

А.Н.Горбунов



СРЕДНЕВЕКОВЫЙ

*series*

*Philology, history  
and traditional culture  
studies*



А. Н. Горбунов

ЧОСЕР  
СРЕДНЕВЕКОВЫЙ

МОСКВА  
ЛАБИРИНТ

А. Н. Горбунов. ЧОСЕР СРЕДНЕВЕКОВЫЙ. – М.: Лабиринт, 2010. – 335 с.  
(серия «Разыскания в области филологии, истории и традиционной культуры»).

Редактор: Г. Шелогурова.

Дизайн обложки: Д. Купреев.

Логотип серии: В. Глазов, И. Смирнова.

Читатели имеют возможность познакомиться с первой в России монографией, посвященной «отцу английской литературы» Джеффри Чосеру (1340?–1400). Его творчество анализирует А. Н. Горбунов, один из крупнейших в нашей стране специалистов по истории английской литературы. Особое внимание в книге уделено лучшим творениям поэта — «Троилу и Крессиде» и «Кентерберийским рассказам». Большой интерес для исследователя представляет религиозная составляющая творчества Чосера как типичного представителя позднего Средневековья. Заключительный раздел книги посвящен выявлению некоторых мотивов произведений Чосера в русской литературе.

Для филологов, историков, культурологов и всех, кто интересуется изящной словесностью.

ISBN 978-5-87604-209-5

© А. Н. Горбунов, текст, 2010

© Издательство Лабиринт,  
оформление, 2010

© Издательство Лабиринт,  
название и логотип серии, 2002

**часть 1**

**Джеффри Чосер:  
Жизнь и творчество**

*Посвящается памяти моей матери  
Екатерины Николаевны Горбуновой*

Время наградило Джеффри Чосера (ок. 1340—1400) по заслугам. Мы знаем его не только как «отца английской литературы», заложившего ее фундамент, но и как лучшего, наряду с Данте, поэта позднего Средневековья, художника слова, которого по масштабу дарования часто ставят рядом с Шекспиром, а в рамках мировой литературы с Сервантесом и Толстым. На русский язык сейчас уже переведены почти все его главные произведения. Однако отечественное литературоведение пока еще уделило ему недостаточно внимания. Чосеру посвящены лишь отдельные статьи, которые в основном были написаны несколько десятилетий тому назад (предисловие И. А. Кашкина к «Кентерберийским рассказам», впервые напечатанное в 1946 году, до сих пор воспроизводится при переиздании этой книги). Думается, что давно настало время вновь обратиться к творчеству писателя и осмыслить его произведения с современной позиции, тем более что в англоязычном литературоведении за последние десятилетия накоплен огромный материал самых разнообразных исследований — «чосеровская индустрия» работает в Англии и США на полную мощность.

Данная монография представляет собой первую в нашем литературоведении попытку проследить весь путь Чосера-поэта и отметить некоторые моменты русской литературы с его творчеством, о чем также почти ничего не сказано до сих пор. Соответственно книга делится на две части. Первая представляет собой очерк творчества Чосера, в котором речь идет обо всех его главных произведениях. Вторая рассматривает связи и параллели между произведениями Чосера и представителями русской литературы: Гоголем, Толстым и Достоевским. Этот список, конечно, можно было бы продолжить, включив в него, например, Пушкина, Блока и ряд других авторов, но тогда вторая часть превратилась бы в отдельную монографию.

Книга предназначена для самого широкой аудитории, как специалистов по английской литературе и студентов, изучающих ее (произведения Чосера включены в программу всех филологических факультетов), так и для всех любителей поэзии, кем бы они ни были по профессии. Автор данной книги надеется, что те, кто прочитает ее, смогут лучше понять и полюбить одного из самых крупных и ярких в истории английской литературы писателей.

## **Вместо введения: несколько слов о Чосере и его эпохе**

*Столь мало жить, столь многому учиться...*  
(«Птичий парламент»)

**В**торая половина XIV века в Англии стала временем замечательного подъема национальной поэзии. Ничего подобного ранее в истории английской литературы не было; вновь такой расцвет повторился лишь спустя два столетия, в XVI веке, в «золотую» елизаветинскую эпоху, которая дала миру Уильяма Шекспира, Филиппа Сидни, Эдмунда Спенсера, Кристофера Марло и Джона Донна. XIV же век подарил нам стихи Уильяма Ленгланда (ок. 1330 — ок. 1400), анонимного автора «Сэра Гавейна и зеленого рыцаря», Джона Гауэра (ок. 1330—1408) и Джеффри Чосера (ок. 1340—1400). Произведения большинства этих художников, за исключением Чосера, не столь хорошо известны в нашей стране, как на Британских островах. Но в эпоху позднего Средневековья названные поэты сыграли в истории развития национальной литературы примерно ту же роль, что Шекспир и его современники в эпоху Ренессанса. Совершенно очевидно, что без этих поэтов XIV века (по крайней мере, без Чосера) сама английская поэзия последующих столетий пошла бы по иному пути.

Наделенные неповторимо яркой индивидуальностью, эти художники слова существенно отличались друг от друга по манере письма. У них не было не только какой-либо единой программы (таких программ не существовало в Средние века), но даже единой системы стихосложения: приходилось выбирать между двумя — аллитерационной и силлаботонической. У каждого из поэтов XIV века была своя аудитория, которой предназначались их стихи, и вкусы их читателей (или слушателей) могли не совпадать. Однако их творчество, рассматриваемое в совокупности, поставило английскую поэзию, имевшую дотоле явно провинциальный характер (из-за господства французского языка в образованной среде общества), вровень с континентальной и создало прочный фундамент для дальнейшего развития национальной литературы.

Главная заслуга в этом достижении, несомненно, принадлежит Чосеру. Как Шекспир поднимается над своим окружением, так и Чосер над своим. Никто из его современников не сопоставим с ним по масштабу творчества и по влиянию на последователей. При этом если до Шек-

спира уже были Марло, Сидни и Спенсер, то Чосер, не имея предшественников, делал все сам, в одиночку.

Г. К. Честертон со свойственной ему афористичностью суждений в свое время писал об этом так: «Не будет преувеличением сказать, что Чосер создал не только новую нацию, но и новый мир; он был истинным творцом, хоть мир этот и был вымышленным. Он сотворил его с помощью языка, который мало годился к употреблению, пока он не обратился к нему; он сделал это для прославления нации, которая едва ли существовала, пока он не прославил ее»<sup>1</sup>. В словах Честертонна нет преувеличения. Они справедливы. Чосер, действительно, достоин такой похвалы.

Будущий автор «Кентерберийских рассказов» родился и жил в бурную и нестабильную эпоху. Это был период серьезных социальных сдвигов. Крупные феодалы постепенно увеличивали свое влияние, которое в период правления Ричарда II (1377—1399) они уже могли противопоставить королевской власти, что, в конечном счете, привело к низложению короля и подготовило почву для гражданской войны Алой и Белой розы в следующем столетии. Параллельно с увеличением власти видных аристократов усилилось и влияние третьего сословия, прежде всего, крупных купцов, владевших средствами столь необходимыми короне.

Неумная политика взимания налогов и введение новых законов о труде в свою очередь привели к брожению низов, вылившемуся в кровавое крестьянское восстание (1381 год), когда восставшим удалось захватить Лондон и устроить там серию погромов. Дело дошло до того, что они убили верховного судью и архиепископа Кентерберийского. Если бы Чосер в тот момент был в столице, то он мог бы воочию увидеть, как проходил этот бунт. Монархист по убеждениям, Чосер всегда вел себя очень осторожно и дипломатично, не присоединяясь ни к каким фракциям, скромно неся свою службу при дворе и на посту королевского чиновника и стараясь по возможности не выделяться. Все три короля, включая и Генриха IV, взошедшего на престол за год до смерти поэта, оказывали ему знаки благоволения, хотя он никогда не был особенно близок ни к одному из них.

