешительностью.

Напряженность, с которой выражена здесь страсть героини сравнима с тем совершенством, которого достигают лишь немногие проникновенные строки античной поэзии, передающие страдания влюбленного:

Lingua sed torpet, tenuis sub artus  
flamma demanat, soniti suopte  
tintinant aures, gemina teguntur  
lumina nocte.

(*Catullus*, 51)

Тотчас мой язык цепенеет; пламя  
Пробегает вдруг в ослабевших членах,  
Звон стоит в ушах, покрывает очи  
Мрак непроглядный.

(Пер. С. Ошерова)

Приведенные строки принадлежат прославленному римскому лирику Катуллу, чье знаменитое стихотворение («Кажется мне тот богоравным»), частично представляет собой перевод стихотворения Сапфо к подруге и ученице:

Лишь тебя увижу, уж я не в силах  
Вымолвить слова.  
Но немеет тотчас язык, под кожей  
Быстро легкий жар пробегает, смотря,  
Ничего не видя, глаза, в ушах же —  
Звон непрерывный.  
Потом жарким я обливаюсь, дрожью  
Члены все охвачены, зеленее

Становлюсь травы, и вот-вот как будто  
С жизнью прошусь я.

(Фр. 31. Пер. В.Вересаева)

Почти словами античной лирики выражена тоска героини о возлюбленном в последних строфах ее внутреннего монолога, донесенного до наших дней «Кембриджскими песнями».

Другая женская песня интерполирована в рукописи «Кембриджских песен» в восходящем к фольклорному рассказе о снежном младенце. Темой этого поэтического шванка, возможно, первого в европейской литературе, служит измена жены, сказавшей мужу, что ее младенец был зачат от снега, который она, мучимая жаждой, лизнула в Альпах (после чего муж продает незаконного сына в рабство и объясняет жене его исчезновение тем, что ребенок растаял на солнце). За первыми двумя строфами основного рассказа приводятся следующие:

Nam languens	Изнемогая
amore tuo	от любви к тебе,
consurrexi	встала я
diluculo,	на рассвете,
perrexi —	направилась,
que pedes nuda	босоногая,
per niues et	по снегам
(per) frigora,	и холоду,
atque maria	все искала
rimabar mesta,	в пустынных морях,
si forte uentiuala	смотрела, не найду ли
cernerem,	парусов, по ветру летящих,
aut frontem nauiis	и кормы корабля
conspicerem.	не различу ли.

(№ 14 А)

Трудно судить о том, представляют ли эти стихи отрывок из отдельного нарративного произведения или самостоятельную «женскую песню», как считает, например, Питер Дронке (*Dronke P.* 1965. P. 276), приводящий к этой строфе параллель из ритурнелей тосканской поэзии:

M'affaccio alla finestra e vedo l'onde	Я выглядываю из окна и смотрю на волны,
E vedo le miserie che son grande,	и вижу я беды, которые так велики, и взываю к моему любимому — он не отвечает!
E chiamo l'amor mio, non mi risponde.	

M'affaccio alla finestra e vedo il mare,  
E vedo le barchette a me venire;  
Quella del mio amor fa un gran tardare!

Alla marina me ne voglio andare,  
Per veder se v'incontro lo mio amore;  
E se l'incontro, lo vo' consolare.

Я выглядываю из окна и смотрю на море, и  
вижу кораблики, плывущие ко мне;  
как опаздывает мой любимый!

К берегу хочу я спуститься, посмотреть,  
не встречу ли я моего любимого;  
и если встречу, то утешу его.

Сходство этих стихотворений, очевидно, не только говорит об универсальности их лирической темы и поэтического языка, вновь напоминающего о «Песни Песней» (ср. рассказ о поисках возлюбленного: 3, 1–2), но и подтверждает существование устной традиции «женских песен» в то время, когда сочинялись (а возможно, и записывались) произведения, составившие «Кембриджскую рукопись».

Те изолированные, часто фрагментарные образцы светской поэзии, которые мы находим в «Кембриджских песнях», предвосхищают расцвет латинской лирики в стихах вагантов спустя два столетия. Об этом триумфе светской лирической поэзии красноречиво свидетельствует, вероятно, самая известная из всех дошедших до нас средневековых европейских рукописей «*Carmina Burana*» (или «*Codex Buranus*») — «Буранский сборник» (от латинизированного названия Бенедиктбейренского монастыря, где был обнаружен этот манускрипт XIII в.). В отличие от «Кембриджских песен», пример которых говорит о том, с каким трудом любовная тематика находила путь на пергамент, большая часть рукописи «Буранского сборника» содержит светскую лирическую поэзию.

Темы, формы и жанры светской лирики в «*Carmina Burana*» поражают богатством и разнообразием. Любовные песни перемежаются в ней с весенними, монологи — со стихами, имеющими предназначенные для хора рефрены, мифологические аллюзии — с метафизическими рассуждениями. В отдельных произведениях весенняя песня помещается в нарративный контекст (так, в одном из стихотворений говорится: «Вот то, что Фризон спел королевской дочери», «*Brama, veris etula*», № 57 — упоминаемое здесь имя встречается и у трубадура Гираута де Кабрейра, XII в.). В других примерах весенняя песня вплетается в мифологический контекст («*Clauso Cronos et serato*», № 73) и содержит молитву Венере, чей аллегорический «храм» и наслаждения, вкушаемые в нем, становятся предметом блестящего, граничащего с бурлеском описания в стихотворении «*Dum caupona verterem vino debacchatus*» (№ 77, ср. в русском переводе «Храм Венеры»).

Стихи «Буранского сборника» различаются и трактовкой основной лирической темы — одни песни отвергают любовь («Olim sudor Herculis», № 63), другие — воспевают физическое влечение («Saturni sidus lividum Mercurio micante», № 68), третьи — дают мифологическое объяснение гомосексуальной привязанности («Quoscumque more motu volvuntur tempora», № 65). Любовные лирические песни-прощания (например «Dulce solum natalis patrie», № 119, содержащая реминисценции из «Посланий с Понта» Овидия, или «Rumor letalis crebro me vulnerat», № 120) предвосхищаются рассказом о муках неудовлетворенной страсти («Axe Phebus augeo», № 71), который сменяется ликующим описанием завоевания возлюбленной («Grates ago Veneri» № 72), завершающемся знаменитой строфой:

Et subridens tremulis  
semiclausis oculis  
veluti sub anxio  
suspirio  
sopita.

И глаза смежаются,  
Губы улыбаются —  
В царство беззаботное  
Мчат нас дремотные  
Волны.

(Пер. М.Л. Гаспарова)

В образе возлюбленной, изображенном во многих песнях «Буранского сборника», угадывается влияние фольклора. Героиней латинской лирики никогда не бывает замужняя дама, чаще всего — это девушка (в стихотворении № 88 «Amor habet superos; Iovet amat Iuno» лирический герой открыто утверждает свое преклонение перед девственностью). Она способна вступить в диалог с лирическим героем, проявляя не только ум и присутствие духа, но и способность к словесной игре (ср. «Si linguis angelicis loquar et humanis», № 77, см. ниже).

В стихах, близких по жанру пастуреле, героиня — юная пастушка, принимающая, а обычно отвергающая чувство влюбленного (например в стихотворении «Estivali sub fervore», № 79). В песне «В середине сладостной весны» («Vere dulci mediante») идет речь о том, как героиня ударяет не в меру пылкого соблазнителя веретеном и оказывается вынужденной вступить с ним в неравную борьбу, в которой он берет верх, а она, в отчаянии проклиная его, дрожит перед своими родителями, готовыми задать ей взбучку за легкомысленное поведение. Форма дебата, в которую облечены близкие к пастуреле стихи, скорее всего, обязана своим возникновением и диалогическим буколикам, восходящим к Вергилию, и учебникам-катехизисам, содержащим диалоги, и амебейным пастушеским состязаниям, и фольклорным пре-

ниям весны с зимой на майских праздниках. Очевидно, ближайшей литературной предшественницей эмбриональных пастурелей, встречающихся в «Буранском сборнике», была латинская «Эклога Феодула» (IX в.), включающая диалог пастушки из рода Давида и пастуха родом из Афин на темы библейской истории и античных мифов.

Фольклорное происхождение, вероятно, имеет уникальная в «Буранском сборнике» жалоба юной женщины, покинутой любимым и ждущей ребенка («Huc usque, me miseram»). Приведем из нее первые четыре строфы:

1. Huc usque, me miseram,  
Rem bene celaveram,  
Et amavi callide.

2. Res mea tandem patuit,  
Nam venter intumuit,  
Partus instat gravidæ.

3. Hinc mater me verberat,  
Hinc pater improperat,  
Ambo tractant aspere.

4. Sola domi sedeo,  
Egredi non audeo,  
Nec in palam ludere.

1. Ах, пришла моя напасть!  
Долго я скрывала страсть  
И, любя, таилася.

2. Но всему пришел предел —  
Мой живот отяжелел,  
И родины близятся.

3. Мать нещадно бьёт меня,  
И отец, и вся родня, —  
Горько мне, обиженной!

4. Дома я одна сижу,  
Никуда не выхожу,  
Все забавы кончены.

(№ 126)

(Пер. М. Л. Гаспарова)

Эта жалоба героини дает пример использования литургических размеров в светской лирике, так как сочинена в размере секвенций (ср., например, изосиллабические и ритмически тождественные строки «Золотой Секвенции» — «Veni, sancte Spiritus»). Известно, что на строфику «Золотой Секвенции» с ее ритмической простотой и напевностью оказала влияние народная поэзия, с которой жалобу покинутой героини сближает ее лирический сюжет. С другой стороны, как и почти любой образец средневековой латинской лирики, эта песня, возможно, несвободна от влияния античной поэзии (ср., например, «Героиды» Овидия: письмо 11, Канака — Макарею). Трудно решить, представляет ли собой это произведение риторическое «овидианское» упражнение на тему распространенного литературного мотива или непосредственное отражение реального жизненного опыта. Скорее всего, оно явилось в результате литературной обработки (использующей редкоотно подходящий размер, унаследованный из литургии) народных «женских песен» на этот сюжет.

Из фольклорной лирики почерпнуто описание сельского фона в любовной поэзии в «Буранском сборнике». Изображения весны, обычно традиционно топоческие, в отдельных случаях полны подлинным чувством, например, в стихотворении «В час, когда закатится Феб перед Дианою» («Dum Diane vitrea»):

Fronde sub arboris amena  
dum querens canit philomela,  
suave est quiescere,  
suavis ludere  
in gramine cum virgine spetiosa.  
Si variarum  
odor herbarum  
spiraverit, si dederit thorum rosa,  
dulciter soporis alimonia  
post Veneris defessa commercia  
captatur, dum lassiss instillatur.

(№ 62, 7)

Где листва вновь зазеленела  
Где поет песню филомела,  
Отдыхать приятно;  
Но милей на траве резвиться  
С нежною девицей!  
Вешний луг дышит ароматно,  
Розы — в изголовье!  
А потом, утомясь любовью,  
Сладко пить подкрепление  
силам  
В сновиденье милом,  
Что слетит летом  
легкокрылым!

(Пер. М.Л.Гаспарова)

Фольклорный генезис не исключает традиционно-литературного происхождения картин цветущей весной природы, распространенных в лирике вагантов. Пробуждение весной природы и любви — общее место в античных эклогах, например в «Буколиках» Вергилия или в идиллиях Феокрита с детализованными и весьма выразительными описаниями природы. Функция этих «весенних песен» напоминает о «Книге Песни Песней», где описание весны призвано возбудить любовь не только к природе, но и к человеку, к возлюбленному.

Вполне возможно, что чувство в изображении вагантов, как и у Овидия, — не более чем литературная условность, опосредованная предшествующей латинской ученой поэзией XI–XII вв., и вполне оправдывает название «овидианское возрождение», данное исследователями этой эпохи. Однако вне зависимости от того, описывается ли в латинской лирике воображаемое или действительно пережитое чувство, его выражение не может не удивлять проникновенностью и непосредственностью (ср., например, уже упоминавшееся стихотворение «Grates ago Veneri», № 72, известное в русском переводе М.Л.Гаспарова как «Любовная песня», или «Omittamus studia», № 75, — в русском переводе О.Румера «Беззаботная песня»).



Фольклорный генезис ярче всего проявляется в последней группе любовной лирики в «Carmina Burana» (№ 135–186). Многие строфы, приводимые здесь, — по происхождению, несомненно, танцевальные песни. В ликующей весенней песне «Время любезное» («Tempus est iocundum») можно явственно различить голоса солистов, по крайней мере одной девушки и одного юноши, а также группы танцующих, которые, вероятно, подхватывали припев:

1. Дни светлы, погожи,  
О, девушки!  
Радуйтесь, ликуйте,  
О, юноши!

*Припев:* О, о! Сердце расцвело!  
Ах, недаром новым жаром  
Душу обожгло!  
Новой властью новой страсти  
В гибель повлекло!

2. Щекот соловьиный  
Разносится,  
Сладкою истомой  
В сердце просится.

*(Припев)*

3. Ты всех дев милее,  
Желанная!  
Ты — лилей лилея,  
Благоуханная!

*(Припев)*

(№ 179) (Пер. О. Румера, пер. припева — М. Л. Гаспарова)

Латинские стихотворения в этой части рукописи обычно сопровождаются средневерхненемецкими, часто воспроизводящими формальную организацию предшествующей латинской строфы. Большая часть этих лирических произведений представляет собой танцевальные песни, в которых латинской строфе ученого клирика нередко сопутствует немецкий ответ девушки, а также латинский и (или) немецкий рефрен. В этих песнях используется живой, подчас разговорный язык и ритмически общедоступный, напоминающий о фольклорных песнях стих:

Stetit puella  
rufa tunica;  
siquis eam tetigit,  
tunica crepuit.  
eia.  
stetit puella,  
tamquam rosula  
facie splenduit,  
et os eius floruit.  
eia.

(№ 177)

Стоит девчонка,  
Красная юбочка,  
Кто ее коснется,  
Юбочка порвется, —  
Эйя!  
Стоит девчонка,  
Стебелечек тонкий,  
Розовые щечки,  
Губки, как цветочки, —  
Эйя!

(Пер. М. Л. Гаспарова)

Трудно усомниться в том, что в основе этого стихотворения лежит фольклорная песня, что объясняет и использование в нем рефрена, и простоту его стиля. В последнюю строфу вторгаются немецкие строки, нарушающие правильность строфики.

В некоторых случаях латинская строфа служила образцом для немецкой; иногда обе, возможно, были сочинены одним автором. Скорее всего, клирики, принимавшие участие в танцах, пели латинскую строфу, девушки же отвечали им немецкой (немецкие строфы обычно представляют собой «женские песни»), рефрен, часто макаронический, мог исполняться хором. Как уже упоминалось, макаронические стихи служили также для создания особых стилистических эффектов (ср. стихотворение, известное в превосходном переводе Л. Гинзбурга «Я скромной девушкой была, / *Virgo dum florebam*, / Нежна, приветлива, мила, / *Omnibus placebam*», в котором переведены только немецкие стихи, а латинские оставлены без изменения).

Отдельные латинские и немецкие строфы в «*Carmina Burana*», очевидно (см. раздел о немецкой лирике), сохраняют связи с исконной (возможно, устной) лирической традицией. Однако основная часть латинской любовной лирики несравненно больше обязана влиянию церковной культуры. Постоянные литургические аллюзии, прямые цитаты из духовных гимнов пронизывают всю любовную поэзию «Буранского сборника».

Даже язык ангелов не мог бы выразить вечной, неземной любви лирического героя — этого откровения, благословения Свыше, как сказано в одном из стихотворений этой рукописи — «Если б в устах моих ангельские речи» («*Si linguis angelicis*», № 77):

1. *Si linguis angelicis loquar et humanis,  
non valeret exprimi palma, nec inanis,  
per quam recte preferor cunctis Christianis,  
tamen invidentibus emulis prophanis.* <...>

7. *Cum vidissem itaque quod semper optavi,  
tunc ineffabiliter mecum exultavi,  
surgensque velociter ad hanc properavi,  
hisque retro poplite flexo salutavi:*

8. «*Ave, formosissima gemma preciosa!  
Ave decus virginum, virgo gloriosa!  
Ave lumen luminum, ave mundi rosa,  
Blanziflor et Helena, Venus generosa!*»

1. Если б в устах моих ангельские речи  
Обрели нечаянно звуки человецьи,  
Даже и тогда бы я не прославил славу,  
Коей между смертными отличен по праву. <...>

7. И узрев воочию ту, что всех желанней,  
И восторг восчувствовав вышних ликований,  
Бросился поспешно я в сладостном стремленье,  
И перед прекраснейшей преклонил колени.

8. «Радуйся, — воскликнул я, — *аве*, дева, *аве*!  
Радуйся, меж девами высшая во славе,  
Перлов перл и света свет, роза всей вселенной,  
Что блее Бланшефлёр и милей Елены!»

(Пер. М. Л. Гаспарова)

Любимая для героя — отражение Божественного совершенства, ее сияние сродни вечному свету (*candor lucis aeterna*), вдохновляющему его поклонение (№ 77, 13–14). Звезды льют свой свет не с небес, но с ее сияющего лица (*In iocunda facie stelle radiabant*, № 77, 16<sup>1</sup>). Божественная благодать почиет на ней, влюбленный молит о ниспослании этой благодати ему, обращаясь сначала к Богу Творцу (*regum conditor*, № 77, 19<sup>2</sup>), затем к Христу (№ 77, 20<sup>3</sup>). В его страстной молитве: «Чем согрешил я против тебя?» (*quid in te peccavi?* № 77, 19<sup>3</sup>) легко расслышать отзвук литургического «*Quid feci tibi, aut in quo contristavi te?*»; его слова «Я взял на себя бремя всех влюбленных» (*omnium amantium pondera portavi*, № 77, 19<sup>4</sup>) напоминают об Агнце, взявшем на себя грехи мира (*Dronke P.* 1965. Р. 328). Спасение должно прийти к влюбленному от земного воплощения Божественного, иначе говоря, от любимой, и именно к ней возносит он свою молитву. В той, кого он любит и кому поклоняется, обрящет он свой рай, ее любовь освятит его. Она — «Роза» (образ, получивший воплощение во французской аллегорической поэме Гильема де Лорриса «Роман о Розе», *terminus ad quem* 1225–1240), «цвет цветов» (*flos florum*, № 77, 6<sup>1</sup>), «свет света» (*lumen lumen*, № 77, 8<sup>2</sup>) — метафора, заставляющая вспомнить о традиционных обозначениях Творца. Для изображения любимой использованы слова, взятые из духовных гимнов Деве Марии: «утренняя звезда» (*stella matutina*, № 77, 9<sup>1</sup>), «торжествующая дева» (*virgo gloriosa*, № 77, 8<sup>3</sup>). Введение мотивов сияния, света в описание возлюбленной связано с влиянием христианской поэзии.

Одним из возможных источников любовной лирики была, как уже упоминалось, «Книга Песни Песней», аллегорически осмысляющаяся в христианстве, начиная с Оригена, как стремление человечества и Церкви — ветхозаветной и новозаветной — к соединению с Богом и Христом. В сборнике, содержащемся в Беневентской рукописи XI в. (Монтекассино, III, 409), мы находим знаменитое стихотворение «*Quis ist hic, qui pulsat ad ostium*», озаглавленное «Ритм о Прекрасной Деве Марии» («*Rhythmus de beata Maria virgine*») и долгое время приписывавшееся великому Петру Дамиани:

*Quis est hic qui pulsat ad ostium,  
noctis rumpens somnium?  
me vocat: «o virginum pulcherrima,  
soror, coniux, gemma splendidissima!  
cito surgens aperi, dulcissima.*

Кто стучит, кто стучит под окнами,  
Ночь тревожа сонную?  
Кто зовет: «О, девица прекрасная,  
О, сестра, подруга драгоценная,  
Встань, открой, спеши, моя желанная!

ego sum summi regis filius,  
primus et novissimus;  
qui de caelis in has veni tenebras,  
liberare captivorum animas:  
passus mortem et multas iniurias».

mox ego dereliqui lectulum,  
cucurri ad pessulum:  
ut dilecto tota domus pateat,  
et mens mea plenissime videat,  
quem videre maxime desiderat.

at ille iam inde transierat,  
ostium reliquerat.  
quid ergo, miserrima, quid facerem?  
Lacrimando sum secuta iuvenem,  
manus cuius plasmaverunt hominem.

vigiles urbis invenerunt me,  
espoliaverunt me,  
abstulerunt et dederunt pallium,  
cantaverunt mihi novum canticum  
quo in regis inducar palatium.

Сын царя, сын царя Всевышнего,  
Первый и единственный,  
Я с небес нисшел в земные сумерки  
Души смертных из плененья вызволить,  
Смерть прияв и поруганья многие».

Встала я, ложе покинула,  
Бросилась к порогу я,  
Чтобы дом мой распахнуть любезному,  
Чтобы дух мой взвидел бы воочию  
Лик, который ему всех желаннее.

Но была улица пустынную,  
Гость прошел и скрылся в ночь.  
Что мне делать, горестной?  
Вся в слезах я бросилась за юношей,  
Чья ладонь из персти плоть содеяла.

Сторожа, град ночной хранящие,  
Взяв меня, схватив меня,  
Сняли платье и надели новое,  
Прозвенели в слух мой новой песнею,  
Да взойду я во чертоги царские.

(Пер. М.Л. Гаспарова)

Поразительно, как страстно и напряженно звучат стихи, столь тесно вербально связанные с оригиналом. Приведем для сравнения текст пятой главы из «Песни Песней»: «2. Я сплю, а сердце мое бодрствует; вот голос моего возлюбленного, который стучится: отвори мне, сестра моя, возлюбленная моя, голубица моя, чистая моя! Потому что голова моя вся покрыта росой, кудри мои — ночью влагою. 3. Я скинула хитон мой, как же мне опять надевать его? Я вымыла ноги мои; как же мне марать их? 4. Возлюбленный мой протянул руку свою сквозь скважину, и внутренность моя взволновалась от него. 5. Я встала, чтоб отпереть возлюбленному моему, и с рук моих капала мирра, и с перстов моих мирра капала на ручки замка. 6. Отперла я возлюбленному моему, а возлюбленный мой повернулся и ушел. Души во мне не стало, когда он говорил; я искала его и не находила его; звала его, и он не отзывался мне. 7. Встретили меня стражи, обходящие город, избили меня, изранили меня; сняли с меня покрывало стерегущие стены».

Трудно изобразить глубже, вернее и более проникновенно человеческую любовь. В первой строфе этого стихотворения нельзя не заме-

тить сходства с известным призывом влюбленного из «Кембриджских песен» «Милый друг, приходи же» («Iam, dulcis amica, venito»), приведенным выше. Вторая и третья строфа близки к «женским песням», в том числе не только латинским. Немного напоминает здесь о теологической аллегории: влюбленная пытается увидеть своего любимого во тьме, он исчезает; вне себя от горя, она бросается за ним, подвергается мучениям и торжествуяще является невестой на небесах. Возлюбленный здесь, несомненно, — Христос — Искупитель и Творец. Любящая, как это следует из заглавия поэмы, — Богоматерь. Как известно, независимое аллегорическое толкование «Песни Песней» и понимание образа невесты как аллегорического образа Богоматери восходит к св. Амвросию Медиоланскому. В поэме союз Богоматери с Христом изображается как волнующе новое, поразительно гармоническое соединение страстной чувственности и чистейшей нравственности, составляющее сущность и той Книги, которая послужила для нее оригиналом.

Нет сомнения в том, что гимны, посвященные Деве Марии, органично связаны со средневековой латинской любовной поэзией и образностью, восходящей к «Песни Песней», и поэтическим языком. Известно, с какой легкостью любовные стихи читались как литургические, благодаря незначительным текстуальным изменениям средневековых цензоров. Приведем, например, начало молитвы к Богородице, переделанной из послания к возлюбленной («Instar solis, ave! tocius luminis atque») из Мюнхенской рукописи конца XII в., в котором цензор XIV в. заменил всего одно полустишие («post Christum patris Sophiam» — <ты, которая> «после Христа София Бога-Отца»), добавив две глоссы на полях и заглавие («Ad dei genitricem Mariam» — «К Богородице Марии»):

Instar solis, ave! tocius luminis atque —  
 Ut flos cum lauro, sicut cristallus in auro,  
 Sic lucet forte mulierum sola cohorte.  
 Sol superat lunam, mulierum tuque figuram.

Радуйся, образ солнца и всего света! Как цветок среди лавров,  
 как кристалл в золоте, ты одна сияешь среди множества женщин.  
 Солнце затмевает луну, и ты превосходишь образ женщины.

Эти стихи, рожденные светской лирикой и изображающие человеческие чувства языком христианских гимнов и образами «Песни Песней», возможно, предвосхищают новое понимание любви и претворе-

ние ее в предмет поэзии в средневековой романской куртуазной литературе. Знаменательно, что первым подлинно «куртуазным» стихотворением в европейской лирике исследователи (*Dronke P.* 1965. P. 264) называют поэму «*Deus amet puellam*», записанную между проповедью Блаженного Августина о Притчах Соломона и посланием Иеронима в эрфуртской рукописи (начало X в.), которая содержит исключительно памятники средневековой теологии:

- |   |   |
|---|---|
| 1. <i>Deus amet puellam,</i><br><i>claram et benivolam,</i><br><i>Deus amet puellam!</i>        | 1. Храни, Боже, милую,<br>Благую и добрую!<br>Храни, Боже, милую.                       |
| 2. <i>Quae sit mente nobilis</i><br><i>ac amico fidelis,</i><br><i>Deus amet puellam!</i>       | 2. Душа ее светлая,<br>Любовь ее верная,<br>Храни, Боже, милую.                         |
| 3. <i>Constans gemmis similis</i><br><i>atque claris metallis,</i><br><i>Deus amet puellam!</i> | 3. Тверда, как драгой кристалл,<br>Тверда, как золотой металл, —<br>Храни, Боже, милую. |
| 4. <i>Candidior nivis,</i><br><i>dulcior est et favis,</i><br><i>Deus amet puellam!</i>         | 4. Чиста, как нагорный лед,<br>Сладка, как отборный мед, —<br>Храни, Боже, милую.       |
| 5. <i>Cedunt illi rosae</i><br><i>simul atque liliae,</i><br><i>Deus amet puellam!</i>          | 5. Как лилии, ясная,<br>Как розы, прекрасная, —<br>Храни, Боже, милую.                  |
| 6. <i>Cedunt flores cuncti,</i><br><i>amant illam sancti—</i><br><i>Deus amet puellam!</i>      | 6. Склоняют к ней облики<br>Святые угодники,<br>Храни, Боже, милую.                     |
| 7. <i>Pollet nempe terris</i><br><i>luna velut in caelis,</i><br><i>Deus amet puellam!</i>      | 7. Она среди девушек—<br>Как луна среди звездочек,<br>Храни, Боже, милую.               |
| 8. <i>Solis quippae radios</i><br><i>vincit illa fervidos.</i><br><i>Deus amet puellam!</i>     | 8. Но пламенней солнечных<br>Лучей она огненных,<br>Храни, Боже, милую.                 |

(Пер. М.Л. Гаспарова)

Чувства любящего в этом древнейшем примере европейской любовной лирики, из которого мы процитировали первые восемь строф, выражаются в образах духовной христианской поэзии. Начальные слова стихотворения, употребляющиеся как рефрен, не имеют параллелей в духовной поэзии каролингского времени, однако ее поэтическая фразеология вызывает ассоциации с языком Священного Писания и в особенности с языком «Песни Песней». Например, выражения «слаще меда» («*dulcior favis*») или образ лилии и розы как символ

высшей красоты часто встречаются в библейских текстах (ср. *III кн. Езд.*: 2, 19; *Песн.* 2, 1—2, 16; 5, 13). Только в христианской поэзии, например, у Пруденция, и исключительно применительно к причисленным к лику святых и великомучеников могла родиться фраза «ее любят святые» («*amant illam sancti*»), возвращающая к начальной строке, рефрену и главному смыслу всего стихотворения.

Образ любимой, которую лирический герой просит Господа возлюбить, предвосхищает образы «Буранского сборника». Она сравнивается с луной, она затмевает палящие лучи солнца. Слова, используемые для ее изображения: «светлая, сияющая» («*clara*»), «благожелательная» («*benivola*»), «благородная нравом» («*mente nobilis*»), превращаются в постоянные эпитеты возлюбленной в куртуазной лирике (ср. образ *Venivoillance* в «Романе о Розе», старофр. *de grand nobilitet*). Упомянутый в этом раннем латинском стихотворении мотив «верности возлюбленному» («*amico fidelis*») включается в топику описания прекрасной дамы в поэзии трубадуров и труверов (ср. прованс. *tan fizeles amans*).

Провансальским и французским «песням на рассвете» тоже предшествуют латинские стихи духовного содержания, такие, как поэма «*Phoebi claro*» с припевом на южно-романском диалекте, записанная на полях ватиканской рукописи X в.:

- |  |  |
|--|--|
| 1. <i>Phoebi claro nondum orto iurare<br/>fert Aurora lumen terris tenue:<br/>spiculator pigris clamat «surgite».<br/>L'alba part umet mar atra sol<br/>Poy pasa bigil mira clar tenebras.</i> | 1. Солнцу Феба светлая предвестница,<br>Се Аврора узким светом брезжится.<br>«Пробуждайтесь!» — клик дозорный слышится.<br>[Припев:] <i>Из-за темных вод встает заря!<br/>Холм в лучах! Смотрите! Свет!</i>    |
| 2. <i>En incautos hostium insidie<br/>torpentesque gliscunt intercipere<br/>quos suadet preco clamans surgere.<br/>L'alba part umet mar atra sol<br/>Poy pasa bigil mira clar tenebras.</i>    | 2. Враг опасный потаенно крадется<br>К тем, кто в дреме слишком долго нежится,<br>К тем, кто, внемля зов, не пробуждается.<br>[Припев:] <i>Из-за темных вод встает заря!<br/>Холм в лучах! Смотрите! Свет!</i> |
| 3. <i>Ab Arcturo disregatur aquilo<br/>poli suos condunt astra radios.<br/>Orienti tenitur septentrio.<br/>L'alba part umet mar atra sol<br/>Poy pasa bigil mira clar tenebras.</i>            | 3. От Арктура свежим ветром веется.<br>Звезды в небе посветлевшем кроются.<br>Ковш небесный на восток склоняется.<br>[Припев:] <i>Из-за темных вод встает заря!<br/>Холм в лучах! Смотрите! Свет!</i>          |

(Пер. М.Л. Гаспарова)

Дать точное истолкование припева так же трудно, как и определить диалект, на котором он сочинен. Можно понять только, что

это — единственная часть стихотворения, соответствующая канонам альбы. Именно в этой песне, датируемой одними исследователями 800 г., другими — 1100 г., впервые появляется то, что можно условно назвать «жанровой номинацией», — слово «альба» (в рефрене: «*L'alba part umet mar atra sol*»). Заметим, что после этих латинских стихов рефрен (в котором обычно употребляется слово «alba» — «рассвет», указывающее на жанр всего произведения) становится неотъемлемой принадлежностью «песней на рассвете». Так как рассматриваемая латинская песнь сочинена по крайней мере на сто пятьдесят лет раньше, чем древнейшие датируемые примеры альбы, то на основании одного рефрена следует предположить, что, вопреки сомнениям, традиция любовных «песней рассвета» могла существовать в X в.

Что же касается основной части стихотворения, то она мало соответствует тому представлению об этом жанре, которое создается у нас его более поздними образцами. Упоминания о «засаде врага» (*hostium insidie*), а также о «ленивых» (*pigris*), «неосторожных» (*incautos*), «тяжелых от сна» (*torpentes*) едва ли могут встречаться в поэтическом языке, повествующем о любви. В этом латинском стихотворении идет речь о дозорном (*speculator*), однако в самых ранних альбах, провансальских и немецких, образ стража обычно отсутствует, о рассвете любящих извещает пение птиц. Напротив, как считают исследователи (*Hatto A.* 1965. Р. 78), находящие этому стихотворению вербальные параллели в Вульгате (слово «*speculator*», обозначающее стража, употребляется в том же значении в Книге Пророка Исаии 52:8 и в Книге Пророка Иезекииля 3:17), поэтический язык латинского стихотворения имеет много общего с лексикой церковных гимнов, сопровождающих заутреню. В таких гимнах могло аллегорически говориться о «ленивых» и «тяжелых ото сна», т. е. неправедных, и упоминаться о враге рода человеческого, от которого грешников спасает Свет. Вполне возможно, что это стихотворение явилось результатом интерференции традиций духовных гимнов, обращенных ко всем верующим, и народных любовных «женских песен».

Нетрудно также найти черты сходства приведенных стихов с переложенной на латинский язык войсковой песней-побудкой, образец которой дает разбираемая ниже «Песнь стражей Модены». Как бы ни решался вопрос о жанровой атрибуции этого стихотворения, его пример позволяет предположить, что в происхождении альбы сочетались традиции фольклорных плачей женщины, горюющей о разлуке с любимым, литургических гимнов и войсковых песен-побудок.



К «литературным прототипам» романской альбы или немецкой «песни на рассвете» можно также условно отнести анонимную «Песнь стражей Модены» («O tu, qui servas armis ista moenia»), созданную в позднекарolingский период (ок. IX в.). Стихотворение начинается с призыва к стражу бодрствовать: «О ты, что охраняешь эти стены с оружием, не спи, я предупреждаю тебя, но будь бдительным!» («O tu, qui servas armis ista moenia / Noli dormire, moneo, sed vigila!»). Далее приводится пример Трои, погубленной из-за отсутствия бдительности, и Рима, спасенного криком бодрствующей птицы («avis haec vigil»). Примеры сменяются гимном Христу, чья бдительность спасет стражей от врагов, и просьбой о заступничестве, обращенной к Деве Марии и Святому Иоанну. В заключение звучит призыв к стражам:

Fortus iuventus, virtus audax bellica,  
Vestra per muros audiantur carmina.  
Et sit in armis alterna vigilia,  
Ne fraus hostilis haec invadat moenia.  
Resultet echo: «comes, eia vigila!»  
Per muros «eia!», dicat echo: «vigila!»

Сильные юноши, достойные, в битве  
отважные, да услышана будет сквозь  
стены песнь ваша. Пусть с оружием  
сменяются стражи, да не вторгнется в  
крепость вероломный враг. Пусть эхо  
звучит: «Друзья, эй, будьте бдительны!»  
Сквозь стены: «Эйя!», пусть вторит эхо:  
«Будьте бдительны!»

Эту песнь трудно охарактеризовать как народную или ученую, как светскую или духовную. В ней различимы и отклики на современность — часовня в Модене была посвящена Святому Иоанну в 881 г., и традиция литургических гимнов, исполняемых во время ночного бдения, — органично вплетены в ткань поэмы молитвы Христу, Деве Марии. Связана песнь и с традицией народных песен — предполагалось, что она сочинена монахом, который слушает напев воинов, стоящих на страже крепости. Возможно также, что песнь исполнялась духовенством во время ночной службы или стражами, охраняющими крепостные стены. Причудливо соединяются в песни языческие литературно-мифологические мотивы (греческие сюжеты о взятии Трои и римские предания о спасших Капитолий гусях, рассказ о которых восходит к «Энеиде» Вергилия) и христианская молитва. Слияние в анонимной карolingской «Песни стражей Модены» традиций фольклорной и ученой, духовной и светской поэзии знаменательно. Пример этой песни подтверждает предположение о возможной полигенетичности того нового европейского жанра, прототипом и ближайшей литературной параллелью которого она является, — провансальской альбы, немецкой Tagelied, французской aubade.

Некоторые исследователи (*Dronke P.* 1966. P. 352— 353) полагают, что по тематике к литературному прототипу альбы ближе две неумелые строфы, записанные крупным почерком и не вполне грамотно (поэтому второе четверостишие не поддается однозначному истолкованию) на последней странице рукописи XI в. после текстов Бозция и св. Амвросия Медиоланского:

Cantant omnes volucres,  
iam lucescit dies.  
Amica cara, surge sine me  
per portas exire.

Птицы все поют,  
день уж рассветает.  
Дорогая подруга, вставай,  
чтобы выйти из дверей без меня  
(или «позволь мне выйти из дверей»).

Вслед за первым издателем и комментатором этой песни — Питером Дронке — принято считать, что ситуация, изображаемая в стихотворении, отличается от условного канона альбы, согласно которому не героиня, но именно ее возлюбленный, должен тайно покинуть свою любимую на заре. Ни в одной известной нам альбе не говорится, что подруга сама приходит к возлюбленному. Это противоречие легко разрешить, если истолковать третью строку стихотворения как: «Вставай, дорогая подруга, позволь мне выйти из дверей», поняв слово «sine» не как предлог, а как глагол. Хотя такое толкование кажется Дронке маловероятным, оно не противоречит условностям жанра, каким мы застаем его в романской и немецкой поэзии. О позволении женщины, необходимом возлюбленному, чтобы покинуть ее, идет речь в «песнях на рассвете» Вольфрама фон Эшенбаха и Вальтера фон дер Фогельвейде. В знаменитом стихотворении Вольфрама (см. выше) разрешение у героини просит страж, возвещающий (в соответствии с требованиями жанра) о приходе дня. Отсутствие здесь характерного образа стража не существенно — во многих стадиально ранних «песнях на рассвете», как и в приведенном латинском четверостишии, о приходе дня возвещает пение птиц. Симптоматично, что эта любовная песнь, возможно, представляющая собой один из первых примеров «песни на рассвете» в новоевропейской лирике, вложена в уста клирика, расстающегося со своей подругой.

Генетическая связь латинской любовной лирики с церковной культурой объясняет появление мотива любовного подчинения, получающего широчайшее распространение в провансальской и северофранцузской поэзии. Служение даме подробно описывается во многих латинских произведениях. Так, на протяжении тридцати строф в

стихотворении «Siquem Pieridum ditavit contio» (№ 61) рассказывается о вассальном положении влюбленного и господстве над ним любимой им дамы: «Она, которой больше всех женщин я повинуюсь, может наградить меня жизнью или обречь на смертные муки — но именно к каре смертью она, моя внутренняя слава, так расположена. <...> Пусть никто не удивляется величию такого высокого властелина (ducis tante), как она, которая сделала меня мудрее, чем прежде, изливая на меня свою милость, когда я предложил служить ей всеми силами». В одной из заключительных строк этого произведения говорится о том страхе, который влюбленный испытывает при мысли о возможной разлуке с любимой: «О, моя госпожа (dux), позволь моим глазам лицезреть тебя вечно! О, моя правительница жизни, пусть порочащая зависть не прогонит меня от тебя».

Тема совершенства и безграничного владычества любимой (значительно, что в приведенном стихотворении влюбленный называет ее dux — «вождь», «господин», ср. прованс. midons, галисийско-порт. senhor, см. ниже) присутствует и в других лирических произведениях «Carmina Burana»: госпоже следует повиноваться (obedio), однако сила ее улыбки такова, что способна рассеять даже тот страх, который влюбленный ощущает в ее присутствии. Само «ее имя внушает такой трепет, что я даже не осмеливаюсь назвать ее» («О тоска, любви подруга» — «O comes amoris, dolor»):

2. Sed quid queror me remotum  
illi esse, que devotum  
me fastidit hominem?  
Cuius nomen tam verendum,  
quod nec mihi presumendum  
est, ut eam nominem.  
Ob quam causam mei mali  
me frequenter vultu tali  
respicit, quo neminem.
3. Ergo solus solam amo,  
cuius captus sum ab hamo,  
nec vicem recipocat.  
Quam enutrit vallis quedam,  
quam ut paradisum credam,  
in qua pius collocat  
hanc creator creaturam  
vultu claram mente puram,  
quam cor meum invocat.

(№ 111)

Ах, и я ли сокрушаюсь  
Из-за девы, что, гнушаясь,  
Отвергает чтущего,  
Даже сладостное имя,  
Всех блаженней, всех любимей,  
Молвить не могущего,  
И с жестокостью во взоре  
Мне томящемуся в горе,  
Хочет горя пушего?  
Я един ее единому,  
Всей тоски моей причину,  
Жажду жаждой тщетною,  
А она от жажды страстной  
Дух свой ясный, лик прекрасный  
Скрыла в даль заветную,  
Где Творец о ней радуется  
И куда взлететь не смеет  
Сердце безответное.

(Пер. М.Л. Гаспарова)

В этих стихах тоже присутствует тот мотив платонической любви, который получил столь последовательное развитие у трубадуров. Обычную для провансальской лирики тему любовного поклонения можно заметить и в других стихах «Буранского сборника», например: «В танце любви она сияет надо всеми, она, чье имя сверкает светом Феба, та, что служит зеркалом всей земли, — я поклоняюсь ей, я стремлюсь только к тому, чтобы взглянуть на нее во всем этом мире» («Hebet sydus», № 169). Мотивы служения, платонической любви, образ недостижимой идеальной возлюбленной более характерны для провансальской поэзии, чем для чувственной лирики вагантов.

Различие в изображении любви в лирике вагантов и трубадуров М.Л.Гаспаров объясняет тем, что в средневековой клерикально-рыцарской среде эротический идеал Овидия раздвоился — «служение» и «обладание» разделились. «В куртуазной среде социальные условия отношений вассала и сеньора выдвинули на первый план “служение” даме, а “обладание” осталось при нем второстепенным мотивом, даже не всегда обязательным. В клерикальной среде, наоборот, тема служения быстро оттекла из любовной поэзии в религиозную, где нашла самое полное выражение в гимнах Богоматери с их порой столь отчетливой эротической окраской, а тема «обладания» чувственным осадком осела в лирике вагантов» (Гаспаров М.Л. 1997. С. 398). К сказанному следует добавить, что мотив поклонения, склонность к идеализации чувства легко заметить и в поэзии вагантов. Эти мотивы в их стихах могли восходить не только к Овидию, в чьих сочинениях тема служения осмысливается исключительно иронически, но и к духовной христианской поэзии, которая и формально, и тематически предшествует любовной латинской лирике. В провансальской поэзии эти мотивы могли появиться под влиянием как светской, так и духовной латинской лирики.

В связи с происхождением мотива любовного служения можно вспомнить не только о духовной традиции (обожествление возлюбленной), но и о героической эпике (возлюбленная занимает положение господина). Продолжая эту аналогию, заметим, что в провансальской и северофранцузской лирике поклонение даме дополняет или заменяет верность сеньору — одну из главных тем героической жести (chanson de geste).

Латинской светской лирике «заранее» известна не только тематика, но и основы формальной организации куртуазных стихов трубадуров. Начиная с «Кембриджских песен» латинская поэзия, используя

шая почти все распространенные в романской поэзии размеры и самые изысканные рифмы, достигает неподражаемого метрического совершенства. Большинство жанров, развивающихся в новоязычной литературной лирике, существует, иногда в эмбриональном виде, и в латинской поэзии. Скорее всего, обе многим обязаны традициям исконного фольклора. Из фольклора заимствовались припевы, а возможно, и мелодии, и темы. Новые ритмы сближали ученую речь с обиходной, что облегчало выражение чувств на исконных европейских языках.

Вопрос о жанровом взаимоотношении латинской и новоевропейской лирики едва ли разрешим. Знаменательна дискуссия о происхождении жанра пастурели. Некоторые ученые склонны видеть начало этого популярного в романской лирике жанра, о котором нам придется не раз упоминать ниже, в таких стихах, как «Приглашение подружке» из «Кембриджских песен» (*Brinkmann H.* 1925. S. 77–79). Согласно этой теории, которую можно распространить на происхождение всей средневековой лирики, она с самого начала представляет собой достояние ученых авторов — романские поэты лишь сочиняют по образцу латинских клириков. Сторонники этой гипотезы пытаются показать, что вся романская и германская лирика уходит корнями в латинскую поэзию Средневековья. В случае пастурели вопрос о происхождении сводится к ее гипотетическому аристократизму. «Песня к пастушке» причисляется к разряду «придворных песен», проникнутых «куртуазным духом» — «l'esprit courtois» (*Faral E.* 1923. P. 204–206). Предполагается, что французские и провансальские поэты брали за образец латинскую эклогу.

Можно возразить, однако, что самые ранние дошедшие до нас латинские и французские пастурели датируются примерно одним временем — второй половиной XII в. Первые трубадуры сочиняли почти одновременно с первыми вагантами. Вероятно, и тем, и другим предшествовали фольклорные танцевальные песни, в которых главными персонажами могли быть, в частности, пастух и пастушка (сохранились сведения о пастушеских состязаниях в амебейном исполнении песен, коротких двустихий или четверостиший). Скорее всего, пастурели восходят к народным играм, танцам, пантомимам, сопровождавшим праздник прихода весны и генетически связанным с древнейшими ритуалами плодородия (как предполагали исследователи начиная с прошлого века: *Paris G.* 1891. P. 732–740; 1892. P. 407). Фольклорная гипотеза генезиса пастурели, подобно теории латинского про-

исхождения романской и германской лирики, распространяется ее сторонниками на всю средневековую лирическую поэзию. В ее подтверждение приводят анализ народных пастушеских песен в фольклоре Франции и Италии (*Jones W.P.* 1930. P. 213).

Фольклорные традиции, как мы стремились показать в этой главе, несомненно, играют определенную роль в формировании не только европейской, но и латинской лирики. Для становления светской латинской лирики не менее важно усвоение наследия античной культуры, воздействие библейских мотивов, тем и образов, влияние ученой церковной традиции. Высочайшее самосознание, глубина психологического анализа личности, совершенство поэтической техники, проникновенность стиля — все, достигнутое раннехристианской поэзией, духовной лирикой, литургическим и паралитургическим стихом, было усвоено латинской лирикой, в частности, любовными стихами вагантов.

Говоря о тех сложных отношениях, которые устанавливаются между латинской поэзией вагантов и куртуазной лирикой трубадуров, труверов и миннезингеров, уместно повторить процитированные в эпиграфе ко всей главе строки из знаменитого и тоже насыщенного античными реминисценциями (в частности, вновь из элегий Овидия) «Прения Флоры и Филиды» («*Anni parte florida, celo puriore*», № 92), поэтически выражающие взгляд на эти отношения «изнутри культуры»: «Рыцарь лишь за клириком стал певцом Дионы: / И в твоей же лире есть клириковы звоны» (*Пер. М.Л. Гаспарова, Б.Ярхо*).

Вне сомнения, отношения поэзии клириков-вагантов и их светских собратьев по перу — провансальских трубадуров, французских труверов, немецких миннезингеров трудно изобразить как обусловленные непосредственной преемственностью. В современной науке почти безоговорочно признается, что применительно к этим поэтическим системам вернее говорить не о заимствовании, но о сложнейшем процессе взаимовлияния. Анонимность латинской лирики (сохранившей до нашего времени только три имени стихотворцев: Гугон по прозвищу Примас Орлеанский, поэт по прозвищу Архипиита и Вальтер Шатильонский) в отличие от авторской новоевропейской лирики тоже, очевидно, свидетельствует не столько о ее стадиальной древности, сколько о ее происхождении из духовной среды. Если в XII и XIII вв., как мы пытались показать, духовные и светские лирические стихи существуют в непосредственной близости, сочиняются одними поэтами, исполняются для той же аудитории, то в конце

XIII в. на латыни начинает создаваться преимущественно духовная поэзия. Как это ни парадоксально, но именно в духовной, а не в светской поэзии этого времени с ее преобладающим жанром *cantio*, использующим простые танцевальные размеры с рефренами, можно обнаружить реликты той фольклорной лирической традиции, на фоне которой происходило становление всей литературной лирики.