В царствование Эдуарда III (1327—1377) и Ричарда II (1377—1399) Англия вела с Францией войну, которая вошла в историю как Столетняя война. Она началась в 1337 году, когда Эдуард заявил свои права на французский престол, и продолжалась, то вспыхивая, то затухая, с переменным успехом на протяжении всей жизни Чосера. Поначалу английская сторона одержала несколько блистательных побед — в битве при Кресси (1346) и в битве при Пуатье (1356), — что на время сплотило нацию, вызвав подъем патриотизма. Но потом, ближе к

<sup>1</sup> *Chesterton G. K. Chaucer. L., 1934. P. 15.*

концу царствования Эдуарда III и в эпоху Ричарда II, англичане стали терпеть одно поражение за другим, и это усилило разброд и шатание в стране. Юный Чосер принял участие в одной из военных кампаний, которая закончилась для него пленом. Однако прямого отражения в творчестве поэта этот опыт не нашел: он как художник позднего Средневековья обычно избегал батальных сцен, столь типичных для литературы предшествующей эпохи высокого Средневековья с ее героическими идеалами, в частности, для Лаймона, писавшего за сто с лишним лет до Чосера.

На протяжении всей второй половины XIV века в Англии свирепствовала чума, получившая имя Черной Смерти. Первая и особенно сильная вспышка бубонной чумы случилась в 1348—1349 годах, а затем эпидемии периодически повторялись: в 1361, 1368—1369, 1371, 1375, 1390 и 1405 годах. За все это время в Англии, население которой насчитывало от четырех до пяти миллионов человек, умерло, по разным оценкам, от полутора до двух миллионов. Знаменитая Пляска Смерти стала для англичан эпохи Чосера не мифом или абстрактным символом бренности мира сего, но зловецей повседневностью, подстерегавшей за каждым углом любого человека, независимо от возраста и сословного положения. Это, однако, вовсе не означало, что люди той эпохи жили в состоянии постоянного трепета, непрестанно думая об опасности и боясь сделать лишний шаг. Смерть средневековый человек воспринимал, как правило, спокойно и отрешенно, не абсолютизируя ее, а видя в ней лишь ступень к истинной и вечной загробной жизни.

Заметные сдвиги произошли тогда в богословии и в тесно связанной с ним философии. Обоснованная в XIII веке Фомой Аквинским непрочная гармония Откровения и Разума теперь заколебалась и была готова рухнуть, чему способствовали идеи радикально настроенных оксфордских философов-номиналистов Дунса Скотта (ок. 1266—1308) и особенно Уильяма Оккама (1285—1349), которые разделили религию и философию. Тем самым они открыли путь разного рода мистическим учениям и в то же время спровоцировали новый всплеск интереса к изучению материального мира, к эмпирическому опыту, породив скептицизм, который потряс сами основы схоластического метода. Как мы увидим в дальнейшем, Чосер не остался чужд подобным умонастроениям.

Вера в Бога и власть Католической церкви в стране была еще очень сильна. В весьма маленьком по современным рамкам Лондоне XIV века, население которого вместе с соседним Вестминстером не превышало сорока тысяч, было 99 церквей, и колокольный звон сопровождал всю повседневную жизнь горожан, постоянно напоминая им о неразрывной связи вечности и текущего дня, небесного и земного. Такая связь пронизывает собой всю поэзию Чосера, где низкое на средневековый манер сочетается с высоким, физиология фарса соседствует с житием святых, а небесный Промысел определяет движение потока жизни.

Однако уже тогда, в XIV веке, слышалась критика в адрес чрезмерно разбогатевших и предавшихся мирским заботам монахов. Как монастырскую, так и странствующую братию уличали в вымогательстве и корыстолюбии. Причем, подобная критика исходила не только со стороны некоторых радикально настроенных церковных деятелей, но и со стороны благочестивых мирян, что было абсолютно невозможно еще столетия назад (как мы увидим, подобные настроения дали о себе знать в «Кентерберийских рассказах» Чосера).

После Четвертого Латеранского Собора (1215) господствовавшую ранее в церковной среде идею абсолютного превосходства монашеского созерцания над активной жизнью в миру постепенно уравновесил интерес к проповеди и христианскому воспитанию обычных верующих. Свою роль сыграло и возникшее тогда так называемое сентиментальное благочестие (*affective piety*). Оно несколько изменило аскетический идеал, не упразднив его, но сделав упор на человеческую природу Христа и приблизив Богочеловека к простым смертным, сделал Его доступным в молитве всем и каждому. Эти тенденции породили возникший в конце XIII века католический праздник Тела Христова, который прославлял не только таинство евхаристии, но и общину верующих, воплощавших Христово Тело на земле. Во время этого праздника в Англии стали разыгрывать мистерии, при исполнении которых актеры из числа рядовых верующих отождествляли себя с очень далекими от них ранее библейскими персонажами Ветхого и Нового Заветов.

Издавна существовавший контраст между *scientia* и *sapientia* (умозрительным знанием и знанием сердца) теперь начали использовать как оружие против отживавшей свой век схоластики, противопоставив погрязших в дебрях богословия ученых монахов необразованным, но верящим из глубины сердца мирянам. А исповедовавшие сентиментальное благочестие мистики вообще уподобили духовную любовь к Христу страстному, почти чувственному желанию, которое должно сжечь грех, чего, якобы, нельзя достичь простой аскезой<sup>2</sup>. (У Чосера с сентиментальным благочестием связана Аббатиса.) Так новые настроения, соседствовавшие со старыми, традиционными, не утратившими пока еще значения августирианскими и томистскими течениями мысли проникли внутрь некогда единой и монолитной католической идеологии, самим своим плюрализмом исподволь расшатывая ее здание. Церковный же раскол, так называемая большая схизма (1378–1417), в результате которого появились два римских папы — в Риме и Авиньоне, вызвал всеобщее смятение среди рядовых верующих.

В 80-е годы XIV века в Англии возникло религиозное движение лоллардов. Отталкиваясь от учения и проповеди видного богослова

<sup>2</sup> *Watson N. Christian Ideologies // A Companion to Chaucer. Oxford, 2002. P. 78.*

Джона Уиклифа (ок. 1320—1384), который сам не принадлежал к их числу, лолларды призывали вернуться к бедности и чистоте жизни первых христиан и критиковали погрязшую в роскоши католическую церковь. Во многих отношениях лолларды предвосхитили Реформацию. Они осуществили перевод Библии на доступный широким слоям верующих среднеанглийский язык. Кроме того, они посягнули на авторитет римского папы, предложив подчинить церковь власти короля, и даже усомнились в действительности некоторых церковных таинств, в частности, пресуществления Святых Даров. Поначалу лолларды, которым покровительствовали некоторые крупные феодалы, такие, как Джон Гонт, третий сын короля Эдуарда, чувствовали себя более или менее свободно, несмотря на нападки церковных властей. Но постепенно, по мере усиления радикализма их взглядов, они потеряли это покровительство, а в XV веке их объявили еретиками и стали жестоко преследовать. Осторожный Чосер не примкнул к движению лоллардов, но вполне мог иметь с ними более или менее тесные контакты, а, возможно, даже и сочувствовал некоторым из их не слишком радикальных и не связанных с догматикой идеям. Ведь лоллардам симпатизировали не только покровительствовавший поэту Джон Гонт, но и ряд влиятельных особ, с которыми Чосер много и близко общался — таких, как Саймон Бэрли, воспитатель юного короля Ричарда, или писатель и дипломат Джон Гленвоу. Оба они вошли в историю как рыцари-лолларды (Lollard knights).

Парадоксальным образом мы знаем о жизни Чосера, жившего на два столетия раньше Шекспира, гораздо больше, чем о жизни великого драматурга. Так случилось потому, что Чосер был довольно заметным государственным деятелем. Публикация в 1966 году «Анналов жизни Чосера»<sup>3</sup>, включивших в себя 493 пункта, значительно облегчила задачи биографов писателя. Однако все это сведения в основном чисто внешнего характера, которые практически не касаются поэзии. Но зато они дают богатый материал для разного рода гипотез, которыми биографы подчас злоупотребляют.

Тем не менее, даже в этих фактах есть существенные пробелы. Так мы не знаем точного дня рождения поэта. Долгое время считалось, что Чосер родился в 1328 году. Однако сейчас благодаря открытым в XX веке документам эта дата пересмотрена. Теперь ученые утверждают, что поэт родился в начале 40-х годов XIV века, возможно в 1342-м или 1343-м году, хотя никаких точных сведений на этот счет не сохранилось.

Джон Чосер, отец поэта, принадлежал к сословию состоятельных купцов. Он занимал довольно прочное положение среди лондонских виноторговцев и даже входил в штат помощников при главном королев-

<sup>3</sup> Crow M. M. and Olsen C. C. (eds). Chaucer Life-Records. Oxford, 1966.

ском виночерпии в 1347—1349 годах, а также служил в эти годы на таможне, собирая налоги на сукно в пяти английских портах. Увеличить состояние Джону Чосеру помогло наследство, которое он получил от родственников, по всей видимости, умерших во время эпидемии чумы. Мать поэта Агнесс Коптон также принадлежала к богатой купеческой семье и тоже получила наследство подобным образом. Поэтому юный Джеффри, единственный сын своего отца, уже в детстве оказался богатым наследником родителей, которые постарались дать ему хорошее образование и помочь завязать нужные связи при королевском дворе и в деловом мире.

У нас нет никаких данных о детских годах Чосера. Вероятно, он жил вместе с родителями в богатом доме в купеческом районе Лондона недалеко от собора Святого Павла, рядом с кварталами немецких и итальянских купцов. Благодаря такому соседству Чосер мог овладеть итальянским языком еще в детстве, что очень пригодилось ему в дальнейшем и как дипломату, и как поэту. Мы ничего не знаем и о том, где Чосер учился в школьные годы. Биографы предполагают, что он мог посещать школу при соборе Святого Павла с ее богатой по тем временам библиотекой, где он овладел латынью, научившись не только читать классиков, например, Вергилия и Овидия, равно как и богословские труды, но и разговаривать на этом языке международного общения. Впрочем, с античной классикой и отцами церкви дети знакомились по большей части по антологиям, изучая лишь отрывки из их произведений. (Разного рода антологиями и энциклопедиями, широко распространенными в эпоху позднего Средневековья, Чосер пользовался и в зрелые годы жизни, сочиняя свои стихи). Дети в школе изучали также основы арифметики — новый по тем временам предмет — и в той или иной форме французский язык, на котором говорили при дворе и в богатых семьях и который тогда употребляли в делопроизводстве. Возможно, однако, что всеми этими знаниями Чосер овладел и при помощи домашних учителей, которых нанимал его отец.

Первые достоверные сведения о жизни Чосера относятся к 1357 году. Из написанных на латыни счетов Елизаветы, графини Ольстерской, жены Лионеля, второго сына короля Эдуарда III, которая вела собственное хозяйство, мы узнаем, что некому Galfrido Chaucer Londonie было выдано 4 шиллинга на приобретение куртки и 3 шиллинга на покупку двух пар чулок и пары ботинок. Так в роли пажа началась придворная жизнь будущего поэта. Юные пажи, состоящие на службе у влиятельных вельмож, обычно жили при их дворах, обучаясь манерам и этикету, но также музыке, танцам и декламации, а возможно, и сочинению стихов. Переписывавшиеся вручную книги были тогда очень дороги, но богатые аристократы могли позволить себе эту роскошь, а пажи, и в том числе Чосер, обычно слушали чтение таких книг или сами чита-

ли их вслух. Среди них, наверняка, была модная в придворной среде французская куртуазная поэзия и рыцарские романы, равно как и произведения религиозно-дидактического толка. Возможно, что первые не сохранившиеся пробы пера Чосера относятся именно к этому периоду его жизни.

В 1359 году Чосер, уже в роли оруженосца, отправился в свите Лионеля на фронт во Францию, где попал в плен. Спустя четыре месяца в марте 1360 года король Эдуард выкупил его, заплатив за освобождение 16 фунтов. Больше в военных действиях Чосер никогда не участвовал. Отныне Чосер стал выполнять отдельные поручения дипломатического свойства. Уже осенью 1360 года он вернулся во Францию с одним из таких поручений. Подобные поездки Чосер неоднократно совершал и в дальнейшем, причем некоторые из них имели конфиденциальный характер, что дало возможность биографам выдвинуть гипотезу о том, что поэт был завербован королевскими секретными службами. Никаких точных сведений по этому поводу, если они, вообще, были, не сохранилось.

Вслед за этим в биографии Чосера, как потом и в биографии Шекспира, начинается период «потерянных лет». Ввиду отсутствия каких-либо достоверных сведений ученые выдвигают разные предположения, подтвердить или опровергнуть которые в равной степени невозможно. Согласно одной такой версии, Чосер, оставив службу у Лионеля и его жены, которые переехали в Ирландию, перешел на службу к Джону Гонтю; согласно другой — к самому королю Эдуарду III. Некоторые биографы предполагают, что поэт учился в это время в лондонской высшей юридической школе Иннер-Темплс, где он постигал азы не только юриспруденции, но также классической литературы, патристики и схоластики. Согласно не очень достоверным сведениям XVI века, Чосер, студент Иннер-Темплс, заплатил штраф в два шиллинга за драку с монахом-францисканцем на людной Флит Стрит. Вероятно, в это время Чосер увлекся «новыми» французскими поэтами XIII—XIV веков, а возможно, и перевел на английский язык знаменитый «Роман о Розе» Гильома де Лорриса и Жана де Мена. (Впоследствии видный французский поэт той эпохи Эсташ Дешан воздал дань Чосеру как «великому переводчику», который посадил «дерево Розы» в Англии.)

В 1366 году умер отец поэта, оставив сыну солидное наследство. Скорее всего, тогда же Чосер женился на Филиппе де Роэт, аристократке, с которой поэт познакомился еще на службе у принца Лионеля. Подобные браки состоятельных купцов с отпрысками знатного рода уже не были тогда редкостью; Чосеру же эта женитьба открывала двери в высшее общество. Биографы строят самые разнообразные догадки по поводу этого брака. Согласно одной весьма распространенной гипотезе, Чосер взял в жены возлюбленную самого Джона Гонта, как бы при-

крыв связь Гонта и усыновив затем двух его детей, Елизавету и Томаса. Судя по дошедшим до нас сведениям, Гонт всегда был не только влиятельным покровителем поэта, но и заботился о его детях, заплатив большую сумму при поступлении Елизаветы в монастырь и обеспечив блестящую придворную карьеру для Томаса. Если все это верно, то часто звучащие уверения Чосера в том, что он посторонний в делах любви, не являются обычным средневековым «топосом скромности», но обретают особую остроту. Однако благоволение Джона Гонта к Чосеру и его семье вполне можно объяснить и другими обстоятельствами. Доподлинно известно, что спустя несколько лет после свадьбы Чосера Катерина Суинфорд, младшая сестра его жены Филиппы, стала возлюбленной Гонта, а потом и его третьей женой. В любом случае, все это лишь догадки, которые теперь никто не может проверить.