Трудно отрицать, что подлинный расцвет средневековой любовной поэзии связан именно с куртуазной культурой, где она получает несравненно более широкое распространение, чем в ученой среде клириков. Лишь на короткое время поэзии на латыни было суждено разделить новую жизнь, зарождающуюся в европейской поэзии, к рассмотрению которой мы переходим.

## *Провансальская лирика*

Основателями европейской лирики обычно считаются трубадуры — поэты, сочинявшие на провансальском языке и исполнявшие свои песни под аккомпанемент музыкального инструмента (виолы или лиры). Происхождение поэзии трубадуров — лирики в собственном смысле слова, заставляющей вспомнить об изначальном синкретизме «мусических» искусств, — до сих пор остается предметом дискуссий. Ее генезис возводили и к автохтонной фольклорной традиции, и к античности, и к литургическим латинским гимнам, и к неоплатонизму шартрской философской школы, и к ересям катаров и альбигойцев, и к творениям арабских поэтов Кордовы и Севильи, и к суфийским представлениям о любви, пронизывающим с XI в. поэзию мусульманских стран. Считается, что лирика трубадуров зависима от народных мелодий, григорианского пения, арабской музыки.

Вероятно, многие из этих поэтических традиций действительно оказали влияние на провансальские песни. Лирика трубадуров, как и любая лирическая традиция, скорее всего, полигенетична, т. е. родилась в результате сложного процесса различных взаимовлияний. Источник, из которого провансальская поэзия черпала свой запас лирической топики и стилистики, не всегда легко определить.

Предполагается, что с арабской и испано-арабской (андалусской) поэзией лирику трубадуров связывают формальные особенности (такие, как применение рифмы), отдельные черты стиля (например,

употребление поэтического обозначения, скрывающего имя дамы: сеньяль — аналог испано-арабскому *kunya*; обращение к даме как к мужчине: *midons* вместо *madonna*, ср. в испано-арабской лирике *sayyidi*), использование общих тем (например, природного зачина); введение тождественных персонажей: опекуна (*gardador*, ср. в испано-арабской лирике *gāqīb*), клеветника (*lauzenger*, ср. в испано-арабской лирике *wāshī*), посланца (*mesager*, ср. в испано-арабской лирике *gasūl*), ревнивца (*enojos*, ср. в испано-арабской лирике *hāsīd*), доверенного лица (*Менендес-Пидаль Р.* 1961. С. 466—509; *Nelli R.* 1963).

Для испано-арабской поэзии, как и для лирики трубадуров, характерна идеализация дамы как объекта поклонения, мотив добровольного подчинения лирического героя ее прихотям, описание любви как изощренного мучения, тайного недуга, смертельной болезни, симптомы которой включают бессонницу, бледность, истощение; (*Менендес-Пидаль Р.* 1961. С. 466 — 509; *Daniel N.* 1975). Считается, что Андрей Капеллан в своем знаменитом трактате «О любви» в большой степени зависим от неоплатонической философии Авиценны, особенно в его определении «чистой любви» (*amor purus*) и границ дозволенного (*Denomy A.J.* 1945. Р.139—207). Так как арабская любовная поэзия, несомненно, испытала воздействие манихейства, то предполагается, что от него не свободна и поэзия трубадуров (*Vader J.-Cl.* 1968. Р. 171—178, 436—437). Темный стиль (*trobar clus*) провансальской лирики, а также изображение любви, чистой, но губительной (*la mort-par-l'amour*), и образ *la belle dame sans merci* возводится к альбигойским ересям (*Nelli R.* 1963). В идеализации неразделенной любви, отказе от соединения с любимой ради страдания, смерти и мистического союза с ней видят аналогию основным символам катаров: отречение от земной скверны ради небесной чистоты, отказ от брака и любви ради мистического единения с Богом. Мистика катаров, к которой возводится куртуазная любовь, в свою очередь связывается с иранским манихейством и дуалистическими концепциями в арабском суфизме (*Rougement D.* 1956).

Не вдаваясь в обсуждение приведенных аргументов, заметим, что нельзя исключать также спонтанного рождения и параллельного развития в разных литературных традициях сходных тем и поэтических форм. В случае арабской и провансальской лирики это представляется особенно вероятным, ибо и семитская монотеистическая религия, и культура эллинов и римлян были усвоены как исламским миром, так и Западной Европой.



Ассоциативная насыщенность стиля провансальской лирики аллюзиями на греческую и римскую литературу не оставляет сомнений в том, сколь важным для трубадуров было наследие античности. Провансальская поэзия полна ссылками на мифологию греков и римлян (ср. образ Нарцисса у Бернарта де Вентадорна в кансоне «Люблю я жаворонка взлет», Пелея — у него же в кансоне «Чтоб стих вдохновенно звучал»; Елены — у Арнаута де Марейля в кансоне «Нежным ветерком дыханьем»). В песнях трубадуров особенно много реминисценций из Овидия (ср., например, цитату из «Метаморфоз», кн. II у Алазаис де Поркайрагуэс в кансоне «Вот и зимняя пора»: «мысль Овидия проста: / Власть и нежность — не чета». *Пер. В. Дынник*), Вергилия и других античных авторов.

Знаменательно появление заимствованных у Овидия мотивов и тем в первых сохранившихся памятниках куртуазной лирики на народном языке. В песнях графа Пуатье и герцога Аквитанского Гильема IX (1071–1127) нетрудно заметить овидианское отношение к любви как к развлечению; мысль о доступности любой дамы, почерпнутую у Овидия (*Ars Amatoria I 269–274*); восходящий к тому же источнику (*Ars Amatoria I, 351*) совет свести знакомство с теми, кто ближе всего к даме, например с ее служанкой; урок не обращаться с дамой грубо (ср. *Ars Amatoria II, 167*); терпеливо сносить ее капризы (ср. *Ars Amatoria II, 197–232; 529–534*). Подобно Овидию, который говорит о себе «*Naso magister erat*» (*Ars Amatoria II, 744*), ибо он «учен» (*doctus*) в искусстве любви (*Ars Amatoria III, 812*), Гильем называет себя «*maiestre certa*», так как он постиг законы любви столь хорошо, что мог бы давать советы любому. Под влиянием стихов Овидия возникает метафора, лежащая в основе стихотворения Гильема о двух любимых лошадях разного нрава, ни с одной из которых он не в силах расстаться. На его возмущение теми, кто держит даму взаперти, возможно, воздействовало высказанное Овидием порицание мужьям, отнимающим у своих жен свободу. В согласии с Овидием, Гильем не советует лишать даму того, что ей желанно, так как она все равно найдет путь к собственному удовлетворению, ведь и занемогший человек, которому не позволяют пить вина, предпочтет скорее утолить жажду водой, чем погибнуть (*Amores II*).

Примеры почерпнутых у Овидия мотивов, образов и сюжетов в поэзии трубадуров, следующих за Гильемом Аквитанским, можно было бы многократно умножить. Исследователи выделяют следующие черты сходства в описании чувства в поэзии Овидия и провансаль-

ской лирике: изображение любви как уз или цепей; как искусства со строго определенными правилами; как тайны, которую следует бережно хранить; как болезни, подчас смертельной, симптомы которой (общие для всей греко-арабской поэтической традиции) включают бессонницу, бледность, истощение, робость, охватывающую любящего, и т. д. (*Rand E.K.* 1925. P.112). В «Аллегории любви» К.С.Льюис предложил использовать выражение «неправильно понятый Овидий», имея в виду, что та скрытая ирония, которой пронизаны уроки «любовного служения», преподанные Овидием в «Искусстве любви», оказалась невоспринятой в куртуазной среде, моделировавшей отношения между возлюбленными по образцу феодальной службы вассала своему сюзерену.

Согласно феодально-социологической теории происхождения куртуазной любви (*Duby G.* 1964; *Jackson W.T.H.* 1960; *Köhler E.* 1964), лирика трубадуров изображает чувство, представление о котором возникло в результате взаимодействия социологических факторов, действовавших в феодальной среде. В качестве основных социологических факторов указываются, например, институт устраиваемого по расчету брака, приводивший к отчуждению чувства от социальных обязанностей; участие сюзерена в крестовых походах, что заставляло знатную даму выступать в качестве реального сюзерена; отсутствие четких границ между аристократией и министериялами, из среды которых происходило большинство трубадуров. Социальной мобильностью обусловлена доминанта модели поведения, определяемой законами куртуазной этики (стремление заслужить благородство не правом рождения, но личными доблестями). В куртуазной среде происходит своеобразная «феодализация любви» — любовная служба моделируется по образцу феодального контракта, в котором обе стороны связаны взаимными обязательствами.

Вассальная связь предоставляет готовую формулу для выражения идеальных отношений: *domnei*, *donnei* — служение госпоже в феодальном замке развивается у трубадуров в обозначение любовного поклонения, приковывающего влюбленного к его *domina* (*Шишмарев В.Ф.* 1909. С. 121–125). Цель любовного служения, в описании которого используется глагол *servir*, состоит в завоевании награды, подсказанной сублимированной чувственностью вассала, — ритуального поцелуя или самого возвышенного чувства, вдохновляющего влюбленного на новые подвиги. Условности и ограничения поэтической фразеологии провансальской лирики отражают регламентиро-

ванность феодальной терминологии (Мейлах М.Б. 1975. С. 107–108; Wechssler E. 1902. S. 159–190).

Сфера употребления слов в языке куртуазной лирики строго определена, поэтическая форма имеет стилизованный характер, метрика достигает небывалой изощренности. Разрабатывается форма, совершенство которой должно соответствовать совершенству изображаемого чувства. Куртуазная любовь оказывается сродни этической системе, определяемой стилем жизни, литературному течению, риторической традиции, из которой поэт черпает темы и стилистические приемы. Творческие усилия куртуазного певца направляются не столько на разработку оригинальной тематики, сколько на новое использование традиционных тем, топических мотивов, ключевых выражений (Dragonetti R. 1960, Guiette R. 1960, Zumthor P. 1963, Bec P. 1969). Намеренная многосмысленность, допускающая понимание стихотворения на разных уровнях, становится приемом, позволяющим преодолеть семантическую ограниченность конечного и предельно абстрактного словаря (Lazar M. 1964). В провансальской лирике культивируется формализм — намеренно темный стиль. Поэзия начинает ассоциироваться с игрой — полисемантическими словами, образами, мыслями, чувствами.

К теории Хёйзинги о роли игрового элемента в культуре и его «Homo Ludens» восходит трактовка куртуазной любви как «игры, которой забавлялась знать, а остальная часть общества только наблюдала» (Gombrich E. H. 1974. P. 1085). Конвенциональный мир куртуазной лирики напоминает идеальный мир игры — *hortus conclusus* (окруженный стенами сад, где лирический герой встречает даму своей мечты), нечто вроде земного рая (Giamatti A.B. 1966). Чувства лирического героя театрально преувеличены, от него требуется знание правил и условностей, почерпнутых куртуазной культурой из предшествующих традиций. Это также сближает ее с игрой, одна из функций которой состояла в сохранении культурного наследия более древних эпох, в частности античности и раннего христианства. Для аристократической христианской культуры куртуазная лирика с ее игровым началом стала наиболее приемлемым социальным ритуалом, с помощью которого в обществе выражались не всегда «игровые» чувства.

Античности любовь была известна как «чувственная забава» или «трагическое безумство», однако идеализация любовного переживания, очевидно, возникла под влиянием христианства. Светская лирика усваивает язык духовной поэзии и заимствует ее темы и понятия

(спасения, вечности, рая, гибели, утешения). К христианству восходят главные добродетели куртуазного общества — смирение, постоянство, терпение, стойкость. Христианское происхождение имеют главные ценности куртуазной системы, такие, как *mesura* — «умеренность, мера», *joï* — «радость», *solatz* — «утешение» (см.: Мейлах М.Б. 1975. С. 96–106).

Страстью пронизана не только средневековая христианская поэзия, ею дышит и каждая строка «Книги Песни Песней». Лирика трубадуров насыщена образными реминисценциями из Библии и патристики. Библейская экзегетика, многосмысленность Священного Писания могли оказать воздействие на становление темного стиля в провансальской поэзии (*Pollmann L.* 1965).

Ранние христианские поэты, в частности каролингского времени и предшествующего, несомненно, имели влияние на формирование лирики трубадуров, а возможно, и на модели их поведения. Например, Венанций Фортунат (VI в.), в чьих стихах синтезируется образность Овидия и «Песни Песней», посвятил немало стихов меровингской княгине Радегунде, воплощавшей для него идеал женственности. Радегунда была едва ли не первой женщиной из правящего сословия (условно говоря, женой «сеньора»), которая покровительствовала поэту и, кроме того, сама сочиняла стихи. В истории отношений прославленного поэта и его знатной повелительницы можно увидеть начало того процесса, который позволительно назвать «секуляризацией» службы Деве Марии. Куртуазная любовь осмыслялась как светский аристократический аналог поклонению Деве Марии. Культ Дамы, как предполагалось (*Dronke P.* 1968. Р. 57–97), соотносился с почитанием Богоматери через идею Мудрости — Софии.

На закате провансальской лирики почитание Девы Марии необычайно сближается с культом Дамы. В XIII–XIV вв. в провансальской поэзии появляется несколько (сохранилось лишь восемь) «плачей Марии» (*planctus Mariae*), имеющих много общего со светской любовной лирикой. Во всех образцах этого жанра лирический голос, принадлежащий самой Деве Марии, говорит о своих страданиях от первого лица (в отличие, например, от известного францисканского гимна XIII в., приписываемого Якопоне да Тоди, где рассказ ведется исключительно от третьего лица: «*Stabat mater dolorosa / Iuxta crucem lacrimosa / Dum pendebat filius, / Cuius animam gementem, / Contristantem et dolentem / Pertransivit gladius*» — «Мать Скорбная стояла / У креста и воздыхала, / Видя предреченное, / И в груди ее облилось /

Кровью сердце и стеснилось, / Злым мечом пронзенное...» *Пер. С.Аверинцева*). Рассказ от первого лица, основная тема — изображение страданий героини, обреченной на разлуку с тем, кого она любит, сближает «плачи Марии» с восходящими к фольклорной традиции «женскими песнями». Напоминает об этом жанре и стилистика плачей, ср. например:

Ai, bels filhs cars, ma sol' amors,  
Gautz de mon cor, patz e dorsors,  
Vida de m'arma, mos sabers,  
Totz mos solatz, totz mos plazers!  
Tostemps vieurai a desconort,  
Car ieu no mori a ta mort.

О, дорогой прекрасный сын, моя единственная  
любовь, радость моего сердца, покой и неж-  
ность, жизнь моей души, мой сладостный, все  
мое утешение, все мое наслаждение! Отныне я  
буду жить в отчаянии, потому что я не умерла  
вместе с твоей смертью.

Героиня говорит, что она «в тоске, опечалена и не знает, что делать» (*engoissada, marrida e descosselhada*), выражает желание умереть: «Пусть мы умрем вместе или будем жить вместе!» (*Moiram doncs o vivam essem!*), восклицает: «Да не расстанемся мы никогда!» (*No nos partam ja negun temps!*), «Мы одной плоти и одной любви, вместе мы возрадуемся или опечалимся!» (*D'una carn e d'una amor, essem aiam gaug o dolor!*). В других «плачах Марии» героиня тоже скорбит о разлуке с любимым: «Для меня было бы бесценно умереть с моим господином, которого я так жажду! <...> Увы! Почему должны удивляться те, кто видит меня плачущей, лживые люди отняли и убили всю мою радость?» (*Mot me seria ben prees, / si per dol podia morir / del meu senhor que tant desir <...> Lassa! Co.s pot merevilhar / negus hom que m veja plorar, / car tot mon gauch e mon deport / m'an falsa gent amblat e mort?*).

Героиня называет своего сына своим «отцом и господином» (ср. «Сегодня я потеряла моего сына, моего отца и моего господина» — «*Uey perdi mon filh, mon payre he mon senhor*»), своим «дорогим другом» (*car amic, meus amic*). Напомним, что в куртуазных «женских песнях» выражения «мой друг» или «мой дорогой друг» обычно используются для призывов к возлюбленному. Лирическая героиня плачей неизменно обращается к любимому сыну с самой проникновенной нежностью: «Сын, вы — все мое утешение, все мое наслаждение, вся моя радость и мое желание» (*Filh, vos sias de mi tot mon confort, tot mon solas, mon gauch e mon deport*). Поэтическая лексика «плачей Марии»: «моя дорогая любовь» (*la mia amor cara*), «моя радость» (*mon gauch*), «мое утешение» (*mon confort*), «мое наслаждение» (*mon solas*), «мое желание» (*mon deport*) — могла бы встретиться и в контексте лю-

бовной песни. Трудно не заметить тематического и вербального сходства плачей с уже рассмотренными образцами «женских песен», в которых героиня, обращаясь к своему возлюбленному с нежными словами, настолько скорбит о разлуке с любимым, что жаждет смерти.

Приведенные фрагменты плачей составляют в поэзии трубадуров скорее исключение, чем правило, — лирический голос в провансальских кансонах обычно принадлежит мужчине. Но и в этих кансонах лирический герой изливает свои чувства к возлюбленной, чей образ с равной степенью вероятности может быть понят и как образ земной женщины и как образ Мадонны. Таковы некоторые кансоны Джауфре Рюделя, в чьей поэзии, как и в песнях Бернарта да Вентадорна и Пейре Роджьера, заметны элементы мистицизма, возможно, навеянные мистической теологией св. Бернарда Клервоского. Устами лирического героя Гильем де Кабестань говорит, что прекрасную возлюбленную Господь создал из своей красоты. Созерцающему даму лирическому герою Понса де Капдюэйля кажется, что он пребывает в Раю. Герою Пейре Видаля представляется, что, глядя на любимую, он видит Бога. К духовной латинской поэзии восходят мотивы света, сияния, преобладающие в провансальских описаниях возлюбленной. В ее образе различимы черты, подсказанные латинскими гимнами Богоматери, — она сравнивается со «звездой», «розой», «солнцем». Уместно напомнить о латинских лирических стихах, подобных «*Hebet sydus*» — «Светило меркнет», «*O comes amoris, dolor*» — «О, тоска, любви подруга», «*Si linguis angelicis*» — «Если бы язык ангелов», «*Deus amet puellam*» — «Господь любит девушку» (см. выше), в которых чувство к возлюбленной изображается поэтическим языком духовных гимнов.

Латинские гимнографы оказали непосредственное воздействие и на технику стиха ранних трубадуров. Под влиянием латинских гимнов в провансальской лирике распространился восьмисложный стих амбросианской строфы и тенденция к изосиллабичности строк. Из латинской поэзии была унаследована рифма, в пользу которой трубадуры не только отказались от ассонансов, но и стали отдавать предпочтение разным типам звуковых повторов в строфе. Как и латинская гимнография XI в., ранняя провансальская поэзия ограничивается употреблением мужских рифм. Так, семь из одиннадцати стихотворений первого известного нам трубадура Гильема IX сложены восьмисложными строками, в пяти — в каждой строфе использована своя, отличная от других, рифма (*cobla singulars*), в десяти — встречается

только мужская рифма. Техника трубадуров остается относительно простой до середины XII в. В стихах Маркабрюна и Джауфре Рюделя по-прежнему преобладают восьмисложные строки с мужскими рифмами, однако в строфах нередко применяется или одна схема рифм (*cobla unissonans*), или определенный порядок рифм (*cobla doblas*).

Латинская лирика передала поэзии трубадуров свой опыт владения не только стихом и стилем. Дух вагантов унаследовали многие трубадуры, например Карбонель с его еретическими стихами («Господь велел, чтобы Адам и Ева»), или Монах Монтаудонский с его эротическими «фиктивными тенсонами» (ср., например, «Я к Господу как-то попал»). Так же как и у вагантов, в лирике трубадуров немало стихов, откликающихся на политическую современность, которые оформляются в провансальской поэзии в отдельный жанр — сирвенты (изначально «песни служащего», затем «стихи на злободневные темы политики и морали»).

Трудно отрицать влияние вагантов на провансальскую сатирическую поэзию, обличающую нравы католического клира. Главный объект нападок в ней — не просто низшее духовенство, но римская власть (вспомним песни Вальтера Шатильонского). В своих сирвентах Гильем Фигейра (ок. 1215–1245), например, осыпает римскую курию гневными упреками, изображая Рим вместилищем пороков и той злой силой, которая развязала кровопролитие и опустошила Прованс (альбигойские войны продолжались с перерывами почти двадцать лет). Подобно лирике вагантов, поэзия трубадуров может быть антиклерикальной (особенно прославился нападками на католический клир Пейре Карденаль, ок. 1210—конец XIII в.), но, разумеется, никогда не бывает антирелигиозной. Как и ваганты, трубадуры в своих сатирических песнях обличают не отдельных лиц, но господствующие нравы (ср. поэзию Маркабрюна, сетовавшего на возрастающую испорченность мира и грозившего ему великими испытаниями), особенно яростно атакуя крестьянство (ср. также поэзию немецкого миннезингера Нейдхарта фон Ройенталя) и горожан (ср. сирвенты Бертрана де Борна, Пейре Карденалья).

Предполагается, что более отдаленный генезис провансальских и латинских сатирических песен связан с греческими (через латинские) сатурами. Вероятно, сатуры — фольклорные импровизированные сценки — родились в результате синтеза таких форм искусства, как музыка, танец, шуточные песни или стихи. Первые известные латинские сатуры — собрания занятых историй, басен, рассказов —

принадлежат уроженцу эллинизированной южной Италии Эннию (239—169 гг. до н.э.), адаптировавшему метрику, формальную организацию и мифологические мотивы греческой сатуры. Римская сатура оформляется как литературный жанр, как сатира в современном смысле слова, в поэзии Луцилия (180—102 гг. до н.э.), который называл свои обличительные стихи «разговорами» (*sermōnes*), подчеркивая их диалогическую, унаследованную от фольклора природу.

В провансальской поэзии сатирические стихи тоже часто представляют собой диалоги. Пародийность сочетается с диалогизмом в тенсоне (*tenso*), поэтическом прении — одном из самых распространенных жанров и в провансальской, и в латинской поэзии. В тенсонах, нередко игровых или сатирических, трубадуры обсуждают природу и превратности любви или изображают, как героиня вступает в диалог со своим возлюбленным и одерживает над ним верх.

Диалогизм в сочетании с сатирическим характером свойствен такому крайне традиционному жанру, как пастурель — «песня к пастушке». Сюжет пастурели остается почти неизменным на протяжении более чем полуторавекового существования провансальской лирики. Странствующий рыцарь видит (или слышит) юную пастушку; в ответ на его восхищение она остроумно и резко парирует, таким образом инвертируя типичную ситуацию, в которой сочинялась куртуазная лирика. Как удачно сказал Роберт Курциус, описывая характерный для провансальской лирики пейзаж: «Пасторальный мир так же велик, как и рыцарский мир. В средневековой пастурели происходит встреча этих двух миров» (*Curtius R.* 1963. P. 187). Рыцарский и пастушеский мир обычно находятся в пастурели в состоянии конфликта — различия между деревенскими жителями и рыцарской аристократией становятся особенно заметными, когда представители этих сословий вступают в спор. Контраст характеров, диалогичность противостояния присутствуют в пастурели на правах ее неотъемлемых свойств.

Помимо античной сатуры, несомненное воздействие на рождение пастурели оказала античная эклога, о которой мы можем составить представление по идиллиям Феокрита с их детализованными и весьма выразительными описаниями природы, по любовной поэзии Мосха Сицилийского и Биона Смирнского (II в. до н.э.), по «Буколикам» Вергилия. Новоевропейский жанр, возможно, подвергся опосредованному влиянию пасторальных интерлюдий Гомера и классического эпоса, в сокращенном виде проникавших в песни древнейших лирических поэтов античности (*Curtius E.* 1963. P. 185—186).



Более непосредственное воздействие на провансальскую пастурель, очевидно, имела средневековая латинская лирика (ср. знаменитое «Приглашение подруге» — «*Iam, dulcis amica*» или имитацию пасторали Вальтера Шатильонского). Не вызывает сомнения, что описания весенней природы, появляющиеся в христианской поэзии раннего Средневековья, т. е. еще до рождения литературной лирики на национальных языках, отражают влияние библейских псалмов и «Песни Песней». Может быть, ранняя пасхальная гимнология (например стихи Пруденция и Венанция Фортуната) тоже заимствует риторику пасторалей Вергилия. Не исключено, что античное происхождение пастурели осознавалось в эпоху расцвета этого жанра в средневековой лирике. Так, об авторе пастурелей — провансальском поэте по прозвищу Серкамон в жизнеописании говорится, что он «слагал песни и пастурели по древним (= античным) образцам» (*trobet vers e pastoretas a la usanza antiga*). Из всех античных жанров, кроме эпических, эклога имела наибольшее влияние на европейскую лирику. Простота лирического сюжета и диалогичность, вероятно, объясняют ту роль, которую пастурелям (как и римским сатурам несколькими столетиями ранее) было суждено сыграть в зарождении светского театра.

Элементы драмы в пастурели не менее важны, чем развитие повествования. Рассказчик пастурели, который одновременно оказывается и главным героем, обращается от первого лица к воображаемым слушателям во вступительных строфах, кратко описывая ситуацию в прошедшем времени, представляя самого себя и полюбившуюся ему пастушку. Начало пастурели почти всегда формульно — в провансальской лирике вводным словом нередко оказывается «*l'autrier*», «*l'autre jorn*» — «вчера» (ср. первые строки пастурелей Гиравта де Рикьера: «*L'autre jorn, m'anava*», «*L'autrier, trobey la bergeira d'antana*», «*L'autrier, trobei la bergeira*», «*A Sant Pos de Tomeiras vengui l'autre dia*», или Каденета: «*L'autrier, lonc un bosc fullos*»). Описание природы — идеального пейзажа, на фоне которого разворачивается действие пастурели, — составляет характерную топику введения, возможно, восходящую в генезисе к фольклорной традиции и хорошо известную уже в античности. Следует согласиться с тем, что своим происхождением пастурели обязаны народным свадебным песням (Шишмарев В. Ф. 1911. С. 8—92). Под влиянием фольклорных песен появляется в пастурели не только условное время действия — почти всегда весна или лето, но и место действия — поле, лес, сад. Время года может соответствовать или контрастировать с настроением героини-

ни, но оно всегда предрасполагает рыцаря, от лица которого ведется повествование, к любви и неге.

Именно эти чувства испытывает рыцарь-рассказчик в пастурелях одного из первых известных нам трубадуров, Маркабрюна — почти современника Гильема Аквитанского. В соответствии с условностями жанра в его пастурели «Вчера за изгородью» («L'autrier, jost'una se-bissa») вступительная топка описания пейзажа сменяется напряженным диалогом между деревенской девушкой, именуемой в песне не «pastora» или «pastoressa» («пастушка»), но «vilana» («низкороденная, грубая»). На каждый довод рыцаря она мгновенно находит остроумное опровержение, в конце концов обращая его ухищрения против него же. Когда он, желая ей польстить, предполагает в ее отце знатного рыцаря, она, гордясь своими предками-крестьянами, намекает на то, что и «тот, кто называет себя рыцарем, лучше бы исполнял их работу шесть дней в неделю». Тогда рыцарь, увлекаемый воображением, говорит ей: «Нежная фея наделила тебя при рождении такой красотой, перед которой меркнут другие крестьянские девушки, и ты была бы вдвое красивей, если бы один раз я увидел тебя сверху подо мною». На это девушка иронически замечает ему, что он ее «вознес слишком высоко», другие могут ей «позавидовать», и открыто называет его «глупцом» и «безумцем». Свою отповедь она завершает максимой: «Здравый смысл слабеет, если человек не соблюдает меры — так говорили древние» (la gens anciana), а потом добавляет: «...один стоит, разинув рот, перед картиной, другой ждет манной» (слово «манна» в поэтическом языке трубадуров обычно обозначает блаженство удовлетворенной любви, но может быть понято и как «духовная награда»).

«Низкороденная» девушка оказывается таким образом наделенной не только достоинством и душевной чистотой, но и незаурядной житейской мудростью. У нее есть главные добродетели, ценимые в куртуазной культуре: «joy» — «радость» и «sen» — «здравый смысл» (строфа 1), она называет себя «sana» — «здоровая телом и духом» (строфа 2) и утверждает, что может «отличить здравый смысл — sen — от глупости» (строфа 4). Лыстящий же ей «утонченный» рыцарь ведет себя как похотливый глупец (в качестве ключевых слов в песне употребляются: «folia» — «глупость» в строфе 4, «fol» — «глупец» в строфе 8, «foltage» — «безумие» в строфе 10, «fols» — «глупец», «folatura» — «глупость» в строфе 12). Традиционные роли пастушки и рыцаря инвертируются, что подтверждается последними «учеными» ссылками деревенской девушки на «античность» и Библию.

Другие стихи Маркабрюна, соблюдая условности пастурели, сближаются с традиционными «женскими песнями». В его знаменитой поэме «У источника в саду» («A la fontana del vergier») сохранена топика весеннего пейзажа, но в отличие от конвенциональных картин природы — привольных лесов и полей, обычно описываемых пастурелями, в этой песне действие происходит в саду, где природой управляет воля человека. Героиня песни, напротив, не в силах подчинить свои чувства рассудку. Идеальность пейзажа контрастирует с ее душевным состоянием. Вздыхая и заливаясь слезами, женщина жалуется на то, что ее друг ушел в крестовый поход, обращается с упреками к самому Иисусу Христу, обвиняет короля Людовика — вдохновителя второго крестового похода, а в последней строке спрашивает себя и предлагающего ей утешение сеньора: «Как жить, когда далеко друг?»

Диалектика пасторали присутствует и здесь, но тоска женщины по любимому не дает ей заметить ухаживаний рыцаря, чьи чувства явно навязаны окружающим красавицу идиллическим пейзажем. Рыцарь даже не пытается проникнуть во внутренний мир героини: заметив ее слезы, он просит ее перестать плакать, так как горе может повредить цвету ее лица, и обещает, что Господь пошлет ей «радость» («joy» — слово, которое в поэтическом языке трубадуров нередко обозначает любовные утехи). В ответ на это обещание героиня говорит, что не желает иных радостей, кроме тех, которые может дать любимый. Вероятно, скрытый пафос песни состоит в прославлении верности женщин своим возлюбленным, ставшим крестоносцами (*Мейлах М.Б.* 1993. С. 587). Так пастурель с ее диалогичностью, контрастом (в том числе и социальным) характеров и скрытым комизмом превращается в «женскую песнь» — почти монолог героини («дочери владельца замка» — «filha d'un senhor de castelh»), окрашенный трагическими тонами. Как и в фольклорной лирике, главной темой песни Маркабрюна становится описание тоски героини, скорбящей о разлуке с любимым.

Подобно тому как в генезисе пастурели слилось несколько традиций, в частности фольклорная, происхождение «песни на рассвете» — альбы также может восходить и к фольклорному свадебному обряду (*Шишмарев В.Ф.* 1911. С. 93–121), и к литературной лирике, например латинской. Фольклорный генезис альбы (и соответствующих немецких и французских стихов) заставляет вспомнить о «женских песнях», основная тема которых связана с выражением скорби героини, сетующей на рассвете на неизбежность расставания с возлюбленным. В немецкой и французской поэзии «песнь на рассвете» представляет со-

бой лирический монолог героини, узнающей о наступлении дня благодаря пению птиц. В более поздний период развития жанра, который мы застаем в провансальской лирике, появляется образ стража, предупреждающего влюбленных о приближении рассвета.

О страже (*gaita*) упоминается уже в стадиально ранней провансальской альбе — анонимной песне «*En un vergier*» (в русском переводе В.Дынник «Боярышник листвою в саду поник»). Архаичность этой альбы удостоверяется, в частности, простотой ее структуры. Это самое незамысловатое стихотворение из всего корпуса провансальской поэзии включает шесть строф, состоящих из трех десятисложных рифмованных строк и десятисложного же рефрена. В первой и последней строфе — единственных в стихотворении, где рассказ ведется не от первого лица, — описывается ситуация, в которой произносит свой монолог героиня («В саду, под покрытым листвою боярышником женщина держит своего возлюбленного рядом с собою, пока страж не прокричит, что видит рассвет»). Место встречи влюбленных — в саду (а не в комнате или в замке, как во всех остальных провансальских альбах) — напоминает о фольклорной поэзии, народных весенних песнях. Как и в фольклорных «женских песнях», в основной части стихотворения (в центральных четырех строфах) лирический голос принадлежит героине, говорящей о своей страстной любви. Она молится о том, чтобы Господь помог ей и рассвет не наступал никогда, хотя рефрен («О Боже, о Боже, рассвет! Как скоро он приходит!») позволяет нам догадаться, что невозможность осуществления ее желания понятна и ей самой:

*Plagues a Deu ja la noitz non falhis,  
Ni-l meus amics lonh de mi no's partis,  
Ni la gaita jorn ni alba no vis!  
Oi Deus, oi Deus, de l'alba! Tan tost ve.*

— Ах, если б ночь Господь навеки дал,  
И милый мой меня не покидал,  
И страж забыл свой утренний сигнал.  
Увы, рассвет, ты слишком поспешил.

(Пер. В.Дынник)

Героине в этом стихотворении, как в народных песнях, принадлежит активная роль в отношениях с возлюбленным («женщина держит своего возлюбленного рядом с собою»), она говорит о своих чувствах свободно и искренно: «Прекрасный сладостный друг, поцелуем друг друга, ты и я пойдем вниз в луга, где птички поют, не обращая внимания на ревнивца. <...> Прекрасный сладостный друг, начнем новую любовную игру в том саду, где поют птицы». Увлекаемая чувственным порывом, любящая женщина (подобно героиням фольк-

лорных по происхождению «песен несчастливого замужества») готова забыть о «ревнивце» (*del gilos*). Она предлагает возлюбленному начать «новую (или весеннюю) игру» (*joc novel*), «игру для юных» (*Wilhelm J.* 1965. Р. 196). Выражение «весенняя игра» вновь заставляет нас вспомнить о народных обрядах встречи весны, хороводах и играх под липами, которые по выражению Артура Хэтто, в положенный срок вели к тому, что их участницам приходилось качать колыбели (*Hatto A.* 1965. Р. 52).

Подобно фольклорной песне, анонимная провансальская альба рассказывает о том, как все в природе говорит женщине о ее любимом: «В дуновении нежного теплого ветра, веющего от моего прекрасного друга, обходительного и веселого, я пила сладостное дыхание его». Как и обычно в средневековой лирике, фольклорные мотивы неотделимы от библейских. Образ ветра как посланца любви (по предположению Питера Дронке: *Dronke P.* 1968. Р. 175) обязан своим появлением «Песни Песней»: «Поднимись ветер с севера и принеси с юга, повеи на сад мой, — и польются ароматы его» (*Песн. 4, 16*). Приглашение героини начать новую весеннюю (или любовную) игру тоже напоминает о той же «Книге Песни Песней» Соломона («Приди, возлюбленный мой, выйдем в поле, побудем в селах. Поутру пойдем в виноградники <...>; там я окажу ласки мои тебе», *Песн. 7, 12–13*). Как и в «Песне Песней», в анонимной провансальской альбе совершается неприметный переход от изображения внешнего (события) к описанию внутреннего (состояния). Рассказ о любовном свидании сменяется воспоминаниями о нем, мечтаниями героини, которая, оставшись одна, грезит наяву о возлюбленном, чье «сладкое дыхание» приносит ей ветер.

Если образ героини главенствует в песне, то стражу отводится в ней незначительная роль. В первый раз о нем лишь упоминается во вводной строфе как о составной части окружающего пейзажа. Во второй раз (в приведенной выше строфе) его образ возникает в мыслях героини. По мере развития жанра образ стража приобретает все большую значимость. Другая анонимная провансальская альба «Отогнал он сон ленивый» содержит реплики стража, которыми заключается каждая строфа монолога влюбленного. Еще более поздний образец этого жанра — альба трубадура Гираута де Борнеля (ок. 1165–1210) «Царь славы» («*Reis glorios*») представляет собой только песню стража — друга влюбленного, который напоминает своему товарищу о высказанной им ранее просьбе бодрствовать всю ночь и охранять его.

Страж обращается к Богу с молитвой о даровании защиты и милости своему другу, а затем предупреждает товарища об опасности и умоляет скорее покинуть любимую. Он ласково называет рыцаря «прекрасный друг» («*bel companho*») и обращается к нему с мольбой «пробудиться нежно» («*suaui vos gessidatz*»). Чтобы убедить рыцаря в необходимости расстаться с возлюбленной, страж перечисляет все новые признаки того, что наступает рассвет: сначала (во второй строфе песни) — это утренняя звезда, самый ранний знак, затем (в третьей строфе) — это уже поющая в лесу птица, подобно самому стражу, предвещающая зарю. Наконец, страж с упреком восклицает:

*Bel companho, la foras als peiros  
me prejavatz qu'eu no fos dormilhos,  
enans velhes tota noch tro al dia;  
aras no-us platz mos chans ni ma paria,  
et ades sera l'alba.*

Милый друг, как вы умоляли меня  
не засыпать там снаружи на ступенях,  
но бодрствовать всю ночь до прихода дня;  
теперь вы хотите, чтобы моя песня  
и я исчезли, а скоро настанет рассвет.

Страж просит рыцаря подойти к окну и взглянуть на небо, чтобы самому убедиться в том, что пришел день. Так мы впервые узнаем, что любовники находятся внутри комнаты или замка. В ответ на отчаянные призывы стража они хранят молчание, и это также усугубляет драматизм и напряженность ситуации. Почти физическое ощущение того, как летит время, столь драгоценное для всех действующих лиц, подчеркивается и настойчивым (шестикратным) повторением припева, заключающим каждый новый призыв стража: «И скоро настанет рассвет» («*et ades sera l'alba*»). Страх, который рассвет вселяет во влюбленных, спящих или молчаливо таящихся за стенами замка, заставляет трепетать и стража. Вместе с тем он не может не благословлять восхода солнца, который, разлучив любящих, освободит его от тяжелого ночного бдения и тревоги за жизнь рыцаря.

В альбе Гираута превосходно передана вся противоречивость испытываемых стражем чувств: он боится и ждет рассвета, выражает привязанность к рыцарю и одновременно горько упрекает его. Известная психологическая двойственность, характерная для этого персонажа, отсутствующего, как уже упоминалось, в стадийно ранней лирике, свидетельствует о его важности для поэтики альбы. В песне Гираута стражу дана одновременно и роль действующего лица, принимающего участие в драме, и роль лирического героя, в чьи уста вложена вся песня. Двум ипостасям, в которых выступает страж в альбе Гираута, соответствуют две категории слушателей, к которым он об-

рашается. Помимо «внешней» аудитории — тех, для кого сочинена вся песня, кто как бы «подслушивает» призыв стража, он непосредственно адресует свой драматический монолог к «внутренней» аудитории — рыцарю и его любимой.

Сам рыцарь и его подруга лишены лирического голоса, во всяком случае если считать, что песня состоит исключительно из шести строф монолога стража (как в том варианте, который сохранили для нас пять из семи ее рукописей). В двух рукописях, однако, содержится дополнительная седьмая строфа, представляющая собой ответ рыцаря на призыв стража, из которой мы узнаем причину длительного молчания влюбленного: «Я столь счастливо пребываю здесь, / что никогда более не желаю видеть ни рассвета, ни сияния дня, / я держу в объятиях прекраснейшую из рожденных матерью, / вот почему я не забочусь ни о ревнивом глупце, ни о рассвете». Этот ответ рыцаря мало добавляет к тому, что нам уже известно из лирического монолога стража. Безразличие рыцаря к своей судьбе и словам стража явствует из его молчания. Тщетность же призывов стража более очевидна, если они обречены остаться без ответа.

Содержащая ответ рыцаря дополнительная строфа вторгается в превосходно структурированную драматическую речь стража, нарушая ее органичность. Вместе с тем появление этой, скорее всего, более поздней интерполяции само по себе знаменательно. Возможно, она была присочинена для того, чтобы снять напряжение, создаваемое монологом стража. Призыв стража как действующего лица в глазах «внешней аудитории» (слушателей песни) не мог оставаться без ответа, вот почему была добавлена последняя строфа, проясняющая реакцию «внутренней» аудитории, к которой были обращены все страстные мольбы лирического героя. Таким образом введение в альбу Гираута дополнительной строфы тоже свидетельствует о том, какого драматического напряжения и совершенства достигают лучшие образцы этого жанра в провансальской поэзии, далеко отошедшей от своих фольклорных истоков.

Альба была обречена оставаться на положении второстепенного жанра в лирике трубадуров, хотя и нередко вдохновляла поэтов на создание подлинных шедевров, таких, например, как приведенная песня Гираута. Основным жанром в провансальской поэзии стала кансона, изысканность формы которой, как уже говорилось, не должна была уступать изысканности чувств ее автора. Стремление к формальному совершенству предопределяло «темноту» смысла, спрятан-

ного за повторяющимся из строфы в строфу орнаментом рифм, необычайно усложненной метрикой и строфической организацией. Для каждой песни трубадуры стремились создать совершенно особую новую строфику — структура трех четвертей строф в провансальской поэзии не воспроизводится.

Изошренность формы в некоторой степени скрывает происхождение кансоны из народной хороводной песни, которое выдает ее трехчастная структура. Изначальная трехчленность строения ощущается в наиболее распространенных пяти- или шести- или семистрофных песнях, к которым могла добавляться заключительная полустрофа («*tornata*» — «поворот»), напоминающая о фольклорном припеве. Композиция трехчастной строфы кансоны обусловлена ее генетической связью с танцевальными песнями: начальные симметричные части строфы соответствуют движению хоровода, поющего песню во время танца по полукругу, а заключительная часть воспроизводит полный круг, завершаемый хороводом вслед за сменой мелодии (Гаспаров М.Л. 1989. С. 143). Трехчастная структуры кансоны заставляет вспомнить о строфике античной хоровой лирики — триадах (состоящих из строфы — букв. «поворота», антистрофы — «обратного поворота» и эпода — «припева»), которые тоже развиваются из сопровождаемой пляской песни хора (Там же. С. 62–63). В том виде, в каком мы застаем кансону в провансальской поэзии, она далеко отстоит от своего фольклорного плясового источника, особенно если сравнивать ее с такими жанрами, сохранившими припев, как баллада, вирелэ, рондо (см. ниже). Уже в лирике первых трубадуров кансона оформляется в чисто литературный жанр, процесс ее дефольклоризации, надежно скрытый от наших глаз, вероятно, полностью завершен.

Тематически кансона так же удалена от народной поэзии, как и формально. Главная ее тема обычно ограничивается воспеванием куртуазной «высокой» любви — *fin amor* — утонченного изысканного идеализирующего чувства, не лишенного условности. Провансальским кансонам, в которых лирический голос принадлежит мужчине, свойственна некоторая монотонность сюжета, определяющая однообразие обстановки (топику пейзажа: пробуждение природы весной, пение птиц, журчание ручья, легкий ветерок, колеблющий листву и т.д.), изображенных переживаний (любовное томление, долготерпение, страдание) и до некоторой степени близость возлюбленной. Отсутствие индивидуальных черт в образе возлюбленной и склонность к типизации куртуазная лирика, вероятно, наследует от фольклора.



К фольклорным «женским песням», вероятно, восходит образ лирической героини провансальской кансоны, которой принадлежит главная роль в отношениях с любимым. Она сама признается возлюбленному в любви и просит его ответить на ее чувство. В кансонах о разделенной любви лирическая героиня открыто говорит о той радости, которую приносит ей физическая и духовная близость с возлюбленным.

Из более чем четырехсот провансальских трубадуров, традиция сохранила лишь четыре имени поэтесс (*trobairitz*), одной из которых была Графиня де Диа. Почти во всех кансонах лирическая героиня Графини де Диа говорит о своих чувствах языком физической любви:

Ben volria mon cavallier  
tener un ser en mos bratz nut,  
qu'el s'en tengra per errebut  
sol c'al lui fesses coseillier;  
quar plus m'en sui abellida  
non fis Floris de Blancaflor.  
Mon cor eu l'autrei e m'amor,  
mon sen, mos oillz e ma vida.

Припомнить бы ему сполна  
Прикосновением нагим,  
Как ласково играла с ним  
Груди пуховая волна!  
О нем нежней могу мечтать я,  
Чем встарь о Бланкафлоре Флор, —  
Ведь помнят сердце, тело, взор  
О нем все время, без изъятья.

(Пер. В.Дынный)

Свобода и простота, с которой выражены здесь желания героини, ее язык («*tener en mos bratz nut*» — «держать в объятьях нагого»; «*lui fesses coseillier*» — «стать ему подушкой») более привычны для поэзии трубадуров, чем для *canço*, сочиненной женщиной. Эта тема присутствует уже в наиболее ранних провансальских «женских песнях» и продолжает развиваться в поэзии XII—XIII вв. К провансальским кансонам Графини де Диа близки по содержанию латинские стихотворения, в которых лирический голос дан женщине (такие, как «Весенние вздохи девушки» — «*Levis exsurgit zephirus*», «Жалобы монахини» — «*Plangit nonna fletibus*», «Дама и клирик» — «*Erat quedam domina*», женские письма из мюнхенской рукописи XII—XIII вв., например «Покинутая покинувшему» — «*H., quondam carissimo*», и из любовного письмовника Бонкомпаньо XIII в.: «К самой себе» — «*Sedens more turturis*» и «Школяру от жены его» — «*Ultra bienium*»).

Провансальским и латинским «женским песням» можно найти параллели в галисийско-португальской лирике и в испано-арабских строфах харджа, но не в англосаксонской, кельтской или скандинавской поэзии. Уместно вспомнить здесь о предполагаемой роли анда-

лусийской лирики (см. выше) в происхождении поэзии трубадуров, из которой вполне могли быть унаследованы не только пафос чувственной любви, но и строгая строфическая форма. Вместе с тем не следует забывать, что изображение радостей физической любви характерно и для фольклорных песен.

Последним двум жанрам провансальской лирики, к рассказу о которых мы переходим, можно на первый взгляд найти аналог в германской поэзии. Танцевальная песня (баллада, данса) представляет духовный мир лирической героини разделенным на два эмоциональных «полюса» — любовь к юному возлюбленному и ненависть к старому мужу. Душевную раздвоенность героини, чей образ определяет амбивалентность танцевальных песен в трактовке любви, объясняли в критической литературе по-разному. Питер Дронке, например, подчеркивая драматичность этих песней, возводил их к греческим ритуалам плодородия и культам Афродиты (*Dronke P.* 1968. P. 86–108). В работах, посвященных изучению песен и танцев в дописьменных культурах (*Drinker S.* 1948), эмоциональная двойственность героини (влечение и отвращение) рассматривались в связи с подготовкой и усвоением трудностей брака и деторождения.

Может показаться, что ситуация, в которой героиня любит и ненавидит одновременно, напоминает об обстоятельствах, описанных в англосаксонской элегии «Вульф и Эадвакер». Оставляя в стороне сложность интерпретации древнеанглийской поэмы, обратим внимание на особенности трактовки этой, на поверхностном уровне сходной, лирической тематики в провансальской поэзии. В отличие от женских образов в германской поэзии героиня провансальских танцевальных песней награждается самыми комплиментарными эпитетами (*delgada, coindeta, savorouse*). Она говорит о себе, что радостна, весела и стремится к счастью. Отношение героини к ревнивому (*gilos*) мужу, грозящему ей физической расправой (а нередко приводящему свою угрозу в исполнение и бьющему ее палкой), выражается в желании досадить ему или даже убить. Характерна, например, первая строфа из анонимной провансальской танцевальной песни «Я хороша, а жизнь моя уныла» («*Coindeta sui, si cum n'ai greu cossire*»):

*Coindeta sui, si cum n'ai greu cossire,  
Per mon marit, quar ne • l voil ne • l desire.  
Qu'eu be • us dirai per que son aissi drusa:  
Coindeta sui, si cum n'ai greu cossire,  
Quar pauca son, juveneta e tosa,*

Я хороша, а жизнь моя уныла:  
Мне муж не мил, его любовь постыла.  
Не слишком ли судьба ко мне сурова?  
Я хороша, а жизнь моя уныла:  
Мне муж не мил, его любовь постыла.