В 1366 году Чосер состоял уже на службе короля Эдуарда III, который выдал ему охранную грамоту для поездки за границу. Он снова отправляется за Ламанш в 1368 и в 1369 годах, выполняя разнообразные дипломатические поручения, характер которых не всегда ясен. А после смерти герцогини Бланш Ланкастерской, жены Джона Гонта, пишет свою первую поэму-видение «Книга о герцогине», посвященную ее памяти. С появлением этой поэмы Чосер заявил о себе как молодой, но уже состоявшийся мастер, оставивший пору ученичества позади и овладевший своим искусством.

В 70-е годы Чосер дважды посетил Италию — в 1372—1373 и в 1378 годах. Там он из первых рук воспринял плоды богатой итальянской культуры XIV века, сильно отличавшейся от английской, познакомившись, в частности, с творчеством Данте и Петрарки, а во вторую поездку и с произведениями Боккаччо. Петрарка и Боккаччо были тогда еще живы, но Чосер вряд ли встречался с ними. Зато он приобрел рукописи их произведений, равно как и рукопись «Божественной комедии» Данте и увез их с собой в Англию. Плоды чтения этих трех художников ясно видны в поэзии Чосера этого периода, который при всей условности традиционно принятой периодизации<sup>4</sup> в отличие от более раннего, французского, часто называют итальянским. Доказательством тому служит уже вторая поэма-видение «Дом Славы» и, конечно же, «Троил и Крессида», самое законченное и совершенное из всех произведений Чосера. Незадолго до создания «Троила и Кресиды» поэт увлекся Бозцием и перевел его «Утешение философией» на английский язык. Эта работа очень много дала Чосеру. Следы влияния Бозция заметны не только в «Троиле», но и в «Кентерберийских рассказах».

---

<sup>4</sup> Французскими источниками Чосер пользовался всю жизнь, в том числе и в поздние годы, называемые английским периодом, а по-английски он писал с ранней юности и до самой смерти.

Карьера поэта на государственной службе в эти годы пошла в гору. В 1374 году после возвращения из Италии Чосер получил доходное место надсмотрщика по таможенным пошлинам и субсидиям в торговле шерстью, шурами и овчинами в Лондонском порту, а также место надсмотрщика за малыми таможенными сборами в торговле винами, ведущейся через Лондонский порт. В том же году король Эдуард пожаловал поэту ежедневный кувшин вина, а Джон Гонт назначил пожизненную ренту в размере 10 фунтов. Кроме того, Чосеру был предоставлен в бесплатную аренду дом над городскими Олдгейтскими воротами.

Служба на таможне, скорее всего, отнимала у Чосера много времени и сил, позволяя ему сочинять стихи лишь в свободную минуту, по большей части ночью, о чем он сам рассказал в поэме «Дом Славы». Но зато на службе в таможне поэт близко познакомился со средой делового Лондона, миром олдерменов, купцов, чиновников, разного рода ремесленников, что необычайно расширило его кругозор, дав ему материал для «Кентерберийских рассказов».

Восшествие на престол в 1377 году одиннадцатилетнего короля Ричарда II, внука Эдуарда III, мало что изменило в служебном положении Чосера. Фактическим правителем страны стал его покровитель Джон Гонт, и во власти укрепились придворные, которых поэт знал еще с юности и которые находились с ним в близких приятельских отношениях. Чосеру в качестве поощрения была предоставлена возможность самому назначать себе заместителей по работе в таможне на время его довольно частых дипломатических путешествий за границу.

Эти же влиятельные друзья встали на его сторону и во время судебного разбирательства по делу некоей Сесилии Чемпейн, которая обвинила Чосера ни больше ни меньше как в изнасиловании. Однако суд не состоялся; все было решено по взаимной договоренности вне судебных стен — Сесилия согласилась принять денежную компенсацию и отозвала свой иск. Вообще об этом темном деле известно крайне мало. Большинство биографов предполагает, что у Сесилии и Чосера, который жил отдельно от жены, служившей фрейлиной при дворе, могла возникнуть связь и даже родиться ребенок. Если это так, то денежная компенсация, очевидно, устроила ее, а Чосер не был таким уж неопытным в делах любви, как он изображал себя в стихах. С другой стороны, Сесилия могла быть и обыкновенной авантюристкой, шантажировавшей поэта, чтобы получить деньги. Возможно также, хотя, по мнению новейших исследователей, и маловероятно, что упомянутое в судебных бумагах латинское слово *raptus* означало не «изнасилование», а «похищение». Для установления истины сейчас нет достоверных данных.

Неизвестно был ли Чосер в Лондоне в момент крестьянского восстания в 1381 году. Если да, то он как верный служитель короны вполне мог опасаться и за собственную жизнь. Во время кровавой бойни в

столице погибли некоторые его знакомые, а дворец его главного покровителя Джона Гонта был сожжен разъяренной толпой восставших. Сам Гонт успел скрыться. Во всяком случае, ясно, что этот бунт не мог вызвать у поэта никаких симпатий. Однако он почти не касается его в своей поэзии, если не считать беглого упоминания в насквозь ироничном «Рассказе Монастырского Капеллана». Это, впрочем, полностью соответствует его принципу обходить острые углы как в жизни, так и в творчестве. «О том, что было близко, мы лучше умолчим».

Тем не менее, ученые обнаружили в поэзии Чосера целый ряд завуалированных намеков на злободневные события<sup>5</sup>. Так заседание парламента в Трое («Троил и Крессида») очень сходно с парламентскими дебатами в Лондоне. Вопросы, которые там обсуждаются, хорошо знакомы англичанам второй половины XIV века — мирные переговоры и обмен заложников. А в «Птичьем парламенте», как мы увидим, сама процедура подобных дебатов комически вывернута наизнанку. Но кто же станет осуждать древних троянцев или искать глубокий смысл в птичьем гомоне? Даже строки самого откровенного стихотворения поэта «Детство человечества» не поддаются однозначному прочтению:

Что ж ныне видим? — Человек стал страшен.  
И мир, где поселился плач и страх,  
На лицемерии и лжи завашен:  
Порок, отравы, смерть во всех вещах.  
(Перевод Т. Ю. Стамовой.)

Исследователи, увидевшие здесь намек на события последних лет правления Ричарда II, когда деспотичность его нрава проявила себя с особой силой, возможно, правы. Но стихотворение это необязательно привязывать к каким-либо конкретным событиям, тем более что мы не знаем дату его создания. Оно вполне могло иметь и более широкий адрес, отражая традиционный взгляд на современность как на «железный век», далекий от идеалов «золотого» времени «детства человечества». Так что к Чосеру не придерешься.

В 80-е годы Чосер получил всеобщее признание как поэт. Его младший современник поэт Томас Аск назвал автора «Троила и Крессиды» «благородным английским поэтом-философом», а француз Дешан сказал, что в поэзии он равен великому Овидию (*Ovides grans en ta poetrie*). Практически нет сомнений, что Чосер и сам понимал свое место в поэзии. Ведь недаром же он сопоставил «Троила и Крессида» с произведениями великих классиков прошлого — Гомера, Вергилия, Овидия, Стация и Лукана. Как бы там ни было, очевидно, что с середины 80-х годов Чосер начинает постепенно отходить от утомительных

<sup>5</sup> Turner M. Politics and London Life // A Concise Companion to Chaucer. Oxford, 2006. P. 14.

обязанностей таможенной службы, уделяя все больше внимания поэзии. Начинается третий, «английский период» его творчества. В это время он сочиняет «Легенду о славных женщинах», а затем в 90-е годы полностью отдается работе над «Кентерберийскими рассказами», которые он так и не успел закончить.

В 1385 году Чосер занимает пост мирового судьи в Кенте, а в 1386 его избирают в парламент от этого графства. Тогда же поэт оставляет службу на таможене и переезжает в Кент, где его ждала более спокойная жизнь вдали от интриг, бурливших в Лондоне вокруг юного короля. В 1387 году умирает жена Чосера Филиппа. Биографы предполагают, что в этом же году он приступил к сочинению «Кентерберийских рассказов», хотя никаких точных сведений на этот счет у нас нет. В 1389 году Чосер был назначен на пост смотрителя королевских строительных работ, но и этот мало подходящий для него пост он тоже оставил спустя два года. Последнее место службы Чосера — скромная должность помощника лесничего в королевском Пезертонском лесу. В Лондон поэт вернулся только в 1399 году незадолго до своей смерти, которая наступила 25 октября 1400 года. Чосера похоронили в Вестминстерском Аббатстве у входа в часовню Святого Бенедикта. В 1556 году прах Чосера был перезахоронен в том же Аббатстве в так называемом «уголке поэтов». Вошедший в историю как «отец английской литературы», Чосер по праву занял это место.

## «И снилось мне...» (Поэмы-видения)

### НЕМНОГО О ЛИРИКЕ ЧОСЕРА

История знает поэтов, чье дарование полностью раскрывалось уже в молодости. Такими в английской литературе были романтики Колридж и Китс. Но известны и другие художники, чей талант окончательно созрел лишь в поздние годы жизни. Таким в Англии был Милтон. Джеффри Чосер в этом отношении ближе Милтону, чем Китсу.

Чосер начинал как поэт-лирик. Мало что из его юношеских опытов сохранилось. Дошедшая до нас лирика Чосера гораздо менее известна и гораздо хуже изучена, чем его крупные произведения, в особенности написанные в зрелые годы «Троил и Крессида» и «Кентерберийские рассказы». Это и понятно, поскольку, хотя его лирика и представляет самостоятельный интерес благодаря новаторству и разнообразию жанров, по художественному уровню она все-таки уступает этим произведениям. Тем не менее без нее трудно представить себе творчество поэта в целом и понять, с чего он начинал и как дальше развивалась его поэзия.

Считается, что Чосер писал небольшие стихотворения всю жизнь, хотя сейчас мы даже не можем установить их точную датировку и количество, поскольку многие из них, по всей видимости, не сохранились. В «Отречении», завершающем «Кентерберийские рассказы», поэт кается в том, что он был автором «множества песенок и похотливых лэ». В Прологе же к «Легенде о славных женщинах» Альцеста, пытаясь защитить Чосера, также утверждает, что он сочинил «в честь празднеств любви (for [Love's] halydayes) множество гимнов, которые называются балладами, рондо, виреле»<sup>6</sup>. Но до нас дошли только два рондо, и мы не знаем ни одного виреле и ни одной песенки Чосера. Все его стихотворения рассчитаны на чтение вслух, а не на пение, как, например, у его французского современника старшего поколения Гильома де Машо (ок. 1300—1377). И вообще, ни о каком «множестве» стихотворений поэта говорить не приходится. В современных изданиях, где авторство

---

<sup>6</sup> Классическое рондо состоит из 15 строк в трех строфах с рифмой по схеме aabba, abbr, aabbr, где r — нерифмующийся рефрен. Виреле — песенка или короткое лирическое стихотворение, которое состоит из коротких строк, соединенных в строфы, имеющие две рифмы: конечная рифма одной строфы служит основной рифмой для следующей.

Чосера строго проверено, их насчитывается около двадцати<sup>7</sup>. Возможно, поэт, упомянув «множество» подобных стихотворений, намеренно преувеличил их число, но, скорее всего, они, действительно, не дошли до наших дней.

Само название жанров стихотворений, на которые ссылается поэт, ясно определяет круг интересов молодого Чосера. Посвященные любви песни, баллады, рондо и виреле были типичными жанрами французской куртуазной лирики, весьма популярной при английском королевском дворе середины XIV века. Чосер и начал свою деятельность как придворный поэт, писавший для узкого избранного круга читателей.

Ситуация двуязычия (родной английский и англо-нормандский вариант французского, постепенно все больше удалявшийся от континентального образца) существовала в Англии со времен нормандского завоевания в 1066 году. Но в XIV столетии, особенно ближе к его концу, в ней наметились серьезные сдвиги. В предыдущем XIII веке на англо-нормандском диалекте, отличавшемся по ряду признаков от французского, известного парижанам той эпохи, говорили и писали люди высшего и среднего сословия, в то время, как английский был уделом низших слоев общества. Соответственно каждый образованный англичанин знал тогда французский и писал на нем, а литература, написанная по-английски, включала в себя лишь низшую ветвь рыцарских романов и народную поэзию, прежде всего, баллады, популярные среди простого люда, равно как и предназначенную для него же назидательную прозу. Однако к началу XIV века английский разговорный язык постепенно начал вытеснять французский и в среде высших и средних слоев общества, хотя судопроизводство и деловая переписка по-прежнему велись по-французски. В середине века король Эдуард III обращался к войскам по-английски и говорил со своей женой и придворными по-французски. При дворе Ричарда II придворные уже говорили по-английски, хотя все они прекрасно знали также и французский, а королева Анна предпочитала его.

Молодость Чосера прошла при дворе Эдуарда III, где по-прежнему господствовал французский язык и была в моде французская куртуазная поэзия. По-английски такую поэзию тогда никто не писал. Весьма вероятно, что Чосер сочинил свои первые стихотворения по-французски. В одной дошедшей до нас английской рукописи XIV века, где помещены произведения таких известных тогда французских поэтов, как упомянутый только что Гильом де Машо, Отон де Грансон (ок. 1330—1370, и Эсташ Дешан (ок. 1346 — ок. 1407), есть и пятнадцать французских стихотворений, подписанных инициалом Ch (Ч или по-французски Ш). Мы не можем с полной определенностью утверждать, что их автором

<sup>7</sup> См., например, *Benson L. D. (ed.) The Riverside Chaucer. Oxford, 1988.*

был Чосер, но вероятность его авторства не исключена. Все они написаны в стиле куртуазной традиции и имеют явно подражательный, ученический характер. Такое начало вполне в духе первого «французского» периода творчества поэта. Однако если Чосер действительно сочинил эти стихотворения, то они были лишь экспериментом юного поэта, первой пробой его пера. В дальнейшем все свои произведения он писал только по-английски.

Обратившись к лондонскому диалекту родного языка, Чосер сделал единственно правильным, хотя и очень трудный на тот момент выбор. Ведь ему пришлось начинать буквально с нуля, закладывая фундамент английской поэзии на много веков. Правда, в Англии XIV столетия существовала довольно богатая традиция аллитерационной поэзии, представленная, в частности, такими крупными поэтами, как анонимный автор «Сэра Гавейна и зеленого рыцаря» и Уильям Ленгленд. Но все эти поэты ориентировались на древнеанглийскую аллитерационную систему стихосложения, которая не имела будущего. Чосер, видимо, сразу же понял это. Опираясь на опыт современных ему французов, он стал отважно внедрять силлаботонику в английский стих. Иначе, скорее всего, в его положении и быть не могло. Ведь от придворного пажа и оруженосца, каким он был в юности, требовалось умение слагать куртуазные стихи. Почувствовав меняющуюся лингвистическую ситуацию, он начал писать их на родном английском языке, следуя французским образцам, а порой в силу своего таланта даже превосходя их.