*Coindeta sui, si cum n'ai greu cossire,  
E degr'aver marit, dont fos joiosa,  
Ab cui toz temps pogues jogar e rire.  
Coindeta sui, si cum n'ai greu cossire,  
Per mon marit, quar ne l'voil ne l'desire.*

Свою мечту я вам открыть готова.  
Я хороша, а жизнь моя уныла:  
Мне муж не мил, его любовь постыла.  
Хочу любить я друга молодого!  
Я так бы с ним резвилась и шутила!  
Я хороша, а жизнь моя уныла:  
Мне муж не мил, его любовь постыла.

(Пер. В.Дынник)

Тематически произведение, из которого взят процитированный фрагмент, сходно со старофранцузскими «песнями несчастливой замужества» (*chanson de malmariée*). Это, несомненно, танцевальная песня — в последней строфе сама лирическая героиня называет ее «балладой»: «En aquest son faz coindeta balada, <...> E prec a toz que sia loing cantada, <...> E que la chant tota domna ensegnada / Del meu amic, que'eu tant am e desire» — «Неплох напев, и хороша баллада. <...> За песню мне нужна теперь награда. <...> Пускай везде, не нарушая лада, поют о том, кого я полюбила!» (Пер. В.Дынник). Припев, выделенный в тексте оригинала курсивом, очевидно, исполнялся хором. Легко заметить, что десятисложные строки, составляющие реплики солиста и хора, чередуются в строго определенной последовательности. Каждой строке солиста соответствует одна строка хора, на принадлежащее солисту двустушие хор также отвечает двустушием. Строфа таким образом распределяется между исполнителями поровну. Симметричность организации строфы, ее кольцевая композиция объясняет ту легкость, с которой песни, подобные приведенной, развиваются в старофранцузской поэзии в жанр рондо (*rondeau*, см. ниже).

Происхождение романских танцевальных песен: баллады, дансы, рондо, несомненно, связано с фольклорной лирикой. Из народных веснянок, майских и хороводных песен заимствован распространенный в них формульный «весенний запев». В этих песнях используется рефрен — черта, унаследованная из фольклорной хоровой лирики. Характерно для танцевальных песен неполное освобождение от ритуальной или бытовой функции, определяющей их содержание. Воспоминание о бытовом назначении романских песен сохраняется в их названии: «рондо» (*rondet, rondel, rondeau*, ср. франц. *rond* — «круг») — хороводный танец, «баллада» (прованс. *balada*, франц. *ballade*, итал. *ballata* — «танец»), «данса» (пров. *danza* — «танец»). Музыкальный строй — реликт изначального синкретизма поэзии, музыки и танца — также унаследован этими песнями от фольклора.

Предполагается, что в основе литературных танцевальных песен лежит народная плясовая, для которой характерна строфа, состоящая из трех частей: восходящей, образуемой двумя короткими «шагами» идентичного строения, и нисходящей, более длинной и имеющей несколько иную структуру (Гаспаров М.Л. 1989. С. 142–143). Поющий такую трехчастную песню хоровод совершает вначале движение по кругу в одну сторону и исполняет припев, затем делает обратный поворот и поет строфу, причем обратное движение совершается в три приема, которые соответствуют трем частям строфы: хор поворачивается на полкруга и поет первый «шаг», возвращается назад на те же полкруга и исполняет второй «шаг», наконец делает поворот на полный круг и завершает пение нисходящей части (Там же. С. 143).

Большая часть танцевальных песен сохраняет унаследованную от фольклора невыраженность, абстрактность лирического субъекта, так называемое грамматическое «я». Факультативно присутствуют в них и другие признаки фольклорной лирики, в частности склонность к анонимности. Обычно анонимны данса и баллада, «песни о несчастливом замужестве».

Включаясь в систему литературных жанров, фольклорные по происхождению песни в значительной степени изменяют тематику под влиянием куртуазной культуры. Так, в поэме, напоминающей «песню о несчастливом замужестве», Графиня де Диа говорит устами своей лирической героини, обращающейся к возлюбленному:

Sapchatz, gran talan n'auria  
que.us tengues en luoc del marit,  
ab so que m'aguessetz plevit  
de far tot so qu'eu volria...

Знайте, что у меня есть огромное  
желание держать вас на месте моего  
мужа, если вы ручаетесь делать все,  
что я пожелаю...

Отношение героини к своему мужу и возлюбленному, выраженное в песне Графини де Диа, сопоставимо со словами другой провансальской поэтессы — Доны Кастеллозы, о которой в жизнеописаниях трубадуров сообщается, что она «была знатной дамой из Оверни, женой Тюрка де Мейронна. И полюбила эн Армана де Бреона и кансоны слагала в его честь» (Пер. М.Б.Мейлаха). Своему возлюбленному лирическая героиня кансон Доны Кастеллозы говорит о своем желании «прийти в то место, где <...> (она) может целовать и обнимать» его (com pogues en loc venir / on eu vos bais e.us estregna). В более редких случаях героиня, напротив, отвергает возлюбленного и отдает предпочтение мужу:

Tot lo maltraich e.l dompnatge  
 Que per vos m'es escaritz  
 Me.l fai grazir mos linhatge  
 E sobre totz mos maritz...

Все зло и страдание,  
 которое из-за вас обрушилось на меня,  
 мои узы обязывают меня принимать  
 с охотой и прежде всех моего мужа...

Привязанность к возлюбленному, по-видимому, несколько не мешает героине испытывать любовь к тому, с кем она связана узами (linhatge) брака. Знаменательно, что один из ранних трубадуров, Бернарт Марти, — почти современник Гильема IX — тоже подтверждает право дамы делить свои чувства между мужем и возлюбленным, но позволяет ей иметь лишь одного друга сердца: «Дона неверна своему другу в любви, если заботится о трех: это незаконно, если есть трое. Помимо мужа, я позволяю ей одного ценного обходительного друга (Mas ab son marit l'autrei / un amic cortez prezant)». Воздействие куртуазных представлений о любви настолько меняет тематику провансальского лирического жанра, что его фольклорный генезис вспоминается с трудом. Нельзя не заметить, сколь существенно отличаются (темой, мотивами и образами) даже близкие к своему фольклорному источнику анонимные «песни несчастливого замужества» от той единственной англосаксонской поэмы, «Вульф и Эадвакер», которая имеет на первый взгляд сходный сюжет (см. выше).

Последняя, условно выделяемая группа провансальской лирики — жалобы героини на судьбу, также может показаться типологически родственной германским и кельтским поэмам. Однако и в данном случае общность тематики помогает ярче подчеркнуть различия в ее трактовке. В провансальских жалобах героиня, обладающая непоколебимой уверенностью в себе и душевной силой, не позволяет отчаянию захлестнуть душу и пытается отыскать вполне рациональную причину своих несчастий. Так, в кансоне Графини де Диа «Повеселей бы песню я запела» («A chantar m'er») героиня стремится понять, побуждаем ли мучающий ее возлюбленный «гордыней или злой волей» (ср. в последней строке приводимой ниже строфы: «orgoills o mals talens»):

Valer mi deu mos pretz e mos paratges  
 e ma beutat e plus mos fins coratges;  
 per qu'eu vos man lai on es vostr' estatges  
 esta chanson, que me sia messatges,  
 e voill saber, lo meus bels amics gens,  
 per que vos m'etz tant fers ni tant salvatges;  
 no sai si s'es orgoills o mals talens.

Моя краса, мое происхождение,  
 Но больше — сердца верного влеченье  
 Дают мне право все свои сомненья  
 Вам выразить в печальных звуках пенья.  
 Я знать хочу, о друг мой дорогой,  
 Откуда это гордое забвенье:  
 Что это — гнев? Или любовь к другой?

(Пер. В.Дынник)

В другой жалобе героиня вновь хочет понять, какая ошибка сделана ею (последние две строки в строфе в буквальном переводе значат: «такую великую ошибку я совершила в постели и одетая»):

Estat ai en gran consirier	Я горестной тоски полна
per un cavallier qu'ai agut,	О рыцаре, что был моим,
e voill sia totz temps saubut	И весть о том, как он любим,
cum ieu l'ai amat a sobrier.	Пусть сохраняют времена.
Ara vei qu'ieu sui trahida,	Мол, холодны мои объятья —
quar ieu non li donei m'amor;	Неверный друг мне шлет укор,
don ai estat en grant error	Забыв безумств моих задор
en leit e quan sui vestida.	На ложе и в парадном платье.

(Пер. В. Дынник)

Часто героиня сама пытается объяснить причину своего горя или счастья. Например, в единственной дошедшей до нас кансоне Алазис де Поркайрагуэс, вероятно, посвященной Раймбауту Оранскому («Ag em al freg temps vengut», ок. 1173 г.), героиня, ссылаясь на Овидия, размышляет о том, какую ошибку совершают те, кто избирает в возлюбленные слишком богатых и могущественных, и радуется, что ее друг прост и чист сердцем. В образ лирической героини, создаваемой этими и другими провансальскими жалобами, входит сознание собственной значимости и независимости. Считая себя достойной любви и восхищения, она не отдается безоглядно своему горю, но здраво анализирует его причины.

Даже из этого краткого описания характерных черт провансальской поэзии, которым мы поневоле должны ограничиться, следуют ее типологические отличия от германской и кельтской лирики. По сравнению с германскими и кельтскими поэмами песни трубадуров, культивировавшиеся с конца XI по конец XIV в. при дворах влиятельных синьоров и остававшиеся преимущественно достоянием аристократических кругов во все три века своего существования, представляются значительно более стадильно поздними. Это касается всех основных тематических видов провансальской лирики (таких, как радостные песни разделенной любви, сатирические, пародийные, комические песни, скорбные жалобы) и ее главных лирических жанров (кансона — «песня», альба — «песнь на рассвете», пастурель — «песнь к пастушке», тенсона — «спор», «прение», сирвента — «стихи на злободневные темы политики и морали», танцевальные песни: баллада, данса и др.). Почти все перечисленные жанры, не представленные ни

в кельтской, ни в древнегерманской поэзии, получают развитие в северофранцузской лирике, составляющей тему следующего раздела.

## Старофранцузская лирика

Простое перечисление основных лирических форм старофранцузской поэзии дает представление об их тематическом (не говоря уже о типологическом) несходстве с кельтской и древнегерманской лирикой.

Наибольшее распространение в средневековой французской литературе имеет такой лирический жанр, как пастурель (*pastourella*). Пастурель обычно включает диалог мужчины и женщины (пастушки) в обстановке пасторальной идиллии. Французские пастурели лишены блестящего остроумия и тончайшей иронии провансальских или итальянских песен, принадлежащих к этому жанру. Формальная организация французской пастурели кажется менее замысловатой по сравнению с провансальской — строки в ней короче, но строфы длиннее, ритм в целом проще. Вероятно, французские пастурели не так далеко отстоят от того фольклорного источника, к которому восходят, как провансальские. Если, как предполагается (*Dragonetti R.* 1960), в уподоблении фольклорных жанров литературным важную роль сыграло сознательное усвоение поэтами приемов орнаментальной риторики, изложенных в средневековых латинских поэтиках, то можно думать, что в северной Франции этот процесс происходил с меньшей интенсивностью, чем в южной. Подобно народным песням, сюжет французской пастурели строится вокруг *одного* эпизода, все предшествующие ему и все последующие подробности остаются «за кадром». Вполне возможно, что изначально важную роль в исполнении пастурели играло не только музыкальное сопровождение, но и танец. Во французских пастурелях часто упоминается о деревенских праздниках, весенних песнях, плясках, музыкальных инструментах, на которых играют то юноши, то девушки.

На севере Франции пастурель была, очевидно, более популярна, чем на юге, — сохранилось примерно 90 образцов французской пастурели и всего около 30 — провансальской. Повествовательный сюжет, которому французские труверы (в отличие от провансальских трубадуров) уделяют несравненно больше внимания, чем тонкостям вер-

бальной игры, обычно состоит в завоевании рыцарем прекрасной пастушки. Пастушка описывается в конвенциональных для романской лирики идеализированных выражениях. Она прекрасна («Les euz verz, le chief blondel /... La color fresche et vermeille»), молода («Trege ans a que je fui nee»), нежна, проста, скромна, вежлива, весела и т. д. («gentil pastorele», «dame simple et coie... bele et polie / cors bien fet, gorge j obie»). Рыцарь обычно стремится завоевать ее сердце дарами, которые она отвергает или принимает. Получив отказ, он иногда оказывается вынужденным прибегнуть к насилию. Изредка он получает пощечину, однако чаще пастушки во французских пастурелях (в противоположность провансальским) отличаются покладистостью. Почти половина дошедших до нас песен (46) рассказывает о том, как рыцарю сопутствует успех в любовном приключении, тем не менее в 28 пастурелях ему приходится преодолевать сопротивление, чуть меньше половины песен (42) изображают, как он терпит неудачу. Сюжет нескольких песен строится вокруг того, как рыцарь останавливается, чтобы посмотреть на забавы деревенских парней и девушек или принять участие в пасторальной любовной идиллии, или вмешаться в ссору влюбленных. Обычно рыцарь и рассказывает о происходящем, и принимает участие в описываемых им событиях (если не в качестве главного действующего лица, то по крайней мере в качестве собеседника).

Главное во французской пастурели — напряженный диалог. На соблазнительные предложения рыцаря пастушка всегда находит остроумные ответы. Она говорит ему, что предпочитает остаться бедной, но честной, что, натешившись с нею, он покинет ее, выражает страх перед родителями, вспоминает о своей верности жениху, предлагает рыцарю обратить внимание на придворных дам. Ответы пастушки рыцарю столь разнообразны, что, даже приведя немногие, нетрудно показать, сколь неисчерпаемы заложенные в пастурели возможности диалога. Вероятно, именно этому лирическому жанру обязаны своим происхождением распространенные в XII в. диалогические сценки, в которых почти неизменными участниками оказываются знаменитые Робен и Марион, вдохновившие в следующем XIII в., Адама де ла Алля на создание «Игры о Робене и Марион» — одного из первых произведений нового светского театра.

Сочетание диалогичности с нарративностью сближает романскую пастурель с германским лиро-эпическим жанром баллады. Однако в балладе обычно рассказывается о событиях трагических (убийство, месть, смерть, предательство), часто сверхъестественных и очень редко коми-



ческих. Социальный конфликт не играет здесь существенной роли. Рассказчик не вмешивается в повествование, но лишь незримо присутствует в качестве безличного и всеведущего начала. Он может обратить внимание слушателей на значимую деталь или подчеркнуть главные моменты действия. Широко используются в балладе такие риторические приемы, как метафоры, персонификации, символы. Символический смысл событий становится значительно важнее, чем эмоциональный мир их участников. Чувства персонажей обычно не описываются, но подразумеваются по их реакции на события или поступки. Таким образом, баллада, условно говоря, менее лирична и ближе к эпике, чем пастурель.

Примыкает к пастурели значительно менее распространенный жанр реверди (reverdie), который можно описать как пастурель, но без пастушки. Действие реверди разворачивается на фоне идиллического пейзажа (ранним весенним утром в прекрасном цветущем саду, где звенят птичьи трели, мелодично журчит ручей, ласково пригревает солнце, нежно веет ветерок). В анонимной поэме под названием «Хотите ли вы, чтобы я вам спел» («Volez vos que je vos chant») лирический герой рассказывает о своей встрече с прелестной дамой, скачущей в золотом седле в тени трех роз. На вопрос рыцаря о ее происхождении, она отвечает:

Li rosignox est mon pere,  
qui chante sor la ramee  
el plus haut boscage.  
La seraine ele est ma mere,  
qui chante en la mer salee  
el plus haut rivage

Мой отец — соловей,  
что поет средь ветвей  
на высоких деревьях.  
Моя мать — сирена,  
что поет в соленом море  
на высоких берегах.

В этой песне, как и почти во всех других, принадлежащих к этому жанру, содержится детальный портрет героини («с головы до ног»), изображающий ее неземную, почти кукольную красоту: на ней надета юбочка из льна, белая мантия из горностая, ножки прикрыты гладиолусами, туфельки сделаны из майских цветов, поясok — из листьев. Описание прекрасной девушки дается и в реверди, сочиненном трувером Колином Мюсетом (ок. 1230 г.), — «Я поражен любовью к юной девушке» («Sospris sui d'une amorette d'une jone pucelette»), из которого мы приведем две строфы:

I. Sospris sui d'une amorette  
d'une jone pucelette:  
bele est et blonde et blanchette

I. Я поражен любовью  
к юной девушке:  
она прекрасна, светловолоса,

plus que n'est une ermiette,  
s'a la color vermeillette  
ensi com une rosette. <...>

3. En son chief ot chapel d'or  
qui reluist et estancele;  
saphirs, rubiz i ot encor  
et mainte esmeraude bele.  
Biaus Deus, et c'or fusse j'or  
amis a tel damoisele!

белее, чем горностаи,  
щеки ее румяны,  
совсем как розочка. <...>

3. На ее золотой головке венок  
из золота, что сверкает и перелива-  
ется, сапфирами, рубинами  
и многими красивыми изумрудами.  
Благой Господь, как бы я хотел сей-  
час быть другом этой девушки!

В числе характерных языковых средств, используемых в реверди, следует указать употребление редкостно соответствующих тематике диминутивных оборотов. В реверди Колина Мюсета, например, встречается особенно много уменьшительно-ласкательных форм, оказывающихся весьма уместными в рифме: *amorette* — *pucellette* — *blanchette* — *erminette* — *vermeillette* — *rosette*.

Дошедшие до нас реверди, несомненно, созданы для аристократической придворной аудитории, о чем свидетельствуют, в частности, начальные строки из приведенной анонимной песни: «Хотите ли вы, чтобы я вам спел сладостную песнь любви? Ее создал не виллан (*vilain*), но рыцарь в тени оливы и в объятиях любимой». Тем не менее можно предположить, что генезис реверди, как и пастурели, скорее всего, связан с фольклорной лирикой, в частности с майскими песнями.

Подобно пастурели и реверди, жанр «песен на рассвете» (*chansons d'aube, aubade*) получил распространение в куртуазной среде, хотя и скорее всего имел фольклорные истоки. Немецкая «песня на рассвете» (*Tagelied*), какой мы застаем ее, например в стихах миннезингера Дитмара фон Айста (см. в главе о немецкой лирике), дает основание предположить, что источником этого жанра могли послужить те же «женские песни», но в несколько осложненной и модифицированной форме. Знаменательно, что анонимная провансальская альба XII в. «*En un vergier, s'otz folha d'albespi*», известная в русском переводе В. Дынник как «Боярышник листвою в саду поник» (см. выше), также представляет собой лирический монолог женщины.

Едва ли не самая известная из «песен на рассвете» с условным названием «Когда я вижу, что приходит заря» («*Cant voi l'aube dou jor venir*»), вероятно, сочиненная трувером Гасом Брюле (ок. 1180–1213), тоже произносится от лица героини. Она сетует на то, что не может встречаться со своим возлюбленным днем, боится, как бы их любовь не заметили люди, восклицает, что, оставшись одна на ложе, ищет и не находит своего любимого. Героиня закликает возлюбленного не

забывать ее в долгие дни тоскливого одиночества и просит «всех истинно любящих петь эту песню, несмотря на тех, кто злоречив (medixans), и невзирая на злых и ревнивых мужей». Ее страстная жалоба: «Ничто мне так не ненавистно, как день, который разлучает меня с Вами, друг» («Or ne hais riens tant com le jour, / Amins, ke me depairt de vos») повторяется после каждой строфы как рефрен, напоминающий о фольклорном генезисе жанра «песен на рассвете».

Как и в стихотворениях, приписываемых Гасу Брюле и Дитмару фон Айсту, и в провансальской альбе «Боярышник листвою в саду поник», в одной из самых ранних «песен на рассвете» во всей французской поэзии лирический голос принадлежит женщине. В песне «Я и мой друг одни» («Entre moi et mon ami») образ героини функционально тождествен образу рыцаря в пастурели: подобно ему, она участвует в описываемых ею самой событиях и рассказывает о них. От ее лица произносятся обе строфы, составляющие эту песню:

Entre moi et mon amin,  
En un boix k'est leis Betune,  
Alainmes juwant mairdi  
Toute la nuit a la lune,  
Tant k'il ajornait  
E ke l'alowe chantait  
Ke dit: «Amins, alons an»;  
Et il respont doucement:  
«Il n'est mie jours.  
Saverouze au cors gent,  
Si m'ait amors,  
L'alowette nos mant».  
«Adont ce trait pres de mi,  
Et je ne fu pas anfruiue;  
Bien trois fois me baixit il,  
Ainsi fix je lui plus d'une,  
K'ainz ne m'anoiait.  
Adonc vocexiens nous lai  
Ke celle nuit durest sant,  
Mais ke plus n'alest dixant:  
«Il n'est mie jours.  
Saverouze au cors gent,  
Si m'ait amors,  
L'alowette nos mant».

Я и мой друг одни  
в лесу у Бетюна  
забавлялись во вторник  
всю лунную ночь,  
пока не наступил день  
и жаворонок не залился трелью.  
Он пел: «Друг мой, пойдем»;  
и мой друг ответил ласково:  
«День еще не наступил,  
моя сладостная с нежным сердцем,  
пусть любовь мне будет в помощь,  
жаворонок лжет нам».  
Затем он прильнул ко мне,  
да и я не отворачивалась —  
добрых три раза он поцеловал меня,  
не раз и я целовала его,  
мне это не было в тягость.  
Как бы мы желали,  
чтобы эта ночь длилась сотню ночей,  
но никто не пел бы:  
«День еще не наступил,  
моя сладостная с нежным сердцем,  
пусть любовь мне будет в помощь,  
жаворонок лжет нам».

Унаследованный из фольклорной лирики природный зачин сведен в этой песне к нескольким характерным деталям (лес, лунная ночь,

трель жаворонка). Впечатление того, что описывается не типическое, как в фольклоре, но конкретное событие, достигается благодаря упоминанию дня недели и названия места, где встречаются влюбленные. Восходящий к народным песням рефрен в соответствии с канонами жанра выражает желание любящих отложить приход дня. В этих французских стихах о приближении рассвета сообщает не страж (чей образ вообще отсутствует в ранних *chansons d'aube*), но пение жаворонка.

Образ стража становится основным в поздних «песнях на рассвете», обычно представляющих собой диалог рыцаря со своим другом, который охраняет покой влюбленных. Анонимная французская песня XIII в. «Страж башни» (*Gaite de la tor*) дает пример необычного развертывания драматической ситуации. В этой песне вводится дополнительный образ второго стража. Первые пять строф включают диалог стражей. Один из них — друг рыцаря — произносит начальные шесть строк, составляющие половину каждой строфы. Второй страж, ничего не подозревающий о тайном свидании влюбленных, подхватывает окончание строф. Последние строфы содержат ответ рыцаря. В его речь вторгаются звуки рожка, которыми второй страж начинает и заканчивает свои полустрофы:

«Gaite de la tor,  
Vez mon retor  
De la, ou vos ooie;  
D'amie et d'amor  
A cestui tor  
Ai ceu, que plus amoie».  
«Hu et hu et hu et hu!»  
«Pou ai geü  
En la chambre de joie».  
«Hu et hu!» «Trop m'a neü  
L'aube qui me guerroe».

О страж ночей,  
Я в башне сей  
Услышал спор из сада.  
Любви моей  
Я в жизни всей  
Ценней не знал награды.  
И все ж — э-гой!  
Э-гой, э-гой!  
Был краток мой  
Глоток из чаш улады.  
Э-гой, э-гой! Дня вестник злой  
Влил в эту чашу яду.

(Пер. В. Дынник)

Трудно не заметить, как усложняется (по сравнению с ранними женскими монологами) структура и сюжет этой «песни на рассвете». Голос героини перестает здесь звучать совсем, песня превращается в диалог двух стражей, который включает ответ рыцаря. Очевидно, образ стражей проникает во французскую поэзию под влиянием провансальской лирики — в более поздних образцах «песен на рассвете» именно они пробуждают влюбленных ото сна. Заметим, что даже ста-

диально ранняя анонимная провансальская альба «Боярышник листовой в саду поник» содержит несколько упоминаний о страже (gaita). В классических провансальских альбах, например в песне трубадура Ги-раута де Борнеля, лирический голос принадлежит именно стражу, предупреждающему своего друга об опасности. Предположение о возможности влияния поэзии трубадуров на «песни рассвета» труверов подкрепляется тем, что в провансальской лирике этот жанр был более распространен (там сохранилось одиннадцать образцов альбы, во французской поэзии же — всего четыре таких песни).

В провансальской лирике нередко изображается, как героиня альбы, страстно преданная своему возлюбленному, отвергает мужа. Эта тема становится основной в широко представленных в старофранцузской лирике «песнях несчастливой замужества» (chanson de mal-mariée), обычно состоящих из нескольких строф с рефреном:

Por coi me bait mes maris,  
laisette!

Je ne li ai rienz mesfait  
ne riens ne li ai mesdit  
fors c'acolliers mon amin  
soulette.

Por coi me bait mes maris,  
laisette! <...>

Or sai bien que je ferai  
et coment m'an vangerai:  
avec mon amin geirai  
nulette.

Por coi me bait mes maris,  
laisette!

За что меня бьет мой муж,  
негодник!

Я ничего ему не сделала,  
никогда не сказала о нем дурного,  
я только обняла своего друга  
наедине.

За что меня бьет мой муж,  
негодник!

Теперь я знаю, что мне делать  
и как за себя отомстить:  
с моим другом возлечу  
обнаженной.

За что меня бьет мой муж,  
негодник!

Тематика этой песни (и ей подобных) следует из названия жанра. Лирический голос здесь отдан героине, в представлении которой узы брака не препятствуют ей всем сердцем любить возлюбленного. В соответствии с канонами жанра главными образами «песен несчастливой замужества» являются: ненавистный (старый, безобразный) муж, ревнующий, запирающий, избивающий, отказывающийся кормить или одевать свою жену, и возлюбленный, не всегда реальный, но неизменно желанный. Как и в приведенной песне, жена часто угрожает мужу обзавестись возлюбленным в отместку за его притеснения. Обдумывая план мести, она нередко откровенно желает смерти своему мужу, совсем как героиня фольклорных песен о неудавшемся браке и семейном разладе.

С «песнями несчастливой замужества» могут быть тематически связаны рондели (*rondet, rondel*). Рондель обычно представляет собой короткую строфу из семисложных строк, начинающуюся и заканчивающуюся припевом:

Fi, maris, de vostre amour,  
car j'ai ami!

Biaus est et de noble atour;  
fi, maris, de vostre amour!

Il me sert et nuit et jour  
pour che l'aim si.

Fi, maris, de vostre amour,  
car j'ai ami!

Фи, мой муж, на вашу любовь,  
потому что у меня есть друг!

Он красив и благороден,  
фи, мой муж, на вашу любовь!

Он мне служит день и ночь,  
за это я его люблю.

Фи, мой муж, на вашу любовь,  
потому что у меня есть друг!

В этом стихотворении, принадлежащем музыканту и драматургу Адаму де ла Аллю (1240—1288), припев вторгается, помимо начала и конца, и в середину строфы, т. е. используется трижды. Подобные песни стали позднее называться триолетами (*triolet*) и, как и рондели, получившие несколько видоизмененное название рондо (*rondeau*), приобрели особенную популярность в XIV—XV вв. Вероятно, определенную роль в этом сыграла связь ронделя с мелодией, не случайно предпочтение этой поэтической форме отдавали именно музыканты такие, как Адам де ла Алль. Сохранилась также анонимная строфа ронделя («Рай ли это, друг» — «*Est il paradis, amie*»), простота строения которой (пять из восьми семисложных строк повторяются) заставляет считать ее более древней, чем приведенную песню Адама де ля Алля.

Можно предполагать, что первоначально песня ронделя состояла из двух переплетающихся частей — партий солиста и хора. В процессе канонизации строфической формы припев, некогда представлявший собой самостоятельный элемент песни, редуцировался до нескольких строк, но не растворился полностью в строфе. В триолете, включавшем восемь восьмисложных строк, трижды повторялось начальное двустиие; в ронделе, состоявшем из двенадцати восьмисложных строк, трижды пелась начальная строка; в пятнадцатистрочном рондо с десятисложными строками вместо припева три раза воспроизводилось начальное полустиие — «*retrement*» — «сокращенный до предела намек на бывший рефрен» (Гаспаров М.Л. 1989. С. 145). Трудно сомневаться в том, что подвергшиеся во французской лирике художественной обработке рондель и триолет восходят к народным хороводным песням с трехчастной структурой (см. выше).

В фольклорном архаизирующем стиле сложены «песни полотна» (*chanson de toile*), в которых используются эпические десятисложные строки с рефренами и ассонансами. «Песни полотна» не встречаются в провансальской поэзии и сравнительно немногочисленны (около 20) во французской средневековой лирике. Описанная в них ситуация воссоздает обстановку рыцарских романов, в повествование которых (ср. «Гильем из Доля», «Роман о Фиалке») они часто вплетаются. Героиня — прекрасная Беатрис, прекрасная Иоланц, прекрасная Изабель, прекрасная Эглентин или какая-нибудь другая дама — изображена сидящей в комнате или в башне замка и ткущей или шьющей полотно. Ситуация, в которой произносятся «песни полотна», заставляет вспомнить известный фрагмент, приписываемый Сапфо:

Γλύκη μᾶτερ, οὗ τοι  
δύναμαι κρέκην τὸν ἴστον  
πόθωι δάμεισα παῖδος  
βραδύναν δι' Ἀφροδίταν.

Мать милая! Станок  
Стал мне постыл,  
И ткать нет силы.  
Мне сердце страсть крушит;  
Чары томят  
Киприды нежной.

(Пер. Вяч. Иванова)

Этот древнегреческий фрагмент может быть условно назван первой сохранившейся «песней полотна» в мировой литературе. Изображенные в нем чувства характерны для всех более поздних образцов этого жанра — героиня изнемогает от тоски по любимому, которого нет с нею рядом. В старофранцузских песнях она обычно влюблена в рыцаря, но он предпочитает любви турниры и сражения. Любовная тема, далекая от условностей куртуазного описания *fin amour*, присутствует в восприятии героини. Ее желания, о которых она обычно говорит с полной откровенностью, часто помогают преодолеть все препятствия и даже разлуку с любимым.

Важную роль в песнях полотна играет нарративный элемент, сюжеты отдельных песен отличаются большим разнообразием. Так, в песни, лирическую героиню которой зовут прекрасная Беатрис, сюжет строится вокруг ее обручения с герцогом Анри. Беатрис любит другого, ждет от него ребенка и укрывается от герцога в замке своего возлюбленного. Герцог возвращается в замок и умирает там от любви.

Подобно лирической героине Сапфо, прекрасная Эглентин, изнемогающая от любви в своем замке, бросает шитье и признается матери в своем чувстве. Она говорит, что ждет ребенка от любимого ею

графа Анри. Мать советует дочери попросить возлюбленного жениться на ней. Последовавшая совету матери, Эглентин становится графиней.

Дочь императора прекрасная Эрамбор сидит у окна и вышивает узор на орифламме. Мимо ее башни проезжают знатные «франки», возвращающиеся от короля (после майского сбора вассалов). Первый среди них — граф Рено, когда-то любивший Эрамбор. На призыв героини он отвечает упреком в неверности. Он не сомневается, что прекрасная дочь императора полюбила другого и забыла его. Эрамбор клянется в своей преданности и предлагает в поручительницы сто девишек и тридцать дам. Граф Рено, «широкоплечий, с тонким станом, светловолосый, с развевающимися кудрями» взбегает по ступеням на башню к плачущей Эрамбор, садится рядом с нею, и «вновь возвращается их былая любовь» («Lors recomencent lor premier amors»). В конце каждой строфы воспроизводится рефрен «О, мой друг Рено» — напоминание о фольклорной песне.

Прекрасная Иоланц, горько вздыхая, шьет в своей комнате наряд для любимого и поет песню, которая как рефрен повторяется после каждой строфы:

Dex, tant est douz li nons d'amors:  
ja n'en cuidai sentir dolors.

Боже, как сладостно имя любви:  
не думала я, что она приносит горе!

Она призывает возлюбленного: «Прекрасный, нежный друг, я хочу послать тебе этот наряд в знак моей великой любви. Именем Господа заклинаю тебя, смилуйся надо мной!» При этих словах возлюбленный входит к ней, они соединяются в счастливой любви, и прекрасная Иоланц наконец дает волю своим чувствам:

Bels douz amis, ne vos sai losengier,  
mais de fin cuer vos aim et senz trechier.  
qant vos plaira, si me poerrez baisier,  
entre voz braz me voil aler couchier.

Прекрасный, нежный друг, я не могу лгать,  
я люблю тебя правдивым чистым сердцем.  
Ты можешь поцеловать меня, куда пожелаешь;  
я хочу прийти, чтобы лечь в твои объятия.

Искренность выражения чувства, готовность героини отдаться возлюбленному сближает «песни полотна» с фольклорной лирикой. Много в песнях полотна глубоко традиционно. Помимо рефренов (почти взаимозаменяемых) и метрики — десятисложных строк с рифмами или ассонансами и с цезурой обычно после четвертого слога, — здесь используется архаизированный синтаксис (преобладает асиндетическая связь) и традиционная поэтическая лексика (большая часть строк этих песен формульна). Предполагается, однако, что эти черты



сами по себе не могут считаться доказательством древности песен полотна. Питер Дронке относит их возникновение к XI—XII вв., делая оговорку, что не исключает их появления столетием раньше или позже (*Dronke P.* 1968. Р. 98). Даже допустив возможность наиболее ранней датировки, нельзя не заметить того, что и кельтская, и англосаксонская лирика хронологически предшествуют этому лирическому жанру старофранцузской литературы почти на столетие.

На поверхностном уровне единственно сопоставимым с древнегерманской и кельтской лирикой может показаться такой старофранцузский поэтический жанр, как жалобы одиноких женщин, скорбящих о разлуке с возлюбленным. Как правило, эти монологи имеют вид строфических кансон и используют следующие основные мотивы: героиня винит себя (свою холодность, скромность и т. д.) в утрате любимого; она жалуется на то, что насильственно заточена в монастырь (последняя разновидность песен часто использует рамочную структуру в стиле пастурели: поэт или рассказчик представляет и заключает жалобу героини); она просит Божественного покровительства и дарования возлюбленному благополучного возвращения из крестового похода или представляет себе страдания любимого в разлуке с нею и восклицает:

Jherusalem, grant damage me fais    Иерусалим, ты причинил мне большое горе,  
qui m'as tolu ce que je plus amoie...    отняв у меня то, что я любила более всего...

Печаль возлюбленного, ушедшего в крестовый поход, терзает ее больше, чем собственные муки; она представляет себе его нежное лицо, которое так часто целовала; удивляется, что оказалась способной сохранить рассудок, и, наконец, обращается к Богу с просьбой о помощи.

Разумеется, перечисленные темы могут дать лишь самое приблизительное представление о жалобах лирических героинь, тем не менее даже их оказывается достаточно, чтобы заметить отсутствие черт сходства с теми германскими и кельтскими поэмами этого жанра, о которых преимущественно шла речь в нашей книге. Тематика, характерная для пастурели, реверди, «песен полотна» или «песен на рассвете», не представлена в рассмотренных нами поэтических системах — древнеанглийской, скандинавской или кельтской.

Само разнообразие лирических жанров и обусловленных ими образов лирических героинь в старофранцузской поэзии знаменательно. Ни юная девушка, возносящая молитвы о возвращении возлюб-

ленного из крестового похода, ни монахиня, жалующаяся на свое одиночество, ни замужняя дама, проклиная мужа и замышляющая измену, ни романтическая красавица, ткущая в замке полотно, ни светловолосая сероглазая пастушка, поющая на лоне природы, ни сидящее в тени роз феерическое создание, украшенное цветами, ни в малейшей степени не напоминают лирических героинь англосаксонской, древнескандинавской, ирландской, валлийской и исконной немецкой поэзии.

## Галисийско-португальская лирика

В XII–XIII вв. лирические жанры (в отличие от эпоса, например «Песни о моем Сиде») разрабатывались кастильскими поэтами на галисийском языке. Высказывалось предположение, что в этот период существовала и кастильская лирика. Нельзя исключать того, что «на заре развития испанской литературы город Толедо <...> слышал пение лирических стихов, являвшихся плодом коллективного вдохновения. <...> Однако доподлинно нам ничего не известно, потому что самая древняя кастильская лирика почти полностью утрачена, и мы можем представить ее себе, лишь основываясь на относительно поздних и весьма скудных ее производных и отголосках» (*Менендес-Пидаль* Р. 1961. С. 438). Кастильские поэты при дворе короля Альфонсо X (1221–1284) играли более важную роль в создании галисийско-португальской лирики, чем придворные стихотворцы современной им Португалии.

Начала галисийско-португальской лирической поэзии, сохранившейся в песенниках (*cancioneiros*) конца XV– начала XVI в. (*Cancioneiro da Ajuda*, *Cancioneiro da Vaticana*, *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*), так же надежно скрыты от взглядов исследователей, как и ее завершение (*terminus ad quem* — предположительно ок. 1350 г.) — в XIV в. галисийская лирика, вероятно, слилась с процветавшей традицией кастильской поэзии. В качестве самого раннего свидетельства существования поэтической традиции на Пиренейском полуострове можно рассматривать строфу на галисийско-португальском диалекте в знаменитом дескорте на пяти языках (ок. 1195 г.) провансальского трубадура Раймбаута де Вакейраса (галисийско-португальская строка включена также в последнюю, шестую строфу де-

скорта, наряду со строками на провансальском, итальянском, французском и гасконском языках). Отзвуки галисийско-португальской лирики в провансальской поэзии сами по себе знаменательны, так как говорят о тесной связи обеих лирических систем.

Влияние куртуазной поэзии южной и северной Франции на дошедшую до нас галисийско-португальскую лирику проявляется и в тематике (любовное служение идеальной госпоже), и в системе образов (недосягаемая дама, «те, кто хотят причинить <...> зло» — «os que <...> queren mal» и т. д.), и в поэтическом языке (заимствуются слова с семантикой куртуазного любовного служения, формулы, даже отдельные строки). Вместе с тем некоторые характерные черты стиля провансальской песни, например сеньяль, в галисийско-португальской поэзии отсутствуют. Не вполне понятно, сохраняется ли обращение к даме при помощи существительного мужского рода (ср. прованс. *midons*). Используемое для обозначения дамы существительное *senhor* — «господин» (например, *senhor de mi e do meu coraçon* — «моя госпожа и госпожа моего сердца») всегда сочетается в галисийско-португальской лирике с определениями женского рода (*fremosa mia senhor*, *mia senhor ben-talhada* — «моя прекрасная госпожа»), и потому может считаться неизменяемым, в то время как почти не встречающееся в поэзии существительное женского рода *senhora*, вероятно, представляет собой аналогическое и позднее новообразование (Nunes J.J. 1970. § 129).

Оставляя в стороне сатирические песни (*cantigas d'escarnho* или *cantigas de maldizer*), дающие панораму разнообразных жертв поэтических нападков: трусливых солдат, недостойных священнослужителей, скупцов, лицемеров, наконец, бездарных поэтов и т. д., заметим, что все перечисленные сферы влияния провансальской и французской лирики на галисийско-португальскую поэзию в полной мере распространяются только на один ее жанр — так называемые песни о любви (*cantigas de amor*), но, насколько можно судить по сохранившимся стихам, почти не затрагивают «песни о друге» (*cantigas de amigo*), восходящие к фольклорной традиции «женских песен».

Тематически оба жанра связаны с изображением любовных переживаний, страданий лирического героя (или героини), вызванных неразделенным чувством. «Песни о любви», подражающие поэзии трубадуров, описывают конвенциональные отношения лирического героя — вассала к даме его сердца — сюзерену. Образ дамы еще более идеализирован и условен, чем в провансальской поэзии, расточаемые

ей хвалы гиперболизированы и, как правило, ограничены набором воспроизводимых эпитетов. Если в песнях трубадуров, труверов и миннезингеров речь идет о самых разнообразных чувствах, в частности о радости, счастье любовного служения (*joï*), то в галисийско-португальской лирике культивируется понимание любви как источника страданий (*coïta*), распространяется мотив «смерти от любви» (*motger de amor*), изображаются мучения любящего. Из многообразного тематического репертуара романской лирики галисийские поэты избирают одну тему, почти игнорируя все остальные, и сосредотачиваются на описании тех страданий, которые причиняет неразделенная любовь. Риторические рассуждения о природе любовных переживаний подчас вытесняют непосредственные изъяснения чувства. Формальная организация «песней о любви», обычно пространных и почти не использующих рефренов, разнообразна и богата строфическими и метрическими вариантами.

В отличие от «песен о любви» «песни о друге», предназначенные для менее аристократической аудитории, имеют небольшой объем и обязательный рефрен. Автор говорит в них от лица условной героини — не идеальной, недостижимой ламы, но влюбленной девушки (*dona virgo, donzela*), тоскующей по отсутствующему возлюбленному или жалующейся на его равнодушие. В этих песнях не всегда выражено повествовательное начало, в основе их композиции лежат фольклорные средства, такие, как повторы, параллелизмы, повторы с вариацией. Если в «песнях о любви» топики «природного зачина» или описания лирических пейзажей почти не встречаются, то в «песнях о друге» природа служит не столько предметом описания, сколько объектом персонификации: к цветам, птицам, волнам обращается героиня со своим горем.

В одних галисийских песнях море, волны исполняют роль своеобразного доверенного лица героини, в других — участвуют в психологическом параллелизме и символизируют ее душевное состояние. Образ «высоких волн, бушующего моря», отделяющего героиню от любимого, но и возвращающего ей его, возникает в «песнях о друге» столь часто, что позволяет выделить отдельную группу «морских песен» (*marinhas, barcarolas, cantigas de mar*), составляющих характерную черту именно галисийско-португальской лирики. Так как этот образ, символизирующий разлуку, тоску, печаль, часто встречается в народной лирике, то можно представить себе, что «морские песни» имеют фольклорное происхождение. Образ волн играет главную роль

в галисийской песне, приписываемой поэту, чье имя сохранилось только в уменьшительной форме — Мендинхо (Mendinho):

Sedia-m' eu na ermida de San Simion  
e cercaron-mi as ondas, que grandes son:  
en atendend' o meu amigo  
en atendend' o meu amigo!  
Estando na ermida ant' o altar  
e cercaron-mi as ondas grandes do mar:  
en atendend' o meu amigo  
en atendend' o meu amigo!  
E cercaron-mi as ondas, que grandes son,  
non ei i barqueiro, nen remador:  
en atendend' o meu amigo  
en atendend' o meu amigo!  
E cercaron-mi as ondas do alto mar,  
non ei i barqueiro, nen sei remar:  
en atendend' o meu amigo  
en atendend' o meu amigo!  
Non ei barqueiro nen, remador,  
morrerei, fremosa, no mar maior:  
en atendend' o meu amigo  
en atendend' o meu amigo!  
Non ei barqueiro, nen sei remar,  
morrerei, fremosa, no alto mar:  
en atendend' o meu amigo  
en atendend' o meu amigo!

Одна я в Сан Симонов пришла скиток,  
а волны бушвали у самых ног.  
Я поджидаю друга,  
я поджидаю друга!  
У алтаря мне страшно стоять одной,  
оттуда за высокой следить волной.  
Я поджидаю друга,  
я поджидаю друга!  
Большие волны катятся без конца,  
а лодочника нету, и нет гребца.  
Я поджидаю друга,  
я поджидаю друга!  
Я не сумею сладить с такой волной,  
а лодочника нету, и нет гребца.  
Я поджидаю друга,  
я поджидаю друга!  
И лодочника нету, и нет гребца,  
одной у моря, юной, мне ждать конца.  
Я поджидаю друга,  
я поджидаю друга!  
Я не сумею сладить с такой волной,  
одной погибнуть в море мне молодой.  
Я поджидаю друга,  
я поджидаю друга!

(№ 252)

(Пер. М. Самеева)

Типично фольклорное выражение аффекта действием, внутреннего процесса — внешним можно заметить во всех процитированных строфах: стоять = ждать, сидеть = горевать, отправиться в путешествие = встретиться с любимым. Свободная образная ассоциация постепенно сужается — самое важное, т. е. то, на чем фиксируется внимание, вводится в конце песни. В песне Мендинхо особенно ярко проявляется характерное для фольклора «цепочное» соединение картин: последний образ первой картины оказывается первым образом второй («волны бушвали»), последний образ второй картины — первым образом третьей («лодочника нету, и нет гребца») и т. д. Образы как будто вырастают один из другого («не сумею сладить с такой волной» — «мне ждать конца» — «одной погибнуть в море мне молодой»), каждый следующий развивает, конкретизируя и продолжая, предшествующий. Повествовательность в песне отсутствует, изобраа-

жаемая ситуация почти не развивается, создается ощущение неподвижности, статичности образов. Переход от картины к картине совершается незаметно, пока не вводится самая важная строфа, в которой сосредоточено главное содержание песни. Эффект психологического параллелизма — образ бушующих волн, символизирующих неутолимое горе и одиночество героини, — усиливается звукописью стиха: чередованием одиннадцатисложных и десятисложных строк с мужской рифмой, завершающихся восьмисложными строками с женской рифмой:

11a 11a 8b 8b (I–II)  
 11a 10a 8b 8b (III–IV)  
 10a 10a 8b 8b (V–VI)

Этой песне Мендинхо находили параллели и в китайской лирике VIII в. до н. э., и в стихах Симонида Кеосского (556–468 до н. э.), и в средневековой латинской поэзии Архиппиды (*Deyermond A.* 1992. P. 21–28). Образ волн как враждебных сил, преследующих псалмопевца, который обращается к Господу с мольбой о защите, появляется и в псалмах Вульгаты (68:1–4, 15–16). Наличие китайских, греческих и латинских параллелей свидетельствует об универсальности, а возможно, и архетипичности использованного Мендинхо образного приема, в котором библейская традиция скорее всего контаминируется с фольклорной.

Как и в фольклорной лирике, в галисийско-португальских песнях героиня не только сетует и молит, но и призывает. Эмоциональная выразительность ее призыва повышается благодаря использованию обращения — еще одной приметы фольклорной лирики — к матери, подруге, к предметам и явлениям природы: например к «цветам на зеленой сосне» — «flores do verde pino», «горным оленям» — «cervos do monte» в песне, приписываемой королю Динизу (Дионисию, 1261–1325):

¡Ay flores, ay flores do verde pino!  
 ¿Se sabedes novas do meu amigo?  
 ¿Ay Deus, e hu é?

¡Ay flores, ay flores do verde pino!  
 ¿Se sabedes novas do meu amado?  
 ¿Ay Deus, e hu é?

¡Ay cervos do monte, vin vos preguntar,  
 foyse meu amigo, se ala tardar,  
 ¿qué farey?

Ах, цветы-цветочки на густой сосенке,  
 где мой ненаглядный, в какой он сторонке?  
 Боже, где он есть?

Ах, цветы—цветочки на ветке колючей,  
 можете ответить, где мой самый лучший?  
 Боже, где он есть?