Уже с самого начала, заимствуя чужое, Чосер делал его своим. А заимствовать тогда было нужно очень и очень много. Поэт вводил в английскую лирику не только непривычные доселе темы и образы, а иногда и целые стихотворения, адаптируя их к новому контексту, но и множество новых слов, заимствуя их из французского и латыни и тем обогащая родной язык. И, словно этого было мало, Чосер ввел в английскую поэзию и новые формы стиха.

Как показали ученые<sup>8</sup>, Чосер первым обратился к французской форме баллады, которая как правило состояла из трех строф по восемь строк, рифмующихся по схеме *ababbcbC*, где *C* являлась рефреном. Такие баллады обычно заканчивались кратким заключением (*l'envoy*). Чосер точно соблюдает эту форму в стихотворении «Розамунде», где, однако, нет заключения. В «Похвале Женщине» поэт несколько изменил схему рифмовки, оставив только две рифмы и тем значительно усложнив свою задачу. В некоторых балладах Чосер употребил королевскую строфу (*ababbcc*), которую анонимные английские поэты уже опробовали до него, но которая, как считают исследователи, привлекла к себе внимание Чосера благодаря сходству с римской октавой у Боккаччо —

<sup>8</sup> The Riverside Chaucer, Oxford, 1988, p. 632.

*ababbcb.* Если это так, то Чосер просто сократил седьмую строку. И во всех своих балладах он, в отличие от французских поэтов, использовал не четырехстопный, но пятистопный ямб, а в «Прошении к своей госпоже» ввел в английский стих дантовские терцины.

Особое предпочтение Чосер отдавал жалобе (*Complaint*),<sup>9</sup> которую он заимствовал из французской поэзии и понимал весьма широко, придавая ей то форму баллады, то отдельного маленького стихотворения, то вставляя ее внутрь большой поэмы («Троил и Крессида»). Понятая так жалоба, по сути, взрывала узкие рамки жанра, превращаясь в особый вид дискурса, особый тип выражения эмоций. Темой таких жалоб по большей части была неразделенная любовь или какая-нибудь иная любовь, присущая куртуазной литературе, хотя герой мог также жаловаться и на горечь постигшей его утраты или несправедливость. Чосер писал и шутивно-пародийные жалобы, в которых сетовал на нехватку денег или ошибки переписчиков его сочинений.

Небольшая по объему лирика Чосера весьма разнообразна в тематическом плане. Мы находим тут образцы религиозной поэзии — виртуозно написанный «Алфавит», где каждая новая строфа начинается со следующей буквы алфавита. Есть здесь и несколько стихотворений на темы куртуазной любви, условности которой иногда поданы всерьез («Прошение к своей госпоже» и «Похвала женщине»), но могут быть и иронически обыграны («Розамунде»). Здесь есть также и навеянные чтением и переводом Бозэция размышления о бренности мира и изменчивости Фортуны («Детство человечества» и «Фортуна»). Есть и предвосхищающие «Рассказ Женщины из Бата» раздумья о смысле истинного благородства («Благородство») и проникнутое христианским неостоицизмом утешение попавшему в опалу другу («Истина». Судя по множеству сохранившихся рукописей, это стихотворение было особенно популярно). Тут можно также найти и сочиненное в жанре «наставления принцам» обращение к Ричарду II с призывом быть верным «заветам Богом данным» («Непостоянство»). Есть здесь и написанные в духе Горация послания с их свободной разговорной структурой, допускающей возможность всяческих отступлений, где серьезность темы снижается присущей Чосеру иронией («Послание Чосера к Скогану» и «Совет Бактону»). Есть, наконец, и упомянутые уже пародийные жалобы — мнимо горестный укор делающему много ошибок переписчику рукописей поэта («Послание Адаму, личному переписчику») и шутивное обращение к новому королю Генриху IV с завуалированной просьбой о материальной поддержке («Послание Чосера к его суме»).

Однако мелкие формы стиха все-таки не были истинным призванием Чосера-поэта, и он, видимо, сам понимал это. Вскоре вслед за первыми

<sup>9</sup> Ibid.

успешными пробами пера в лирике молодой Чосер, осознав, очевидно, что его поэтические силы окрепли, обратился и к более крупным формам. Поэт выбрал очень популярный тогда в Западной Европе жанр поэмы-видения, интерес к которому он сохранил и позже, в зрелые годы. Ученые считают, что сам этот жанр, развивавшийся на протяжении всего Средневековья, восходит, с одной стороны, к Библии и раннехристианской письменности, а с другой, — по светской линии — к «Сну Сципиона» Цицерона. Впрочем, светское и духовное в средневековой словесности часто были нераздельны, на равных сосуществуя в пределах единого текста. Вспомним хотя бы наиболее известное произведение, написанное в этом жанре — «Божественную комедию» Данте. В английской литературе XIV века видениям отдали долг лучшие поэты эпохи — и Ленгланд, написавший «Видение о Петре-пахаре», и анонимный автор «Жемчужины».

В отличие от названных поэтов, уделявших большое внимание религиозной проблематике и ориентировавшихся на старую аллитерационную систему стихосложения, Чосер пошел своим путем. Оставшись, как и в малых формах, в рамках силлаботоники, он избрал модную тогда во Франции целиком светскую куртуазную разновидность жанра — любовное видение — и перенес его традиции на родную почву, что само по себе уже было большим достижением для начавшей быстро развиваться в середине XIV века английской поэзии. Чосер прекрасно понимал: чтобы двигаться вперед и встать вровень с континентом, английской словесности нужно было освоить общеевропейский опыт. Но, осваивая его, поэт творчески переосмыслил достижения своих французских предшественников, создав вполне оригинальные образцы жанра, которые по праву вошли в историю национальной литературы.

### «КНИГА ГЕРЦОГИНИ»

Первой поэмой Чосера, написанной в жанре видения, стала «Книга герцогини». Она посвящена памяти умершей в 1368 году (по другой версии в 1369 году) герцогини Бланш Ланкастер, первой жены влиятельнейшего вельможи Джона Гонта, третьего сына короля Эдуарда III. По всей видимости, поэма была сочинена по прошествии недолгого времени после кончины герцогини, не позже 1371 года, когда Джон Гонт, упомянутый здесь в изящном каламбуре как граф Ричмондский, вернул себе прежний титул герцога де Монфора и женился во второй раз. Некоторые ученые предполагают, что Чосер, вероятно, прочел «Книгу герцогини» вслух в присутствии самого Джона Гонта — поэма написана в основном в расчете на устную декламацию. Поэт мог прочесть ее и во время одной из торжественных поминальных служб, которые по приказу герцога совершались каждый год в день кончины Бланш. Но Чосер мог

также и подарить герцогу специально переписанный для такого случая красиво иллюстрированный экземпляр текста. Во всяком случае, нет никаких сомнений, что поэма дошла до адресата, и что Гонт знал ее.

Влияние французской традиции постоянно ощущается в «Книге герцогини». Дотошные специалисты установили, что в насчитывающей 1334 строки поэме 914 взяты у того или иного французского автора. У создателей «Романа о Розе» Гильома де Лорриса и Жана де Мена, из поэм Гильома де Машо «Фонтан любви», «Суд короля Богемии», «Суд короля Наварры» и «Лекарство от Фортуны», из поэмы Фруассара «Рай любви» и некоторых других французских произведений. Чужие строки Чосер будет вставлять в свою поэзию и в дальнейшем. Однако в эпоху Средних веков, не знавших понятия плагиата, это было почти всеобщей практикой. Тут не было ничего предосудительного, поскольку заимствование считалось тогда своеобразным комплиментом, который один поэт делал другому, воздавая ему должное.

Для современного читателя важно то, что все заимствования в «Книге герцогини» вовсе не ощущаются как чужеродный элемент. Чосер искусно трансформировал, можно сказать, «переплавил» их, подчинив собственной творческой индивидуальности. Как уже отмечали литературоведы, у Чосера суховатый ритм Фруассара обрел мелодичность, длинноты Машо исчезли. Любовь же французов к украшению текста с помощью сложных риторических фигур и порой излишнюю эмоциональность английский поэт заменил быстрым движением событий и диалогом, близким к разговорной речи<sup>10</sup>. Строфику, и порой довольно сложную, французских поэм Чосер передал четырехстопными ямбами с парными рифмами по схеме *аа вв сс* — таким размером, кстати говоря, был написан «Роман о Розе», незадолго до того переведенный Чосером на английский язык. Все это «заземлило» его речь, приблизив ее к разговорной и придав ее движению оттенок чуждой всякой фамильярности простоты. Главное же новшество состояло в том, что Чосер видоизменил жанр любовного видения, подчинив его новой задаче — утешению.

Сюжет куртуазных любовных видений обычно строился по следующей схеме. Влюбленный, от лица которого по большей части велось повествование, жаловался на бессонницу, причиной которой были любовные невзгоды. Чтобы отвлечься и успокоиться, он принимался читать какую-либо книгу, а затем засыпал за чтением и видел сон. Этот сон и являлся посланным ему видением. Во сне влюбленный часто попадал в прекрасный весенний сад, где какое-либо животное вело его за собой. По пути герой встречал разные аллегорические фигуры — например, богиню любви Венеру и ее сына Амура. По ходу путешествия

---

<sup>10</sup> Ackroyd P. Chaucer. N. Y. and L., 2005. P. 42.

влюбленный постигал смысл любви. В конце видения герой просыпался, чувствуя себя новым человеком.

Так в грубом приближении строится сюжет «Романа о Розе», где, правда, многочисленные отступления, особенно во второй части книги, необычайно широко раздвинули ее рамки, превратив это произведение в своеобразную энциклопедию мысли высокого Средневековья. Позже Машо в поэме «Фонтан любви» несколько усложнил эту сюжетную схему. Рассказчик случайно слышит жалобу некоего рыцаря, который должен расстаться с прекрасной дамой, а она даже не подозревает о его любви. Неожиданно рыцарю на ум приходит история Кеика и Алкионы (согласно другой транслитерации Цейкса и Гальционы) из «Метаморфоз» Овидия. Когда царь Кеик погиб в морской пучине, его жена Алкиона, не зная о случившемся, стала молить Юнону, чтобы та помогла ей вернуть пропавшего мужа. Тогда Юнона отправила свою вестницу Ириду в пещеру к богу сна за помощью, а тот послал своего сына Морфея, принявшего облик Кеика, сообщить Алкионе страшную весть. Не выдержав горя, Алкиона умерла, и боги в качестве награды любящим супругам превратили их в морских птиц (зимородков), чтобы их любовь продлилась и после смерти. Вспомнив, что Морфей помог Алкионе, рыцарь тоже просит его о помощи. Рассказчик присоединяется к рыцарю, и вместе они идут в парк, где оба засыпают и видят один и тот же сон. В этом сне появляется Венера. Она приводит даму к рыцарю, и дама ободряет его и дарит ему поцелуй. После этого усвоенный рыцарь просыпается.

В «Книге о герцогине» Чосер, внешне как будто бы следуя традиционной сюжетной схеме жанра, наполнил ее новым содержанием. Рассказчик поэмы, ведущий повествование от первого лица, тоже страдает бессонницей. Хотя в тексте об этом прямо и не сказано, скорее всего, ее причина заключена в несчастной любви. Как и в вышеназванных поэмах Машо, рассказчик не является главным героем, но он все же играет очень важную роль, поскольку читатели воспринимают все события его глазами, а его зрение, по крайней мере у Чосера, может и подвести. Так в «Книге о герцогине» впервые в творчестве Чосера появляется несколько странноватая фигура повествователя, «лицо от автора», изображенное в качестве наивного, неуверенного в себе человека, далекого от мирских забот и порой не совсем хорошо понимающего, что происходит вокруг него. В дальнейшем эта фигура с некоторыми изменениями перейдет и в другие крупные произведения писателя, в том числе и в «Кентерберийские рассказы».

В «Книге о герцогине» измученный бессонницей повествователь, стремясь забыться ночной порой, берет в руки «Метаморфозы» Овидия и читает ту же самую историю Кеика и Алкионы. Так наряду с темой любви в поэму входит тема смерти. Однако Чосер в своем изложении опустил финал истории, знакомое его читателям по Овидию и Машо

превращение героев в птиц, перенеся столь важный для него мотив утешения во вторую часть поэмы и этим усилив его эффект<sup>11</sup>.

Заснув над книгой, рассказчик, как и положено по жанру, видит сон. Атмосфера сна является полным контрастом по отношению к обстановке первой части поэмы. Вместе с рассказчиком читателя встречает привычное для куртуазной поэзии раннее майское утро и песни птичек:

Мне снились ясный месяц май  
И близкий щебет птичьих стай;  
Мне снилось, что рассеял тьму  
Рассвет, и я стряхнул дрему.

(Здесь и далее перевод С. А. Александровского.)

Стряхнув с себя меланхолию, рассказчик выглядывает из окна замка. Он слышит звуки охотничьего рожка и, выйдя на природу, присоединяется к охотничьей процессии короля Октавиана. (Возможно, что этим именем, ассоциировавшимся с римским императором Августом, Чосер хотел польстить королю Эдуарду III). Идет охота на оленя (по-английски *hart*, звучащее так же, как и *heart*, т. е. сердце — часто обыгрываемый куртуазными поэтами каламбур). Но олень ускользает от погони. Когда рассказчик остается в одиночестве, к нему присоединяется щенок, который ведет его за собой, пока он не видит одетого в черные одежды рыцаря, изливающего свою печаль с помощью «вставной» куртуазной жалобы со сложной рифмовкой:

О безучастный дровостой,  
Внимай отчаянной, пустой,  
Бесцельной жалобе! О рок,  
Услышь заслуженный упрек:  
Зачем ты сокрушил пятой,  
Закрыв могильною плитой  
Мою любовь? О, почему  
За ней, во гробовую тьму,  
Ты не ведешь меня, о смерть?  
Увы, я брошен, как в тюрьму,  
В постылой жизни кутерьму,  
В сует никчемных круговерть...

Выйдя из укрытия, рассказчик вступает в беседу с рыцарем и спрашивает о причине его печали. Личность одетого в траурные одежды рыцаря не поддается однозначному определению. Сам он говорит о себе так:

Аз есмь тоска, тоска есть аз.