Ты скажи, скажи мне, горная орлица,  
 где он, мой любимый? Коль не воротится,  
 как мне перенести?

Королю Динизу — поэту, известному своими любовными песнями (*cantigas de amor*), принадлежит более полусотни произведений, сочиненных в жанре «женских песен» или «песен о друге» (*cantigas de amigo*). Не исключено, что литературные пристрастия поэта объясняются его сознательным стремлением к сохранению автохтонной традиции галисийско-португальской лирики. Начальные строки одного из стихотворений короля Диниза: «Я хочу сейчас в манере провансальской сочинить песнь о любви», скорее всего, можно понять как своего рода поэтическую декларацию. Поэт, осознающий существование двух лирических традиций, заявляет, что обращается к более утонченной любовной поэзии, культивируемой провансальскими трубадурами, и отказывается от того исконного, восходящего к фольклору жанра «песен о друге», в котором он сочинял прежде.

Приведенную выше «песню о друге» сближает с фольклорными песнями и ее краткость, и используемые в ней черты стиля: параллелизмы, повторы, восклицания. Характерные для фольклора формулы желаемого приобретают в этой песне вид формульных риторических вопросов, выражающих отчаяние героини: «Вернется ли? Будет ли конец горю?». Формульны и обращения героини к персонифицированным цветам — общее место фольклорных и ранних романских песен, — получающие особенное распространение как общепозитический прием в итальянской лирике (*Веселовский А.Н.* 1989. С. 125).

Высказывалось предположение, что упоминание загадочных цветов на сосновом дереве восходит к культу богов фригийского происхождения Кибелы — великой праматери и ее жреца Аттиса (*Boase R.* 1977. Р. 88). Поклонение Кибеле, дарительнице плодоносных сил земли, было, как известно, введено в Риме ок. 204 до н. э., во время его активной экспансии на Восток и, слившись с культом римской богини урожая Опс, получило в империи широкое распространение. Образ Кибелы, которая почиталась в Риме как покровительница благосостояния государства, защитница городов, дарующая плоды земли, нашел отражение и в античной поэзии, откуда, вероятно, проник и в романскую лирику. Овидий в «Фастах» (*IV, 179 — 372*) говорит о проведении в честь Кибелы Мегалезийских игр и рассказывает о том, как богиня наслала безумие на стража своего храма Аттиса, полюбившего нимфу, и тот оскотил себя. Лукреций в поэме «О природе вещей» (*II, 600—643*) описывает шествие Кибелы (Идейской матери), Катулл в поэме «Аттис» изображает отчаяние и ужас героя, находящегося во власти мрачной Кибелы. Существует также предание, что Ат-

тиса, учреждающего в честь матери богов священные празднества — оргии, растерзал посланный Зевсом кабан, из его тела выросла сосна, а из капель крови — весенние цветы (фиалки). Согласно другим легендам, тело Аттиса по просьбе влюбленной в него Агдитис превратил в сосну сам Зевс, сделав его вечно юным и нетленным.

В Европе реликты культа умирающего и воскресающего божества сохранились в праздновании наступления весны, когда так называемое майское дерево — обычно сосна — обертывалось алыми лентами и украшалось фиалками, в воспоминание о тех цветах, которые выросли из капель крови превращенного в сосну Аттиса. Сделанная из золота фиалка — наследие культа Аттиса — служила призом, присуждаемым за лучшее поэтическое сочинение на майских празднествах ежегодных «цветочных игр», которые были учреждены в XIV в. поэтическими академиями Тулузы и Барселоны для того, чтобы не дать угаснуть поэтической традиции трубадуров. Возможно, таким образом, что обращение к цветам на сосновом дереве в галисийско-португальской «женской песне» представляет собой реликт сакральной драмы Кибелы и Аттиса.

К языческим ритуалам возводили и некоторые другие образы «песен о друге». Отражение фаллических культов видели в воспроизводящемся в большинстве стихов Перо Меого (или Моого — от слова со значением «монах») образе горных оленей (*cervos do monte*), замутивших воду в источнике:

— Digades, filha, mia filha louçana,  
porque tardastes na fria fontana.

Os amores ei.

— Tardei, mia madre, na fontana fria,  
*cervos do monte a água volvia*n.

Os amores ei.

— Mentir, mia filha, mentir por amigo;  
nunca vi cervo que volvesse' o rio.

Os amores ei.

— Скажи мне, дочь, моя прекрасная дочь,  
почему ты медлила у холодного источника.

Я влюблена.

— Я медлила, моя мать, у источника холодного,  
оттого что олени с гор замутили воду.

Я влюблена.

— Ты лукавишь, моя дочь, лукавишь из-за друга;  
я никогда не видела оленя, что мутит реку.

Я влюблена.

(№ 418)

Этот образ, как предполагалось, мог восходить к ритуальным танцам масок, скорее всего известным в Испании с IV в. Генезис этих танцев, возможно, связан с охотничьими культами, а позднее — с культами плодородия (*Hatto A.* 1965. P.817–818). В стихах Перо Меого образ оленя ассоциируется с водой: олени или приходят пить воду в



источнике, или мутят в нем воду. Эта поэтическая ассоциация заставляет обратиться к библейским образам. «Олень у источника» («*servus ad fontes aquarum*») упоминается в псалме 42 Вульгаты, а образ «молодого оленя на расселинах гор» (ср. словосочетание «*servos do monte*» — «горные олени» в приведенных выше стихах короля Диниза) несколько раз возникает в «Книге Песни Песней». В фольклоре нередко встречается мотив «источника с замутненной водой»: во французских народных песнях воду в источнике мутит птица, часто соловей или утки (Jenroy A. 1925. P. 201–202). У источника (как в стихах Перо Меого), у реки, у моря, у воды происходит по традиции встреча влюбленных в фольклорной лирике всех народов. Колодец, водоем, углубление в воде, из которого бьет источник, ключ, фонтан ассоциируются в фольклоре с материнской утробой, лоном, девством, невестой (оттого «зачатие и производительный акт представляются происходящими у колодца, вообще у источника воды», Фрейденберг О.М. 1997. С. 199). Семантика воды как женского начала могла определять фаллическую роль ее «возмутителя» (птицы или зверя). Следовательно, как и образ оленя, этот фольклорный топос, возможно, имеет ритуальное происхождение (наиболее вероятно генетическая связь со свадебными обрядами) и восходит к символу плодородия.

Таким образом, приведенные строки Геро Меого могут быть истолкованы и как символически описывающие любовное свидание, и (в прямом смысле) как рассказ дочери о том, почему она задержалась у источника — в этом случае актуализируется свойственный им нарративный элемент. Способ интерпретации «на разных уровнях» допускают почти все «песни к другу», приписываемые этому автору, а присутствующее в них повествовательное начало позволяет представить их в кратком пересказе.

В одной из них («Моему другу» — «*A meu amigo*», № 411) девушка обещает встретиться с другом «у источника, к которому олени приходят пить», но объявляет, что не пойдет туда против воли матери, т. е. не ответит на чувство возлюбленного без согласия родных. В другой («Спрашивают вас» — «*Preguntar vos*», № 417) она просит у матери совета — идти ли ей «к источнику, из которого пьют олени», т. е. принять ли предложенную ей любовь. В третьей («Для меня прекрасной» — «*Por miui fremosa*», № 412) героиня выражает свой гнев на друга, который не сдержал обещания увидеться с ней «у источника, к которому олени приходят пить», т. е. не ответил на ее чувство. В четвертой песне («Так ранен мой друг» — «*Tal vai o meu amigo*», № 413),

представляющей собой диалог матери и дочери, образ оленя символизирует друга девушки. Девушка говорит матери, что знает причину, по которой не состоялось ее свидание с возлюбленным, — он ранен любовью и, если она не облегчит его страдания, отправится к морю умирать, как олень, раненный королевским охотником. В пятой песне («О, горные олени» — «*Ai cervos do monte*», № 414) олень становится тем поверенным (самим другом — *amigo*), от которого героиня не может скрыть своих сомнений. В шестой песне («Пробудилась прекрасная, пробудилась красивая» — «*Levou-s' a louçana, levou-s' a velida*», № 415), сочиненной от лица некоего рассказчика, идет речь о том, что девушка отправляется мыть свои волосы у источника, к которому приходит любящий ее друг: «олень замутил воду в источнике». Здесь, как можно предположить, на первый план выходит символическое значение и действий девушки (омовение), и места действия (у источника), и образа оленя — символа самого возлюбленного. В седьмой песне («В зеленой траве» — «*Enas verdes ervas*», № 416), вложенной в уста самой героини, она сообщает своему другу (обращение к которому содержится в рефрене) о том, что увидела оленей, вымыла волосы, убрала их золотом и стала ждать его, т. е. приготовилась принять его любовь. В следующей песне («Ты ходила танцевать, дочь» — «*Fostes, filha, eno bailar*», № 418) мать обращается к дочери с упреками в том, что та порвала свое платье (распространенный в фольклоре символ потерянной девственности). В рефрене первой строфы этой песни, содержащем речи матери, которая призывает дочь остерегаться друга, говорится: «потому что возлюбленный будет там, к этому источнику следуй с осторожностью, потому что возлюбленный будет там»; во всех остальных рефренах вместо слова «возлюбленный» (*namorado*) упоминается слово «олень» (*cervo*): «потому что олень будет там, к этому источнику следуй с осторожностью, потому что олень будет там». Таким образом олень в стихах Перо Меого непосредственно отождествляется с возлюбленным. Как уже говорилось, эта ассоциативная связь может восходить и к библейской образности, и к ритуальным свадебным песням.

По-видимому, из контаминации христианской традиции, местных верований, а, возможно, и древних культов плодородия рождаются «женские песни», описывающие от лица героини, как она под предлогом паломничества тайно встречается со своим любимым. Обычно свидание происходит у часовни, посвященной местному святому, который незримо покровительствует влюбленным. Всего до нас дошло

более полусотни таких песен, приписываемых почти двум десяткам авторов. В стихах («Так как наши матери отправляются в Сан Симон» — «*Pois nossas madres van a San Simon*», № 169), которые традиция связывает с именем Перо Вивиеза (Pego Vivieaz), девушки рассказывают о том, что собираются со своими матерями в Сан Симон на службу, где предоставят им «зажигать свечи», а сами будут танцевать с возлюбленными (*amigos*). В песне («Как я живу в тоске, мама, из-за моего друга» — «*Como vivo coitada, madre, por meu amigo*»), приписываемой Мартину де Гинзо (Martin de Ginzo), девушка обращается к матери с просьбой отправиться с ней в паломничество (*en romaria*) и поклониться святой Цецилии, «потому что любимый уже ждет ее там» и «тоскует о ней» (№ 485).

Частый в галисийской лирике мотив паломничества обыгрывается и в остроумной песне, вероятно, принадлежащей Мартину де Падро-целосу. Героиня сначала спрашивает у родителей позволения отправиться в путь, а потом поверяет тайную цель своего путешествия одной только матери:

Небеса, не беспокойтесь, мать и отец, / что я уезжаю в  
Сан-Сальвадор; / потому что если три красивые девушки дол-  
жны / поехать туда сегодня, / то я буду одной из них, я знаю.

Я хочу поехать туда сегодня, знаете ли, зачем: / помолиться там  
и (чтобы не солгать), / если две красивые девушки должны /  
поехать туда сегодня, / то я буду одной из этих, я знаю.

У меня есть любимый там, дорогая мама, — / я уезжаю увидеть  
его, доставить ему наслаждение; / и если одна красивая девуш-  
ка должна поехать туда сегодня, / то я буду этой одной, я знаю.

Для «паломнических» песен в большой степени характерен испанский колорит: упоминаются святые, почитаемые в Испании, религиозные праздники, распространенные в этой стране. В следующей песне — испанской, как и во многих галисийско-португальских стихах, воспроизводится тот же мотив мнимой цели, скрывающей истинную — встречу с возлюбленным:

So ell encina, encina,  
so ell encina.  
Yo me iba, mi madre, a la romería,  
por ir más devota, fuí sin compañía.  
So ell encina.

Только дуб зеленый,  
дуб зеленый.  
Как я, мама, шла на богомолье,  
шла одна я через чисто поле.  
Только дуб зеленый.

Por ir más devota, fui sin compañía.  
Tomé otro camino, dejé el que tenía.  
So ell encina.

Halléme perdida en una montina,  
echéme a dormir al pie dell encina.  
A la media noche desperté, mezquina,  
halléme en los brazos del que más quería.  
So ell encina.

Pesóme cuitada, de que amanecía.  
¡Muy bendita sea la tal romería!  
So ell encina, encina,  
so ell encina.

Без подруг, чтоб быть поближе к Богу.  
Да не ту я выбрала дорогу.  
Только дуб зеленый.

Я на тропке горной притомилась,  
прикорнула я под тенью дуба,  
а когда средь ночи пробудилась,  
крепко обнимал меня мой любимый.  
Только дуб зеленый.

Пригорюнилась я, как пошло светати.  
Там сподобилась я Божьей благодати.  
Только дуб зеленый,  
дуб зеленый.

(Пер. М. Самеева)

Приведенная испанская песня, сохранившаяся в рукописи XV в., строится на использовании фольклорного приема «запева», вторгающегося в ее состав почти без изменений. Происхождение этого композиционного приема обычно возводится к амебейному исполнению песни — древнейшему чередованию хора и запева, двух хоров, двух певцов (Веселовский А. Н. 1989. С. 130). Трудно судить о том, можно ли в данном случае рассматривать запев как реликт амебейности. Однако, вне сомнения, главная функция этого стилистического средства состоит в напоминании, возвращении к основному мотиву; запев требует его нового осмысления, но сохраняет общее настроение песни. Превращающийся в рефрен запев встречается в ключевых местах песни — он вводит каждую новую картину, отмечая движение лирического сюжета.

О близости к фольклору напоминает и употребленный в запеве (рефрене) образ «зеленого дуба» (encina — букв. «падуб») с его суггестивным эпитетом, передающим все оттенки меняющегося настроения героини. «Зеленый дуб» — традиционный фольклорный символ юноши, мужа, возлюбленного, о котором, как правило, известно столь же мало, сколько и о самой героине. Неверный возлюбленный описывается в галисийской лирике как «лжец» (desmentido), «лжесвидетель» (perjurado), «лживый» (falso), «неверный» (desleal), «предавший меня» (o meu treador). Если в обозначениях возлюбленного подчеркивались его моральные качества, то в описании героини обычно преобладают воспроизводимые эпитеты, характеризующие ее внешность: «красивая» (velida, louçana, fremosa, fremosinha), «сладкая» (manselinha). Не приближаются к средствам индивидуализации и

конвенциональные портреты героинь, создаваемые пастурелями, например:

Quand' eu un dia en Compostela  
 en romaria, vi unha pastor  
 que, pois fui nado, nunca vi tan bela,  
 nen vi outra que falasse milhor,  
 e demandei-lhe logo seu amor  
 e fiz por ela esta pastorela.

Когда однажды я был в Компостела палом-  
 ником, я увидел пастушку, равную которой  
 по красоте я никогда не видел с рождения,  
 никогда не видел я другой, которая говорила  
 бы более нежно, я сразу попросил ее любви,  
 и для нее сочинил я эту пастурель.

(№ 330)

Далее в этой пастурели, приписываемой Педро Амиго де Севилья (ок. 1260—1302), пастушка именуется «прекрасной девушкой» (*fremosa poncela*), «очень осторожной» (*ben gazoada*), «очень разумной» (*ben ensinada*). Вероятно, кабальеро, в уста которого вложена эта речевая характеристика, называет ее так, потому что она соглашается уступить его ухаживаниям по окончании паломничества. Песня, которой принадлежит приведенный фрагмент, дает уникальный пример галисийской пастурели, следующей канонам провансальской лирики, — герои ее (деревенская девушка и кабальеро, пытающийся ее соблазнить обещанием богатых даров) не равны по своему социальному статусу.

В отличие от этой песни (а также от одной из пастурелей, приписываемой королю Динизу и повествующей о постигшей кабальеро неудаче в любви) основную часть галисийских пастурелей (пять из семи) составляют песни пастушки, тоскующей по своему любимому. Так, в другой пастурели короля Диниза, пастушка, обращаясь к себе самой, проклинает тот день, когда увидела своего возлюбленного. Она говорит, что любимый не принес ей ничего, кроме тоски и мучений, и желает ему «зла, куда бы он ни пошел», ибо это он «обрек ее на смерть». В третьей пастурели, которую традиция связывает с именем того же автора, жалобу пастушки слышит кабальеро, от чьего лица ведется весь рассказ. Эта часть пастурелей настолько близка к «песням о друге», что только присутствие образа «кабальеро» оправдывает выделение их в отдельный жанр.

Еще большие сомнения вызывает существование в галисийско-португальской лирике жанра альбы (*alva, alvorada*). На звание альбы может претендовать лишь песня, автором которой считается Нуно Фернандес Торнеол (*Nuno Fernandes Torneol*), вероятно, придворный поэт короля Альфонсо X (1221 — 1284) «Вставай, друг» («*Levad', amigo*»).

Использованные в песне повторы делают ее крайне выразительной, сближая с заклинаниями: варьируются в ней только слова, включенные в рифму, причем новые рифмующиеся слова обычно синонимичны уже присутствующим, что вновь и вновь повторяет, подчеркивает, усиливают основную мысль. Композиция поэмы основывается на парах строф — вторая строка в первых строфах поэмы становится первой строкой следующей пары и т.д.:

1. Levad', amigo, que dormides as manhanas frias;  
todalas aves do mundo d'amor dizian:  
leda m' and' eu.
2. Levad', amigo, que dormide-las frias manhanas;  
todalas aves do mundo d'amor catavan:  
leda m' and' eu.
3. Todalas aves do mundo d'amor dizian;  
do meu amor e do voss' en ment' avian:  
leda m' and' eu.

(№ 75)

1. Вставай, мой друг, ты, что спишь холодными утрами;  
все птицы в мире распевали о любви:  
так счастлива я.
2. Вставай, мой друг, ты, что дремлешь холодными утрами;  
все птицы в мире пели о любви:  
так счастлива я.
3. Все птицы в мире распевали о любви;  
они думали о моей любви и твоей:  
так счастлива я.

Идиллическая картина раннего утра, ассоциирующаяся с радостями любви, сменяется печальной сценой, когда птицы умолкают, источники, утоляющие их жажду, высыхают. Последняя строфа содержит обращение героини к возлюбленному: «Это ты снял их (*птиц*) с ветвей, на которых они отдыхали, это ты осушил источники, в которых они купались». Диссонансом горю героини звучит рефрен: «Так счастлива я». Счастье уступает место печали, вызванной расставанием с любимым, который заставил смолкнуть птиц, сломал ветви, служившие им приютом, осушил источники.

Нетрудно заметить, сколь непохожа эта галисийско-португальская песня на провансальскую альбу с ее главной темой разлуки любящих на заре, их сетованиями на приход дня, характерным образом стража. Из всех присущих альбе черт эта галисийская песня наследует лишь

призыв к пробуждению и упоминание об утре. Создается впечатление, что эти мотивы инкорпорированы в исконную «песню о друге», которая в соответствии с канонами этого жанра представляет собой жалобу героини. В других галисийских «женских песнях» приход расвета обычно не ассоциируется с горем, как в провансальской, французской или немецкой «дневной песне», но, напротив, предвещает радость, счастье, от того что наступает новый день.

Типологически ранние галисийско-португальские «женские песни» с их основными темами — прощание, испытание любви разлукой, отсутствие любимого и его возвращение, несущее с собой всю неопределенность отношений возобновленной дружбы, — на первый взгляд, могут показаться близкими к германской и кельтской лирике. Тем не менее трактовка этих тем весьма далека от германско-кельтской поэзии.

Образ лирической героини, в частности, находится вне аналогий с ее англосаксонскими, скандинавскими, ирландскими и валлийскими предшественницами. Португальская лирика подробно описывает размышления героини (часто поверяемые матери, подруге или другу) о том, может ли она позволить возлюбленному покинуть ее, верен ли он ей, должна ли она простить его и т. д. (*Nunes J.J.* 1926. № 99, 219, 384, 403, 417, 458, 485). Бесконечно обсуждая все варианты этих и подобных ситуаций с матерью и подругой, героиня или сетует на разлуку с любимым, или строит планы о том, как вернуть его, или пытается решить, как обойтись с ним в случае его возвращения.

Как и в фольклорной лирике, в галисийско-португальской поэзии нередко упоминаются детали домашнего быта и социальных отношений, предположительно указывающие на ту социальную среду, которая послужила ее источником. Проводились параллели между галисийско-португальской лирикой и японской женской поэзией так называемого среднего сословия X–XI вв., а также тамильской придворной поэзией II–III вв., где большое внимание уделяется обсуждению социальных отношений теми же главными персонажами (девушкой, матерью, подругой, другом). Вне зависимости от того, рассматриваются ли галисийско-португальские стихи как сочинения, основанные на песнях представительниц среднего сословия, или как плод воображения придворных поэтов, сама поднятая в них проблема социальных отношений и описания домашнего быта равно невозможны ни в англосаксонской, ни в кельтской, ни тем более в скандинавской поэзии.

## Итальянская лирика

Самая ранняя дошедшая до нас итальянская светская лирика была создана в XIII в. придворными, учеными, «профессиональными» поэтами, происходящими из разных областей Италии, но собравшимися в Сицилии при дворе Фридриха II (1194 — 1250). Поэзию сицилийской школы, сохранившуюся почти исключительно в рукописях тосканских переписчиков, принято считать абсолютным началом итальянской любовной лирики, сложившейся под воздействием куртуазной культуры трубадуров и испытывавшей влияние труверов и миннезингеров.

Действительно, итальянская любовная лирическая поэзия, предшествующая творениям сицилийской школы, не сохранилась. Однако нам известна итальянская лирика, в частности духовная, свидетельствующая о том, что поэтическая традиция в Италии процветала независимо от придворной сицилийской школы, а, возможно, и до ее рождения. Разнообразие жанров и богатство ранней итальянской поэзии таково, что позволяет предположить возможность существования в Италии несохранившейся исконной лирической традиции.

До нас дошло несколько анонимных поэтических фрагментов и четыре (относительно полных) произведения на народном итальянском языке (*lingua volgare*). Древнейшим из этих произведений считается «Лауренцианский ритм» («*Ritmo Laurenziano*», ок. 1151—1157), сочиненный в романском народном размере, близком к хореическому. Это адресованная епископу песнь о вознаграждении, содержащая просьбу подарить ее автору (или исполнителю) берберского ребенка и обещание рассказать о его даре другим покровителям.

Еще один образец архаической романской поэзии — «Монтекассинский ритм» («*Ritmo Cassinese*», ок. 1200 г.) — сложен рифмованными восьми- и девятисложными строками, чередующимися с десяти- и одиннадцатисложными с другой рифмой. Эта поэма включает поэтический диалог представителя западного монашества, возражающего против сурового аскетизма и восхваляющего блага земные, и мудреца с востока («*uni magis vir prudente*»), приобщающего европейца к совершенству мироздания.

С востока проник в итальянскую поэзию сюжет «Ритма о святом Алексее» («*Ritmo su Sant' Alessio*»), рассказывающего о жизни святого от рождения до покаяния в Эдессе в строфах с рифмованными семи-



и восьмисложными строками, а также десяти- и одиннадцатисложными на другую рифму. К традиции библейских плачей восходит «Иудейско-итальянская элегия» («Elegia Giudeo-Italiana», ок. 1200 г.), которая сочинена четырехударным неравносложным стихом, объединенном рифмой в своеобразные «терцины» (aaa, bbb и т. д.), — жалоба детей Израиля, изгнанных на чужбину.

На народном итальянском языке сложен вдохновенный гимн «Песнь о брате Солнце, или Славословие творений» («Cantico di frate sole o delle creature») св. Франциска Ассизского (1182—1226), также называемый в ранних житиях святого «Песнью творений» («Canticum creaturarum») или «Песнью брату Солнце» («Canticum fratris Solis»). Гимн представляет собой переложение 148 псалма и близок по метрике к литургическим секвенциям. К литургической традиции восходит и связь гимна с мелодией — скорее всего, песнь св. Франциска Ассизского первоначально имела музыкальный характер. Анафорические повторы, параллелизмы, нерегулярный стих с ассонансами и спорадическими рифмами могли быть унаследованы в гимне как из литургических секвенций, так и из народной поэзии:

Altissimu, onnipotente, bon Signore,  
tue so le laude la gloria e l'onore et onne benedictione.  
Ad te solo, Altissimo, se confano  
et nullu homo ene dignu Te mentovare.

Laudato sie, mi Signore, cum tutte le tue creature,  
spetialmente messor lo frate sole,  
lo qual jorna, et allumini noi per loi;  
et ellu è bellu e radiante cun grande splendore;  
de Te, Altissimo, porta significatione.

Всевышний, Всемогущий, благий Господи,  
Тебе слава и хвала, честь и всякое благословение,  
Тебе единому да будут возданы,  
И никто из человеков не достоин именовать тебя!

Хвала тебе, Господи мой, за все твои творения,  
Особливо же за достославного брата нашего Солнце,  
Что день зачинает и светом нас освещает,  
В лучах блистает и в лепоте великой,  
И твое, Господи, являет знаменование.

(Пер. С.Аверинцева)

Гимн восхваляет Господа за все его творения, за небесные светила: брата Солнце, сестру Луну, «ясные, и драгоценные, и прекрасные»

Звезды, за стихии: брата Ветра, Воздух и Тучи, Вёдро и Ненастье, за сестру Воду, «смирненную, и драгоценную, и чистую», за брата Огня, «веселого, и крепкого, и сильного», за мать нашу Землю и земные создания: злаки, цветы, травы, людей; за сестру нашу Смерть, которую «не минует никто из живущих».

Язык остальной духовной поэзии святого Франциска — латынь, отвергнутая в XIII в. его последователями. Францисканцы сочиняли свою лирическую поэзию на итальянском языке, отточенном и доведенном до совершенства поэтом Якопоне да Тоди (1236—1306), уроженцем Умбрии, в его хвалебных песнях — лаудах (от *laus* — «хвала», *laudare* — «хвалить»), в которых умбрский диалект становится языком высокой поэзии. Тема лауд Якопоне не куртуазная любовь, но духовное переживание, мучение человека, изживающего в своей душе грех. Противопоставление Господней любви тому мирскому чувству, воспевание которого стало главной темой провансальской и северофранцузской лирики, нередко находит в его стихах словесное выражение, например в лауде «*Fugio la croce*» — «Избегаю креста»:

Frate, la croce m'è delettamento;  
nollo dir mai ch'en lei sia tormento;  
forza no n' è al suo giognemento,  
che tu la vogli per sposa abbracciare.

Брат, воздевая к распятию руки,  
Радуюсь я и не ведаю муки.  
Ты же скорбишь, как влюбленный в разлуке,  
Что о несбыточной встрече мечтает.

(Пер. Т. Гутинной)

Хвалебные песни Якопоне да Тоди, в основе которых, возможно, лежит глубоко выстраданное личное переживание, поражают неистойвой страстностью, глубиной проникновения во внутренний мир смятенной души, ищущей избавления от мучений в соединении с Богом.

Отдавая должное авторскому вкладу в развитие лауды Якопоне да Тоди, не следует забывать, что он обратился к жанру, имевшему в итальянской поэзии устойчивую традицию и широко распространенному, особенно среди сторонников движения Аллилуйя (1233 г.) и флагеллантов (1260 г.). Наиболее ранние лауды, посвященные прославлению Девы Марии, появляются в конце XII в. и сохраняют, возможно, восходящую к фольклору связь с мелодией (в Кортонском лаударии флагеллантов, например, текст хвалебных песен сопровождается музыкальной нотацией). Генетически итальянские лауды следует, очевидно, возвести к народному жанру танцевальной песни — баллаты, из которой они наследуют рефрены и антифонное построение. Вместе с тем мелодический характер и антифонная структура

лауды могли также возникнуть под влиянием латинской литургии: этимология термина «лауда» напоминает о той части утреннего богослужения, во время которой двумя полухориями исполнялись псалмы, содержащие в качестве рефренов слова «laus» и «laudare» (в приведенном гимне св. Франциска Ассизского девять из одиннадцати стрóf открываются именно этим глаголом).

Как ясно видно на примере жанра лауды, традиции исконного романского фольклора были далеко не единственными, воспринятыми авторами ранней итальянской лирики. В отличие от провансальских, французских, немецких песен, о которых уже рассказывалось в этой книге, сицилийская поэзия утрачивает непосредственную связь с фольклором и приобретает литературный характер. Сицилийским поэтам принадлежит особое место в истории литературы, так как они впервые в итальянской культуре совершенно сознательно попытались создать единый корпус художественной литературы на национальном языке. Обратившись не к латыни, но к родному диалекту для поэтического выражения высоких чувств, они утвердили его ценность как литературного языка, способного выдержать сравнение с более древними и развитыми романскими языками, в частности, провансальским и старофранцузским.

Литературное самосознания в итальянской поэзии едва ли случайно достигает расцвета именно при сицилийском дворе Фридриха II. Сицилия, в особенности, Палермо, были, условно говоря, центром всего Средиземноморского мира, куда стекались паломники, участники крестовых походов, странствующие певцы, ученые, врачи, учителя — представители всех профессий и всех конфессий, какие только существовали в пограничных регионах. При сицилийском дворе творил переводивший с арабского труды Аристотеля и комментарии Аверроэса знаменитый шотландский ученый и астролог Микаэль Скот (или Микеле Скотто, как его называет Данте, помещающий своего героя в четвертом рве Ада, где казнятся прорицатели и занимающиеся волшебством *Inf. XX, 115–117*), математик Леонардо Фибоначчи Пизанский, юристы, риторика, грамматики из первого в Европе университета в Болонье.

Сам король Фридрих II тоже основал в 1224 г. университет в Неаполе, покровительствовал наукам, искусству, поэзии и даже сочинил на латыни ученый трактат о мастерстве соколиной охоты («*De arte venandi cum avibus*»). В окружении Фридриха II, владевшего, помимо итальянского и латыни, еще немецким, французским, греческим,

арабским, создавалась исключительно благоприятная и в достаточной мере космополитическая среда, которая способствовала усвоению не только провансальской литературы, но и византийской, и арабской культуры.

Популярность арабской лирики, процветавшей в Сицилии во время владычества арабов, и ее мелодичных напевов отнюдь не определялась знанием языка. Вероятно, сицилийская поэзия испытала воздействие заджая (букв. «песня»), сочиняемого на разговорном арабском языке с вкраплением романской лексики (см. раздел об испано-арабской лирике). Предполагается, что на формирование господствующего в итальянской поэзии XIII—XIX вв. размера — одиннадцатисложника с двухвариантными постоянными ударениями (на десятом слоге и четвертом и/или шестом слоге) мог оказать влияние византийский стих — двенадцатисложник с двухвариантным дроблением, унаследованным из античности (*Гаспаров М.Л.* 1989. С. 118).

Античная поэзия, безусловно, была прекрасно известна творцам сицилийской лирики. Любимыми их поэтами были Вергилий, Овидий, Стаций, Лукан. Широкое распространение имели аллегорические толкования поэтов-классиков, особенно Вергилия. Из прозаиков особенно почитались Цицерон и Сенека.

Общие корни связывали итальянскую культуру со средневековой латинской литературой (и духовной, и светской) со всем богатством ее жанров: гимны, драматические секвенции, дидактические произведения (сатирические или аллегорические), повествовательные поэмы, воображаемые прения в стихах (например, между розой и фиалкой), любовная лирика, проповеди, жития и т. д. Наибольшее влияние на итальянскую литературу оказали сочинения Блаженного Августина «О Граде Божием» и «Исповедь», «Утешение Философией» Боэция, гимны Амвросия Медиоланского, Григория Великого, Бернарда Клервоского. В XII—XIII вв. в Италии процветала литургическая драма, сочинялись гимны по образцу латинских, светская поэзия, претерпевшая воздействие песен вагантов.

Трудно отрицать влияние на сицилийскую поэзию лирики не только вагантов, но и трубадуров, труверов и миннезингеров (особенно Вальтера фон дер Фогельвейде). Усвоение наследия провансальской поэзии облегчалось благодаря непосредственным контактам Прованса и северной Италии, где трубадуры часто останавливались при дворах в Вероне, Падуе, Ферраре и др. В провансальской поэзии можно отыскать упоминания об основных событиях итальянской ис-

тории: Пейре Видаль, например, говорит о войнах Пизы и Генуи и призывает города Ломбардии не покоряться германцам.

О другом трубадуре Раймбауте де Вакейрасе известно, что он участвовал в походах маркиза Бонифация Монферратского в Сицилию. В уже упоминавшийся (см. главу о галисийско-португальской лирике) дескорт на пяти языках Раймбаут включает, в числе прочих, итальянскую строфу (кроме того, последняя строфа его дескорта состоит из строк на всех использованных в поэме языках: провансальском, итальянском, французском, гасконском и галисийско-португальском). В двуязычной пастурели Раймбаута (ок. 1190—1194), содержащей признание в любви к даме из Генуи, в уста героини вложены строки на итальянском диалекте (на своем родном языке она говорит рыцарю, что понимает его не больше, чем немца, сарда или мавра, и потому не желает знаться с ним). О близости провансальской и итальянской поэтических традиций свидетельствует не только то, что трубадуры сочиняли на итальянских диалектах, но и то, что итальянские поэты использовали провансальский язык, например Пейре де ла Ка'Варане (ок. 1194 г.) и бесчисленные подражатели трубадуров в следующем — XIII веке.

Влияние, оказанное на сицилийскую поэзию лирикой трубадуров в области тематики, стиля, формальной организации, нередко доходит до откровенных имитаций провансальских кансон, тенсон, дескортов. Метрическая структура итальянской канцони многим обязана открытиям провансальской лирики и миннезанга в области поэтической техники (типы рифмы, способы организации строфы). Условное обозначение дамы (сеньяль), непосредственное выражение авторского присутствия в заключении поэмы (авторская «подпись»), вероятно, унаследованы итальянской поэзией из лирики трубадуров и труверов. Несомненно воздействие провансальских, французских и немецких песен в том, как трактуются в итальянских стихах любовные темы и образы: восхваления идеально-прекрасной донны, мольбы о снисхождении, порицания завистников и соглядатаев.

Центральное понятие сицилийской поэтики — представление о «высокой любви» (*l'ino amore*) заимствовано из куртуазной лирики. Как и в провансальской любовной поэзии, объекты прославления в итальянских канцонах всегда совершенны, однако с трудом отличимы один от другого. Стремление к подражанию провансальской куртуазной культуре проникает столь глубоко и достигает такого мастерства, что при дворе Фридриха, подчеркнуто далеко от феодального,

сицилийские поэты воссоздают в своей лирике характерную обстановку феодального замка, где донна приобретает черты *midons* — «моего господина», а лирический герой становится верным вассалом, поступающим к ней на службу, дабы завоевать ее привязанность.

Поэты сицилийской школы имитируют не только все условности канонов куртуазной любви (в частности, описание дамы, изображение роли возлюбленного и влияния на него любовного переживания), но и заимствуют, итальянизируя, ключевые слова из любовного лексикона трубадуров: *intendanza* (любовь), *amanza* (любовь), *drudo* (возлюбленный), *sollazzo* (наслаждение), *gioia* (радость), *coraggio* (сердце, мужество), *dottanza* (страх), *ballia* (власть), *talento* (желание). Последовательно используя куртуазную лексику, авторы сицилийской поэзии создают особый изысканно-утонченный поэтический язык («*siciliano illustre*» — «благородный сицилийский язык»).

С помощью этого своеобразного поэтического «койнэ» в сицилийской лирике изображается любовь менее чувственная, чем в провансальской поэзии. Кульминацию такое понимание любви находит в поэзии «нового сладостного стиля», где донна изображается как посредница между лирическим героем и Богом, а любовь к ней описывается как откровение Свыше, ведущее к внутреннему очищению и духовному совершенству. Вспомним, что в стихах Гвидо Гвиницелли и Гвидо Кавальканти образ донны уподобляется ангельскому (ср. также образ возлюбленной в латинском стихотворении № 77 из «Буранского сборника» «*Si linguis angelicis*» — «Если бы язык ангелов»), а образ Беатриче эволюционирует от прекрасной, чистой девушки в «Новой жизни» к проводнице поэта по Раю в «Божественной комедии».

Предшествующая стильовистам ранняя итальянская лирика представляется менее изощренной в области поэтической техники по сравнению с поэзией трубадуров со всем богатством ее метрических форм и изысканностью риторических приемов. Очевидно, это объясняется тем, что в отличие от провансальской лирики сицилийская поэзия утрачивает связь с музыкой. До нас не дошло музыкальных нотаций, сопровождающих пение сицилийских лирических поэм (в отличие от хвалебных песен, включенных в состав лаудариев, см. выше). Скорее всего, сицилийская лирика предназначалась не для мелодического произнесения, а возможно, и не для устного исполнения, но для чтения. Таким образом, не исключено, что поэзия сицилийской школы с самого появления была не устной, но письменной, книжной.

Едва ли не единственным свидетельством, позволяющим предположить генетическую связь сицилийской лирики с мелодией, можно считать поэтическую терминологию. Такой лирический жанр, как «баллата» — «танец», вероятно, восходит к танцевальным песням. Этимология названия самого распространенного лирического жанра «канцона» — «песня» (и «канцонетта» — «песенка») тоже напоминает об его фольклорном песенном происхождении.

Некоторые структурные особенности канцоны тоже следует рассматривать как подтверждение ее фольклорного генезиса (ср. также главу о провансальской поэзии). Предполагается, что канцона восходит к строфам хоровых песен, состоящим из восходящей части (*fronte* — «лоб»), которая включает два коротких «шага» (*piedi*) с тождественной структурой (эти «шаги» соответствуют движениям хора по полукругу), и нисходящей части (*cauda* — «хвост» или *volta* — «поворот»), более длинной и имеющей другое строение (хор поворачивается на полкруга и поет первый «шаг», потом возвращается назад на те же полкруга и поет второй «шаг», а после этого поворачивается на полный круг и поет «хвост» строфы; *Гаспаров М.Л.* 1989. С. 142–143).

С самого появления канцоны сочиняются рифмованным стихом. В сицилийской лирике преобладают в основном женские рифмы. Каждая строфа (в отличие от поздних провансальских песен, где чаще встречаются идентичные рифмы — *coblas unissonans* — «унисонные рифмы») имеет свою рифму (*coblas singulares* — «особенные рифмы»), длина строки варьируется от 8 — 9 слогов (в стихах первых поэтов этой школы, например, Якопо да Лентини и Джакомино Пульезе) до 13 — 14 или 17 — 18 (в поэзии второй половины XIII в.). Нередко используется итальянский александрийский стих (ср., например, знаменитое стихотворение в жанре контрасто «Роза свежая, благоуханная» — «*Rosa fresca aulentissima*», приписываемое Чьело Д' Алькамо, см. ниже). Позднее основным размером итальянской поэзии становится одиннадцатисложный стих, главенствующий до XIX в.

Число строф в итальянских стихотворениях различно. Четырех- и семистрофные поэмы встречаются одинаково часто, восьми- и девятистрофные — относительно редко. Во второй половине XIII в. преобладают пятистрофные произведения, нередко заключающиеся строфой *commiato* (букв. «отпуск») — итальянским эквивалентом провансальской торнады. Если торнада была обычно адресована определенному лицу, то последняя строфа итальянских стихов (*commiato*) часто содержит обращение к самому поэтическому произведению:

Canzonetta novella,  
va' canta nova cosa;  
lèvati da maitino  
davanti a la più bella,  
fiore d'ogn'amorosa,  
bionda più c'auro fino.  
«Lo vostro amor, ch'è caro,  
donatelo al Notaro,  
ch'è nato da Lentini».

Ступай же, канцонетта,  
К жене златоволосой  
По песенным дорогам!  
С цветами в час рассвета  
Ей гимн звонкоголосый  
Исполни новым слогом:  
«О дивная картина! —  
Нотарий, сын Лентино,  
Тебе ниспослан Богом!»

(Пер. Р.Дубровкина)

Хотя о поэтах сицилийской школы, насчитывавшей не более двадцати — пятнадцати имен, почти ничего не известно, можно предполагать, что среди них едва ли было много профессионалов. Тем не менее обращения в строфах *commiato*, подобных приведенной строфе из канцонетты Якопо да Лентини «*Meravigliosamente*» — «Чудесным образом», возможно, свидетельствуют о том, что итальянская лирика в большей степени, чем провансальская, сочинялась для образованной аудитории.

От провансальской поэзии дошедшая до нас сицилийская лирика отличается меньшим разнообразием жанров. Почти не встречаются у сицилийских поэтов ни «песни на рассвете» — альбы, ни диалоги с пастушкой — пастурели, ни сатирические строфы — сирвенты. В XIII в. излюбленными жанрами итальянской поэзии становятся канцона (*canzone*) и баллата (*ballata*).

Происхождение баллаты, изначально состоявшей из нескольких строк с двухстрочным рефреном, очевидно, так же связано с народными плясовыми песнями, как и генезис канцоны. Основные строфы предназначались для пения солистом, а краткое введение (или рефрен — *gipresa*) пелось хором. Исполнение баллаты начиналось с того, что запевала (ведущий в танце) пел вступление, которое подхватывали хором остальные танцующие, после чего солист исполнял строфу за строфой, причем хор поочередно отвечал рефреном на каждую. Последняя строка каждой строфы рифмуется с последней строкой припева, повторяющегося вслед за очередной строфой.

В итальянской лирике жанр баллаты достигает такого содержательного и, особенно, формального совершенства, что его танцевальное или песенное прошлое вспоминается с трудом. Тем не менее в восприятии Данте подразумевается, вероятно, именно такое исполнение. Сравнивая в своем лингво-поэтическом трактате «О народном



красноречии» (ок. 1305–1307) канцону и баллату, он пишет: «То, что производит рассчитываемый эффект своими средствами, более благородно, чем то, что нуждается во внешней помощи. Канцоны производят весь тот эффект, на который они нацелены без посторонней помощи, баллаты же — нет, так как они нуждаются в помощи тех исполнителей, для которых предназначены. Следует, значит, что канцоны более благородны, чем баллаты». Далее это сравнение распространяется на сонет, и говорится, что баллата более «благородна», чем сонет.

Сонет — исконно итальянская поэтическая форма, происхождение которой обычно связывается с фольклорными двустишиями «страмботто» (strambotto — букв. «косые»?) или в тосканском варианте «риспетто» (rispetto — букв. «соответственные»). Страмботто или риспетто почти всегда имеют любовную тематику, иногда певец выражает в них свой гнев или горе. Двустиишия страмботто складываются в конце XIII в. в октавы, состоящие из восьми одиннадцатисложных строк. В сицилийской октаве строки рифмуются поочередно (abababab):

Darrieri a ssa finescia ogni matina  
La rinnina vi veni a rrisbiggiari;  
Aspetta a bbui la rosa damaschina,  
Aspetta a bbui lu giggiu ppi sparari.  
Nun còddanu li stiddi a la matina,  
Si 'un vi vièninu prima a salutari:  
Cu' è ca viri a bbui, rrusedda fina,  
L' armuzza si la senti spicicari.

За окном каждое утро / ласточка  
прилетает пробудить тебя ото сна, /  
роза Дамаска ожидает тебя, / лилия  
ждет тебя, чтобы раскрыться. / Звез-  
ды не заходят утром, / пока не явятся  
приветствовать тебя: / кто бы ни  
взглянул на тебя, / прелестная розоч-  
ка, / чувствует, как рвется его душа.

В наиболее ранних тосканских вариантах октавы, восходящих к народным риспетто, в седьмой строке вводится новая рифма, которая повторяется затем в заключительной (восьмой) строке всей строфы. Таким образом, последние две строки образуют дистих с особой схемой рифмы (abababcc). Именно тосканской форме октавы была суждена долгая жизнь — она утвердилась в XIV в. в итальянской эпической поэзии, в эпоху Возрождения распространилась и в испанской и португальской лирике, а в эпоху романтизма — в германской (ср. «Беппо» и «Дон Жуан» Байрона) и славянской (ср. «Домик в Коломне» Пушкина) (Гаспаров М.Л. 1989. С. 140).

Трудно не заметить сходства сицилийской формы страмботто с сицилийским вариантом сонета, состоящим из восьми строк с парной рифмой abab abab (ср. приведенную строфу) и шести строк со схемой

рифмы cdecde или cdcdcd (в переработанном стильновистами виде: abba+abba+cde+cde или abba+abba+cdc+dcd). Известны варианты страмботто, включающие не только восемь и десять, но и шесть строк. Вполне возможно, что сонет восходит к восьмистрочной форме страмботто, объединенной с шестистрочной.

Предположению о фольклорном генезисе сонета не противоречит теория, согласно которой создателем этой поэтической формы считается уже упоминавшийся Якопо да Лентини, ведущий поэт сицилийской школы. Именно ему принадлежит большая часть сицилийских сонетов (девятнадцать или, возможно, двадцать пять), причем предполагается, что одним из самых ранних мог быть его сонет:

Molti amadori la lor malatia	Многие влюбленные несут свое горе в
portano in core che 'm vista nom pare.	сердце, так что оно не проявляется явно.

Как и в этом, предположительно первом сонете Якопо да Лентини, во многих других сицилийских произведениях этого жанра в соответствии с канонами провансальской лирики воспевается «высокая, утонченная любовь» (*fino amore*). Следовательно, можно представить себе, что форма сонета, восходящая к народной лирической традиции, была введена в сферу высокой поэзии Якопо да Лентини, использовавшим фольклорную по происхождению форму страмботто для выражения нового «куртуазного» содержания. Очевидно, известную роль в обращении Якопо да Лентини к новой поэтической форме сыграла та неудовлетворенность ограниченностью средств провансальской поэтики, о которой он не раз говорит в своих стихах (например, в канцоне «*Amor non vole ch'io clami*» — «Любовь не желает, чтобы я восклицал» выражается желание поэта избегать стилизованных условностей куртуазной любви и творить свою поэзию наиболее оригинальным образом).

Стремление гармонизировать куртуазную любовь с духовными идеалами, примирить профанное и священное угадывается в сонете «*Io m'aggio posto in core a Dio servire*» — «Я решил отдать сердце служению Богу»:

Io m'aggio posto in core a Dio servire,	Я решил отдать сердце служению Богу,
com'io potesse gire in paradiso,	чтобы пойти в Рай,
al santo loco, c'aggio audito dire,	святое место, где, как я слышал,
'l si mantien sollazo, gioco e riso.	всегда сладкие речи, игра и смех.
Sanza mia donna non vi voria gire,	Без моей донны я не хочу туда идти,

quella c'ha blonda testa e claro viso,  
 chè senza lei non poteria gaudere,  
 estando da la mia donna diviso.  
 Ma no lo dico a tale intendimento,  
 perch'io peccato ci volesse fare;  
 se non veder lo suo bel portamento  
 e lo bel viso e 'l morbidò sguardare:  
 chè lo mi teria in gran consolamento,  
 veggendo la mia donna in ghoria stare.

без моей светловолосой донны с ясным челом, ибо без нее я не могу изведать радость, когда я разлучен с моей донной. Однако я не говорю этого, подразумевая, что хочу согрешить, но только чтобы видеть, как она чудесно держит себя, ее прекрасное лицо и мягкий взор, обращенный ко мне: вечным утешением мне будет созерцать там мою донну, стоящую в славе.

В этом сонете, одном из первых не только в итальянской, но и во всей европейской поэзии, формальная структура совершенно сложилась: два катрена с жесткой схемой чередующихся рифм *ababababab* и более гибкая структура терцетов: в данном случае *cde dcd* (нередко также *cde cde*). Такая форма сонета не только удовлетворяет главным требованиям, предъявляемым к куртуазной песне, — новизна и изощренность формы, виртуозность поэтической техники (языка, фразеологии, риторики), но и представляет собой идеальное средство для выражения самых утонченных любовных переживаний и этических философских представлений. Появление на фоне высокоразвитой лирики трубадуров итальянской формы сонета со всем богатством и разнообразием его тематики и оригинальной метрической организацией, ни в чем не похожей на провансальские образцы, знаменует переход от эпохи подражаний к периоду гармонизации традиционных и новых элементов поэтики. На этом этапе едва ли не самой актуальной для сицилийской школы стала проблема сочетания поэтической виртуозности с оригинальностью выражения.

Ранняя итальянская лирика знает примеры объединения поэтической формы сонета с темой, характерной не для куртуазной, но скорее для народной лирики — несчастливому замужеству. Отказ от канонов *l'no amore* можно заметить в двух сонетах, приписываемых Совершенной Даме (*La Compiuta Donzella*) — единственной «названной» поэтессе ранней итальянской лирики. Лирическая героиня обоих сонетов отвергает тот брак, в который ей предстоит вступить. В сонете «В то время года, которое покрывает мир листьями и цветами» («*A la stagion che il mondo foglia e fioga*») описание природы, данное в начале и в заключении, контрастирует с горем героини, принуждаемой отцом к замужеству против воли. Образная система и композиционные приемы, использованные в этом сонете, напоминают латинскую «женскую песнь» XI в. — «Легко дует южный ветер» («*Levis exsurgit*

zephirus»), сохранившуюся в знаменитой рукописи «Кембриджских песен» (см. выше). Как и итальянский сонет, латинская поэма начинается с изображения цветов и птиц, радующихся весне: «inter ligna florentia sua decantant gaudia» — «среди цветущих ветвей они (птицы) поют о радости».

Вспомним, что такие описания счастливых, пробужденных весной лирических пейзажей полностью отсутствуют и в древнегерманской, и в кельтской поэзии. Относительно редко встречается в этих поэтических системах и прием психологического параллелизма (или вернее, в данном случае «психологического контраста»), заключающийся в противопоставлении страданий лирического героя и окружающей его всеобщей радости. В латинской поэме за описанием весеннего ликования следует размышление героини о собственном несчастье. Как было верно замечено (*Dronke P.* 1968. P. 94), последняя строфа латинской «женской песни» внезапно показывает, что героиня все время обращалась к кому-то, надеясь пробудить в нем ответное чувство. Своему воображаемому собеседнику она говорит, что об ее чувствах ему лучше расскажут зеленеющие травы, распускающиеся листья, весенние цветы.

Итальянский сонет, близкий этой латинской «женской песне», также включает топическое упоминание о «листьях и цветах» («foglie e fiori»), с которого начиналась его первая строка. Речь здесь идет о том, что ни цветы, ни листья не радуют героиню, отец которой хочет принудить ее к браку. По сравнению с латинским стихотворением прием контраста используется здесь более эксплицитно.

Лирическая героиня другого сонета — «Хотела бы оставить мир и служить Богу» («Lasciar vorria lo mondo e Dio servire»), приписываемого той же поэтессе, — также отвергает замужество. Она осуждает суетность мира и самый обычай брака, предпочитая службу Христу подчинению тому неизвестному господину, которого выбирает для нее отец.

От лица печальной женщины сочинены две жалобы, принадлежащие сицилийскому поэту Ринальдо д' Аквино, возможно, брату Фомы Аквинского. Одна из них — «Никогда я не утешусь» («Già mai non mi conforto») — напоминает провансальскую песню Маркабрюна, в которой лирическая героиня сетует на разлуку с любимым, ушедшим в крестовый поход:

Già mai non mi conforto  
nè mi vo' ralegrare.

Никогда я не утешусь,  
и не хочу радоваться.

Le navi sono al porto  
e vogliono colare:  
vassene lo più giente  
in terra d'oltra mare,  
oi me lassa, dolente,  
como deg' io fare?  
Vassen 'n altra contrata  
e nol mi manda a dire,  
io rimangno ingannata;  
tanti son li sospire  
che mi fanno gran guerra  
la notte co' la dia!  
Nè in cielo ned in terra  
non mi pare ch'io sia.

(1—16)

Корабли стоят в порту  
и собираются отплыть:  
самый милый человек отправляется  
в заморскую землю,  
а мне, измученной, горящей,  
что делать?  
Он уезжает в другую страну,  
но мне он не сказал о том,  
я обманута, покинута;  
как тяжелы вздохи,  
что ведут со мной великую войну  
и ночью, и днем!  
Ни на небе, ни на земле  
нет мне покоя.

Как и в пастурели Маркабрюна, героиня которой обвиняла в разлуке с любимым короля Людовика и даже упрекала самого Иисуса Христа, в стихотворении Ринальдо тоскующая влюбленная обращается со своим горем к Святому Кресту — символу крестовых походов:

La crocie salva giente  
e me facie disviare.  
La crocie m' fa dolente,  
non mi val Dio pregare.  
Oi, crocie pellegrina,  
perchè m'ài sì distrutta?  
Oimè, lassa, tapina,  
ch'io ardo e 'nciendo tutta.

(25—32)

Крест спасает человечество,  
а меня заставляет сбиться с пути.  
Крест наполняет меня горем,  
а молиться Богу не помогает мне.  
О, Крест паломников,  
за что ты уничтожил меня?  
О я, измученная, несчастная,  
я вся горю, меня сжигает дотла.

Героиня восклицает, что спасающий людей Крест повергает в горе только ее, молит Господа хранить любимого, утверждает, что император, защищающий весь мир, с ней одной «ведет войну» и лишает ее надежды. В отличие от провансальской поэмы перечень тех, кто разлучил героиню с возлюбленным, менее детализован; упоминаются конвенциональные «корабли в порту» и выражается просьба, скорее всего обращенная к поэту, который «знает горе» девушки, «сочинить сонет» и передать любимому.

Во втором произведении Ринальдо — «Сейчас, когда расцветает» («Ormai quando flore») — лирическая героиня размышляет, соглашаться ли ей уступить своему возлюбленному или молиться о том, чтобы

остаться твердой. Превосходно передана неведомая кельтской или германской лирике (кроме, может быть, англосаксонской поэмы «Вульф и Эадвакер») душевная раздвоенность героини («одно в сердце говорит мне отвергнуть его, другое — склоняет к нему» — «l'un cor mi dice che si disdice e l'altro m'incora»). Характерная черта средневековой итальянской поэзии — лирический пейзаж — присутствует и в этом произведении: поэма имеет пространное введение, содержащее описание ликующей весной природы.

Другая жалоба покинутой героини — анонимное стихотворение «О, измученная влюбленная» («Oi lassa 'namorata»), иногда приписываемое Одо делле Колонне, — включает обращение к канцонетте, где упоминается о сопернице — редчайший случай в средневековой романской лирике. В отличие от древнегерманской поэтической традиции (вспомним героинь-соперниц в «Старшей Эдде» Брюнхильд и Гудрун или Брюнхильд и Оддрун) в романской поэзии тема ревности или споров двух женщин о правах на одного мужчину почти полностью отсутствует. Героиня этой нехарактерной для романской литературы лирической поэмы признается, что утрата любимого наносит удар ее гордости, а гордость «разбивает ей сердце».

К той же группе плачей героинь, оставленных возлюбленными, можно отнести четыре анонимных лирических монолога, адресованных «meo sire» («моему господину») и «dolce meo sire» («моему сладостному господину»). В условных выражениях *fino a morte* в этих монологах повествуется о несчастьях лирической героини, которая полна прежнего восхищения любимым и не причинила ему никакого зла.

На фоне условно-куртуазных монологов обращает на себя внимание анонимное стихотворение, найденное в рукописи из Болоньи 1286 г. Героиня этих стихов сама торопит своего возлюбленного поскорее покинуть ее:

Pàrtite, amore, adeo,  
chè troppo ce se' stato;  
lo maitino è sonato,  
giorno mi par che sia.

Pàrtite, amore, adeo,  
che non fossi trovato  
in sì fina cellata  
come nui semo stati.

Or me bacia, occhio meo;  
tosto sia l'andata

Уходи, любовь, прощай,  
ведь ты оставался слишком долго;  
утро прозвенело,  
мне кажется, уже наступил день.

Уходи, любовь, прощай,  
чтобы тебя не нашли  
в этой чудной комнатке,  
где мы сейчас оставались.

Поцелуй меня теперь, зеница очей моих,  
да будет быстрым твой уход,

tenendo la tornata  
come d'innamorati,  
si che per spesso usato  
nostra gioia renovi,  
nostro stato non trovi  
la mala gelosia.

Pàrtite, amore, adeo,  
e vanne tostamente,  
ch'ogni tua cosa t'aggio  
parecchiata in presente.

в ожидании возвращения,  
как у влюбленных,  
чтобы наша радость, которую мы часто испыты-  
вали, вновь вернулась,  
наше состояние да не встретит  
злой ревности.

Уходи, любовь, прощай,  
иди же быстро,  
ведь все твое я сейчас  
приготовила для тебя.

Как уже говорилось, жанр альбы не получил развития в поэзии Италии, возможно, потому что идеал итальянской лирики — *donna angelica* — мало соответствует условному образу героини альбы. Между тем приведенное стихотворение не оставляет сомнения в том, что произносится именно в той ситуации, когда обычно исполняется альба — при прощании любящих на рассвете. В большинстве случаев альба в поэзии трубадуров и труверов представляет собой диалог мужчины и женщины, в который иногда вмешивается страж, напоминающий любящим о приходе дня и неизбежности разлуки. В приведенном стихотворении конвенциональный образ стража отсутствует, не упоминается здесь и о птицах, возвещающих рассвет, — о наступившем дне говорит сама героиня: «утро прозвенело». Она же молит о том, чтобы ее любовь не помешала «злая ревность» (в чем можно видеть мотив, характерный для альбы). Главная тема альбы — описание горя влюбленных, которым грозит расставание, вытесняется здесь изображением таких чувств героини, как надежда на благополучное возвращение любимого и ожидание радостей нового свидания с ним. Нет в этих стихах и рефрена, если не считать анафорического «Уходи, любовь, прощай», не соблюдается и диалогическая форма — приведенное стихотворение представляет собой монолог героини. Напомним, что в наиболее ранней немецкой альбе, приписываемой Дитмару фон Айсту, заключительная строфа также принадлежит женщине, горящей о неизбежной разлуке с любимым (ср. образ лирической героини в «женских песнях»). Может быть, приведенное итальянское стихотворение проливает свет и на происхождение альбы, восходящей к «женским песням», и на ее исконную тему — прощание героини с возлюбленным.

Обращаясь к другому итальянскому стихотворению — монологу героини о ястребе, нельзя не вспомнить о немецкой лирике, на этот раз

о «женской песне» Кюренберга, где в виде притчи рассказывается об изменившем девушке возлюбленном:

Tapina oi me, ch'amava uno sparviro,  
amaval tanto ch'io me ne moria;  
a lo richiamo ben m'era manero  
ed umque troppo pascer nol dovia.  
Or è montato e salito sì altero  
assai più alto che far non solia,  
ed è assiso dentro a un verziero,  
un'altra donna lo tene in balia.

Isparver mio, ch'io t'aveo nodrito,  
sonaglio d'oro ti facea portare  
perchè dell'ucellar fosse più ardito;  
or se' salito siccome lo mare,  
ed a' rotti li geti e se' fuggito,  
quando eri fermo nel tuo ucellare.

О, я, несчастная, я любила ястреба,  
любила так сильно, что умирала  
от любви; он был очень послушен  
моему зову, мне никогда не приходилось  
давать ему слишком много.  
Теперь он взлетел и воссел так высоко,  
много выше, чем раньше, он устроился  
в саду, другая донна держит его там.

Мой ястреб, я кормила тебя, я дала тебе  
носить золотой колокольчик,  
чтобы ты был отважным в охоте.  
Теперь ты поднялся, как море, и сломал  
свои цепи и улетел оттуда, где ты был  
в безопасности в своем убежище.

Скорее всего, это стихотворение, как и знаменитая строфа Кюренберга, восходит к «женской песне» на тот же сюжет, строящийся вокруг автохтонного фольклорного мотива: сокол = юноша или возлюбленный, сам распоряжающийся своей свободой. Вспомним также о другой немецкой «женской песне», приписываемой Дитмару фон Айсту, в которой образ сокола тоже ассоциируется в представлении героини с желанной свободой («So wol dir, valke, daz du bist! du fliugest swar dir lieb ist» — «Как счастлив ты, сокол! Ты летишь, куда захочешь!»). В более поздней немецкой фольклорной песне юноша восклицает, что хотел бы стать соколом и полететь к любимой («Wär ich ein wilder Falke, so wolte ich mich schwingen auf, / Ich wolt mich niederlassen Schumachers Haus» — «Если бы я был диким соколом, то хотел бы взлететь, / Я хотел бы опуститься на дом богатого сапожника»). В русских народных песнях молодец тоже нередко отождествляется с соколом: «Во селе-то, во селе-то было Измайлове, / У князя было у Волхонского», вылетал из терема «молод ясен сокол, птичка вольная», за ним бежит слуга, жалуется: «За тебя ли меня, млад ясен сокол, казнить то хотят, вешати»; он отвечает: «Воротись ты, воротись, слуга верная! Я теперь, сокол, на своей воле...» (Веселовский А.Н. 1989. С. 291). Предположение о фольклорном генезисе «песен о соколе» подтверждается тем, что в одной из испано-арабских строф харджа образ сокола тоже используется для обозначения возлюбленного. Героиня и



мечтает о любви, и страшится ее, рисуя любимого в образе сокола, готового схватить свою добычу:

Alsa-me min hali—  
mon hali qad bare!  
Que faray, ya 'ummi? —  
Faneq bad lebare!

Вызvoli меня из беды —  
я в таком отчаянии!  
Что мне делать, мама? —  
Сокол приготовился схватить!

(№ 27)

Итальянское стихотворение, несомненно, более типологически позднее, чем приведенные фрагменты из немецкой, испано-арабской и русской песни. Фольклорная тема в нем опосредована влиянием куртуазной лирики (ср., например, строки: «он был очень послушен моему зову, и мне никогда не приходилось давать ему слишком много»). Образная символика в итальянской поэме выражена более эксплицитно, чем в песне Кюренберга, где только последняя строка («Господь да соединит тех, кто хочет быть верными друг другу») позволяет догадаться, что вся рассказанная в стихотворении история была своеобразной притчей. Нельзя исключать поэтому и того, что итальянский монолог героини представляет собой обработку немецкой песни Кюренберга.

Монологическая форма обычно свойственна итальянским «песням несчастливой замужества» (*canzoni della malmaritata*), в которых лирическая героиня в соответствии с жанровым канонам обвиняет мужа и объявляет, что по его вине ищет утешения с возлюбленным. Так, в анонимной сицилийской поэме «О страдании мне подобает петь» («*Di dolor mi convien cantare*») лирическая героиня жалуется на свои несчастья (суровый муж бьет ее) и просит кого-нибудь вмешаться и прекратить ее мучения. Она вынуждена скрывать от мужа все, что доставляет ей радость, так как именно ее веселость раздражает его больше всего. Эта жалоба героини снабжена вступлением и заключением, произнесенными от лица ее страдающего возлюбленного.

Сходным образом голос возлюбленного раздается и в другой жалобе на несчастливое замужество — «Из-за злого мужа» («*Per lo marito c'ò gio*» — букв. «Из-за мужа, которого я имею злым»), в которой лирическая героиня вновь винит мужа в пренебрежении. Своему любимому она признается, что ищет его сочувствия и привязанности лишь из-за дурного нрава мужа, который сердится на нее. Героиня спрашивает также совета о том, что делать с досаждающей ей старухой соседкой, и, наконец, заверяет возлюбленного в своей преданности.

Если монолог, как правило, связан с серьезной или даже трагической тематикой и служит обычно выражением горя и скорби, то диалогическая форма используется для более разнообразных целей, в том числе и для создания комического эффекта. В диалогических поэмах обсуждаются абстрактные вопросы любви, разногласия между возлюбленными на тему о браке или разводе; муж высказывает сомнение в верности своей жены (например, в стихотворении в жанре контрасто Джакомино Пульезе «Донна, я печалюсь из-за вас» — «Donna, di voi mi lamento», в котором используется восходящий к фольклору однословный рефрен — строфы заключаются словом «amore» — «любовь»); незамужняя женщина просит возлюбленного увести ее и тем избавить от брака, навязываемого отцом, на что друг советует ей согласиться на брак, но рассчитывать на его утешение и любовь (ср. стихотворение «Позавчера я был в собрании» — «L' altr' ieri fui in parlamento»). Частой темой лирических диалогов становятся вопросы чести и верности: женщина просит у своего возлюбленного заверений в преданности (например, в стихотворении Маццео ди Рикко «Влюбленное сердце» — «Lo core innamorato»).

Значительную роль играет в лирических диалогах нарративный элемент. Для изображенных в них сцен обычно характерна реалистичность деталей. Приведем как пример сицилийское стихотворение XIII в., в котором героиня умоляет компрометирующего ее возлюбленного покинуть ее:

— Lévatì dalla porta:  
lassa, ch'or foss'io morta  
lo giorno ch'i' t'amai!

Прочь от моей двери —  
о, лучше б умерла в тот день я,  
когда тебе любовь свою дала!

На что возлюбленный отвечает ей:

Sai che non venni a càsata  
per volermene gire.

Ты знаешь, я пришел сюда  
не для того, чтоб вновь уйти домой.

Героиня в страхе возобновляет свои мольбы:

Se lo sente marítamo  
o questa ria vicina,  
morta distrutta m'hai.

Коль муж услышит это мой  
или соседка злая,  
погубишь ты, убьешь меня.

Возлюбленный говорит ей, что и муж, и соседка крепко спят, но ночной страж может увидеть его:

Se la scurta passàssenci,  
 serìa stretto e ligato:  
 — E tu perché ci stai?  
 — Che la scurta passàssenci,  
 o vergine Maria,  
 tutti a pezzi tagliàssenci  
 en mezzo della via!  
 — Ma non dinanzi a càsama,  
 ch'io biasmata serìa.  
 E perché non te n'vai?

Коль страж ночной пройдет здесь,  
 меня возьмут и свяжут.  
 — Зачем же остаешься ты тогда?  
 — Коль страж ночной пройдет здесь,  
 о, Дева Мария,  
 разрежут на куски нас  
 посреди дороги!  
 — Но только не пред домом моим,  
 ведь на меня падет позор весь.  
 Что ж не уходишь ты тогда?

Легко почувствовать напряженность ритма, создаваемого чередованием мужского и женского голосов. Сначала мольбы, потом упреки героини, ее страх, сменяющийся отчаянием и ужасом, когда она представляет себе, что с ней будет, если возлюбленного обнаружит муж, «злая соседка» или ночной страж. Упоминание о ночном страже пугает и ее друга (героиня же продолжает думать только о себе). Чередующиеся реплики героини и ее любимого все более и более сокращаются. Таким образом создается впечатление того, что героиня в панике перебивает своего возлюбленного, — усиливается драматизм всего происходящего.

Ситуация, в которой происходит обмен репликами, во всем противоположна обстоятельствам, сопровождающим произнесение альбы, — возлюбленный не только не наслаждается благосклонностью любимой, горюющей о приходе дня, но, напротив, встречает рассвет на пороге у ее запертой двери, умоляя о том, чтобы его впустили к ней в дом. Воссоздаваемые в сицилийском стихотворении мотивы напоминают о распространенном в древнейшей лирике образе *exclusus amator* (букв. «исключенный влюбленный») и о жанре параклавситирон (*παράκλασιτιρον*) — песне-плаче влюбленного перед закрытой дверью его любимой, обычно содержащей жалобу на ее суровость, мольбу о благосклонности, угрозу лишить себя жизни, напоминание о старости, становящиеся все более настойчивыми требования отворить, принять, впустить.

Плач перед закрытой дверью, предвосхищающий новоевропейскую серенаду, скорее всего имеет фольклорное происхождение и восходит к танцевальной песне, сопровождающей комос — «обрядовое шествие оргиастического характера» (Фрейденберг О.М. 1995. С. 705). В подтверждение генетической связи параклавситирона с комосом ссылаются на едва ли не самый ранний литературный рефлекс

этого ритуала в «Киклопе» Еврипида (495–502), где рассказывается об обряде, в котором намереваются участвовать сатиры, хор поет о наслаждениях, уготованных комасту — главному участнику шествия, возлюбленному, упоминая и о будущей песне перед закрытой дверью (Copley F. O. 1956). Образ закрытых дверей (ср. встречающиеся в источниках по одному разу названия жанра: параклавситирон — *παράκλασιτιρον* — букв. «плач закрытой двери» или тирокопикон — *τιροκοπικόν* — букв. «песнь стучания в дверь» или круситирон — *κρουσιτιρον* — букв. «песнь ударов в дверь»), допускающий персонификацию, связывают, с одной стороны, с обрядами плодородия (через семантику органов чадородия), с другой, с культом мертвых, погребальными плачами, сопровождающими переход покойника через границу в иной мир (Фрейденберг О. М. 1995. С. 706–711).

Топика обряда, очевидно, находит отражение в лирическом жанре. Предполагается, что фольклорная песнь участника комоса, реликтовое присутствующая у Алкея и включенная Аристофаном в комедию «Экклезиазусы», развивается в ионийской поэзии V в. в авторский жанр музыкальных сценок — традиция приписывает поэту Гнесиппу изобретение «исполняемых под особые инструменты ночных песен, которые выкликают женщин к любовникам» (Брагинская Н. В. 1995. С. 720). Восходящий к греческому комосу мотив *vigilatio ad clausas fores* проникает во многие жанры античной литературы: эпиграмму (Асклепиад, Каллимах, Мелеагр), идиллию (ср. третью идиллию Феокрита), комедию («Куркулион» или «Проделки парасита» Плавта, «Евнух» Теренция), элегию (Тибулл 1:2, 1:5; Проперций 1:16; Овидий «Искусство любви» 1:6, 14:698–758), оду (Гораций 3:26, 3:10). Этот мотив, ставший почти топическим в любовной поэзии, встречается и у Катуллы (67, 32), и у Лукреция, который дает его краткое описание в знаменитом обличении любви в четвертой книге «О природе вещей»:

...at lacrimans exclusus amator limina saepe  
floribus et sertis operit postisque superbos  
unguit amaracino et foribus miser oscula figit.

...но со слезами изгнанный любовник  
покрывает порог цветами,  
умащает дверные столбы благово-  
ниями и, несчастный,  
запечатлевает поцелуи на двери...

(4, 1177–1179)

Если в монологических жанрах внимание сосредоточено на самой жалобе влюбленного, в которой преобладают возвышенно-сентиментальные интонации; то в драматических — напротив, большее значе-

ние приобретает вся ситуация, обычно описываемая в грубовато-иронических, бурлескных тонах и включающая диалог с любимой. Нетрудно заметить, что приведенное выше сицилийское стихотворение соответствует жанровым канонам диалогического параклавситирона (возможно, наиболее близкого к фольклорным песням, сопровождающим комос).

Вне аналогий с античной литературой находятся те образцы итальянской поэзии, в которых лирическая героиня вступает в диалог не с возлюбленным, но со своими родителями, обсуждая с ними вопросы любви и замужества. Так, в анонимном произведении «Папочка мой нежный, как ты плохо поступаешь» («Babbo meo dolce, con' tu mal fai») отец, отвечая на упреки дочери, советует не сокрушаться о том, что ее держат дома, но молиться, чтобы Господь даровал ей мужа. Другая анонимная поэма «Мама, время пришло» («Mamma, lo temp' è venuto») представляет собой пространный диалог дочери, которая хочет выйти замуж, и матери, считающей дочь слишком юной для брака. Мать предупреждает дочь об опасностях замужества и даже возможной смерти (очевидно, от родов). В ответ дочь рассказывает ей о своих робких, но сильных желаниях.

Диалогическое строение характерно для некоторых произведений, принадлежащих такому исконно лирическому жанру, как «песни расставания» — *partida*. Так, в приписываемой Джакомино Пульезе канцонетте «Сладостный нежный лик» («La dolce ciera piacente») героиня обвиняет своего возлюбленного в том, что он хочет оставить ее:

L'aulente bocca e le menne  
de lo petto ciercai,  
fra le mie brazza la tenne;  
basciando mi dimandai:  
«Messer, se venite a gire,  
non facciate adimoranza,  
chè non esti bona usanza  
lassar l'amore e partire».

Ее благоуханные уста и сосцы груди  
я искал, когда держал  
ее в своих объятиях;  
целуя меня, она спросила:  
«Господин, если вы отправитесь в путь,  
не задерживайтесь,  
потому что не подобает  
покидать любовь и уезжать».

Легко заметить, как далеко отошла от подражаний провансальским песням с их безлично искусственным, высоко стилизованным условным канонам лирика Пульезе, каждая строка которого проникнута страстной чувственностью. Характер отношений любящих, изображенный в этом стихотворении (в первой строфе говорится также: «те уста, которые целовал, я вновь желаю и жажду»), имеет мало об-

щего с куртуазным служением и заставляет вспомнить о народной лирике. С фольклором сближает стихотворение Пульезе и его стиль со свойственным ему отсутствием риторических фигур, простотой синтаксиса, особенностями словообразования — уменьшительными суффиксами. Образ лирического героя тоже легче представить себе в народной песне, чем в куртуазной поэме, — рассказывая о своих чувствах, он с удивлением замечает, что в разлуке любовь оставила его, хотя, как ему казалось, и «Тристан не любил Изольду сильнее». В заключение влюбленный восклицает, что стоит ему увидеть свою любимую, все горести вновь покидают его сердце:

Quando vio venir l'aulente,  
infra le donne apariri,  
lo cor mi trae di martiri  
e ralegrami la mente.

Когда я вижу, что благоуханная  
появляется среди женщин,  
сердце уводит меня от страданий,  
и мой дух ликует.

Не все стихотворения на тему расставания влюбленных имеют столь счастливый конец. Например, в другом произведении Пульезе, тоже относящемся к жанру *partidas*, — «Сияющая утренняя звезда» («*Isplendente stella d'albore*») — героиня обещает отказаться от игр и танцев и стать отшельницей, если друг покинет ее. Возлюбленный же утешает себя воспоминанием о том, «как прежде держал <...> (ее), прекрасную, в объятьях, когда <...> (она) спускалась (к нему) <...> в восторге из окна дома». В сходном сицилийском произведении — «Вспоминая об отъезде любимого» («*Membrando l'amoroso dipartiri*») — также присутствуют все условности этого лирического жанра: вздохи и обмороки героини и клятвы ее возлюбленного.

Наиболее сбалансированную структуру приобретает диалогическая форма, которая последовательно проведена через несколько сонетов, вложенных в уста героя или героини. Так, в лирическом диалоге Гвиттоне Д'Ареццо (ок. 1225—1294) «Презренная донна, не противоречь мне» («*Villana donna, non mi ti disdire*») каждый из шести сонетов, пародирующих произведения на темы куртуазного любовного служения, произносится от лица «презренной донны» («*villana donna*») и «презренного болтуна» («*villan parladore*»), обрушивающих друг на друга свои инвективы. Язык этих сонетов, хотя и не принадлежит стилистике *fino amore*, вполне вежлив и сдержан.

Дальше всего от трагической монологической тематики находятся комические диалоги, перемежающие мужские и женские голоса на всем пространстве поэмы. Например, в шуточном сонете Чекко Анд-

жольери «Беккина, любовь!» («Becchin' amor!»), пародирующем образцы высокой поэзии «сладостного нового стиля», реплики мужчины и женщины чередуются в каждой из 14 строк:

«Беккина, любовь!» — «Чего желаешь ты, изменник лживый?»  
 «Чтоб ты меня простила». — «Нет, ты того не стоишь».  
 «Милосердия, ради Бога!» — «Становишься ты скромным».  
 «Всегда таким я буду». — «Какое заверение дашь мне ты?»  
 «Мою получишь верность». — «Не много у тебя ее, не так ли?»  
 «Так — если это для тебя». — «Не притворяйся — мне ль тебя не знать!»  
 «Что сделал я не так?» — «Ты знаешь, я о том слыхала».  
 «Скажи, любовь моя». — «Прочь от меня, чума тебя возьми!»  
 «Чтоб я был мертв, ты хочешь?» — «Да тысячу хоть лет».  
 «Ты не добра». — «Уверена, меня научишь лучше».  
 «И я умру». — «О, Боже, что за лжец!»  
 «Господь тебя простит». — «Как, не ушел еще ты?»  
 «О, если б мог уйти!» — «Ужель тебя держу я?»  
 «Мое ты держишь сердце». — «И впредь его держать я буду — ради покаянья!»

Обвинения героини, перемежающиеся с ответами ее возлюбленного, который пытается защититься, воссоздают напряженный ритм перебранки. Повышенная частота чередования мужских и женских реплик, несомненно, усиливает комический эффект, создание которого составляет главную цель всего стихотворения. Тем не менее диалоги такого рода нетипичны для итальянской лирики и встречаются относительно редко. Как правило, мужские и женские голоса перемежаются в составе не строк, как в сонете Чекко Анджольери, но отдельных строф.

Именно такая композиция характерна для знаменитого стихотворения в жанре контрасто (*contrasto*) — «Роза свежая, благоуханная...» («*Rosa fresca aulentissima*»), принадлежащего сицилийской школе и приписываемого Чьело Д'Алькамо (XIII в.). Ситуация, в которой происходит обмен репликами, напоминает пастурель, где странствующий рыцарь пытается завоевать любовь пастушки. Однако герои Чьело — бродячий жонглер и зажиточная горожанка, рожденные типично сицилийской культурной и социальной средой, имеют с традиционными персонажами пастурели мало общего. Главным средством раскрытия внутреннего мира и чувств героев становится в контрасто речевая характеристика.

Подобно большей части итальянских лирических диалогов, это произведение, в особенности в его начальной части, строится на про-

тивопоставлении возвышенных, идеализированных выражений *fino* атоге, характерных для мужского персонажа, и стилистически сниженных ответных реплик женщины. Таким образом, на уровне стиля социальные отношения мужчины и женщины, представленные в контрасте, кажутся инвертированными по сравнению с куртуазной провансальской лирикой, для которой было характерно иное изображение социального неравенства знатной дамы и влюбленного в нее трубадура. Интонации придворной и простонародной речи не просто последовательно чередуются в тридцати двух строфах, составляющих приписываемое Чело стихотворение. В речи героев возвышенные и изысканные обороты соседствуют со сниженными, разговорными, утонченная ирония — с яростными обличениями, житейские максимумы — с двусмысленными намеками.

Контрасто начинается с обращения юноши к возлюбленной, куртуазности которого соответствует использованный здесь размер — итальянский александрийский стих, восходящий к латинскому амвросианскому восьмисложнику (Гаспаров М.Л. 1989. С. 126) и, возможно, осознававший как несколько монотонный и утомительный:

Rosa fresca aulentissima c'apar' inver' la state,  
le donne ti disiano pulzelle e maritate,  
trami d'esti focora se t'este a bolontate.

Роза свежая, благоуханная, являешься ты летом,  
Жены и девы чистые встают к тебе с приветом;  
Вызовь меня из пламени, будь твоя воля в этом.

(Пер. М.Л. Гаспарова)

В ответ на этот призыв героиня насмешливо и резко говорит, что лишь безумие заставляет влюбленного мучиться из-за нее. Она грозит тем, что, даже «вспахав море и посеяв ветер, собрав все богатства века», юноша не сможет завоевать ее любви. Героиня хочет скрыться от своего возлюбленного в монастыре, он же собирается стать монахом. Девушка приказывает юноше хорошенько поискать и найти себе другую возлюбленную, на что он отвечает перечнем тех мест, которые обошел (Калабрия, Тоскана, Ломбардия, Константинополь, Генуя, Пиза, Сирия, Германия), но не смог найти равную ей. Героиня выказывает свое равнодушие, восклицая, что для нее его «слова значат меньше, чем если бы принадлежали мальчику» («prezo le tue parabole meno che d'un zitiello»).



Гиперболы любовного служения, типичные для куртуазной поэзии, в контрасте Чьело доводятся до противоположности в бурлескных, почти отталкивающих картинах. На угрозу девушки утопиться юноша отвечает: «Если ты бросишься в море, милостивая и прекрасная донна, / я нырну вглубь и последую за тобой через океан; / затем, когда ты утонешь, я найду тебя на берегу, / только одно свершится тогда, — ты и я в пороке наконец соединимся!» Пораженная героиня говорит ему, что «никогда не слышала подобных слов. Если женщина умирает, она теряет всю свою свежесть и привлекательность». Юноша подтверждает, что знает это, но «не может совладать с собой».

В конце концов, героиня объявляет своему отчаявшемуся поклоннику, что не уступит ему, пока он не пообещает прежде жениться на ней: «Я знаю, твоя душа томит тебя, / как человека, который страдает от ожога, / но это не может быть сделано никак иначе: / если ты не поклянешься на Евангелии, как я тебе сейчас говорю, / ты не будешь иметь меня в своей власти: / сначала возьми и отрежь мне голову!». Юноша немедленно клянется на Библии, что женится на ней: «Евангелие, моя милая? Вот я принес его с собой! / Я взял его из монастыря: священника не было там. / На этой книге я клянусь, что никогда тебя не покину. / Сделай же то, что я хочу, милосердия ради, потому что моя душа изнемогает». После этих слов юноши возлюбленная говорит о своем согласии уступить ему, просит извинить, если огорчила его, и все заканчивается сценой взаимного примирения и комическим восклицанием на тему *sacre diem*: «Отправимся мы в постель в добрый час, / ведь никто не знает, что сулит нам будущее».

В брызжущем остроумии контрасте Чьело стилистический эклектизм превращается в художественный прием, изобразительные средства и образы куртуазной лирики, доведенные до абсурда, причудливо соединяются с фольклорными. О близости к народной лирике свидетельствуют не только стилистические особенности стихов Чьело (возвышенный поэтический язык влюбленного постепенно сменяется простонародным сниженным: «Ничто из того, что ты говоришь, моя милая, / меня не заставит сдвинуться с места. / Сначала возьми и зарежь меня, / держи этот новый нож, / это можно сделать быстрее, чем очистить яйцо»), но и характер выраженных, далеких от платонических чувств, настойчиво утверждаемых во многих строфах поэмы: «Если я должен встретить смерть, / быть изрезанным на куски, / я не сдвинусь отсюда, / пока не возьму тот плод, что есть в твоём саду: / я желаю его и вечером, и утром».

Соединение фольклорного начала с куртуазным, инновации с имитацией, столь ярко выраженное в контрасте Чьело, характерно, как следует отметить, подводя итог всему сказанному, для ранней итальянской лирики в целом. «Женским песням», о которых шла речь выше, — поэмам, вложенным в уста любящей, но покинутой героини (прощающейся с возлюбленным, жалующейся на злого мужа, повещающей воображаемому собеседнику свои чувства), или признаниям девушки, мечтающей о замужестве, можно найти параллели в древнейшей народной лирике. Фольклорное происхождение имеют и любовные диалогические перебранки, подобные контрасту Чьело.

Диалогические перебранки кажутся единственным жанром в итальянской поэзии, который делает возможным сравнение с аналогичным древнегерманским жанром. Все прочие перечисленные выше жанры, достигающие небывалых высот в поэзии «сладостного нового стиля», не дают оснований для сопоставлений ни с одной из рассмотренных подробно поэтических систем. В отличие от этих жанров, находящихся вне германско-кельтских аналогий, жанр перебранки хорошо представлен и в англосаксонской, и, в особенности, в древнескандинавской поэзии, которой он обязан своим названием.

В древнегерманской традиции «перебранка» (*senna*) как название жанра появляется под влиянием эддической «Перебранки Локи» («*Lokasenna*»), включающей поэтическое состязание персонажей в поношении друг друга. Примеры подобных состязаний имеются как в других эддических песнях («Песнь о Харбарде», «Первая Песнь о Хельги Убийце Хундинга»), так и во многих сагах и прядях («Сага о Ньяле»: Скарпхедин и хёвдинги — гл. 119–120, «Прядь о Пив'юм капюшоне»: Бродди и хёвдинги — гл. 3–4; «Сага об Эгиле»: Гиль и Альвар — гл. 44). По содержанию поношение в древнескандинавской перебранке достаточно стереотипно и обычно сводится к обвинениям в нарушении нравственных запретов: проявление трусости и гомосексуальных наклонностей, невыполнение долга чести — неспособность отомстить, а также в нарушении алиментарных табу — пожирание трупов, питье урины и пр.

Как и в итальянских перебранках жен и мужей, в германской перебранке момент самовозвеличивания не менее важен, чем уничтожение противника, поэтому похвальба и поношение представлены в ней в варьирующихся пропорциях. Обвинение в перебранке обычно основывается на «предварительном инциденте» — определенном событии из жизни оппонентов, снабженном детальной информацией о месте,

длительности, именах других участников. Наиболее характерная черта перебранок состоит в том, что оспаривается не истинность «предварительного инцидента», а только его интерпретация. Тем самым снимается вопрос, преимущественно обсуждавшийся в исследованиях этого жанра, о том, заключена ли во взаимобвинениях оппонентов доля истины. Вне зависимости от того, как он решается, т. е. признаются ли справедливыми взаимные оскорбления (сцена перебранки тогда рассматривается как источник сведений о предыстории сюжета и его основное событийное ядро) или, напротив, вся сцена трактуется как не имеющее отношения к действительности развлекательное отступление, дающее представление об особенностях германского этикета, торжествует в перебранке не истина, а искусство вербальной хулы и похвалы. Победа в споре зависит от того, насколько удачно одному из оппонентов удастся создать наихудшую из возможных версий определенных событий (хула) и наилучшую из возможных интерпретаций тех же событий (похвальба).

В отличие от итальянских супружеских споров древнегерманские перебранки происходят публично, обычно на пирах, и часто, помимо состязания в искусстве поношения, включают испытание винопитием. Так, в перебранке, описанной в «Саге об Одде Стреле», каждый из состязающихся должен выпить полный рог вина перед тем, как сказать очередную хулительную строфу. Об осмыслении состязания в поношении и похвальбе как пиршественного увеселительного обычая свидетельствует «Сага о сыновьях Магнуса Голоногого» (гл. 21), где Эйстейн конунг говорит: «Что-то молчат люди. А ведь за пивом принято веселиться. Надо нам затеять какую-нибудь забаву. Тогда люди развеселятся <...> За пивом часто бывало в обычае, что люди выбирали себе кого-либо для сравнения с ним. Пусть и тут будет так» (*Пер. М. И. Стеблин-Каменского*).

Ситуация пира связывает перебранку с праздничными действиями, что позволяет провести аналогию с обычаями устраивать словесные состязания в поношении в других культурных традициях, часть которых дожила до наших дней. Изначальная цель хулительных состязаний состояла в том, чтобы, обнаружив и изгнав зло, восстановить мир в коллективе. Вспомним, что и итальянские, и древнегерманские перебранки обычно заканчиваются миром.

Реликты очистительных ритуалов (в которых нравственное очищение сопровождается физическим — опьянением, вкушением пищи) сохранились в скандинавской перебранке, дающей вербализирован-

ное воплощение агрессивности и заменяющей действенный поединок словесным. Уместно отметить, что родство перебранки с битвой отражается в кеннингах, где последняя называется «перебранкой мечей» (*sverða senna*); наоборот, в перебранке о словах говорится с помощью тех же «военных» глаголов, что и об оружии: «биться словами» (*orðom bregðask*, *НН*. 45, б) и «сражаться словами» (*sakask sáryrðom*, *Ls.* 5, 3). О том, что перебранка была вербальным эквивалентом битвы, свидетельствует не только употребление метафорических выражений, но и вполне ритуальная реакция на поношение ее участников. Мирное окончание состязания в поношении описывается, например, в уже упоминавшейся «Саге о сыновьях Магнуса Голоногого» (гл. 21): «После этого они оба замолчали, и оба были в большом гневе, <...> видно было, что каждый из них хотел выдвинуться вперед и превзойти другого. Но мир между ними сохранялся до самой их смерти» (*Пер. М.И. Стеблин-Каменского*). В других сагах, а также в «Эдде», словесные перебранки, как правило, не играют роль прелюдии к насилию, ибо устраняют конфликт с помощью ритуала.

Едва ли нуждается в доказательстве глубочайшая архаичность скандинавских перебранок, столь же далеких от каких бы то ни было признаков проявления лиричности, сколько поэтически изощренные, обыгрывающие все оттенки человеческих чувств итальянские диалоги далеки от магических очистительных ритуалов. Весь поневоле краткий очерк ранних романских лирических жанров был приведен с целью показать их типологические отличия от англосаксонской, древнескандинавской и кельтской лирической традиции. Древнегерманская и кельтская поэзия представляется стадially (а нередко и хронологически) более ранней, и, следовательно, дает возможность наблюдать зарождение и начальные, различные для каждой поэтической традиции, процессы становления лирики в Европе.

---

# Заключение

**ЛИРИЧЕСКАЯ** поэзия как отдельный литературный род возникает, когда акт творчества направляется не на воссоздание уже готового целого, как в фольклорной лирике, но на выявление индивидуальности автора. Если в фольклоре пресобладающим было хоровое, коллективное начало, а личность или имя того, кто первым сочинил песню, не представляло интереса, то в раннесредневековой лирической поэзии зарождается личное отношение к творчеству, начинает формироваться авторская индивидуальность как категория поэтики. В новоевропейской словесности, вероятно, первыми индивидуальными творцами поэтической формы осознают себя исландские скальды, избирающие в качестве предмета высокой поэзии единичный факт настоящего. Потребность в поэтическом самоут-

верждении делает скальдическую поэзию предельно субъективной, насквозь проникнутой оценочным началом. Заявленная авторская индивидуальность находит отражение в древнеисландских «сагах о скальдах», наделяющих отдельных поэтов собственной «биографией». Само сочинение «саг о скальдах» говорит о появлении интереса к личности автора и завершении перехода «от певца к поэту» в скандинавской словесности.

В отличие от фольклорного певца, выражавшего свои чувства в рамках «общей» художественной формы, лирический поэт дает личным чувствам индивидуальное выражение, первоначально преимущественно на уровне формы, как это можно наблюдать на примере наиболее стадильно ранней скальдической поэзии. В этой древнейшей поэзии унаследованная от прошлого традиция взаимодействует с утверждением нового особым образом. Творческие усилия скальдов направлены прежде всего на мастерское овладение формой. Их авторская индивидуальность выявляется в том, чтобы, соблюдая все формальные каноны, по-новому воплотить их. В типологически более поздней (например романской) лирической поэзии осознанное авторство затрагивает и область содержания, однако и здесь ее традиционализм не подлежит сомнению. Техническая виртуозность в области поэтической формы сочетается с традиционностью содержания.

В противоположность фольклорным песням произведения раннесредневековой лирики строятся по принципам поэтики литературы. Для них характерно текстуальное единство и автономность, замкнутость композиции (в отличие от «открытости» фольклорных текстов). Скальдические висы нельзя «недопеть» или продолжить как-либо иначе. Максимальная функциональная нагруженность концовки висы подтверждается тем, что она соединяет воедино дотоле разорванные уровни композиции — синтаксический, смысловой, фонетический. Все элементы текстов раннесредневековой лирической поэзии иерархически связаны друг с другом и обусловлены целым.

Стадильно ранняя лирика не знает различий в формах выражения поэтической индивидуальности. В древнейшей протолирике Европы, скальдической, звучит только голос, принадлежащий автору, чья личность, как предполагается, может быть интересной для слушателей сама по себе. Скальд, говорящий о себе как автор, одновременно оказывается и объектом изображения. Если принять во внимание то, как автор включен в структуру своего произведения, скальдические висы можно условно назвать субъектно-объектными. В типологически бо-

лее поздней поэзии, например англосаксонской или кельтской, автор лирического произведения начинает присутствовать не только как объект изображения, но и как его «субъект, включенный в эстетическую структуру произведения в качестве действенного ее элемента» (Гинзбург Л.Я. 1997. С. 10). Лирический голос дается в этой поэзии определенному воображаемому лицу — лирическому герою.

Англосаксонская или кельтская лирика обычно воплощается в предельной лирической форме — авторском монологе от имени лирического героя. Почти все рассмотренные нами кельтские и англосаксонские лирические поэмы (за исключением «Руин» и одного из фрагментов в «Беовульфе») представляют собой рассказы об обстоятельствах индивидуальной жизни героя или его личных чувствах и переживаниях. Характерная особенность этих поэм состоит в присутствии говорящего от первого лица. Англосаксонские поэмы «Морестранник» (1–2а) и «Жалобы жены» (1–2а) начинаются с утверждения, что рассказываемая ими история основана на их собственных переживаниях. В «Деоре» то же заявление содержится в конце поэмы (35–40а). В «Скитальце» (8–9а) тоже идет речь о том, что говорящий рассказывает о своих горестях. Эмбриональные формы лирических монологов можно заметить уже в эддических песнях. Например, в эддической песни «Поездка Брюнхильд в Хель» (5.1) рассказ героини вводится ее непосредственным обращением: «Я расскажу тебе, великанша...»

Монолог — наиболее распространенная форма самовыражения в раннесредневековой поэзии, в которой раскрывается личность лирического героя. Его единственная цель — рассказ об индивидуальных переживаниях, излияние личных чувств. У лирического героя нет никакой иной мотивации для душевного излияния, кроме потребности выразить свои чувства. Беспричинность лирического монолога сродни арии или песне, не случайно герои древнеанглийской поэзии часто называют свои рассказы «песнями» (*giedd*), что вновь напоминает нам о том соединении слова с музыкой, к которому в генезисе восходит вся лирика. Слово «*giedd*» — «песня» (изолированно или в сложных и производных словах) встречается в «Скитальце» (55), «Морестраннике» (1), «Вульфе и Эадвакере» (19), «Жалобах жены» (1), в одном из лирических фрагментов «Беовульфа» (2446) в аппозиции к словосочетанию *sarigne sang* («горькая песнь») и используется в характерных лирических коллокациях со словами *geomog* («печальный, скорбный»), *sylf* («себе»), *sar* («горький, причиняющий боль»), *soð* («истинный, правдивый»), *sið* («путешествие, опыт, время»).

С фольклорной песней древнейшие лирические монологи сближает и относительное отсутствие динамики повествования. Однако статичность, фиксированность на единичной ситуации свойственна лишь самой стадияльно ранней лирике, например инкорпорированным в эпос лирическим фрагментам или поэзии скальдов. Для этих протолирических форм характерна парциальность, отнесенность к определенному периоду времени и сочетанию обстоятельств или событий, которые не могут повториться. Образный мир в них описывается не в движении и развитии, но как ряд последовательных стадий. В типологически поздней лирике отдельные эпизоды начинают распределяться в определенной пространственно-временной последовательности, а возможные отступления от нее приобретают особую семантическую нагруженность и используются как средство выражения повышенной эмоциональности в изъяснении чувств автора или лирического героя (например, в англосаксонской любовной поэзии).

Воплощенное в древнейшей лирике авторское сознание еще не способно к обобщениям. Герой типологически ранней лирики, например скальдической, преимущественно так же статичен, как и та частная, индивидуальная, изолированная ситуация, взятая безотносительно к последовательности событий, в которой он изображен чувствующим или размышляющим (но никогда не действующим, как в эпосе). Возможно, под влиянием фольклора, для которого характерна типизация образов, в раннесредневековой лирике начинают делаться первые шаги к обобщению ситуаций и персонажей, возникает стремление к описанию универсальных переживаний.

Выражаемые героем чувства, вначале самые примитивные — желание обладать возлюбленной, вражда к сопернику, постепенно усложняются. Тематика ранней лирики, также первоначально простая — все произведение подчинено раскрытию одной мысли, — детализуется. Описываемый эмоциональный мир лирического героя обогащается. Если плачи по погибшему, подобные плачу Кухулина о Фердиате или плачу Гудрун или Сигрун, находятся у истоков жанра, так как в них речь идет не столько о собственных переживаниях героя или героини, сколько о восхвалении погибшего, то плач Дейдре по сыновьям Уснеха или Лливарха по Уриену, где изображаются личные чувства героя, можно отнести к следующей стадии развития жанра. Еще более поздними представляются плачи, в которых отсутствует образ погибшего (например, англосаксонские монологи изгнанников и скитальцев, валлийские поэмы, приписываемые Лли-



варху Старому или больному из Аберкуауга, ирландские стихи цикла Суибне Безумного).

Во всех рассмотренных кельтских и древнеанглийских поэмах присутствует один из основных признаков лирики — доминанта в изображении внутреннего над внешним, — отличающий ее от архаической поэзии, например эддической и скальдической, которая описывает любые выражения переживаний как прилюдные, публичные, касающиеся всех. Даже для самых типологически древних лирических поэм англосаксов и кельтов, не исключая фрагменты «Беовульфа», характерна общая основная тема, превращенная в ранней лирике в своеобразную «культурную» позицию. Это тема одиночества, предвосхищаемая в эддических песнях только в единственном монологе Гудрун: «Я одинока, что в роще осина...». Связанные с темой одиночества мотивы изгнания, скитания, путешествия обычно обусловлены чувством утраты чего-то желанного для лирического героя. Этим утраченным, но желанным может быть жизнь, возлюбленный, юность, состояние духовной гармонии, вся цивилизация. Выражение горя, связанного с невыполнимостью желания, принимает форму монологической лирической жалобы. Такие англосаксонские лирические поэмы, как «Скиталец», «Морестранник», «Деор», мотивированы только страстной потребностью в самовыражении. В «Скитальце» одиночество героя, принужденность таить свои страдания и печальные мысли приближают его к лирическому герою эпохи романтизма, изливающему боль своего сердца, когда он не может долее сдерживаться. В «Морестраннике» лирический герой пытается посредством своего монолога разрешить обуревающие его сомнения и примирить соблазны мирской жизни с открывающимися ему вечными истинами. В «Деоре», как и в древнеисландской «Утрате сыновей» Эгиля Скаллаgrimссона, певец пытается с помощью поэзии спасти себя от бед, которые, как он надеется, будут развеяны его поэтическим словом.

Не сам лирический монолог заставляет нас поверить в то, что поэт описывает собственные чувства, но субъективность, индивидуальность выраженного в нем взгляда. Присутствие эмоциональной реакции говорящего по отношению к основной теме произведения создает впечатление того, что поэт, условно говоря, «изнутри» изображает свои переживания и события, их вызвавшие. Сконцентрированность чувства или размышления героя на небольшом пространстве текста придает ему максимальную выразительность.

На фоне эпической, дидактической, духовной, гномической поэзии древнеанглийские и кельтские лирические поэмы выделяются относительно малым объемом. Их можно условно расположить между двумя англосаксонскими произведениями: самой краткой поэмой — «Вульф и Эадвакер» (19 строк) и самой длинной — «Морестранник» (124 строки). Вербальная краткость — характерная черта лирической поэзии, обусловленная «краткостью» описываемого в ней события. В отличие от больших форм, например эпических, изображающих продолжительные действия и требующих нескольких (многих) персонажей, те древнейшие произведения, которые можно называть лирическими, обычно в соответствии с общими канонами лирики выделяют одного героя, показанного в единственной ситуации (иногда даже в единственный момент). Ситуативность лирики можно противопоставить сюжетности эпоса.

Несмотря на то что в тех древнейших произведениях, которые дают основание отнести их к лирическим, содержатся размышления, идеи и обобщения, главное в них подчинено стремлению передать чувства героев с наибольшей интенсивностью. Поэмы, о которых идет речь, в минимальной степени дискурсивны: нарративы, объяснения или суждения составляют относительно небольшую их часть, тем не менее они способны не только выражать чувство, но и говорить о нем. Звучащий в произведениях лирический голос соединяет с выражением переживания рефлексию или анализ, как, например, в поэмах «Морестранник» или «Скиталец», что давало основание исследователям предполагать присутствие в них второго персонажа.

Индивидуальность переживаемого утверждается в древнейшей лирике двумя основными способами: представлением всего рассказа от первого лица (о чем уже шла речь) и противопоставлением настоящей ситуации или переживаний лирического героя в настоящее время прошлому, как его собственному, так и прошедшей/настоящей жизни других людей. Таким образом, его чувства представляются как более индивидуальные, что интенсифицирует переживаемое лирическим героем. В любовной лирике страдания героя/героини, вызванные разлукой с любимым, усиливаются воспоминаниями о былых радостях или, как, например, в «Жалобах жены» (33–36), противопоставлением собственных горестей блаженству счастливых влюбленных. В духовной лирике, например в древнеанглийской поэме «Смирение», прошлое с его мирскими наслаждениями контрастирует с настоящим, исполненным физических страданий и предвосхищения бу-

душего. В медитативной поэзии лирический герой ставится в ситуацию изолированности от общества и осознает одновременно и неизбежность собственной гибели и обреченность этого общества. Переживания героя из индивидуальных, локальных становятся экзистенциальными.

И в ранней медитативной, и в духовной, и отчасти даже в любовной поэзии лирический герой говорит от лица всего страдающего, кающегося человечества. Справедливо, однако, что «поэтическое Я» для Средних веков значило нечто отличное от более поздних эпох. Сущность «поэтического Я» в Средние века составляет репрезентативная, иллюстративная роль поэта как представителя всего человечества, как говорящего от лица всех, а не одного. Поэтому в рассматриваемых произведениях с такой легкостью совершается переход от речи об индивидуальных эмоциях к универсальным чувствам, от лирики к гномике. Гномические мотивы создают перспективу в восприятии переживаемого лирическим героем (и читателем/слушателем). Одновременно с этим и усвоение дидактической задачи облегчается благодаря образному раскрытию основной темы. В медитативных и духовных лирических произведениях, главные темы которых связаны с универсальностью земных страданий и непрочностью всякого величия в этом мире, введение образа лирического героя, повествующего языком поэзии о своих страданиях и переживаниях, позволяет автору раскрыть главную тему, избегая прямой дидактики.

Тем же целям служат все образные средства ранней лирики. Изображение конкретных картин, лирических пейзажей со всей реалистичностью и детализованностью описаний помогает создать определенное настроение, вызвать переживание. Объективность, реалистичность в изображении деталей и явлений не делает раннюю лирическую поэзию менее индивидуальной, субъективной в выражении эмоций. С самого ее появления эта двойственность фокуса достигается в лирике благодаря своеобразию ее образной системы. Стремление к максимальной объективности описания лирического фона соседствует с беспредельной гиперболизацией в изображении эмоций. В «Подстрекательстве Гудрун» (17–18) героиня перечисляет свои несчастья, всякий раз вводя их новым суперлативом: «не знала я горчайшей боли...», «тяжелейшим горем для меня было...», «ужаснейшей бедой была...» и т. д. В «Речах Хамдира» (4–5) Гудрун говорит о страданиях, вызванных острейшим ощущением своего одиночества, хотя у нее остаются в живых еще два сына. Список трагических примеров приво-

дится и в «Деоре», и в «Первой Песни о Гудрун». В «Утрате сыновей» Эгиля Скаллагримссона, в «Жалобах жены», в «Скитальце» речь идет о том, что из-за невыносимых страданий жизнь лирического героя подошла к концу. В «Руинах», «Морестраннике», «Скитальце» слушателей (или читателей) потрясают картины «тотального» (= лирического) разрушения: «властители лежат (мертвые)» («Скиталец», 78), «строители пали, воины — в земле» («Руины», 28), «пали все эти дружинники» («Морестранник», 86). Множественное число в этих примерах приобретает конвенциональную лирическую нагруженность, превращая гиперболу в характерную черту образной системы в ранней лирике.

Центральные образы передаются в лирических поэмах при помощи постоянно воспроизводимых ключевых слов. Анализ семантики, проведенный на примере англосаксонской поэзии, свидетельствует, что слова, так или иначе связанные с выражением эмоций, оказываются превалирующими в собственно лирических произведениях. Исследование гиперсемантизированного поэтического языка ранней лирики (компонентный анализ) может быть использовано в целях установления одного из критериев, позволяющих выделить лирические произведения на фоне остальной нелирической (эпической, заклиательной, гомилетической, гномической и т. д.) поэзии.

Концентрация лексем, описывающих определенное эмоциональное состояние или ассоциирующихся с основной темой, которая всегда связана с выражением переживания лирического героя, характерна даже для стадияльно наиболее древней лирики (не исключая лирических фрагментов, инкорпорированных в эпос).

Напряженность переживаемого лирическим героем подчеркивается ограниченным употреблением любых видо-временных форм, кроме настоящего времени. Если другие формы и появляются, то лишь для сопоставления чувств в настоящем с пережитым в прошлом или реже — с тем, каков будет эмоциональный мир лирического героя в будущем. Относительности лирического времени соответствует условность пейзажной топики, характерная для самой стадияльно поздней лирики, романской и немецкой. «Песнь на рассвете» (нем. Tagelied, прованс. alba, франц. aube, aubade, галисийск. alva) ассоциируется с определенным временем суток, которое явствует из ее названия, и местом — комната в замке или в крепости. Пастурель (прованс. pastorela, франц. pastourelle) предполагает диалог в летнем лесу или недалеко от деревни. «Любовная песнь» (нем. Minnelied, франц. chanson, прованс.

chansо, итал. canzone, галисийск. cantiga de amor) и реверди (франц. reverdie) обычно начинается с изображения идеального пейзажа, природы, расцветающей весной. Описание весенней или зимней природы соотносится с выражением переживания лирического героя (близость к возлюбленной или разлука с нею). Во французской поэзии топики пейзажа чаще, чем в провансальских песнях, наполняется личным чувством. В немецкой лирике описание природы и указание на время становятся менее значимыми, так как основное внимание сосредоточено на выражении внутренних переживаний лирического героя.

В отличие от типологически ранней поэзии, где чувства лирического героя обычно передаются с помощью монолога, в стадиально поздней лирике формы выражения поэтической индивидуальности значительно многообразнее. Например, провансальской, а также испытавшей ее влияние немецкой лирической поэзии известны и различные способы удаления от монологического типа (например, в «песне на рассвете», пастурели) и возможности маскировки авторского сознания. Так, в «песне на рассвете» лирический голос принадлежит одному из влюбленных или сочувствующему наблюдателю (стражу), в «любовной песне» — лирическому герою, пытающемуся завоевать благосклонность недостижимой дамы, в «женских песнях» — героине, тоскующей о возлюбленном и молящей его о любви, в пастурели — бесстрастному наблюдателю или лирическому герою, занимающему более высокое социальное положение, чем пастушка, любви которой он домогается. В староиспанской лирике, в большой степени основанной на фольклорных песнях, лирический герой вновь сближается с автором.

Вместе с тем даже стадиально поздняя романская лирика сохраняет унаследованную от фольклора невыраженность, абстрактность лирического субъекта, так называемое грамматическое «я». В некоторых лирических жанрах, например, объединяемых в группу «женских песен» («песни полотна», «песни несчастливца замужества» и т. д.) присутствуют и другие признаки фольклорной лирики, в частности склонность к анонимности. Обычно анонимны близкие к фольклорным танцевальные песни (прованс. balada, dansa). Характерно для этих песен неполное освобождение от ритуальной или бытовой функции, определяющей их содержание. Воспоминание о бытовом назначении песен сохраняется в их названии: кроме «песен полотна» и «песен неудачного замужества», приведем в качестве примеров также «рондель» (rondet, rondel, rondeau от франц. rond — «круг») — хоровод-

ный танец, «эстампи» (estampie, estampida, от старофранц. estampir — «притопывать») — танец с притоптыванием, «баллада» (франц. ballade, прованс. balada, итал. ballata — «танец»). Музыкальный строй — реликт изначального синкретизма поэзии, музыки и танца — также унаследован романской и немецкой лирикой от фольклора.

С фольклором средневековую лирику сближает ее устное бытование. Предназначенность для устного исполнения во многом обуславливает характер и стиль средневековой лирики. Скандинавские, провансальские, французские, итальянские поэты рассматривают слушателей как неотъемлемую часть своего произведения. Они обращаются к аудитории с риторическими вопросами, просят поддержки, льстят, укоряют за нежелание помочь. Топика обращений к слушателям не столь развита в немецкой лирике, для которой характерна интериоризация переживания, меньший интерес к образу возлюбленной, отсутствие конкретных указаний на время и место. Если для скальдов слушатели были, несомненно, реальностью, то для миннезингеров и романских певцов обращение к аудитории могло быть литературной условностью, художественным приемом, позволяющим поэту самому задавать риторические вопросы, ожидая ответа от себя самого. Провансальская лирика, вероятно, сочинялась для весьма изысканной аудитории — ее бытование ограничивалось небольшим числом придворных кружков. Напротив, итальянская лирика, скорее всего, предназначалась профессионалам, о чем говорят, в частности, распространенные в итальянских стихах обращения к поэмам. Итальянские и галисийско-португальские лирические стихи, возможно, с самого своего появления сочинялись с пером в руке и посылались тем, кому адресованы. Торжественное произнесение лирической песни перед аудиторией становилось все более формальной церемонией и полностью прекратилось в XIII—XIV вв.

Близость к фольклору сказывается в особенностях жанровой системы лирической поэзии. В стадильно ранней лирике система жанров ускользает от определения, так как находится в процессе становления. Скальдическая поэзия не различает способов формального выражения различных жанров. Основные структурные формы поэзии скальдов (виса, драпа, флокк) могли быть с равной уместностью использованы для создания и панегирика, и хулы в адрес врага, и любовного признания. В латинской поэзии поэтическая форма тоже не была закреплена за определенным жанром — секвенциями и амвросианской строфой сочинялась и духовная, и любовная, и сатириче-

ская, и дидактическая поэзия. Жанры не получают особого формального выражения ни в провансальской поэзии, достигшей необычайной виртуозности в строфической организации, ни во французской, ни в немецкой лирике с их более простыми формами строфики. В староиспанской поэзии, развившей свою метрику, и в итальянской лирике, основанной на провансальских типах метрической организации строфы, поэтическая форма тоже не определяет жанр.

Тем не менее в стадильно поздней лирике поэты, несомненно, стремились соблюдать тематические условности того определенного жанра, который избирали для своего произведения. Любовная тематика, например, совершенно по-разному трактуется в «песне на рассвете», где изображается взаимная привязанность влюбленных, и в «песне несчастливому замужеству», в которой от лица героини говорится о ненависти и отвращении. Поэтический язык и стилистика соответствуют трактовке темы: в главном жанре романской и немецкой поэзии — «любовной песне» — обычно предпочитается возвышенный стиль, в пастурели персонажи используют стили, соответствующие их положению, в итальянском контрасто, напротив, смешение высокого и низкого стиля становится поэтической нормой.

Способ существования средневековой лирики состоит в непрекращающемся процессе ее дефольклоризации. Первоначально анонимная лирическая поэзия получает авторский характер, удаляется от обрядового и бытового назначения, теряет ситуативную обусловленность, перестает исполняться устно, лишается музыкального сопровождения (галисийско-португальская и итальянская лирика, возможно, не были связаны с музыкой с самого появления). Фольклорные по происхождению жанры (пастурель, альба, реверди) утрачивают унаследованные от народной песни черты и, приспособляясь к куртуазной культуре, интегрируются в систему жанров литературной лирики. Отдельные жанры, сохранившие основные признаки народной лирики («женские песни»), вытесняются на периферию и остаются в разной мере востребованными литературной лирикой (особенно это заметно на примере итальянской и немецкой поэзии). Другие жанры (например «любовная песнь»), напротив, претерпевают воздействие ученой, книжной традиции, кодифицируются первыми национальными поэтологическими трактатами и полностью формируются как литературные жанры. Оформление литературного жанра в эпоху позднего Средневековья выражается в трактовке темы, стилистике, метрике, строфической организации, наличии или отсутствии рефрена.

В происхождении литературной лирики, как мы пытались показать на страницах этой книги, сыграли свою роль самые разнообразные традиции, нередко сливавшиеся воедино. Несомненно участие фольклорных традиций в генезисе литературной лирической поэзии — к народным плясовым песням восходят провансальские кансоны и итальянские канцоны, романские баллады, сонеты, рондо и рондели, вирелэ. Большое значение в становлении средневековой лирики имело усвоение наследия античной поэзии, с которой отдельные ее системы, например латинская, были, возможно, связаны (через каролингскую культуру) единой литературной традицией. Трудно переоценить влияние библейской образности, мотивов и тем на новоевропейскую лирику, редкий памятник которой не пронизан реминисценциями «Песни Песней».

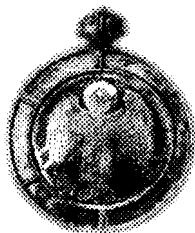
Едва ли не главную роль в формировании лирической поэзии сыграло пришедшее с христианством внимание к душевной жизни человека. Восходящая к Блаженному Августину традиция исповеди, дань которой отдали и Отлох Эммерамский, и Гвиберт Ножанский, и, наконец, Петр Абеляр, показала европейской литературе пример психологического анализа становления личности, ее внутреннего развития. «Открытие индивида» в Средние века, стремление понять его внутренний мир заставили искать средства самовыражения личности, к которым относится и лирическая поэзия. Светская лирика многим обязана духовной лирической поэзии, достигшей совершенства и в средствах индивидуального авторского выражения, и в области поэтической техники (к литургическим антифонным секвенциям восходят провансальские дескорты, французские лирические лэ, немецкие лейхи). В развитии образной системы куртуазной лирики нашли отражение и секуляризация мотивов, связанных с поклонением Деве Марии, и комплекс социологических факторов, обусловленных феодальной средой ее бытования.

Нельзя исключать того, что на развитие лирической поэзии в романских странах оказали влияние арабские поэты Кордовы и Севи́льи, суфийские представления о любви, пронизывающие с XI в. поэзию мусульманских стран. Однако со времен А.Н.Веселовского известно, что усвоение внешнего влияния невозможно без предрасположенности в воспринимающей культуре. Иначе говоря, теории самозарождения и заимствования могут не исключать, но дополнять друг друга. «Как бы пошло европейское литературное развитие, предоставленное эволюции своих собственных народных основ, — во-



прос, по-видимому, бесплодный... Очевидно, органическая эволюция совершилась бы медленнее, не минуя очередных стадий, как часто бывает под влиянием чуждой культуры, заставляющей иногда не вовремя созревать незрелое, не к выгоде внутреннего процесса» (*Веселовский А. Н.* 1989. С. 50). После христианизации в романских странах, в Ирландии, Уэльсе, Англии, Германии исконная лирическая традиция сосуществовала с латинской литературой. Представить себе, как именно происходила та «органичная эволюция» поэзии, не претерпевшей инокультурного воздействия, позволяет наиболее архаичная из рассмотренных нами поэтических систем — скандинавская, поэтому именно скальдическим висам и песням «Старшей Эдды» было уделено главное внимание в книге.

На основании рассмотренных нами поэтических памятников мы пришли к выводу о полигенетичности новоевропейской литературной лирики. К магическим заклинаниям, по-видимому, восходит поэзия скальдов; погребальные плачи и панегирики генетически связаны с древнейшими европейскими элегиями (ирландскими, валлийскими, англосаксонскими); любовный и семейный фольклор находит отражение в немецкой и романской поэзии (испано-арабской, галисийско-португальской, латинской, провансальской, итальянской). Для большинства этих поэтических систем оказывается возможным обнаружить реликты типологически более ранних форм, предшествовавших появлению литературной лирики. Так, лирические фрагменты, инкорпорированные в англосаксонский эпос «Беовульф» и героико-эпические песни «Старшей Эдды», в эпическую прозу древнескандинавских саг и кельтский эпос, можно рассматривать как начальные этапы типологического развития лирики, заставляющие вспомнить о первоначальном синкретизме лирической и эпической поэзии.



# Библиография

- Аврелий Августин*. Исповедь. М., 1997.
- Августин Блаженный*. О Граде Божием к Марцеллину против язычников двадцать две книги. Киев, 1880.
- Аристотель*. Об искусстве поэзии // Памятники мировой эстетической и критической мысли. М., 1957.
- Брагинская Н.В.* Песнь горизонта // Потмановский сборник. Т. I. М., 1995. С. 717–731.
- Брюсов В.* Великий ритор. Жизнь и сочинения Децима Магна Антония // Оттиск из журнала «Русская мысль». М., 1911. Март.
- Веселовский А. Н.* Историческая поэтика. М., 1989.
- Веселовский А. Н.* Миф и символ // Русский фольклор. Л., 1979.
- Гаспаров М. Л.* Латинская литература между империей и папством (X–XI вв.) // Памятники средневековой латинской литературы X–XII вв. М., 1972. С. 9–37.
- Гаспаров М. Л., Грабарь-Пассек М.Е.* Время расцвета (XII в.) // Памятники средневековой латинской литературы X–XII вв. М., 1972. С. 269–289.
- Гаспаров М. Л.* Греческая и римская литература I в. до н. э. // История Всемирной Литературы. М., 1983. Т. I.
- Гаспаров М. Л.* Поэзия вагантов // Гаспаров М.Л. Избранные труды. О поэтах. М., 1997. Т. I.
- Гвоздецкая Н.Ю.* «Язык печали» или «язык мести»? Опыт лингвистического анализа героических элегий «Старшей Эдды» // Скандинавский Сборник. Тарту, 1991.
- Гвоздецкая Н.Ю.* Язык и стиль древнеанглийской поэзии. Проблемы поэтической номинации. Иваново, 1995.
- Гегель Г.В.Ф.* Эстетика: В 4-х т. М., 1971. Т. 3.
- Гинзбург Л.Я.* О лирике. М., 1997.
- Голенищев-Кутузов И.Н.* Средневековая латинская литература Италии. М., 1972.
- Евдокимова Л.В.* Французская поэзия позднего Средневековья (XIV — первая треть XV в.). М., 1990.
- Куделин А.Б.* Средневековая арабская поэтика (вторая половина VIII—XI век). М., 1983.
- Лихачев Д.С.* Развитие русской литературы X–XVII веков: Эпохи и стили // Избранные работы: В 3-х т. 1987. Т. I.

- Мальцев Г.Н.* Традиционная формула русской народной необрядовой лирики. Л., 1989.
- Мелетинский Е.М.* «Эдда» и ранние формы эпоса. М., 1968.
- Мелетинский Е.М.* Средневековый роман. Происхождение и классические формы. М., 1983.
- Мелетинский Е.М.* Кельтский эпос // История Всемирной литературы. М., 1984. Т. 2. С. 460–467.
- Мелетинский Е.М.* Историческая поэтика А. Н. Веселовского и проблема происхождения повествовательной литературы // Историческая поэтика: Итоги и перспективы изучения. М., 1986.
- Мельникова Е.А.* Меч и лира. Англосаксонское общество в истории и эпосе. М., 1987.
- Мейлах М.Б.* Язык трубадуров. М., 1975.
- Мейлах М.Б.* Жизнеописания трубадуров. М., 1993.
- Менендес-Пидаль Р.* Арабская поэзия и поэзия европейская // Избранные произведения. М., 1961. С. 466–509.
- Михайлов А.В.* Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры. М., 1989.
- Михайлова Т.А.* «Безумие Суибне» в свете мифопоэтической традиции. К попытке интерпретации // *Arbor Mundi*. 1997. № 5. С. 9–28.
- Потебня А.А.* Из записок по теории словесности // Потебня А. А. Эстетика и поэтика. М., 1976.
- Смирницкая О.А.* Поэтическое искусство англосаксов // Древнеанглийская поэзия / Изд. подг. О. А. Смирницкая, В. Г. Тихомиров. М., 1982. С. 171–232.
- Смирницкая О.А.* Стих и язык древнегерманской поэзии: В 2-х т. М., 1994.
- Стеблин-Каменский М. И.* Лирика скальдов? // Стеблин-Каменский М.И. Историческая поэтика. М., 1978.
- Стеблин-Каменский М.И.* Валькирии и герои // Известия АН СССР. Сер. лит. и яз. 1979. Т. 38. №5.
- Стеблин-Каменский М.И.* Становление литературы. Л., 1984.
- Фрейденберг О.М.* Поэтика сюжета и жанра. Л., 1936.
- Фрейденберг О.М.* Этюды по семантологии литературных форм // Лотмановский сборник. Т. I. М., 1995. С. 705–713.
- Шишмарев В.Ф.* Лирика и лирики позднего Средневековья: Очерки по истории поэзии Франции и Прованса. Париж, 1911.
- Ярхо Б.И.* Мансанг. Любовная лирика скальдов // Московский Меркурий. М., 1917. Вып. 1.
- Allen P.S.* The Romanesque Lyric. N. Y., 1969.
- Andersson T.* Skalds and Troubadours // Medieval Scandinavia. 1969. Vol. II. P. 10–22.
- Bambas R.C.* Another View of the Old English «Wife's Lament» // Journal of English and Germanic Philology. 1963. Vol. 62. P. 303–309.
- Bec P.* Quelques réflexions sur la poésie lyrique médiévale. Problèmes et essai de caractérisation // Mélanges offerts à Rita Lejeune. Gembloux, 1969. Vol. II. P. 1309–1329.
- Bec P.* La lyrique française au moyen âge (XIIe–XIIIe siècle). Contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux. Etudes et Textes. Paris, 1977. Vol. I–II.

- Beck J.B.* Les chansonniers des troubadours et des trouvères, publiés en fac-similé et transcrits en notation moderne. Paris; Philadelphie, 1927. Vol. I—II.
- Bloomfield M.* Understanding Old English Poetry // *Annuaire Mediaevale*. 1968. Vol. 9. P. 5—25.
- Bloomfield M.* The Form of Deor // *Publications of the Modern Language Association of America*. 1964. Vol. 79. P. 534—541.
- Boase R.* The Origin and Meaning of Courtly Love. A Critical Study of European Scholarship. Manchester, 1977.
- Bowra C.M.* Primitive Song. L., 1962.
- Brinkmann H.* Geschichte der lateinischen Liebesdichtung im Mittelalter. Halle, 1925.
- Brinkmann H.* Entstehungsgeschichte des Minnesangs. Halle, 1926.
- Brinkmann H.* Liebeslyrik der Deutschen Frühe. Düsseldorf, 1952.
- Burdach K.* Reinmar der Alte und Walther von der Vogelweide. Halle, 1928.
- Clover C.* Skaldic Sensibility // *Arkiv för nordisk filologi*. 1978. Bd. 93. P. 63—81.
- Clover C.* Regardless of Sex: Men, Women, and Power in Early Northern Europe // *Speculum*. 1993. Vol. 68. № 2. P. 363—387.
- Clunies Ross M.* Hildir's Ring: a problem in *Rágnarsdrápa*, Strophes 8—12 // *Medieval Scandinavia*. 1973. Vol. VI. P. 75—92.
- Clunies Ross M.* The Art of Poetry and the Figure of the Poet in Egils Saga. Sagas of the Icelanders // *A Book of Essays* / Ed. J. Tucker. N. Y.; L., 1989.
- Conybeare J. J.* Illustrations of Anglo-Saxon Poetry / Ed. W. D. Conybeare. 1826.
- Copley F.O.* Exclusus Amator. A Study in Latin Love Poetry // *Philological Monographs published by the American Philological Association*. 1956. № 17.
- Curtius E.R.* European Literature and the Latin Middle Ages / Trans. W. R. Trask. L., 1953.
- Daiches D.* A Critical History of English Literature. N. Y., 1960. Vol. I.
- Daniel N.* The Arabs and Medieval Europe. London; Beirut, 1975.
- Davis T. M.* Another View of the «Wife's Lament» // *Papers on Language and Literature*. 1965. Vol. I. P. 291—305.
- Denomy A.J.* Fin' Amors. The Pure Love of the Troubadours, its Amorality, and Possible Source // *Mediaeval Studies*. 1945. Vol. VII. P. 139—207.
- Deyermond A.* Old Testament Elements in two «Cantigas de Amigo» // *Studies in Portuguese Literature and History in Honour of Luís de Sousa Rebelo*. L., 1992. P. 21—28.
- Dillon M.* Early Irish literature. Chicago; London, 1969.
- Dillon M.* Celts and Arians: Survivals of Indo-European Speech and Society. Simla, 1977.
- Doanne A.N.* Heathen Form and Christian Function in the «Wife's Lament» // *Medieval Scandinavia*. 1966. Vol. 28. P. 77—91.
- Dragonetti R.* La Technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise: Contribution à l'étude de la rhétorique médiévale. Bruges, 1960.
- Drinker S.* Music and Women. N. Y., 1948.
- Dronke P.* Medieval Latin and the Rise of European Love-Lyric. Oxford, 1965. Vol. 1—2.
- Dronke P.* The Medieval Lyric. L., 1968.
- Dronke U.* The Poetic Edda. Vol. I Heroic Poems / Ed. with Translation, Introduction and Commentary by Ursula Dronke. Oxford, 1969.

- Duby G. Dans la France du Nord-Ouest, au XIIe siècle: les jeunes dans la société aristocratique // *Annales. Économies — Sociétés — Civilisations*. 1964. Vol. XIX. P. 835–846.
- Einarsson Bjarni. The Lovesick Skald // *Medieval Scandinavia*. 1971. Vol. IV. P. 21–41.
- Eliason N.E. Two Old English Scop Poems // *Publications of the Modern Language Association of America*. 1966. Vol. 81. P. 185–192;
- Eliason N.E. «Deor» — a Begging Poem? // *Medieval Literature and Civilization* / Ed. D.A. Pearsall, R.A. Waldron. L., 1969. P. 55–61.
- Elliott R.W.V. The Runes in the «Husband's Message» // *Journal of English and Germanic Philology*. 1955. Vol. 59. № 2.
- Fanagan J.M. «Wulf and Eadwacer»: a Solution to the Critics' Riddle // *Neophilologus*. 1976. Vol. 60. P. 130–137.
- Flower R. The Irish Tradition. Oxford, 1973.
- Frank R. Onomastic Play in Kormakr's Verse: the Name Steingerðr // *Medieval Scandinavia*. 1970. Vol. III. P. 10.
- Frank R. Old Norse Court Poetry. The *Drottkvætt* Stanza. Ithaca; London. 1978.
- Frank R. Why Skalds address women? // *Atti del 12 Congresso internazionale di studi sull'altro medioevo* // *The VII International Saga Conference*. Spoleto, 1990.
- Frese D.W. «Wulf and Eadwacer»: The Adulterous Woman Reconsidered // *Notre Dame English Journal*. 1983. Vol. 15. P. 1–22.
- Frings Th. Minnesinger und Troubadours. Berlin, 1949.
- Fry D.K. «Wulf and Eadwacer» — a Wen Charm // *Chaucer Review*. 1970. Vol. 5. P. 247–263.
- Gennrich F. Troubadours, Trouvères, Minne- und Meistergesang. Köln, 1951.
- Gering H. Die Episode von Rognvaldr und Ermingerðr in der Orkneyinga saga // *Zeitschrift für deutsche Philologie*. 1911. Bd. XLIII. S. 428–434.
- Gering H. Die Episode von Rognvaldr und Ermingerðr in der Orkneyinga saga. Zweiter Artikel // *Ibid.* 1915. Bd. XLVI. S. 1–17.
- Giamatti A.B. The Earthly Paradise and the Renaissance Epic. Princeton, 1966.
- Gilson É. The Mystical Theology of Saint Bernard / Trans. A.H.C. Downes. L.; N. Y. 1955.
- Gombrich E.H. Huiziga and Homo Ludens // *Times Literary Supplement*. 1974. 4 October. P. 1083–1089.
- Greenfield S. Hero and Exile. The Art of Old English Poetry. L., 1989.
- Guette R. D'une poésie formelle en France au Moyen Âge // *Romanica Gandensia*. Ghent, 1960. Vol. VIII. P. 9–32.
- Harris J. Elegy in Old English and Old Norse: A Problem in Literary History // *The Old English Elegies: New Essays in Criticism and Research* / Ed. M.Green. Rutherford; Madison; Teaneck, 1983. P. 46–53.
- Harris J. A Nativist Approach to Beowulf: The Case of Germanic Elegy // *Companion to Old English Poetry* / Ed. H. Aertsens, R.H. Bremmer. Amsterdam, 1994. P. 45–62.
- Hatto A.T. The Lime-tree and Early German, Goliard and English Lyric Poetry // *The Modern Language Review*. 1954. Vol. 49. № 2.
- Hatto A. T. Eos. An Enquiry into the Theme of Lovers' Meetings and Partings at Dawn in Poetry. London; the Hague; Paris, 1965.

- Hatto A.T.* A Note on Walther's Song «Madam, Accept this Garland» (A May Dance for the Court) // *Hatto A.T. Essays on Medieval German and Other Poetry.* Cambridge, 1980. P. 12–16.
- Heger K.* Die bisher veröffentlichten Hargas und ihre Deutungen. Tübingen, 1960.
- Henry P.L.* The Early English and Celtic Lyric. L., 1966.
- Heusler A.* Altgermanische Dichtung. Potsdam, 1941.
- Hollander L.M.* The Skalds: a Selection of their Poems with Introduction and Notes. Michigan, 1968.
- Jackson W.T.H.* The Literature of the Middle Ages. N. Y., 1960.
- Jeanroy A.* Les origines de la poésie lyrique en France au moyen âge. 3 ed. Paris, 1925.
- Jauss H.R.* Theorie der Gattungen und Literatur des Mittelalters // *Jauss H.R. Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur: Gesammelte Aufsätze, 1956–1976.* München, 1977.
- Jochens J.* He Spat on Þórir's Portrait and Kissed Ástriðr's: Manifestations of Male Love in Old Norse. From Sagas to Society. Reykjavik, 1991.
- Jochens J.* Before the Male Gaze: the Absence of Female Body in the Norse // *The Audience of the Sagas. The VIII International Saga Conference.* Gothenburg, 1991. P. 247–256.
- Johnson W.C.* The «Wife's Lament» as Death-Song // *The Old English Elegies: New Essays in Criticism and Research / Ed. Martin Green.* Rutherford; Madison; Teaneck, 1983. P. 69–81.
- Jónsson Finnur.* Den oldnorske og oldlandske litteraturhistorie. 2 udg. København, 1920.
- Kaske R.E.* A Poem of the Cross in the Exeter Book: «Riddle 60» and «the Husband's Message» // *Traditio.* 1967. Vol. 23. P. 41–71.
- Kennedy Ch.* The Earliest English Poetry: A Critical Survey of the Poetry Written before the Norman Conquest. L., 1943.
- Köhler E.* Trobadorlyrik und höfischer Roman. Aufsätze zur französischen und provenzalischen Literatur des Mittelalters // *Neue Beiträge zur Literaturwissenschaft.* Berlin, 1962. Bd. 15.
- Kuhn H.* The Rimur Poet and His Audience. The VIII International Saga Conference: Preprints. Gothenburg, 1991.
- Lazar M.* Amour courtois et «fin' amors» dans la littérature du XIIe siècle. Paris, 1964.
- Lench E.* The Wife's Lament: A Poem of the Living Dead // *Comitatus.* 1970. Vol. 1. P. 3–23.
- Lewis C.S.* The Allegory of Love. N. Y., 1958.
- Mandel J.* Alternative Readings in Old English Poetry. N. Y., 1987.
- Meissner R.* Die Skaldenpoesie. Ein Vortrag. Halle, 1904.
- Meissner R.* Ermengarde, Vicegräfin von Narbonne, und Jarl Rognvaldr // *Arkiv för nordisk filologi.* 1925. Bd. XLI. S. 140–191.
- Menéndez Pidal R.* La primitiva lírica europea. Estado actual del problema // *Revista de filología española.* 1960. № XLIII. P. 270–354.
- Meyer K.* Über die älteste irische Dichtung // *Abhandlungen der königlichen Preussischen Akademie der Wissenschaften.* Bd. I (Jahrgang 1913), № 6; Bd. II (Jahrgang 1914), № 10.
- Möbius T.* Malshatta-kvaedi // *Zeitschrift für deutsche Philologie. Ergänzungsband.* Halle, 1874. S. 3–74.
- Mogk E.* Geschichte der norwegisch-isländische Literatur / Hrsg. von U. Paul 2. Aufl. II. Strassburg, 1904.

- Nelli R.* L'Érotique des troubadours // Bibliothèque Méridionale. Toulouse, 1963. № 38.
- Nunes J.J.* Crestomatia arcaica. Lisboa, 1970.
- Osborn M.* The Text and Context of «Wulf and Eadwacer» // Old English Elegies: New Essays in Criticism and Research / Ed. M.Green. Rutherford, 1983. P. 174–189.
- Paris G.* Les origines de la poésie lyrique en France // Mélanges de littérature française du moyen âge / Publiés par M. Roques. Paris, 1912. P. 539–615.
- Pearsall D.* Old English and Middle English Poetry. L., 1977.
- Phillipotts B.S.* Edda and Saga. L., 1931.
- Pilch H.* The Elegiac Genre in Old English and Early Welsh Poetry // Zeitschrift für Celtische Philologie. 1964. Bd. 29.
- Pollmann L.* «Trobar clus», Bibelexegese und hispano-arabische Literatur // Forschungen zur romanischen Philologie. Münster, 1965. Bd. 16.
- Poole R.* Some Royal Love-Verses // Maal og Minne, 1985. P. 120–130.
- Pope J. C.* Dramatic Voices in the «Wanderer» and the «Seafarer» // Franciplegius: Medieval and Linguistic Studies in Honor of F.P. Magoun / Ed. J.B. Bessinger, R.P. Creed. N. Y.; L., 1965.
- Raby F.J.E.* A History of Christian-Latin Poetry from the Beginnings to the Close of the Middle Ages. Oxford, 1953.
- Raby F.J.E.* A History of Secular Latin Poetry in the Middle Ages. Oxford, 1934. Vol. I–II.
- Rund E.K.* Ovid and his Influence. Boston, 1925.
- Renoir A.* The Least Elegiac of the Elegies: A Contextual Glance at the Husband's Message // Studia Neophilologica. 1981. Vol. 53.
- Rhys E.* Lyric Poetry. L., 1913.
- Richey M.F.* Essays on Medieval German Poetry. Oxford, 1969.
- Rieger H. M.* Über Cynewulf // Zeitschrift für deutsche Philologie. 1869. Bd. I.
- Rougement, Denis de.* Passion and Society. L., 1956.
- Rubow P.* Den islandske familieroman // Tilskueren. 1928. Vol. VI. S. 347–357.
- Saxonis Gesta Danorum* / Primum a C. Knabe et B. Herrmann recensita; Recognoverunt et ed. J. Olrik, H. Ræder. Hauniae, 1931. Vol. I.
- Saiz P.* Personae and Poiesis. The Poet and the Poem in Medieval Love Lyric. The Hague; Paris, 1976.
- Sayce O.* The Medieval German Lyric, 1150–1300. Oxford, 1982.
- Scheludko D.* Beiträge zur Entstehungsgeschichte der altprovenzalischen Lyrik // Archivum Romanicum, 1928, Bd. 12. S. 30–127.
- Scherer W.* Poetik. Berlin, 1888.
- Schröder F.* Adynata // Edda, Skalden, Saga: Festschrift zum 70 Geburtstag von Felix Genzmer. Heidelberg, 1952.
- Schücking L.L.* Das angelsächsische Gedicht von der Klage der Frau // Zeitschrift für deutsche Altertum. 1906. Bd. 48.
- Shippey T. A.* Old English Verse. L., 1972.
- Sieper E.* Das altenglische Elegie. Strassburg, 1915.
- Smithers G. V.* The Meaning of the «Seafarer» and the «Wanderer» // Medium Ævum. 1957. Vol. 26. P. 137–53; 1959. Vol. 28. P. 99–104.

- Spanke H.* Untersuchungen über die Ursprünge des romanischen Minnesangs. Göttingen, 1940.
- Spencer T.J.B.* English (English, Scots, Anglo-Irish and American) // *Eos. An Enquiry into the Theme of Lovers' Meetings and Partings at Dawn in Poetry* / Ed. A. T. Hatto. London; the Hague; Paris, 1965. P. 505–531.
- Spitzer L.* The Mozarabic Lyric and Theodor Frings' Theories // *Comparative Literature*, 1952. Vol. IV. P. 1–22.
- St. Augustine* The Confessions of St. Augustine / Trans. R. Warner. N. Y., 1963.
- Stern S.M.* Esistono dei rapporti letterari tra il mondo islamico e l'Europa occidentale nell'alto medioevo // *L'Occidente e l'Islam nell'alto medioevo*. Spoleto, 1965. P. 639–666.
- Stevens M.* The Narrator of the «Wife's Lament» // *Neuphilologische Mitteilungen*. 1968. Bd. 69. S. 72–90.
- Sveinsson Einarr Ól.* Kormakr the Poet and his Verses // *Saga-Book of the Viking Society for Northern Research*. 1966. Vol. XVII.
- Schwietering J.* Einwirkung der Antike auf die Entstehung des frühen deutschen Minnesangs. Darmstadt, 1924.
- Schwietering J.* Die deutsche Dichtung des Mittelalters. Darmstadt, 1957.
- Timmer B.J.* The Elegiac Mood in Old English Poetry // *English Studies*. 1942. Vol. 24.
- Touber A. H.* Deutsche Strophenformen des Mittelalters // *Repertorien zur deutschen Literaturgeschichte*. Stuttgart, 1975. Bd. 5.
- Tripp R. P.* The Narrator as Revenant: A Reconsideration of Three Old English Elegies // *Papers on Language and Literature*. 1972. Vol. 8. P. 356–360.
- Turneysen R.* Mittelirische Verslehren // *Irische Texte* / Ed. W. Stokes, E. Windisch. Leipzig, 1891. Bd. III. S. 1–182.
- Vader J.-Cl.* L'Esprit courtois en Orient dans les cinq premiers siècles de l'Hégire. Paris, 1968.
- Viscardi A.* Le origini // *Storia letteraria d'Italia*. Milano. 1939.
- Vries, Jan de* Altnordische Literaturgeschichte. Berlin, 1967. Bd. 2.
- Waddell H.* Medieval Latin Lyrics. L., 1957.
- Wechssler E.* Fraucndienst und Vassalität // *Zeitschrift für Französische Sprache und Literatur*. 1902. Bd. 24. S. 159–190.
- Wentersdorf K.P.* The Situation of the Narrator in the Old English Wife's Lament // *Speculum*. 1981. Vol. 56.
- Williams G.* An Introduction to Welsh Poetry. From the Beginnings to the Sixteenth Century. L., 1954.
- Williams, Sir Ifor.* Lectures on Early Welsh Poetry. Dublin, 1970.
- Williams, Sir Ifor.* The Beginnings of Welsh Poetry. Cardiff, 1980.
- Wrenn C.L.* A Study of Old English Literature. L., 1967.
- Zumthor P.* Au berceau du lyrisme européen // *Les Cahiers du Sud*. 1954. Vol. XL. № 326. P. 3–29.
- Zumthor P.* Langue et techniques poétiques à l'époque romane (XIe–XIIIe siècles). Paris, 1963.
- Zumthor P.* La poésie et la voix dans la civilisation médiévale. Paris, 1984.



# Издания текстов, переводов и принятые сокращения

Англосаксонская поэзия цит. по:

Beowulf and the Fight at Finnsburg / Ed. Fr. Klaeber. Boston, 1950.

The Old English Elegies. A Critical Edition and Genre Study / Ed. A. L. Klinck. Montreal, 1992.

Эддические песни цит. по:

Edda. Die Lieder des Codex Regius nebst verwandten Denkmälern / Hrsg. von G. Neckel. I. Text. 2. Aufl. Heidelberg, 1927.

НН. I —	Helgakviða Hundingsbana I	«Первая Песнь о Хельги Убийце Хундинга»
НН. II —	Helgakviða Hundingsbana II	«Вторая Песнь о Хельги Убийце Хундинга»
Sg. —	Sigurðarkviða in skamma	«Краткая Песнь о Сигурде»
Gðr. I —	Guðrúnarkviða I	«Первая Песнь о Гудрун»
Br. —	Brot	«Отрывок Песни о Сигурде»
Hlr. —	Helreið Brynhildar	«Поездка Брюнхильд в Хель»
Gðr. II —	Guðrúnarkviða II	«Вторая Песнь о Гудрун»
Gðr. III —	Guðrúnarkviða III	«Третья Песнь о Гудрун»
Od. —	Oddrúnargrátr	«Плач Оддрун»
Hm. —	Hamðismál	«Речи Хамдира»
Ghv. —	Guðrúnarhvat	«Подстрекательство Гудрун»
Am. —	Atlamál in groenlenzko	«Гренландские Речи Атли»
Akv. —	Atlakviða in groenlenzka	«Гренландская Песнь об Атли»

Скальдическая поэзия цит. по:

Den norsk-islandske skjaldedigtning. A: Tekst efter håndskrifterne. Bd. I—II;

B: Rettet tekst. Bd. I—II / Udg. ved Finnur Jónsson. 2 udg. København, 1967 (A), 1973 (B).

Древневаллийская поэзия цит. по:

BBC — The Black Book of Carmarthen / Ed. J. G. Evans. Pwllheli, 1927.

BT — The Book of Taliesin / Ed. J. G. Evans. Llanbedrog, 1910.

CA — Canu Aneirin / Ed. Sir Ifor Williams. Caerdydd, 1938.

CLIH — Canu Llywarch Hen / Ed. Sir Ifor Williams. Caerdydd, 1935.

CT — Canu Taliesin / Ed. Sir Ifor Williams. Caerdydd, 1960.

*Jackson K.* The Gododdin: The Oldest Scottish Poem. Edinburgh, 1969.

*Ford P.* The Poetry of Llywarch Hen / Introduction, Text and Translation. Berkeley; Los Angeles, 1974.

Древнеирландская поэзия цит. по:

*Early Irish Lyrics Eighth to Twelfth Century* / Ed. with Translation, Notes, and Glossary by Gerard Murphy. Oxford, 1977.

Средневековая немецкая поэзия цит. по:

*Höfer W., Kiepe E.* Gedichte von Anfängen bis 1300. Nach den Handschriften in zeitlicher Folge. München, 1978.

*Des Minnesangs Frühling.* Mit Bezeichnung der Abweichungen von Lachmann und Haupt und unter Beifügung ihrer Anmerkungen neu bearbeitet von Friedrich Vogt. 3. Ausg. Leipzig, 1920.

*Sayce O.* Poets of the Minnesang / Edited with Introduction, Notes and Glossary. Oxford, 1967.

*Schweikle G.* Die mittelhochdeutsche Minnelyrik. I. Die frühe Minnelyrik. Texte und Übertragungen, Einführung und Kommentar. Darmstadt, 1977.

Средневековая романская поэзия цит. по:

*Abbot C.C.* Early Medieval French Lyrics. L., 1932.

*Bec P.* La lyrique française au moyen age (XIIe-XIIIe siècles). Contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux. Etudes et Textes. Paris, 1977. Vol. II.

*Beck J.B.* Les chansonniers des troubadours et des trouvères, publiés en fac-similé et transcrits en notation moderne. Paris; Philadelphie, 1927. Vol. I–II.

*Breul K.* The Cambridge Songs: A Goliard's Song Book of the Eleventh Century, Cambridge, 1915.

*Brittain F.* The Medieval Latin and Romance Lyric. Cambridge, 1952.

*The Cambridge Songs (Carmina Cantabrigiensia)* / Ed. and Trans. J.M. Ziolkowski. N. Y.; L., 1994.

*Carmina Burana.* Mit Benutzung der Vorarbeiten Wilhelm Meyers / Hrsg. von Alfons Hilka und Otto Schuman. 1. Text I. Die moralisch-satirischen Dichtungen. Heidelberg, 1930. 2. Die Liebeslieder / Hrsg. von Otto Schumann. Heidelberg, 1941. 3. Die Trink- und Spielerlieder – Die geistlichen Dramen, Nachträge / Hrsg. von Otto Schumann, Bernhard Bischoff. Heidelberg, 1970.

*Contini G.* Poeti del Duecento. Milano, 1960. Vol. I–II.

*Dronke P.* Medieval Latin and the Rise of European Love-lyric. 1966. Vol. 2.

*Goldin Fr.* Lyrics of the Troubadours and Trouvères. N. Y., 1973.

*Heger K.* Die bisher veröffentlichten Hargas und ihre Bedeutungen // Zeitschrift für Romanische Philologie. 1960. Beiheft 101.

*Hill R.T., Bergin T.G.* Anthology of the Provençal Troubadours. Yale Romanic Studies, 2nd ser. № 23. 2nd ed. / Ed. Thomas G. Bergin, et al. New Haven; London, 1973. Vol. 1–2.

*Jensen Fr.* Medieval Galician-Portuguese Poetry. N. Y.; L., 1992.

*Monaci E.* Crestomazia italiana dei primi secoli. Roma, 1955.

*Nunes J.J.* Cantigas de amigo dos trovadores galego-portugueses. Coimbra, 1926–1928. Vol. 1–3.

*Nunes J.J.* Cantigas de amor dos trovadores galego-portugueses. Coimbra, 1932. Vol. 1–2.

*Panvini B.* Le rime della scuola siciliana. Vol. I–II. Firenze, 1962, 1964.

*Secor J.R.* The Planctus Mariae in Provençal Literature: a Subtle Blend of Courtly and Religious Traditions // The Spirit of the Court. Selected Proceedings of the Fourth Congress of the International Courtly Literature Society. Toronto, 1983.

*Sola Solé J. M. Corpus de poésia mozàrabe: les harjas andalusies. Barcelona, 1973.*

*Stiern S. M. Les chansons mozarabes. Palermo, 1953.*

*Zink M. Belle: essai sur les chansons de toile, suivi d'une édition et d'une traduction Paris, 1978.*

Текст «Александрийского любовного фрагмента» цит. по:

*Collectanea Alexandrina / Ed. J. U. Powell. Oxford, 1925. P. 177–179.*

Перевод античной лирики С. Ошерова цит. по:

*Античная лирика / Сост. и примеч. С. Алт, Ю. Шульц. БВЛ, М., 1968.*

Перевод античной лирики В. Вересаева цит. по:

Там же.

Перевод арабской лирики цит. по:

*Арабская поэзия Средних веков / Сост. И. Фильштинский. БВЛ, М., 1975.*

Перевод галисийско-португальской и испанской поэзии М. Самаева цит. по:

*Испанская поэзия в русских переводах 1789–1980 гг. / Сост. С. Гончаренко. 2-е изд. М., 1984.*

Перевод древнеанглийской поэзии В. Г. Тихомирова цит. по:

*Древнеанглийская поэзия / Изд. подг. О. А. Смирницкая, В. Г. Тихомиров. М., 1982.*

Перевод ирландской поэзии Г. Кружкова цит. по:

*Поэзия Ирландии / Сост. Г. Кружкова, Т. Михайловой, А. Саруханян. М., 1988.*

Перевод ирландской поэзии В. Г. Тихомирова цит. по:

Там же.

Перевод ирландской поэзии Т. А. Михайловой цит. по:

Там же.

Перевод ирландской поэзии С. В. Шкунаева цит. по:

*Предания и мифы средневековой Ирландии / Сост. С. В. Шкунаев. М., 1991.*

Перевод итальянской поэзии М. Л. Гаспарова цит. по:

*Гаспаров М. Л. Очерк истории европейского стиха. М., 1989.*

Перевод латинской поэзии М. Л. Гаспарова цит. по:

*Памятники средневековой латинской литературы X–XII веков / Отв. ред. М. Е. Грабарь-Пассек, М. Л. Гаспаров. М., 1972.*

Перевод латинской поэзии М. Л. Гаспарова и Л. Гинзбурга цит. по:

*Поэзия трубадуров. Поэзия миннезингеров. Поэзия вагантов. М., 1974.*

Перевод латинской поэзии М. Л. Гаспарова цит. по:

*Зарубежная литература Средних веков / Сост. Б. И. Пуришев. 2-е изд. М., 1975. Т. I.*

Перевод латинской поэзии И. Н. Голенищева-Кутузова цит. по:

*Голенищев-Кутузов И. Н. Средневековая латинская литература Италии. М., 1972.*

Перевод латинской поэзии О. Румера цит. по:

*Хрестоматия по зарубежной литературе Средних веков / Сост. Б. И. Пуришев, Р. О. Шор. М., 1953.*

Перевод латинской поэзии Б. Ярхо цит. по:

Там же.

Перевод «Младшей Эдды» О. А. Смирницкой цит. по:

*Младшая Эдда / Изд. подг. О. А. Смирницкая, М. И. Стеблин-Каменский // Литературные памятники. Л., 1970.*

Перевод немецкой поэзии Р. Шор цит. по:

*Хрестоматия по зарубежной литературе Средних веков / Сост. Б. И. Пуришев, Р. О. Шор. М., 1953.*

Перевод «Песни о Роланде» Ю. Корнеева цит. по:

*Песнь о Роланде. Коронование Людовика. Нимская телега. Песнь о Сиде. Романсеро. БВЛ, М., 1976.*

Перевод «Песни о Сиде» Б.Ярхо, переработанный Ю.Корнеевым и А.Смирновым, цит. по:

Зарубежная литература Средних веков / Сост. Б.И.Пуришев. 2-е изд. М., 1975. Т. II.

Перевод Платона А.Н.Егунова цит. по:

Платон. Соч.: В 3 т. М., 1968. Т. I. С. 139.

Перевод Платона Я.М.Боровского цит. по:

Платон. Соч.: В 3-х томах. М., 1970. Т. II. С. 180.

Перевод поэзии вагантов М.Л.Гаспарова цит. по:

Поэзия вагантов / Изд. подг. М.Л.Гаспаров. М., 1975.

Перевод поэзии скальдов С.В.Петрова цит. по:

Поэзия скальдов / Изд. подг. С.В.Петров. М.И.Стеблин-Каменский. Л., 1979.

Перевод провансальской поэзии В.Дынник цит. по:

Поэзия трубадуров. Поэзия миннезингеров. Поэзия вагантов. БВЛ, М., 1974.

Перевод провансальской поэзии А.Наймана цит. по:

Песни трубадуров / Изд. подг. А.Найман. М., 1979.

Перевод саг М.И.Стеблин-Каменского цит. по:

Снорри Стурлусон «Круг Земной» М., 1980.

# Указатель имен\*

Августин Блаженный 58—60, 67, 77,  
204, 324, 330, 349, 411, 447

Авсоний 203

Адам де ла Алль 383, 389

Адам Сен-Викторский 330

Аделард Батский 324

Алазаис де Поркайрагуэс 360, 381

Алкей 422

Алкуин 60, 251, 327, 328

аль-Мутамид 313

Альбрехт фон Йохансдорф 291

Альдхельм Мальмсберийский 251, 323,  
328

Альрам фон Грестен 253

сл. Амвросий Медиоланский 289, 325,  
327, 330, 348, 353, 411

Анакреонт 180

Анейрин 165, 170, 173, 183, 188

Ангус 235—236

Андрей Капеллан 328, 359

Аполлинарий Сидоний 251, 325

Апулей 324

Аратор 323, 325

Ариосто 131

Аристотель 10, 163, 326, 410

Аристофан 427

Арман де Бреон 379

Армод 150, 152, 154

Арнаут де Марейль 360

Артур 166, 190

Архилох 9, 163

Архиппиита Кёльнский 357

Асклепиад 427

Бальдерик Бургейльский 251, 329

Беда Достопочтенный 17, 230, 323, 328

св. Бернард Клервоский 365, 411

Бернарт де Вентадорн 149, 360, 365

Бернарт Марти 380

Бернгер фон Горнхайм 263

Бертран де Борн 366

Бион Смирнский 16, 204, 367

Блиггер фон Штейнах 263

Бодлер, Шарль 332

Боккаччо 18

Бонифаций 251, 323, 412

Боэций 181—182, 323, 326, 353

Браги 166

Буи, старуха из Берри 27

Буркхард фон Хоэнфельз 263, 300

Бьёрн Арнгеирссон 111—112, 117—118, 161

Бьёрн Асбрандссон 112, 117, 120—121,  
127, 132, 135, 137, 160—161

Бьярни Кольбейнссон 153—155, 158, 162

Вагн Акасон 153

Вагнер 289, 302

Вакхилид 10

Валахфрид Страбон 328

Вальтер фон дер Фогельвейде 251, 263—  
265, 283—284, 289—292, 294—297,  
299—300, 302—304, 353, 411

\* В указатель включены имена как исторических, так и легендарных авторов.

- Вальтер Шатильонский 357, 366, 368  
 Вацлав III фон Рюген 300  
 Вальтер фон Мецце 253  
 Венанций Фортунат 59–60, 251, 325, 329, 363, 368  
 Вергилий 16, 59–60, 170, 204–205, 323–328, 334, 343, 346, 352, 360, 367–368, 411  
 Верингер из Тегернзее 261  
 Виктор Гюго 307  
 Вольфрам фон Эшенбах 264, 285–288, 294, 296–297, 302, 353  
 Гальфрид Монмутский 165–166, 189, 207  
 Ганс Сакс 290  
 Гас Брюле 385–386  
 Гартман фон Ауэ 250, 264–265, 291, 296–297  
 Гаусельм Файдит 278  
 Гвиберт Ножанский 324, 329, 447  
 Гвидо Гвиницелли 413  
 Гвидо Капальканти 413  
 Гвиттоне Д'Арсецо 429  
 Гёте 131, 289  
 Генрих VI 263, 278–283, 303  
 Генрих Виттенпейлер 301  
 Генрих фон Майсен (по прозвищу Фрауенлоб) 264, 301  
 Генрих фон Морунген 17, 251, 287, 291, 296  
 Генрих фон Мюгельн 295  
 Генрих фон Ругге 281, 290–291  
 Генрих фон Фельдеке 264, 281, 296, 303  
 Гесиод 163, 230  
 Гильдас 59–60  
 Гильем IX (Аквитанский) 135, 314, 360, 365, 369, 380  
 Гильем де Кабестань 365  
 Гильем де Лоррис 346  
 Гильем Фигейра 366  
 Гираут де Борнель 372–374, 388  
 Гираут де Кабрейра 340  
 Гираут де Рикьер 368  
 Гнесипп 427  
 Гомер 10, 163, 367  
 Гораций 9, 127, 130–131, 189, 204, 251, 323–324, 326, 328, 334, 427  
 Гормфлат 212–213, 221  
 Готфрид фон Нейфен 263  
 Готфрид Страсбургский 263, 296–297  
 Графиня де Диа 376, 379, 380  
 Григорий Великий 202, 411  
 Гуаире Адне, король Коннахта 213, 242–243  
 Гуго фон Монтфорт 300  
 Гуннлауг Змеинный Язык 117–118, 122–128, 134, 142, 160, 163  
 Даллан Форгайл 199  
 Данте 18, 410, 415  
 Дер Марнер 299  
 Джакомино Пульезе 414, 425, 428–429  
 Джауфре Рюдель 365–366  
 Джон Донн 131  
 Диармайд, ирландский король 232–235, 242  
 Диниз (король Дионисий) 397–398, 404  
 Дитмар фон Айст 253, 271–273, 280, 283–284, 303, 385–386, 422–423  
 Драконтий 325  
 Дю Белле 60, 329  
 Еврипид 130, 427  
 Епсений 323  
 Жан Ренар 311  
 Жерберт де Монтрей 311  
 Ибн Зайдун 313  
 Ибн Кузман 314–315  
 Ибн Сан ал-Мулк 314, 316  
 Ибн Хазм 312  
 Ибн Хамдис 313  
 Иероним 349  
 Ингольн 104  
 Иордан 25  
 Исидор Севильский 325–326, 329  
 Йейтс Уильям Батлер 240  
 Каденет 368  
 Кайльте (также см. О'Кильте) 226–227  
 Каллимах 427  
 Кальпурний 327  
 Карбонель 366  
 Кассиодор 202, 204, 326  
 Кастеллоза, дона 379  
 Катулл 36, 133, 338, 398, 427  
 Кладдиан 203  
 Клейст 131

- Клеменс Брентано 302  
 Клопшток 131  
 Колин Мюсет 384–385  
 Колум Килле (св. Колумба) 199, 216, 221  
 Колумбан из Бангора 181, 202, 326  
 Коммодиан 221  
 Конрад фон Вюрцбург 300  
 Кормак 114, 116–122, 124–125, 128–133, 145, 151, 156, 160, 163  
 Крейде 242, 244–246  
 Кухулин 236–237  
 Кэдмон 230  
 Кюневульф 22  
 Кюренберг 247, 266–271, 275–276, 287, 297, 303, 423–424
- Лайлокен 187, 207  
 Лактанций 323–325  
 Леофрик, епископ 22  
 Лиадан 240–242, 246  
 Лливарх Старый 27, 172–182, 186, 190, 192, 222, 224–225, 440  
 Лопе де Вега 307  
 Лукан 59, 325, 411  
 Лукреций 324–325, 427  
 Луцилий 367  
 Людвиг Тик 302
- Магнус Голоногий 113, 117, 143, 146–147, 160  
 Максимиан 320  
 Макферсон Джеймс 228, 240  
 Мананнан, сын Лера 218–220  
 Марбан 213–216, 242  
 Марбод Реннский 251–252, 329  
 Маркабрюн 318, 365, 369–370, 419–420  
 Мартин де Гинзо 402  
 Мартин де Падроцелос 402  
 Марциал 204, 326, 332  
 Матвей Вандомский 328  
 Маццео ди Рикко 425  
 Мейстер Александр 300  
 Мейнлох фон Сефелинген 273–76, 282–283, 303  
 Мелеагр 427  
 Мендинхо 396–397  
 Мерлин (Мирддин) 165, 190, 207
- Метастазіо 131  
 Мимнерм 9–10, 180  
 Миннидауг 167–168  
 Мирддин Дикий или Безумный 186–189, 207, 213–215, 221  
 Михель Бехайм 295–296  
 Монах из Зальцбурга 300  
 Монах Монтаудонский 339  
 Мосх Сицилийский 16, 204, 367
- Неде 231  
 Нейдхардт фон Ройенталь 291, 297, 300–302, 304, 366  
 Ненний 165  
 Ниуне 253  
 Нойенбург 263  
 Ноткер 25–26, 330  
 Нуно Фернандес Торнеол 405
- Овидий 17, 60, 115, 126–127, 130–131, 204, 251–252, 320, 323, 326, 328–329, 334, 341–342, 355, 357, 360–361, 363, 398, 411, 427  
 Одди Глумссон 150  
 Ойсин, сын Финна (также см. Оссиан) 27, 181, 225–228, 235  
 О'Кильте (также см. Кайльте) 226–227  
 Олав Белый Скальд 116  
 Олав Святой 139–140, 142–143, 162  
 Ориген 346  
 Орозий 60  
 Освальд фон Волькенштейн 264, 295, 300  
 Оттар Черный 105–106, 139  
 Отфрид 248  
 Отлох Эммерамский 324, 447  
 Отто фон Ботенлоубен 263  
 Оуэйн 166, 184–185
- Павел Диякон 203, 326–327  
 Педро Амиго де Севилья 404  
 Пейре Видадь 130, 278, 365, 412  
 Пейре де ла Ка'Варана 412  
 Пейре Овернский 149  
 Пейре Роджер 149, 365  
 Пейроль 278  
 Пентадий 203  
 Перо Вивизэ 402

Перо Меого (или Моого) 399–400

Петер фон Арнсберг 290

Петр Блуаский 329

Петр Дамиани 326, 346

Петрарка 18, 126, 130

Пиндар 10

Плавт 427

Платон 165, 189, 196, 326

Плиний Старший 329

Понс де Капдюэль 278, 365

Примас Гугон Орлеанский 357

Присциан 200

Проперций 10, 130, 334, 427

Проспер Аквитанский 59

Пруденций 290, 323–326, 330, 368

Раймбаут де Вакейрас 393, 412

Раймбаут Оранский 381

Райнмар фон Хагенау (Старший) 17,  
283, 291, 294, 296–297

Рассел Джордж 240

Регенсбург 275–277, 303

Ремигий 328

Рёгнвальд Кали 149–152

Рейнмар Скрипач 290

Рейнмар фон Цветер 290, 300

Ринальдо д' Аквино 419–420

Ритенбург 275, 277–279, 282–283, 303

Роман Сладкопеец 230

Рудольф фон Фенис 263, 281, 304

Румелант 299

Саксон Грамматик 95

Сапфо 36, 251, 338, 390

Сенека 411

Серкамон 16

Серлон Вильтонский 251, 329

Сигват Тордарсон 105, 148

Симонид Кеосский 397

Симфосий 323

Синг Джон 240

Смарагд 328

Снорри Стурлусон 119, 142, 147, 151

Совершенная Дама 418

Старуха из Берри 222, 226

Стаций 323, 325, 411

Стесихор 10

Стивенс Джеймс 240

Суибне (Суини) Безумный 187–188,  
207–216, 221–222, 440

Талиесин 165–167, 170, 173, 183, 230

Тангейзер 301–302

Тассо 131

Татвине 323

Тацит 24

Теодульф 327–328

Теренций 251, 328, 427

Тибулл 130, 427

Томас Манн 302

Торвальд Вейли 119, 122

Торд Кольбейнссон 110, 113, 126, 135,  
137

Торлейв 230

Тормод Скальд Чернобровой 106, 115,  
135, 137

Тьёрни Насмешник 110, 160

Тюрк де Мейронн 379

Ульрих фон Лихтенштейн 264, 295, 300

Уриен 166, 185

Феокрит 16, 203–204, 343, 367, 427

Филодем 180

Финн 216, 225, 227–232, 244

Фридрих II 135, 407, 410, 412

Фридрих фон Хаузен 263, 265, 281, 290–  
291, 304

Фергюсон Сэмюэл 240

Фома Аквинский 419

св. Франциск Ассизский 408–410

Халльбьёрн 230

Халльфред 110, 114, 117–118, 121, 126–  
127, 132, 144–146, 156, 160, 162

Харальд Прекраснолодый 135–139,  
156–157

Харальд Суровый 147–149, 151

Хеледд 24, 56, 173–175, 182–183, 185–  
186, 188, 190, 192

Хильдеберт Лаварденский 60, 251, 329

Хравн 122–126

Храбан Маур 323, 326–328

Хродгар 27, 308



Цицерон 324, 411  
Целий Седулий 325

Чекко Анджольери 429–430  
Чьело Д' Алькамо 414, 430–432

Штейнмар 289, 301, 304

Эгиль Скаллагримссон 25, 31, 107–108,  
111–114, 121, 128, 134–138, 160, 440  
Эйлхарт 249

Эйнар Скуласон 151  
Эльберт 328  
Эльвир Хнува 104  
Энгус Кейле-Де 196, 215  
Энний 367  
Эсхил 189

Ювенк 323, 325

Якопо да Лентини 414–415  
Якопоне да Тоди 363, 409

# Указатель произведений

- «Александренда» 221  
«Андреас» 43  
«Аттис» 398—399  
«Ах, пришла моя напасть!» (также см. «Nuc usque, me miseram») 342  
«Ах, цветы-цветочки на густой сосенке» (также см. «¡Ay flores, ay flores do verde pino!») 397  
«Бастард Мударра и семь инфантов Лара» 307  
«Беззаботная песня» (также см. «Omittamus studia») 343  
«Безумие Суибне» (также см. «Buile Suibne») 207  
«Беккина, любовь!» (также см. «Becchin' amor!») 430  
«Беовульф» (также см. «Beowulf») 8, 23, 25—37, 41—43, 54—57, 61, 76—77, 87, 196, 221, 308, 438, 440, 448  
«Беппо» 416  
«Битва при Маг Туиред» (также см. «Cath Maige Tured») 198  
«Благословение на тебя, добрый друг» (также см. «Wol dir, geselle guote») 280  
«Божественная комедия» 413  
«Боярышник листвою в саду поник» (также см. «En un vergier sotz folha d'albespine») 371, 385—387  
«Буколики» 16, 343  
«Буранский сборник» («Codex Buranus») (также см. «Carmina Burana») 256, 336, 340—343, 350, 355, 413  
«В зеленой траве» (также см. «Enas verdes ervas») 400  
«В лес, пещеры бегу...» (также см. «Invenio silvam...») 251  
«В посвящение Диане мы» 36  
«В то время года, которое покрывает мир листьями и цветами» (также см. «A la stagion che il mondo foglia e fiora») 418  
«В час, когда закатится Феб перед Дианою» (также см. «Dum Diane vitrea») 343  
«Весенние вздохи девушки» (также см. «Verna feminae suspiria», «Легко дует южный ветер» — «Levis exsurgit zephirus») 336, 376  
«Вессобрунская молитва» (также см. «Wessobrunner Gebet») 248  
«Вечный творец всего» (также см. «Aeterne rerum conditor») 289  
«Взбранной Воеводе Победительная» 18  
«Видение Веттина» 328

- «Видение Гюльви» 103  
 «Висы о Дневном Луче» (также см. «Daggeislavísur») 113, 135  
 «Висы о поездке на восток» Сигвата 148  
 «Висы о Светоче Острова» (также см. «Eykyndilsvísur») 113, 135  
 «Висы о Стейнгерд» 113  
 «Висы о Чернобровой» (также см. «Kolbrúnarvísur») 106, 135  
 «Висы радости» (также см. «Gamanvísur») 147—149  
 «Влюблен я в звездочку» 314  
 «Влюбленное сердце» (также см. «Lo core innamorato») 425  
 «Восславим Господа» (также см. «Adram in Coimdid») 201  
 «Вот и зимняя пора» 360  
 «Вот мой сказ» (также см. «Scél lem dúib») 321  
 «Время любезное» (также см. «Tempus est iocundum») 344  
 «Встанай, друг» (также см. «Levad', amigo») 405  
 «Встречаясь с ней, не поднимаю глаз» 314  
 «Вторая Песнь о Гудрун» (также см. «Guðrúnarkviða önnor») 80, 87—90, 98, 100  
 «Вторая Песнь о Хельги Убийце Хундинга» (также см. «Helgakviða Hundingsbana II») 87, 95—101, 115  
 «Вульф и Эадвакер» (также см. «Wulf and Eadwacer») 21—22, 25—26, 61—64, 69—75, 78, 86, 99, 377, 380, 421, 430, 441  
 «Вызволи меня из беды» (также см. «Alsa-me min hali») 424  
 «Выкуп головы» (также см. «Höfuðlausn») 106  
 «Вчера за изгородью» (также см. «L'autrier, jost'une sebissa») 369
- «Героиды» 130, 251, 328—329, 342  
 «Герцог Эрнст» (также см. «Herzog Ernst») 249  
 «Гильом из Доля» (также см. «Guillaume de Dôle») 311, 390  
 «Гимн Афродите» 36  
 «Гимн по славу Ларского озера» 203  
 «Гимн пению петуха» (также см. «Hymnus ad Galli Cantum») 290  
 «Гододдин» (также см. «l Gododdin») 167—173, 178, 182, 233  
 «Господь велел, чтобы Адам и Ева» 366  
 «Гренландская Песнь об Атли» (также см. «Песнь об Атли», «Atlakviða in gröenlenska») 84—86  
 «Гренландские Речи Атли» (также см. «Речи Атли», «Atlamál in gröenlenska») 84—85, 91—94  
 «Гутлак» (также см. «Guthlac») 41
- «Дама и клирик» (также см. «Erat quedam domina») 376  
 «Дартула» 240  
 «Дејдре» Джеймса Стипенса 240  
 «Дејдре» Джорджа Рассела 240  
 «Дејдре» Сэмюэла Фергюсона 240  
 «Дејдре» Уильяма Батлера Йейтса 240  
 «Дејдре печалей» Джона Синга 240  
 «Декамерон» 228  
 «Деор» (также см. «Deor») 21, 33—37, 41, 61, 76, 79, 99, 195, 438, 440, 443  
 «Деяния апостолов» (также см. «De actibus apostolorum») 323, 325

- «Десяния датчан» (также см. «*Saxonis Gesta Danorum*») 95  
 «Дистихи Катона» 323  
 «Для меня прекрасной» (также см. «*Por mui fremosa*») 400  
 «Домик в Коломне» 416  
 «Дон Жуан» 416  
 «Донна, я печалюсь из-за нас» (также см. «*Donna, di voi mi lamento*») 425  
 «Драпа о йомсвикигах» (также см. «*Jómsvíkingadrápa*») 153, 157, 162  
 «Драпа о Снефрид» (также см. «*Snæfriðardrápa*») 135—137, 156  
 «Древности Рима» 60, 329  
 «Думы изгнанника» 216
- «Евангелие» (также см. «*Liber Evangeliorum*») Отфрида 248  
 «Евангелие» Ювенка 323, 325  
 «Евнух» 427  
 «Его когти продрались сквозь облака» (также см. «*Sine klāwen durch diu wolken sint geslagen*») 285—286  
 «Елена» (также см. «*Elene*») 69  
 «Если бы весь мир был моим» (также см. «*Wære diu werlt alle mîn*») 257—258  
 «Если б в устах моих ангельские речи» (также см. «*Si linguis angelicis*») 341, 345, 365, 413
- «Жалоба» 297  
 «Жалоба девушки» 319, 321  
 «Жалоба Крейде, оплакивающей Динертах» 25  
 «Жалобы жены» (также см. «*The Wife's Lament*») 22—25, 41—44, 61—69, 72—75, 78, 81, 94—95, 194, 221, 438, 441, 443  
 «Жалобы Лиадан» 240—242  
 «Жалобы монахини» (также см. «*Plangit nonna fletibus*») 376  
 «Желтая книга Лекана» 196  
 «Женщина стояла одна и смотрела на пустошь» (также см. «*Ez stuont ein frouwe alleine und warte uber heide*») 254  
 «Женщины и соколы легко становятся ручными» (также см. «*Wib unde vederspil dic werdent lihte zam*») 269  
 «Жизнь Мерлина» (также см. «*Vita Merlini*») 165, 190  
 «Житие Святого Алексея» 310  
 «Житие Святого Леодерика» 310  
 «Житие Святого Леодогария» 310
- «За окном каждое утро» (также см. «*Darrieri a ssa finescia ogni matina*») 416  
 «За что меня бьет мой муж, негодник!» (также см. «*Por coi me bait mes maris, laissette!*») 388  
 «Заблудшему ученику» 327  
 «Закливание от колотья в боку» 35  
 «Золотая Секвенция» 342
- «Ивейн» (также см. «*Iwein*») 250, 297  
 «Из всех женщин радость дает все-таки девушка» (также см. «*Aller wibe wunne diu get noch megetin*») 270  
 «Избегаю креста» (также см. «*Fugio la croce*») 409  
 «Изгнание сыновей Уснеха» 238, 240

- «Из-за злого мужа» (также см. «Per lo marito c' ò rio») 424  
 «Изнемогая от любви к тебе» (также см. «Nam languens amore tuo») 339  
 «Игра о Нейдхарт» 302  
 «Игра о Робене и Марион» 383  
 «Илиада» 24  
 «Ион» 165, 189, 196  
 «Искусство любви» (также см. «Наука любви» — «Ars Amatoria», «Ars Amandi») 328, 361, 427  
 «Искусство поэзии» 9  
 «Исповедь» 67, 77, 324, 411  
 «История бриттов» (также см. «Historia Britonum») 165, 190  
 «История королей Британии» («Historia Regum Britanniae») 190  
 «История лангобардов» 326  
 «История моих бедствий» 324  
 «Исчезновение Кондлы Прекрасного, сына Конда Ста Бити» 218  
 «Иудейско-итальянская элегия» (также см. «Elegia Giudeo-Italiana») 408  
 «К Богородице Марии» (также см. «Ad dei genitricem Mariam»; «Радуйся, образ солнца» — «Instar solis, ave! tocius luminis atque») 348  
 «К самой себе» (также см. «Sedens more turturis») 376  
 «Кажется мне тот богоравным» 338  
 «Как будто ты посторонний» (также см. «Como si filyol' alyenu») 318  
 «Как я живу в тоске, мама, из-за моего друга» (также см. «Como vivo coitada, madre, por meu amigo») 402  
 «Календарь Энгуса» (также см. «Félire Óengusso Céili Dé») 57, 215  
 «Капитулярный» 252  
 «Кембриджские песни» 255, 322—356, 419  
 «Киклоп» 427  
 «Ключ размеров» 149  
 «Книга Анейрина» (также см. «Llyfr Aneirin») 167—170  
 «Книга бурой коровы» (также см. «Lebor na Huidre») 198  
 «Книга Бытия» (древневерхненемецкая) (также см. «Genesis») 248  
 «Книга Бытия» (англосаксонская) (также см. «Genesis») 19, 40—43  
 «Книга десяти глав» 329  
 «Книга дураков» 302  
 «Книга о заселении страны» (также см. «Landnámabók») 110  
 «Книга о камнях» 252, 329  
 «Книга Песни Песней Соломона» (также см. «Песнь Песней») 15—16, 329, 343, 363, 372  
 «Книга Плача Иеремии» 60  
 «Книга пророка Иезекииля» 60, 351  
 «Книга пророка Иеремии» 60  
 «Книга пророка Исаии» 60, 351  
 «Книга с Плоского Острова» (также см. «Flateyjarbók») 135  
 «Книга Талнесина» (также см. «Llyfr Taliesin») 56, 166  
 «Когда однажды я был в Компостела» (также см. «Quand' eu un dia en Compostela») 404  
 «Когда я вижу, что приходит зоря» (также см. «Cant voi l'aube dou jor venir») 385  
 «Когда я стою одна в рубашке» (также см. «Swenne ich stân aleine in minem hemed») 267—268

- «Колокол» (также см. «Clocán binn») 201  
 «Колыбельная Грайне» 233—234  
 «Колыбельная Диногаду» (из поэмы «Годдодин») 234  
 «Кольцо» 301  
 «Король и отшельник» 213—214  
 «Король Ротер» (также см. «König Rother») 249  
 «Коттонские гномические стихи» 64  
 «Красная книга Хергеста» 173  
 «Краткая Песнь о Сигурде» (также см. «Sigurdarkviða in skamma») 80—84, 89, 94  
 «Крепость в Рат Имган» 57  
 «Крепость Тенби» 56—57  
 «Крик Гарба» (также см. «Ревун поет» — «Gáir na Gairbe gláidbinne») 208  
 «Кто здесь так собирается вкруг?» (также см. «Swaz hie gat umbe») 258  
 «Кто стучит, кто стучит под окнами» (также см. «Quis ist hic, qui pulsat ad ostium»;  
 «Ритм о Прекрасной Деве Марии» — «Rhythmus de beata Maria virgine») 346—347  
 «Куркулион» (также см. «Проделки парасита») 427
- «Лауренцианский ритм» (также см. «Ritmo Laurenziano») 407  
 «Легко дует южный ветер» (также см. «Levis exsurgit zephirus»; «Весенние вздохи девушки» — «Verna feminae suspiria») 418—419  
 «Лейнстерская книга» (также см. «Lebor Laigen») 57, 198  
 «Лекарство от любви» (также см. «Remedia Amoris») 328  
 «Липа в конце концов осталась без листьев и цветов на весь год» (также см. «Diu linde ist an dem ende nu jarlanc lieht unde bloz») 253  
 «Любимая покинула меня» 314  
 «Люблю я жаворонка взлет» 360  
 «Любовная песня» (также см. «Grates ago Veneri») 343  
 «Любовь не желает, чтоб я восклицал» (также см. «Amor non vole ch'io clami») 417
- «Мавританский романс» 307  
 «Майский дивный день» (также см. «Cétemain, cain cucht») 193, 229  
 «Мама, время пришло» (также см. «Mamma, lo temp' è venuto») 428  
 «Мандалиет, мандалиет» (также см. «Mandaliet, mandaliet») 258  
 «Матерь Скорбная стояла» (также см. «Stabat mater dolorosa») 363  
 «Мать милая!» 390  
 «Мерзебургские заговоры» (также см. «Merseburger Zaubersprüche») 247  
 «Метаморфозы» Апулея 324  
 «Метаморфозы» (также см. «Metamorphoses») Овидия 130, 251, 360  
 «Милая подруга, приходи же» (также см. «Iam, dulcis amica, venito»; «Приглашение подруге» — «Invitatio amicae») 331—335, 356, 368  
 «Мировая история» (также см. «Historiarum adversus paganos libri septem») 59—60  
 «Младшая Эдда» (также см. «Edda Snorra Sturlusonar») 103, 107, 141, 164, 230, 246  
 «Многие любленные несут свое горе» (также см. «Molti amadori la lor malatia») 417  
 «Мое сердце» (также см. «Vayse meu coragon de mib») 317  
 «Моему другу» (также см. «A meu amigo») 400  
 «Мозелла» 203  
 «Мой господин, Ибрагим» (также см. «Men sidi Ibrahim») 319  
 «Монах и его кот» (также см. «Ученый и кот») 205  
 «Монтекассинский ритм» (также см. «Ritmo Cassinese») 407

- «Морестранник» (также см. «The Seafarer») 21, 26—27, 37—44, 47, 51—53, 61, 67, 75—77, 96, 175, 192, 193, 221, 438, 440—441, 443
- «Муспилли» (также см. «Muspilli») 248
- «Нанно» Мимнерма 9
- «Наука любви» Овидия (также см. «Искусство любви» — «Ars Amatoria», «Ars Amandi») 328, 361, 427
- «Не трогай меня, мой господин!» (также см. «Non me tangas, ya habibi!») 318
- «Нежным ветерком дыханьем» 360
- «Никогда я не утешусь» (также см. «Gia mai non mi conforto») 419
- «Ничто не кажется мне столь хорошим или достойным хвалы» (также см. «Mich dunket niht so guotes noch so lobesam») 255
- «Нейдхарт Лис» 302
- «Нейдхарт с крестьянами» 302
- «Новая жизнь» 413
- «О, благородный Рим» (также см. «O, Roma Nobilis») 59
- «О, горные олени» (также см. «Ai cervos do monte») 400
- «О Граде Божиим» 58, 411
- «О дворе» 327
- «О, дорогой прекрасный сын, моя единственная любовь» (также см. «Ai, bels filhs cars, ma sol' amors») 364
- «О, измученная влюбленная» (также см. «Oi lassa 'namorata») 421
- «О любви» 328, 359
- «О народном красноречии» 415—416
- «О природе вещей» 427
- «О приходе песны» 203
- «О происхождении германцев и местоположении Германии» 24
- «О происхождении и деянии готы» (также см. «De Gotarum Origine et Rebus Gestis») 25
- «О разрушении и завоевании Британии» (также см. «De excidio et conquestu Britanniae») 59
- «О разрушении монастыря в Линдисфарне» 59, 327
- «О разрушении Тюрингии» (также см. «De Excidio Thoringiae») 59
- «О своем изгнании» 329
- «О словесных украшениях» 329
- «О страдании мне подобает петь» (также см. «Di dolor mi convien cantare») 424
- «О тайной любви ты всегда пел» (также см. «Der helden minne ir klage») 287
- «О тоска, любви подруга» (также см. «O comes amoris, dolor») 354
- «О, я, несчастная, я любила ястреба» (также см. «Tapina oi me, ch'amava uno spaviego») 423
- «Об изменении судьбы Рима» (также см. «De Mutata Romae Fortuna») 59
- «Одиссея» 24
- «Одна я в Сан Симонов пришла скиток» (также см. «Sedia-m' eu na ermida de San Simion») 396
- «Оды» Горация 334
- «Ожерелье голубки» 312—313
- «Он забирает у меня душу» (также см. «Quitad me ma alma») 318
- «От всего сердца, я плачу» (также см. «Ez gat mir vonme herzen daz ich geweine») 268

- «Отогнал он сон ленивый» 372  
 «Отрывок Песни о Сигурде» (также см. «Brot af Sigurdarkviða») 81  
 «Очаг Регеда» 56, 184—185  
 «Очень красивую и добродетельную» (также см. «Vil schœne unde biderbe») 273
- «Падение Тары» 55  
 «Парцифаль» Вольфрама фон Эшенбаха (также см. «Parzival») 250  
 «Папочка мой нежный, как ты плохо поступаешь» (также см. «Babbo meo dolce, con' tu mal fai») 428  
 «Пасха наступает, все без него» (также см. «Venid la Pasca, ayun sin ellu!») 336  
 «Пасхальная песнь» 323, 325  
 «Первая Песнь о Гудрун» (также см. «Guðrúnarkviða in fyrsta») 62, 80—81, 86, 88, 90, 92, 95—96, 100  
 «Первая Песнь о Хельги Убийце Хундинга» (также см. «Helgakviða Hundingsbana I») 433  
 «Перебранка Локи» (также см. «Lokasenna») 433  
 «Перечень размеров» (также см. «Háttatal») 119, 142  
 «Песни любви» (также см. «Amores») 251  
 «Песни Недовольства» 291  
 «Песни Оссиана» 228  
 «Песнь о брате Солнце, или Славословие творений» (также см. «Cantico di frate sole o delle creature»; «Песнь творений» — «Canticum creaturarum»; «Песнь брату Солнце» — «Canticum fratris Solis») 408  
 «Песнь о Вёлунде» (также см. «Völundarkviða») 33, 79—80, 115  
 «Песнь о Гаральде и Ярославне» 148  
 «Песнь о деяниях инфантов Лары» (также см. «Cantar de gesta de los Infantes de Lara») 307  
 «Песнь о Людвиге» (также см. «Ludwigslied») 248  
 «Песнь о моем Сиде» 306—308, 393  
 «Песнь о провидении Господнем» Проспера Аквитанского (также см. «Carmen de Providentia Divina») 59  
 «Песнь о Роланде» (также см. «Chanson de Roland») 23, 308—309  
 «Песнь о Роланде» (также см. «Rolandslied») 249  
 «Песнь о Святой Емлалии» 309  
 «Песнь о Святом Георге» («Georgslied») 248  
 «Песня о соколе» (также см. «Я обучала сокола больше года» — «Ich zoch mir einen valken mere danne ein jag») 266  
 «Песнь о Стефане» 336  
 «Песнь о Харбарде» 433  
 «Песнь о Хильдебранде» (также см. «Hildebrandslied») 62, 247  
 «Песнь об Атли» (также см. «Гренландская Песнь об Атли» — «Atlakviða in gröenlenzka») 85, 91—92  
 «Песнь Песней» (также см. «Книга Песни Песней Соломона») 17, 261, 317, 319, 321, 332, 334—335, 340, 346—349, 363, 368, 372, 400, 447  
 «Песнь стражей Модены» (также см. «O tu, qui servas armis ista moenia») 351—352  
 «Писец в лесу» 200—201, 215  
 «Плавание Брана, сына Фебала» 218, 221  
 «Плач Ангуса по Диармайду» 235—236  
 «Плач Дейдре» 238—239, 439



- «Плач Дидоны» 27  
 «Плач Крейде, дочери Кайрбре» 242, 246  
 «Плач Кухулина над телом Фердиана» 236, 439  
 «Плач на смерть Карла Великого» 175, 235, 246  
 «Плач о гибели Ура» 60  
 «Плач о гибели Шумера и Аккада» 60  
 «Плач о разрушении города Лагаша» 60  
 «Плач Оддрун» (также см. «Oddrúnargrátr») 83—85, 100  
 «Плач Орфея» 27  
 «Плач отца» (в «Беовульфе») 26, 30—32  
 «Плач Рахили» 26—27  
 «Плач последнего отпрыска великого рода» (в «Беовульфе») 26, 28—32  
 «Плач по Самсону» 336  
 «Плач Хеледд по Кинддилану» 56, 182—183  
 «Плач Эдипа» 27  
 «Повеселей бы песню я запела» (также см. «A chantar m'er») 380  
 «Под липами» (также см. «Unter der linden») 251, 292  
 «Подвластны мне королевства и страны» (также см. «Mir sint diu rich und diu lant undertan») 281  
 «Подстрекательство Гудрун» (также см. «Guðrúnarhvöt») 75, 79—80, 92—95, 99—100, 116, 441  
 «Поездка Брюнхильд в Хель» (также см. «Helreið Brynhildar») 63, 80, 83—84, 100, 438  
 «Поездка Скирнира» 116  
 «Позавчера я был в собрании» (также см. «L' altr' ieri fui in parlamento») 425  
 «Пойдем, пойдем, мой друг» (также см. «Приходи, мой друг, ко мне» — «Chume, chume, geselle min») 259  
 «Покинутая покинувшему» (также см. «H., quondam carissimo») 376  
 «Пословицная песнь» (также см. «Málsháttakvæði») 153—157  
 «Посланец тоскующей подруги» (также см. «Seneder friundinne bote») 272  
 «Послание к Регинальду» 189  
 «Послание мужа» (также см. «The Husband's Message») 21, 61, 72—78, 221  
 «Послания с Понта» (также см. «Epistolae ex Ponto») 60, 130, 328, 329, 341  
 «Похищение Быка из Куальнге» 236  
 «Поэтика» Аристотеля 10, 163  
 «Презренная донна, не противоречь мне» (также см. «Villana donna, non mi ti disdire») 429  
 «Прекрасная госпожа» (также см. «Bé Find») 220—221  
 «Прение Флоры и Филиды» (также см. «Anni parte florida, celo puriore») 305, 357  
 «Преследование Диармайда и Грайне» 232  
 «Приветствия» (также см. «Oíana») 188—190  
 «Приглашение подруге» (также см. «Invitatio amicae», «Милая подруга, приходи же» — «Iam, dulcis amica, venito») 331—335, 356, 368  
 «Приди, господин, приди» (также см. «Veni, sídī, veni») 317  
 «Приди, Киприда» 36  
 «Примите, госпожа, этот венок» (также см. «Nemt frouwe diesen kranz») 292  
 «Приходи, мой друг, ко мне» (также см. «Пойдем, пойдем, мой друг» — «Chume, chume, geselle min») 259  
 «Приходи, мой избранный» (также см. «Veni, dilectissime») 335  
 «Пробудилась прекрасная, пробудилась красивая» (также см. «Levou-s' a louçana, levou-s' a velida») 335

- «Проделки парасита» (также см. «Куркулион») 427  
 «Проклятие Аккаду» 60  
 «Проповедь о разрушении Рима» («De excidio urbis Romae sermo») 58  
 «Прорицание вёльвы» (также см. «Völuspá») 248  
 «Прорицание Неде» 231  
 «Прорицания Мерлина» (также см. «Prophetiae Merlini») 190  
 «Пророчество Грипира» 115—116  
 «Прочь от моей двери» (также см. «Lévati dalla porta») 425  
 «Прощай, моя летняя радость!» (также см. «So wol dir, sumerwunne!») 255  
 «Прядь о Пипном капюшоне» 433  
 «Прядь о Торлейве» 230  
 «Псалтырь четверостиший» (также см. «Saltair na Rann») 196, 215  
 «Психомания» 323—325  
 «Птицы все поют» (также см. «Cantant omnes volucres») 353  
 «Птичка малая» (также см. «Int én bec») 201—202  
 «Птичка, что зопет с илы» (также см. «Int én gaires asin tsail») 202  
 «Путешествие Снедгуса и Мак Риагла» (также см. «Immram Snédgusa ocus Maic Riagla») 196  
 «Радуйся, образ солнца» (также см. «Instar solis, ave! tocius luminis atque»; «К Богородице Марии» — «Ad dei genitricem Mariam») 348  
 «Разговор старейших» 227, 244  
 «Рай ли это, друг» (также см. «Est il paradis, amie») 389  
 «Речи Атли» (также см. «Гренландские Речи Атли» — «Atlamá! in gröenlenzko») 92, 115  
 «Речи Высокого» (также см. «Hávamál») 115—116, 155, 162  
 «Речи Сигдривы» 115  
 «Речи Хамдира» (также см. «Hamðismál») 75, 88, 116, 441  
 «Ритм о Прекрасной Деве Марии» (также см. «Rhythmus de beata Maria virgine»; «Кто стучит, кто стучит под окнами» — «Quis ist hic, qui pulsat ad ostium») 346  
 «Ритм о святом Алексее» (также см. «Ritmo su Sant' Alessio») 408  
 «Риторика к Гереннию» 329  
 «Рифмованная поэма» 27, 37, 50—53, 61, 67, 77—78  
 «Роза свежая, благоуханная» (также см. «Rosa fresca aulentissima») 414, 430  
 «Роман о Розе» 346, 350, 390  
 «Роман о Фиалке» (также см. «Roman de la Violette») 311  
 «Роман об Энее» 131  
 «Ромео и Джульетта» 101, 289  
 «Руины» (также см. «The Ruin») 21, 31, 37, 41, 53—57, 69, 78, 175—176, 438, 443  
 «Руководство к Божественной и мирской словесности» 202  
 «Руодлиб» 252  
 «Рыбья хула» (также см. «Grámagaflím») 111  
 «Сага о Бьёрне Герое из Хитдаля» 109—113, 126  
 «Сага о Гуннлауге Зменном Языке» (также см. «Gunnlaugs saga ormstungu») 109, 122, 126, 151  
 «Сага о Йоуне Святом» (также см. «Jóns saga helga») 103, 131  
 «Сага о Кормаке» (также см. «Kormáks saga») 109, 122, 151  
 «Сага о людях из Лососьей долины» 119  
 «Сага о людях из Озёрной долины» 104

- «Сага о людях с Песчаного берега» (также см. «Eyrbyggja saga») 109, 112, 114, 127
- «Сага о людях со Светлого озера» 120
- «Сага о Ньяле» 118, 433
- «Сага о побратимах» (также см. «Fóstbrœðra saga») 106, 115
- «Сага о сыновьях Магнуса Голоногого» 434—435
- «Сага о Халльфреде» (также см. «Hallfreðar saga vandræðaskálds») 104, 109—110, 144
- «Сага о Харальде Суровом» 147
- «Сага о Харальде Прекрасноволосом» 136
- «Сага об Инглингах» (также см. «Ynglinga saga») 164
- «Сага об Одде Стреле» 434
- «Сага об Олаве Святом» 139
- «Сага об Олаве Трюггвасоне» 153
- «Сага об оркнейцах» 151
- «Сага об Эгиле» (также см. «Egils saga Skalla-Grimssonar») 104, 107, 433
- «Сватовство к Этайн» 219, 220
- «Светило меркнет» (также см. «Hebet syður») 355, 365
- «Сейчас, когда расцветает» (также см. «Ormai quando flore») 420
- «Серый Гусь» (также см. «Grágás») 104
- «Сияющая утренняя звезда» (также см. «Isplendiente stella d'albore») 429
- «Скажи мне, дочь, моя прекрасная дочь» (также см. «Digades, filha, mia filha louçana») 399
- «Скажите мне, маленькие сестры» (также см. «Garid vos, ay yermanellas») 317
- «Скиталец» (также см. «The Wanderer») 21, 26—27, 31—37, 40—55, 61, 63, 67, 75—77, 96, 175, 192, 194, 221
- «Сладостный нежный лик» (также см. «La dolce ciera piagente») 428
- «Служение дамам» (также см. «Frauendienst») 295
- «Смерть Муйрхертаха, сына Эрк» 217
- «Смирение» (также см. «Resignation»; «Молитва изгнанника») 37—41, 50, 61, 76, 192, 221, 441
- «Снежный ребенок» 331
- «Солнцу Феба светлая предвестница» (также см. «Phoebe claro nondum orto iubare») 350
- «Соловей» Верлена 140
- «Соловей» Алкуина 327
- «Спишь ли ты, дорогой любимый?» (также см. «Slâfest du, friedel ziere?») 283
- «Спор Весны и Зимы» 327
- «Спрашивают нас» (также см. «Preguntar vos») 400
- «Старшая Эдда» (также см. «Edda») 8, 62—63, 79—101, 196, 242, 421, 435, 438
- «Стоит девочка, красная юбчонка» (также см. «Stetit puella rufa tunica») 344
- «Страж башни» (также см. «Gaité de la tor») 387
- «Суибне в лесу» 211, 214—215
- «Суибне и Эран» 209—210
- «Суибне под снегом» 211—215
- «Так как наши матери отправляются в Сан Симон» (также см. «Pois nossas madres van a San Simon») 400
- «Так ранен мой друг» (также см. «Tal vai o meu amigo») 400
- «Теогония» 230
- «Теперь они приказывают мне избегать рыцаря» (также см. «Nu heizent si mich miden einen ritter») 276

- «Только дуб зеленый» (также см. «So ell encina, encina») 402  
«Третья Песнь о Гудрун» 80, 91—92, 100  
«Тристан» Готфрида Страсбургского 296  
«Тристан» (также см. «Tristant») Эйлхарта 249  
«Тристан и Изольда» 289  
«Тристии» (также см. «Tristia») 60, 130  
«Тула о Риге» 116  
«Ты должен знать, мой господин» (также см. «Si sabes, yā sidi») 318  
«Ты мой, я твоя» (также см. «Du bist mîn, ich bin dîn») 261  
«Ты ходила танцевать, дочь» (также см. «Fostes, filha, eno bailar») 400  
  
«У источника в саду» (также см. «A la fontana del vergier») 370  
«Утешение Философией» 181, 323, 326, 411  
«Утрата сыновей» (также см. «Sonatorrek») 25, 31, 36, 75, 137—138, 440, 443  
«Уходи, любовь, прощай» (также см. «Pàrtite, amore, adeo») 421—422  
«Ученый и кот» (также см. «Монах и его кот») 205  
  
«Фарсалия» 58  
«Фасты» (также см. «Fasti») 398  
«Фауст» 289  
«Федр» 189  
«Феникс» Лактанция 323—325  
«Феникс» (древнеанглийская поэма) 42, 221, 280  
«Фи, мой муж, на вашу любовь» (также см. «Fi, maris, de vostre amour») 389  
«Фиваиды» 323  
«Флоkk боевых соратников» (также см. «Liðsmannaflokkr») 148  
  
«Хелианд» (также см. «Heliand») 248  
«Хотела бы оставить мир и служить Богу» (также см. «Lasciar vorria lo mondo e Dio servire») 419  
«Хотите ли вы, чтобы я вам спел» (также см. «Volez vos que je vos chant») 384—385  
«Храм Венеры» (также см. «Dum caupona verterem vino debacchatus») 340—341  
«Храни, Боже, милую» (также см. «Deus amet puellam») 349—350  
«Христос и самаритянка» 248  
«Хвалебная песнь Колум Килле» (также см. «Amra Choluim Chille») 198—199, 231—232  
«Хроника Кайзера» (также см. «Kaiserchronik») 249  
  
«Царь славы» (также см. «Reis glorios») 372  
«Церковная история англоv» 230  
«Цветет благородный лес цветами и листьями» (также см. «Floret silva nobilis floribus et foliis») 256  
«Цветы зла» 332  
  
«Черная книга Кармартена» 192  
«Что за средство может помочь грустному желанию» (также см. «Waz ist für daz truren quot») 271  
«Что мне делать, мама?» (также см. «Que faray, Mamma?») 321—322  
«Что мне делать, что будет со мною» (также см. «Que farayu, o que serad de mihi») 321  
«Чтоб стих вдохновенно звучал» 360

«Что это жизнь без милого вина» 314

«Чудесным образом» («Meravigliosamente») 415

«Школяру от жены его» (также см. «Ultra bienium») 376

«Эксетерские гномические стихи» 64

«Элегия на расставание с Райхенау» 328

«Экклезиастусы» 427

«Эклога Феодула» 342

«Эклоги» Вергилия 327, 334

«Элегии» Проперция 9, 334

«Энеида» (также см. «Eneide») Генриха фон Фельдеке 249, 296

«Энеида» Вергилия 59—60, 170, 237, 323, 325, 327, 352

«Эподы» Горация 130

«Эксетерская книга» 22, 23

«Элегия о жизни в Аахене» 327

«Эрек» (также см. «Егес») 250

«Этимологии, или Начала» 325

«Юлиана» 69

«Юдифь» 69

«Я буду так любить тебя, любить» (также см. «Tan t'amaray, tan t'amaray») 317

«Я вижу, утренняя звезда засияла» (также см. «Ich sich den morgensterne brehen») 260

«Я выглядываю из окна и смотрю на волны» (также см. «M'affaccio alla finestra e vedo l'onde») 339—340

«Я дружинник женщины» (также см. «Ich bin holt einer frowen») 273

«Я и мой друг одни» (также см. «Entre moi et mon ami») 386

«Я к Господу как-то попал» 339

«Я не хочу носить ожерелья» (также см. «Non quero tener al») 321

«Я обратила свою привязанность к хорошему рыцарю» (также см. «Ich han den lip gewendet an einen ritter guot») 279

«Я обучала сокола больше года» (также см. «Песня о соколе» — «Ich zoch mir einen valken mere danne ein jar») 266

«Я остаю грусть» (также см. «Ich wil truren varen lan») 259

«Я поражен любовью к юной деушке» (также см. «Sospri sui d'une amorette d'une jone pucelette») 384

«Я решил отдать сердце служению Богу» (также см. «Io m'aggio posto in core a Dio servire») 417

«Я скромной деушкой была» 345

«Я стояла поздно ночью на крепостном валу» (также см. «Ich stuont mir nehtint späte an einer zinnen») 270—271

«Я так похож на золото» (также см. «So wurde ich golde gelich») 277

«Я хороша, а жизнь моя уныла» (также см. «Coindeta sui, si cum n'ai greu cossire») 377

«Яблоня» (также см. «Afallcnnau») 186, 190

«Язык поэзии» (также см. «Skáldskaparmál») 107, 147, 230

- «A cantar m'er» (также см. «Повеселей бы песню я запела») 380
- «A la fontana del vergier» (также см. «У источника в саду») 370
- «A la stagion che il mondo foglia e fiora» (также см. «В то время года, которое покрывает мир листьями и цветами») 418
- «A meu amigo» (также см. «Моему другу») 400
- «Ad dei genitricem Mariam» (также см. «К Богородице Марии»; «Радуйся, образ солнца» — «Instar solis, ave! tocius luminis atque») 348
- «Adram in Coimdid» (также см. «Восславим Господа») 201
- «Aeterne rerum conditor» (также см. «Вечный творец всего») 289
- «Afallennau» (также см. «Яблоня») 186, 190
- «Ai cervos do monte» (также см. «О, горные олени») 400
- «Ai, bels filhs cars, ma sol' amors» (также см. «О, дорогой прекрасный сын, моя единственная любовь») 364
- «Aller wibe wunne diu get noch megetin» (также см. «Из всех женщин радость дает все-таки деушка») 270
- «Alsa-me min hali» (также см. «Вызволи меня из беды») 424
- «Amor habet superos; lovet amat Iuno» 341
- «Amor non vole ch'io clami» (также см. «Любовь не желает, чтоб я восклицал») 417
- «Amores» (также см. «Песни любви» Овидия) 251
- «Amra Choluim Chille» (также см. «Хвалебная песнь Колум Килле») 198—199, 231
- «Anni parte florida, celo puriore» (также см. «Прение Флоры и Филиды») 305, 357
- «Ar em al freg temps vengut» 381
- «Ars Amatoria» (также см. «Ars Amandi», «Наука любви») 328, 361, 427
- «Ars versificatoria» 328
- «Atlakviða in groenlenzka» (также см. «Песнь об Атли») 85, 91—92, 115
- «Atlamál in groenlenzko» (также см. «Гренландские Речи Атли», «Речи Атли») 84—85, 91—92, 94
- «Axe Phebus aureo» 341
- «¡Ay flores, ay flores do verde ripo!» (также см. «Ах, цветы-цветочки на густой сосенке») 397
- «Babbo meo dolce, con' tu mal fai» (также см. «Папочка мой нежный, как ты плохо поступаешь») 428
- «Bé Find» (также см. «Прекрасная госпожа») 220—221
- «Becchin' amor!» (также см. «Беккина, любовь!») 430
- «Beowulf» (также см. «Беовульф») 8, 23, 25—37, 41—43, 54—57, 61, 76—77, 87, 196, 221, 308, 438, 440, 448
- «Brot af Sigurðarkviðu» (также см. «Отрывок Песни о Сигурде») 81
- «Bruma, veris emula» 340
- «Buile Suibne» (также см. «Безумие Суибне») 207
- «Cant voi l'aube dou jor venir» (также см. «Когда я вижу, что приходит заря») 385
- «Cantant omnes volucres» (также см. «Птицы все поют») 353
- «Cantar de gesta de los Infantes de Lara» (также см. «Песнь о деяниях инфантов Лары») 307
- «Cantico di frate sole o delle creature» (также см. «Песнь о брате Солнце, или Славословие творений»; «Песнь творений» — «Canticum creaturarum»; «Песнь брату Солнце» — «Canticum fratris Solis») 408
- «Carmen Apologeticum» 221

- «Carmen de Providentia Divina» (также см. «Песнь о провидении Господнем») 59  
 «Carmina Burana» (также см. «Буранский сборник» — «Codex Buranus») 256, 336, 340–343, 350, 355, 413  
 «Cath Maige Tured» (также см. «Битва при Маг Туиред») 198  
 «Cétemain, cain cucht» (также см. «Майский дивный день») 193, 229  
 «Chanson de Roland» (также см. «Песнь о Роланде») 23, 308–309  
 «Chume, chume, geselle min» (также см. «Приходи, мой друг, ко мне»; «Пойдем, пойдем, мой друг») 259  
 «Clauso Cronos et serato» 340  
 «Clocán binn» (также см. «Колокол») 201  
 «Coindeta sui, si cum n'ai greu cossire» (также см. «Я хороша, а жизнь моя уныла») 318  
 «Como si filyol' alenyu» (также см. «Как будто ты посторонний») 318  
 «Como vivo coitada, madre, por meu amigo» (также см. «Как я живу в тоске, мама, из-за моего друга») 402  
 «Daggeislavísur» (также см. «Висы о Дневном Луче») 113, 135  
 «Darrieri a ssa finescia ogni matina» (также см. «За окном каждое утро») 416  
 «De actibus apostolorum» (также см. «Деяния апостолов» Аратора) 323, 325  
 «De excidio et conquestu Britanniae» (также см. «О разрушении и завоевании Британии») 59  
 «De Excidio Thoringiae» (также см. «О разрушении Тюрингии») 59  
 «De excidio urbis Romae sermo» (также см. «Проповедь о разрушении Рима») 58  
 «De Gotarum Origine et Rebus Gestis» (также см. «О происхождении и деянии готов») 25  
 «De Mutata Romae Fortuna» (также см. «Об изменении судьбы Рима») 59  
 «Deor» (также см. «Деор») 20, 32–36  
 «Der helden minne ir klage» (также см. «О тайной любви ты всегда пел») 287  
 «Deus amet puellam» (также см. «Храни, Боже, милую»; «Господь любит девушку») 349–350  
 «Di dolor mi convien cantare» (также см. «О страдании мне подобает петь») 424  
 «Digades, filha, mia filha louçana» (также см. «Скажи мне, дочь, моя прекрасная дочь») 399  
 «Diu linde ist an dem ende nu jarlanc licht unde bloz» (также см. «Липа в конце концов осталась без листьев и цветов на весь год») 253  
 «Donna, di voi mi lamento» (также см. «Донна, я печалюсь из-за вас») 425  
 «Du bist min, ich bin din» (также см. «Ты мой, я твоя») 261  
 «Dulce solum natalis patrie» 341  
 «Dum caupona verterem vino debacchatus» (также см. «Храм Венеры») 340–341  
 «Dum Diane vitrea» (также см. «В час, когда закатится Феб перед Дианою») 343  
 «Edda Snorra Sturlusonar» (также см. «Младшая Эдда») 103, 107, 141, 164, 230, 246  
 «Edda» (также см. «Старшая Эдда») 8, 62–63, 79–101, 196, 242, 421, 438  
 «Egils saga Skalla-Grímssonar» (также см. «Сага об Эгиле») 104, 107, 433  
 «Elegia Giudeo-Italiana» (также см. «Иудейско-итальянская элегия») 408  
 «Elene» (также см. «Елена») 69  
 «En un vergier sotz folha d'albepine» (также см. «Боярышник листвою в саду поник») 371, 385–387  
 «Enas verdes ervas» (также см. «В зеленой траве») 400  
 «Eneide» (также см. «Энеида» Генриха фон Фельдеке) 249, 296  
 «Entre moi et mon ami» (также см. «Я и мой друг одни») 386  
 «Epistolae ex Ponto» (также см. «Послания с Понта») 60, 130, 328–329, 341

- «Erat quedam domina» (также см. «Дама и клирик») 376  
 «Eres» (также см. «Эрек») 250  
 «Est il paradis, amie» (также см. «Рай ли это, друг») 389  
 «Estivali sub fervore» 341  
 «Eukyndilsvisur» (также см. «Висы о Светоче Острова») 113, 135  
 «Eyrbyggja saga» (также см. «Сага о людях с Песчаного берега») 109, 112, 114, 127  
 «Ez stuont ein frouwe alleine und warte uber heide» (также см. «Женщина стояла одна и смотрела на пустошь») 254  
 «Ez gat mir vonme herzen daz ich geweine» (также см. «От всего сердца, я плачу») 268  
 «Fasti» (также см. «Фасты») 398  
 «Félire Óengusso Céli Dé» (также см. «Календарь Энгуса») 57, 215  
 «Fi, maris, de vostre amour» (также см. «Фи, мой муж, на вашу любовь») 389  
 «Flateyjarbók» (также см. «Книга с Плоского Острова») 135  
 «Floret silva nobilis floribus et foliis» (также см. «Цветет благородный лес цветами и листьями») 256  
 «Fóstbrœðra saga» (также см. «Сага о побратимах») 106, 115  
 «Fostes, filha, eno bailar» (также см. «Ты ходила танцевать, дочь») 400  
 «Frauendienst» (также см. «Служение дамам») 295  
 «Fugio la croce» (также см. «Избегаю креста») 409  
 «Gáir na Gairbe glaidbinne» (также см. «Ревун поет»; «Крик Гарба») 208  
 «Gaite de la tor» (также см. «Страж башни») 387  
 «Gamanvisur» (также см. «Висы радости») 147–149  
 «Garid vos, ay yermanellas» (также см. «Скажите мне, маленькие сестры») 317  
 «Genesis» (также см. древневерхненемецкая «Книга Бытия») 248  
 «Genesis» (также см. англосаксонская «Книга Бытия») 19, 40–43  
 «Georgslied» (также см. «Песнь о Снятом Георге») 248  
 «Già mai non mi conforto» (также см. «Никогда я не утешусь») 419  
 «Grámagaflím» (также см. «Рыбья хула») 111  
 «Grágás» (также см. «Серый Гусь») 104  
 «Grates ago Veneri» (также см. «Любовная песня») 343  
 «Guðrúnarhvöt» (также см. «Подстрекательство Гудрун») 75, 79–80, 92–95, 99–100, 116, 441  
 «Guðrúnarkviða in fyrsta» (также см. «Первая Песнь о Гудрун») 62, 80–81, 86, 88, 90, 92, 95–96, 100, 443  
 «Guðrúnarkviða önnur» (также см. «Вторая Песнь о Гудрун») 80, 87, 90, 98, 100  
 «Guillaume de Dôle» (также см. «Гильом из Доля») 311, 390  
 «Gunnlaugs saga ormstungu» (также см. «Сага о Гуннлауге Змеином Языке») 109, 122, 126, 151  
 «Guthlac» (также см. «Гутлак») 41  
 «H., quondam carissimo» (также см. «Покинутая покинувшему») 376  
 «Hallfreðar saga vandræðaskálds» (также см. «Сага о Халльфреде») 104, 109–110, 144  
 «Hamðismál» (также см. «Речи Хамдира») 75, 88, 116, 441  
 «Háttatal» (также см. «Перечень размеров») 119, 142  
 «Hávamál» (также см. «Речи Высокого») 115–116, 155, 162  
 «Hebet sydus» (также см. «Светило меркнет») 355, 365  
 «Helgakviða Hundingsbana I» (также см. «Первая Песнь о Хельги Убийце Хундинга») 433



- «*Helgakviða Hundingsbana II*» (также см. «Вторая Песнь о Хельги Убийце Хундинга») 87, 95–101, 115
- «*Heliand*» (также см. «Хелианд») 87, 95, 97–99, 101, 115, 248
- «*Helreið Brynhildar*» (также см. «Поездка Брюнхильд в Хель») 63, 80, 83–84, 100, 438
- «*Herzog Ernst*» (также см. «Герцог Эрнст») 249
- «*Hildebrandslied*» (также см. «Песнь о Хильдебранде») 62, 247
- «*Historia Britonum*» (также см. «История бриттов») 165, 190
- «*Historia Regum Britanniae*» (также см. «История королей Британии») 190
- «*Historiarum adversus paganos libri septem*» (также см. «Мировая история» Орозия) 59–60
- «*Huc usque, me miseram*» (также см. «Ах, пришла моя напасть!») 342
- «*Hymnus ad Galli Cantum*» (также см. «Гимн пению петуха») 290
- «*Höfuðlausn*» (также см. «Выкуп головы» Эгиля Скаллагримссона) 106
- «*Höfuðlausn*» (также см. «Выкуп головы» Оттара Черного) 106
- «*I Gododdin*» (также см. «Гододдин») 167–173, 178, 182, 233
- «*Iam, dulcis amica, venito*» (также см. «Милая подруга, приходи же»; «Приглашение подруге» — «*Invitatio amicae*») 331–335, 356, 368
- «*Ich bin holt einer frowen*» (также см. «Я дружинник женщины») 273
- «*Ich han den lip gewendet an einen ritter guot*» (также см. «Я обратила свою привязанность к хорошему рыцарю») 279
- «*Ich sich den morgensterne brehen*» (также см. «Я вижу, утренняя звезда засияла») 260
- «*Ich stuont mir nehtint späte an einer zinnen*» (также см. «Я стояла поздно ночью на крепостном валу») 270–271
- «*Ich wil truren varen lan*» (также см. «Я оставлю грусть») 259
- «*Ich zoch mir einen valken mere danne ein jag*» (также см. «Я обучала сокола больше года»; «Песня о соколс») 266
- «*Immram Snédgusa ocus Maic Riagla*» (также см. «Путешествие Снедгуса и Мак Риагла») 196
- «*Instar solis, ave! tocius luminis atque*» (также см. «Радуйся, образ солнца»; «К Богородице Марии» — «*Ad dei genitricem Mariam*») 348
- «*Int én bec*» (также см. «Птичка малая») 201–202
- «*Int én gaires asin tsail*» (также см. «Птичка, что зовет с ивы») 202
- «*Invenio silvam*» (также см. «В лес, пещеры бегу...») 251
- «*Invitatio amicae*» (также см. «Приглашение подруге»; «Милая подруга, приходи же» — «*Iam, dulcis amica, venito*») 331–335, 356, 368
- «*Inviting a Friend to Supper*» 332
- «*Io m'aggio posto in core a Dio servire*» (также см. «Я решил отдать сердце служению Бору») 417
- «*Isplendiente stella d'albore*» (также см. «Сияющая утренняя звезда») 429
- «*Iwein*» (также см. «Ивейн») 250, 297
- «*Jómsvíkingadrápa*» (также см. «Драпа о йомсвикингах») 153, 157, 168
- «*Jóns saga helga*» (также см. «Сага о Йоуне Святом») 103, 131
- «*Kaiserchronik*» (также см. «Хроника Кайзера») 249
- «*Kolbrúnarvísur*» (также см. «Висы о Чернобровой») 106, 135
- «*König Rother*» (также см. «Король Ротер») 249
- «*Kormáks saga*» (также см. «Сага о Кормаке») 109, 122, 151

- «L' altr' ieri fui in parlamento» (также см. «Позавчера я был в собрании») 425
- «L'autrier, jost'una sebissa» (также см. «Вчера за изгородью») 369
- «L'Invitation au voyage» 332
- «La dolce ciera piacente» (также см. «Сладостный нежный лик») 428
- «Landnámabók» (также см. «Книга о заселении страны») 110
- «Lasciar vorria lo mondo e Dio servire» (также см. «Хотела бы оставить мир и служить Богу») 419
- «Lebor Laigen» (также см. «Лейнстерская книга») 57, 198
- «Lebor na Huidre» (также см. «Книга бурой коровы») 198
- «Levad', amigo» (также см. «Вставай, друг») 405
- «Lévati dalla porta» (также см. «Прочь от моей двери») 425
- «Levis exurgit zephirus» (также см. «Легко дует южный петер»; «Весенние вздохи де-вушки» — «Verna feminae suspiria») 418–419
- «Levou-s' a louçana, levou-s' a velida» (также см. «Пробудилась прекрасная, пробуди-лась красивая») 335
- «Liðsmannaflökk» (также см. «Флокк боевых соратников») 148
- «Liber Evangeliorum» (также см. «Евангелие» Отфрида) 248
- «Llyfr Aneirin» (также см. «Книга Анейрина») 167–170
- «Llyfr Taliesin» (также см. «Книга Талиесина») 56, 166
- «Lo core innamorato» (также см. «Влюбленное сердце») 425
- «Lokasenna» (также см. «Перебранка Локи») 433
- «Ludwigslied» (также см. «Песнь о Людвиге») 248
- «M'affaccio alla finestra e vedo l'onde» (также см. «Я выглядываю из окна и смотрю на волны») 339–340
- «Macgnimartha Finn» 228
- «Málsháttakvæði» (также см. «Пословичная песнь») 153–157
- «Mamma, lo temp' è venuto» (также см. «Мама, время пришло») 428
- «Mandaliet, mandaliet» (также см. «Мандалиет, мандалиет») 258
- «Men sidi Ibrahim» (также см. «Мой господин Ибрагим») 319
- «Meravigliosamente» (также см. «Чудесным образом») 415
- «Merseburger Zaubersprüche» (также см. «Мерзебургские заговоры») 247
- «Metamorphoses» (также см. «Метаморфозы» Овидия 130, 251, 360
- «Mich dunket niht so guotes noch so lobesam» (также см. «Ничто не кажется мне столь хорошим или достойным хвалы») 255
- «Mir sint diu rich und diu lant undertan» (также см. «Подвластны мне королевства и страны») 281
- «Molti amadori la lor malatia» (также см. «Многие плюбленные несут свое горе») 417
- «Muspilli» (также см. «Муспилли») 248
- «Nam languens amore tuo» (также см. «Изнемогая от любви к тебе») 339
- «Nemt frouwe diesen kranz» (также см. «Примите, госпожа, этот венок») 292
- «Non me tangas, ya habibi!» (также см. «Не трогай меня, мой господин!») 318
- «Non quero tener al» (также см. «Я не хочу носить ожерелья») 321
- «Nu heizent si mich miden einen ritter» (также см. «Теперь они приказывают мне избе-гать рыцаря») 276
- «O comes amoris, dolor» (также см. «О, тоска, любви подруга») 354
- «O Roma Nobilis» (также см. «О благородный Рим») 59
- «O tu, qui servas armis ista moenia» (также см. «Песнь стражей Модены») 351–352

- «Oddrúnargrátr» (также см. «Плач Олдрун») 83–85, 100  
 «Oi lassa 'namorata» (также см. «О, измученная влюбленная») 421  
 «Oianau» (также см. «Припетствия») 188–190  
 «Olim sudor Herculis» 341  
 «Omittamus studia» (также см. «Беззаботная песня») 343  
 «Ormai quando flore» (также см. «Сейчас, когда расцветает») 420  
 «Pàrtite, amore, adeo» (также см. «Уходи, любовь, прощай») 421–422  
 «Parzival» (также см. «Парцифаль») 250  
 «Per lo marito c'ò rio» (также см. «Из-за злого мужа») 424  
 «Phoebe claro nondum orto iubare» (также см. «Солнцу Феба светлая предвестница») 350  
 «Plangit nonna fletibus» (также см. «Жалобы монахини») 376  
 «Pois nossas madres van a San Simon» (также см. «Так как наши матери отправляются в Сан Симон») 400  
 «Por coi me bait mes maris, laisette!» (также см. «За что меня бьет мой муж, негодник!») 388  
 «Por mui fremosa» (также см. «Для меня прекрасной») 400  
 «Preguntar vos» (также см. «Спрашивают нас») 400  
 «Prophetiae Merlini» (также см. «Прорицания Мерлина») 190  
 «Quand' eu un dia en Compostela» (также см. «Когда однажды я был в Компостела») 404  
 «Que faray, Mamma?» (также см. «Что мне делать, мама?») 321–322  
 «Que farayu, o que serad de mihi» (также см. «Что мне делать, что будет со мною») 321  
 «Quis ist hic, qui pulsat ad ostium» (также см. «Кто стучит, кто стучит под окнами»; «Ритм о Прекрасной Деве Марии» — «Rhythmus de beata Maria virgine») 346–347  
 «Quitad me ma alma» (также см. «Он забирает у меня душу») 318  
 «Quocumque more motu voluntur tempora» 341  
 «Reis glorios» (также см. «Царь славы») 372  
 «Remedia Amoris» (также см. «Лекарство от любви») Овидия 328  
 «Resignation» (также см. «Смирение», «Молитва изгнанника») 37–41, 50, 61, 76, 192  
 «Rhythmus de beata Maria virgine» (также см. «Ритм о Прекрасной Деве Марии»; «Кто стучит, кто стучит под окнами» — «Quis ist hic, qui pulsat ad ostium») 346–347  
 «Ritmo Cassinese» (также см. «Монтекассинский ритм») 407  
 «Ritmo Laurenziano» (также см. «Лауренцианский ритм») 407  
 «Ritmo su Sant' Alessio» (также см. «Ритм о святом Алексее») 408  
 «Rolandslied» (также см. «Песнь о Роланде») 249  
 «Roman de la Violette» (также см. «Роман о Фиалке») 311  
 «Rosa fresca aulentissima» (также см. «Роза свежая, благоуханная») 414, 430  
 «The Ruin» (также см. «Руины») 21, 31, 37, 41, 53–57, 69, 78, 175–176, 438, 443  
 «Rumor letalis crebro me vulnerat» 341  
 «Saltair na Rann» (также см. «Псалтырь четверостиший») 196, 215  
 «Saturni sidus lividum Mercurio micante» 341  
 «Saxonis Gesta Danorum» (также см. «Деяния датчан») Саксона Грамматика 95  
 «Scél lem dúib» (также см. «Вот мой сказ») 321  
 «The Seafarer» (также см. «Морестранник») 21, 26–27, 37–44, 47, 51–53, 61, 75–77, 96, 175, 192–193, 221, 438, 440–441, 443  
 «Sedens more turturis» (также см. «К самой себе») 376  
 «Sedia-m' eu na ermida de San Simion» (также см. «Одна я в Сан Симонов пришла ски-ток») 396

- «Seneder friundinne bote» (также см. «Посланец тоскующей подруги») 272
- «Si linguis angelicis loquar et humanis» (также см. «Если бы язык ангелов»; «Если б в устах моих ангельские речи») 341, 345, 365, 413
- «Si sabes, yā sidi» (также см. «Ты должен знать, мой господин») 318
- «Sigurðarkviða in skamma» (также см. «Краткая Песнь о Сигурде») 80–82, 84, 89, 94
- «Sine klāwen durch diu wolken sint geslagen» (также см. «Его когти продрались сквозь облака») 285–286
- «Siquem Pieridum ditavit contio» 354
- «Skáldskaparmál» (также см. «Язык поэзии») 107, 147, 230
- «Sláfest du, friedel ziere?» (также см. «Спишь ли ты, дорогой любимый?») 283
- «Snæfríðardrápa» (также см. «Драпа о Снефрид») 135–137, 156
- «So ell encina, encina» (также см. «Только дуб зеленый») 402
- «So wurde ich golde gelich» (также см. «Я так похож на золото») 277
- «So wol dir, sumerwunne!» (также см. «Прощай, моя летняя радость!») 255
- «Sonatorrek» (также см. «Утрата сыновей») 25, 31, 36, 75, 137–138, 440, 443
- «Sospris sui d'une amorette d'une jone pucelette» (также см. «Я поражен любовью к юной девушке») 384
- «Stabat mater dolorosa» (также см. «Мать Скорбная стояла») 363
- «Stetit puella rufa tunica» (также см. «Стоит девочка, красная юбчонка») 344
- «Swaz hie gat umbe» (также см. «Кто здесь так собирается вкруг?») 258
- «Swenne ich stān aleine in mīnem hemedē» (также см. «Когда я стою одна в рубашке») 267–268
- «Tal vai o meu amigo» (также см. «Так ранен мой друг») 400
- «Tan t'amaray, tan t'amaray» (также см. «Я буду так любить тебя, любить») 317
- «Tapina oi me, ch'amava upo sparviero» (также см. «О, я, несчастная, я любила ястреба») 423
- «Tempus est iocundum» (также см. «Время любезное») 344
- «Tristant» (также см. «Тристан») 249
- «Tristia» (также см. «Тристии») 60, 130
- «Ultra bienium» (также см. «Школяру от жены его») 376
- «Unter der linden» (также см. «Под липами») 251, 292
- «Völundarkviða» (также см. «Песнь о Вёлунде») 33, 79–80, 115
- «Völusþá» (также см. «Прорицание вёльвы») 248
- «Vayse meu coragon de mib» (также см. «Мое сердце») 317
- «Veni, sidi, veni» (также см. «Приходи, господин, приходи») 317, 335
- «Veni, dilectissime» (также см. «Приходи, мой избранный») 335
- «Veni, Creator Spiritus» 327
- «Veni, sancte Spiritus» 342
- «Venid la Pasca, ayun sin ellu!» (также см. «Пасха наступает, все без него») 336
- «Vere dulci mediante» (также см. «В середине сладостной песни») 341
- «Verna feminae suspiria» (также см. «Весенние вздохи девушки»; «Легко дует южный ветер» — «Levis exsurgit zephirus») 418–419
- «Vil schœne unde biderbe» (также см. «Очень красивую и добродетельную») 273
- «Villana donna, non mi ti disdire» (также см. «Презренная донна, не противоречь мне») 429

- «Vita Merlini» (также см. «Жизнь Мерлина») 165, 190
- «Volez vos que je vos chant» (также см. «Хотите ли вы, чтобы я вам спел») 384–385
- «The Wanderer» (также см. «Скиталец») 21, 26–27, 31–37, 40–55, 61, 63, 67, 75–77, 96, 175, 192, 194, 221
- «Waz ist für daz truren guot» (также см. «Что за средство может помочь грустному желанию») 271
- «Wessobrunner Gebet» (также см. «Вессобруннская молитва») 248
- «Wib unde vederspil die werdent lihte zam» (также см. «Женщины и соколы легко становятся ручными») 269
- «The Wife's Lament» (также см. «Жалобы жены») 26, 41–44, 61–75, 78, 81, 94–95, 194, 221, 438, 441, 443
- «Wol dir, geselle guote» (также см. «Благословение на тебя, добрый друг») 280
- «Wulf and Eadwacer» (также см. «Вульф и Эадвакер») 21–22, 26, 61–64, 69, 71–72, 74–75, 78, 86, 99, 377, 380, 421, 430, 441
- «Wære diu werlt alle min» (также см. «Если бы весь мир был моим») 257–258
- «Ynglinga saga» (также см. «Сага об Инглингах») 164

---

# SUMMARY

Inna G. Matyushina

## *The Oldest Lyrical Poetry of Europe*

**THE ORIGIN** of lyrical poetry (analysed in Chapter 1) is connected with ritual folk cycles determined by the calendar or *rîtes de passage* — birth, initiation, marriage, death. Its primitive syncretic stage goes back to the emotional verbal responses of ritual choirs to the narrative solo part of the coryphaeus — exclamations of joy, grief, excitement in rituals (or in spring cults). Typologically the most archaic are ritual calendar incantations, whose universal motifs, the desire for love, requests for marriage etc., are inherited by the earliest literary lyrical poetry and condition some of its genres (e.g. *chanson de malmariée*). Rituals independent of seasonal cults give rise to marriage songs, funereal lamentations and eulogies, where descriptive elements gradually appear. These become more complicated in structure and develop ritual symbolism and parallelism, anticipating the psychological parallelism of literary lyrics.

Folk songs, based on parallels between natural phenomena and human feelings, may be typologically the earliest love lyrics, leading to the poetry of the troubadours and the minnesingers with its *Natüreingang*. In contrast to folk song, which relies on common forms and where the individual coincides with the public, literary lyrics are born when the act of artistic creation is aimed not at approaching reproduction of a prior work of art, but at revealing the individuality of the author.

The first lyrical poets of Europe, the skalds, reveal individuality primarily at the level of form, in demonstrating their skill in the artistic use of formal canons. Skaldic love poetry (*mansöngr*, analysed in Chapter 4) begins from statement of facts, rather than description of feelings, and defamation of the rival is almost as important as praise of the beloved. Thus *mansöngr* is originally closer to love magic than to love lyric. In typologically later poems, facts are related primarily in order to express emotions, and this conditions the representation of women and of aesthetic landscapes (rarely present in Old Norse culture). Alongside the pragmatic and informative function an aesthetic aim appears. This aim is achieved through a transformation of folklore devices (parallelisms, metaphors, similes) and of all modes of organisation in the *vísa* (phraseology, syntax and versification), into means of lyrical self-expression. When the creative act, which was previously directed only at the form, involves also the content, authorship becomes fully individual, and at this point lyric in the proper sense of the word is born.

In contrast to Romance lyric (analysed in Chapter 8) with its conventional and fictional content (giving rise to a poetics of rhetorical *loci communes* which was carried into the new universal "reality" of *courtoisie*), skaldic love verses are based on actual situations, which they are designed to affect by various means, including use of the proper names of the participants. Romance songs are universally appropriate and so can be performed at any time, whereas skaldic love verses are closely tied to the specific moment of their performance and are traditionally viewed as *ex tempore* improvisation, implying an archaic view of authorship. The joyful tone of *amour courtois* lyric, with its tendency to harmonisation, its ease of personification (*Joi, Juvens, Mesure*), its chivalric cult *d'object idéal*, and its masculinisation of the lady and feminisation of the troubadour (who is presented as *humilis, tremblans*), differs from the tragic hopelessness in skaldic *mansöngr*, where the cult of masculinity is maintained, almost aggressively directed against the rival, and sometimes even turned against the beloved herself. In contrast to the Romance poets, the skalds have not yet discovered the notion of high feeling: Old Norse lexis expresses physical desire but not spiritual love. The

emotions are relatively simple: even such topics as the ambiguity of love which existed in ancient times (as in Catullus, *odi et amo*) are unknown in *mansöngr*.

Unlike skaldic poetry, the Eddic heroic lays (analysed in Chapter 3) concern feelings expressed only by women. It is commonly believed that in the so-called Eddic heroic elegies (*Guðrúnarkviða fyrsta*, *Guðrúnarkviða önnor*, *Guðrúnarkviða in þriðja*, *Oddrúnargrátr*, *Guðrúnarhvöt*, *Helreið Brynhildar*) the heroine possesses both strength of mind and depth of feeling. However, although the Eddic monologues of heroines enumerating their misfortunes are deeply personal, the object of description is not individual feeling, but the realisation of heroic personality in an objective dramatic situation. If we contrast the Eddic elegies with Galicean-Portuguese *cantigas de amigo* (Chapter 8, Section 6) or corresponding Provençal (Section 4) and Old French genres (Section 5), there is in the former a conspicuous absence of interest in the inner world of the person and a rather detached, objective tone of narration which is characteristic of early stages in the development of "women's songs". Linguistic evidence in poems belonging to the genre of Eddic heroic elegy shows that subjective feeling was not distinct from notions of social activity and its results.

The Anglo-Saxon lyrics analysed in Chapter 2 include lyrical fragments in epic and heroic poetry, as well as the beginnings of meditative lyric and the first instances of love lyric. In this typologically late lyric, the elements in the "plane of content" are hierarchically connected with each other and governed by the poetics of the text as a whole. Any deviation from a single local-temporal sequence of episodes is charged with special semantic overtones and used as a means of expressing unusually intense feelings in the persona.

Like Anglo-Saxon meditative and love poetry, the Welsh and Irish lyrics analysed in Chapters 5 and 6 belong to the culminating stage of the lyrical form, where what was formerly presented as a monologue from the author is attributed to a persona. The lyrical voice is projected onto an imaginary character, who utters a monologue about his own feelings.

In Chapter 7, an attempt is made to reconstruct the native lyrical traditions of medieval Germany, and an analysis is offered of the different ways, in German and in Romance poetry, of modifying the monologue form and disguising the role of the author.

In Anglo-Saxon, Celtic and the few extant native German lyrics, emotions are far more important than actions, which are included only in so far as they contribute to the expression of feeling. Unlike archaic poetry



(e.g., Eddic), where feelings are public and common, the dominant feelings in these lyrics are the personal and inner ones of solitude, exile and wandering. The individuality of the feeling is conveyed primarily through use of the first person and through reference to a present situation. At the same time, however, the lyric 'I' is represented in a typical role, so that the feeling also assumes a universal dimension. In love lyric the situation is most often one of present suffering contrasted with memories of past joy, and the suffering is represented as more acute because of the contrast. In meditative lyric the persona is normally in a situation of isolation from society, which prompts reflection on the inevitability of his own death or on the destruction of social structures, which in effect amounts to the loss of the heroic epic past. Thus one source of lyric could paradoxically be said to lie in nostalgia for epic.

The expressiveness of Celtic, Anglo-Saxon and Eddic elegies is achieved partly through the use of extreme hyperbole in describing emotions and partly through the use of recurrent key words. Componential analysis shows that words expressing emotions are dominant in all medieval lyrics. The range of tense forms is limited, and the present tense is most common. The location and time of day or season are also strictly limited, and closely connected with the feelings expressed.

The influence of folklore remains especially strong in Romance lyric (Mozarabic-Spanish, Latin, Provençal, Old French, Galician-Portuguese and Italian, analysed in Chapter 8, Sections 2-7), for example in the use of an abstract 'I', anonymity, connections with ritual and with music, and various characteristic features of oral poetry. Folk dance songs give birth to the Provençal *canço* and the Italian *canzone*, to Romance ballads, sonnets, *rondeaux*. However, the genres of medieval lyric do not become fixed but remain in a process of continuing development.

Various traditions combined to influence the origin and development of European literary lyric. Classical ancient poetry played an important role in the genesis of medieval lyric, and some poetic systems, especially the Latin, were probably integrated with it, through Carolingian culture, into a single literary tradition. Biblical imagery and motifs had a degree of influence which it is impossible to overestimate. At the birth of the medieval European lyric, virtually every poem is filled with reminiscences of the *Song of Songs*. The main contribution of Christianity to the development of lyric lies in the importance it attributes to individual spiritual life. The tradition of written confession going back to St. Augustine introduced into European literature a more searching analysis of the internal development of personality. The

"discovery of the individual" in the Middle Ages, and the consequent attempt to understand the inner world, encouraged a search for means of expressing the feelings of a person, which are the subject of lyrical poetry. Secular lyric is also greatly indebted to religious poetry in its quest for perfection of the means of poetic expression and for the highest qualities of structural artistry. The development of *courtois* lyric reflects the secularisation of motifs connected with the cult of the Virgin Mary, as well as the complex of factors deriving from its feudal social milieu.

The main aim of the book is not only to analyse the beginnings of all early Medieval lyrical systems, but also to show the polygenetical nature of lyric: the development of magical folk incantations into skaldic lyrics, the connection of the earliest Irish, Welsh and Anglo-Saxon elegies with funereal lamentations and eulogies, the reflection of love and marriage folklore in German and Romance poetry (Mozarabic-Spanish, Galician-Portuguese, Latin, Provençal, and Italian), as well as the roots of all medieval lyric in the Bible and classical literature. For most of these poetic systems it is possible to identify the remains of an earlier form, containing the germs of lyrical poetry. This typologically earlier form which precedes lyric is intertwined with epic. Viewed as initial stages in the typological development of lyric, the lyrical fragments incorporated into the epic poetry of the *Elder Edda* and *Beowulf*, and into the prose epic of the Old Icelandic and Celtic sagas, indicate an original syncretism of lyrical and epic poetry.

# Список иллюстраций

## Книга первая

1. Фрагмент поэмы «Скиталец» (строки 1–33) из рукописи Эксетерской Книги (X в.).
2. Собор св. Петра (XI–XIII вв.), где хранится рукопись Эксетерской Книги.
3. Ларец Фрэнкса (нач. VIII в.) с надписями руническим и латинским алфавитом и изображениями сцен из германских героических сказаний, библейских сюжетов, римской истории. Резьба по кости (Нортумбрия, ныне в Британском музее).
4. Давид, играющий на арфе. Фрагмент рукописи Кентерберийской псалтири (ок. 750 г., ныне в Библиотеке Британского музея).
5. Святой Матфей, записывающий Евангелие. Миниатюра из рукописи Линдисфарнского Евангелия (ок. 700 г.). Тринити Колледж, Дублин.
6. Рунический камень с надписью, включающей поэтическую строфу: «Они от-  
правились, / как мужи, / далеко за золотом / и на постоке / дали пищу орлам (= *уби-  
вали врагов*). / Они погибли на юге / в Серкланде» (= *в сарацинской стране*). Грипс-  
хольм, Сёдерманланд, Швеция (ок. 1041 г.).
7. Фрагменты ворот церкви Хюлестад (Норвегия) с изображением сцен из сказания о Сигурде. Слева направо: Сигурд (в шлеме) испытывает мечи Регина; Регин (с по-  
мощником, раздувающим мехи) кует Сигурду меч из остатков знаменитого оружия Сигмунда – меча, называемого Грам; Сигурд, прикрываясь мечом, убивает драко-  
на Фафнира; пока Регин спит, опираясь на меч, Сигурд, поджаривающий на косте-  
ре сердце Фафнира, обжигает палец и, облизнув его, обнаруживает, что понимает  
язык птиц; по совету птиц Сигурд убивает Регина; птицы усаживаются на ветвях  
деревьев, конь Сигурда Грани везет сокровища Фафнира. Резьба по дереву (XII в.).  
Исторический музей, Осло.
8. Фрагмент поэмы «Пророчество Грипира» (строфы 24–39) из рукописи «Старшей  
Эдды» (ок. 1270 г.): Codex Regius, MS. 2365. Арнамагнсанское собрание, Рейкьявик.
9. Страница рукописи из кодекса валлийских законов (IX в.) с изображением целую-  
щихся илюбленных. Национальная Библиотека Уэльса (архив).
10. Изображение головы кельтского женского божества с торкнессом (ожерельем –  
знаком отличия у кельтов) и стилизованной прической на котле из Рюнкебю (I в.).
11. Изображение кельтского женского божества в окружении женских фигур, птиц и  
животных на котле из Гундеструпа (III в.). Национальный музей, Копенгаген.

12. Изображение сидящего кельтского божества с ветвистыми рогами (вероятно, бога Цернунна, связанного с циклами умирания и возрождения природы), который держит в одной руке змею, а другой протягивает торквес стоящему рядом оленю, на котле из Гундеструпа (III в.). Национальный музей, Копенгаген.

## Книга вторая

1. Генрих фон Фельдеке. Миниатюра из Большой Гейдельбергской рукописи (Кодекс Манессе, ок. 1300–1340 гг.).
2. Рейнмар фон Хагенау (Старший). Миниатюра из Большой Гейдельбергской рукописи (Кодекс Манессе, ок. 1300–1340 гг.).
3. Конрад фон Альштеттен. Миниатюра из Большой Гейдельбергской рукописи (Кодекс Манессе, ок. 1300–1340 гг.).
4. Вернер фон Тойфен. Миниатюра из Большой Гейдельбергской рукописи (Кодекс Манессе, ок. 1300–1340 гг.).
5. Вальтер фон дер Фогельвейде. Миниатюра из Большой Гейдельбергской рукописи (Кодекс Манессе, ок. 1300–1340 гг.).
6. Альбрехт фон Йохансдорф. Миниатюра из Большой Гейдельбергской рукописи (Кодекс Манессе, ок. 1300–1340 гг.).
7. Дитмар фон Айст. Миниатюра из Большой Гейдельбергской рукописи (Кодекс Манессе, ок. 1300–1340 гг.).
8. Поэт, предлагающий свою рукопись даме. Миниатюра из Большой Гейдельбергской рукописи (Кодекс Манессе, ок. 1300–1340 гг.).
9. Миниатюра из рукописи *Carmina Burana* (XIII в.).
10. Миниатюра из рукописи «Романа о Троице» (Национальная Библиотека Парижа): MS 25528 (ок. XIV в.).
11. Изображение странствующих певцов, показывающих фокусы. Миниатюра из рукописи «Моралии» (Аббатство Сито, Муниципальная Библиотека, Дижон).
12. Свидание влюбленных. Миниатюра из рукописи «Парижских Песен» (Библиотека медицинского факультета, Монпелье): MS. 196 (ок. XIV в.).

## Книга первая

На обложке: Изображение музыканта. Резьба по дереву на церковной скамье. Приходская церковь св. Нонны (Алтарнон, Корнуолл, XV в.).

На обороте обложки: Кельтское изображение музыканта. Бретань, Франция, IV.

На авантитуле: Печать Карла Глухого (1216–1222). Бронзовая матрица.

На обороте титула: Англосаксонские поднески (VII в.). Британский музей.

## Книга вторая

На обложке: Рейнмар фон Цветер. Миниатюра из Большой Гейдельбергской рукописи (Кодекс Манессе, ок. 1300–1340 гг.).

На обороте обложки: Генрих фон Майсен (Фрауенлоб). Миниатюра из Большой Гейдельбергской рукописи (Кодекс Манессе, ок. 1300–1340 гг.).

Научное издание

**МАТЮШИНА**  
*Инна Геральдовна*

**ДРЕВНЕЙШАЯ  
ЛИРИКА  
ЕВРОПЫ**

**КНИГА ВТОРАЯ**

Редактор *Н.Л. Петрова*  
Художник *В.В. Сурков*  
Корректор *Н.П. Гаврикова*  
Компьютерная верстка  
*О.Б. Малахова*  
Компьютерная графика  
*О.Б. Захарова*

ЛР №020219 выд. 25.09.96  
Подписано в печать 10.12.98  
Формат 60х88 1/16  
Усл. печ. л. 31,0  
Уч. изд. л. 32,0  
Тираж 1000 экз.  
Заказ № 145

Издательский центр РГГУ  
125267 Москва, Миусская пл. д. 6  
(095) 973 4200