По верному определению исследователей, было бы абсурдно отождествить рыцаря с Джоном Гонттом, но и отрицать связь между ними было

<sup>11</sup> *Rudd J. Geoffrey Chaucer. L. and N. Y., 2001. P. 67.*

бы не менее странно<sup>12</sup>. Некоторые ученые видят в нем воплощение меланхолии самого рассказчика, порожденной в организме, согласно средневековой медицине, избытком черной желчи, хотя это и кажется нам не столь убедительным<sup>13</sup>. В любом случае, тоска рыцаря как бы в зеркальном отражении связывает его с Алкионой — она потеряла мужа, а он потерял любимую. Их горе имеет один и тот же источник.

Этот прием зеркального отражения и построенного на нем контраста развивается и дальше. Из рассказа Черного Рыцаря выясняется, что его любимую зовут White, в русском переводе Белянка, Белая, — что является дословным английским переводом французского имени герцогини Бланш, игра слов, понятная всякому читателю. Белизна героини, символизирующая свет и чистоту, противостоит черной меланхолии рыцаря. В аллегорическом плане, где судьба, как и в «Романе о Розе», уподобляется игре в шахматы, Белянка изображена рыцарем как королева белых, которую он потерял в игре с Фортуной, заведомо обреченной на поражение<sup>14</sup>.

Воспоминания Черного Рыцаря о прекрасной Белой Даме целиком опираются на куртуазную традицию. Как и положено герою куртуазного романа, Черный Рыцарь увлекался многими дамами, но не знал любви, пока не увидел Белянку. После долгого ухаживания она согласилась ответить на любовь Черного Рыцаря. Описание внешности героини полностью построено по куртуазным стереотипам, взятым из французской поэзии. Но Белянка не просто красива. Она чиста, умна, добра и полна любви к ближнему:

Не промолчу, не утаю:  
 Любовь и доброту свою  
 Стремилa дева вдаль и вширь,  
 Пеклась о ближних как Эсфирь.  
 И, в довершение всему,  
 Клянусь, дивились мы уму,  
 Настолько жаждущему блага  
 Для прочих, что любой бедняга —  
 Скиталец, нищеврод, изгой —  
 Больной, голодный и нагой,  
 Просивший кроху, был стократ  
 Обласкан девой, точно брат:  
 Юница, зная силу зла,  
 Добру служила, как могла.

<sup>12</sup> Minnis A. J. Oxford Guides to Chaucer. The Shorter Poems. Oxford, 1995. P. 154.

<sup>13</sup> Rudd J. Op. Cit. P. 68.

<sup>14</sup> Вопреки важности этого образа никак нельзя согласиться с предложенным С. А. Александровским переводом названия поэмы «Книга о королеве», уже хотя бы потому что книга, посвященная памяти герцогини Бланш, утратила бы тогда свой адрес. Да и сам Чосер дважды назвал ее «Книгой о герцогине»: в «Легенде о славных женщинах» и в «Отречении автора», завершающем «Кентерберийские рассказы».

Вспоминая любимую, Черный Рыцарь как бы возвращает ее, а вместе с ней возвращает и все прекрасное, символом чего она была и для чего стоит продолжать жить. Так незаметно исчезает его тоска, и жизнь, пусть и в воспоминаниях, побеждает смерть. Меланхолия сменяется светлой радостью, белое поглощает черное. В этом и состоит утешение, которое поэма предлагает читателям, главным из которых должен был стать Джон Гонт.

Наполнив традиционное любовное видение новым содержанием, Чосер преобразил и не менее традиционный жанр утешения. В Средние века, начиная с книги Боэция, утешением обычно являлось напоминание о бренности всех мирских радостей, которым противостояла надежда на жизнь вечную, где нет тоски, ни печали. Чосер же прямо не пишет об этом, хотя для него, как и для любого человека Средних веков, такое видение мира было непреложным. Но этот духовный план остается в подтексте, а «Книга о герцогине» становится поэмой о смерти, превратившейся в прославление жизни.

### «ДОМ СЛАВЫ»

Установить точную дату создания «Дома Славы», следующей поэмы-видения Чосера, не представляется возможным. Однако очевидно, что прошло несколько лет после «Книги о герцогине», прежде чем поэт вновь взялся за перо, обратившись к крупному жанру. За это время Чосер успел первый раз съездить в Италию (1372–1373), познакомиться с творчеством Данте — следы чтения «Божественной комедии» видны в «Доме Славы» — и начать работу на таможне, о чем также сказано в тексте поэмы. В этом, ставшем хрестоматийным отрывке поэт так рассказывает о себе:

Лишь только, подведя итог,  
Ты свой дневной закончишь труд,  
Не развлечения зовут  
Тебя тогда и не покой, —  
Нет, возвратясь к себе домой,  
Глух ко всему, садишься ты  
Читать до полуслепоты  
Другую книгу при свечах;  
И одинокий, как монах,  
Живешь, смиряя пыл страстей,  
Забав чуждаясь и людей,  
Хотя всегда ты солнцу рад  
И воздержаньем не богат.

(Перевод И. А. Кашкина.)<sup>15</sup>

<sup>15</sup> К сожалению, на русский язык пока переведены только отдельные строки «Дома Славы».

Фраза «подведя итог» (в подлиннике *hast mad alle thy reknynges*) совершенно недвусмысленно отсылает читателя к таможенным счетам, которые Чосер должен был постоянно проверять.

Наиболее авторитетные исследователи в качестве предположительной даты создания «Дома Славы» называют 1379–1380 годы<sup>16</sup>. Однако возможно, что Чосер сочинил поэму раньше или, по крайней мере, начал сочинять ее раньше, а затем прервал работу и продолжил ее после перерыва. Во всяком случае, несомненно, что поэма еще связана с ранним, французским этапом творчества Чосера. Об этом говорит заметное в первой ее части влияние французской поэзии, а также ее размер — тот же четырехстопный ямб (восьмисложная строка) с рифмованными двустипциями, что и в «Книге о герцогине». С другой стороны, в поэме уже ощутима и связь с итальянской традицией. Да и манера подачи материала здесь иная, близкая к более поздним произведениям Чосера.

В критике не решена и еще одна проблема, текстуальная. Дошедшие до нас рукописи «Дома Славы» обрываются как бы на полуслове. В финале третьей части появляется какой-то неназванный важный человек, наделенный властью и авторитетом (*a man of gret auctorite*). Затем следует многоточие. Кто этот человек и что он хочет сообщить, читатели так и не узнают.

Как нужно понимать такой конец поэмы? Значит ли он, что ее окончание потеряно, или, что Чосер не успел по каким-то причинам ее закончить. Или, наконец, что он намеренно остановил свой рассказ на этом месте, считая, что именно так его и надо завершить. Никто из исследователей не может дать окончательный ответ на эти вопросы, хотя каждый высказывает то или иное суждение по этому поводу. Гипотез же по поводу того, кем является «важный человек», — от Христа и Бозэция до одного из влиятельных придворных короля Ричарда II — существует великое множество. Однако, на наш взгляд, неправомерно вслед за рядом новейших критиков видеть в поэме Чосера некую постмодернистскую игру с читателем, своего рода литературную шутку, когда автором на выбор предлагается целый набор отгадок. Решайте, мол, сами. Сугубо средневековый текст поэмы не допускает подобного прочтения.

Виднейший американский чосеровед Доналд Хауард считал, что «Дом Славы» по мере сочинения вбирал в себя разные идеи, каждая из которых могла бы стать отдельной поэмой<sup>17</sup>. Все, якобы, началось с задуманной в стиле французской куртуазной традиции любовной поэмы-видения, образцом для которой послужил посвященный предстоящей свадьбе неких неназванных придворных «Храм Чести» Фруассара. Соответственно, и поэма Чосера тоже должна была закончиться какой-то

<sup>16</sup> *Minnis A. J. Op. cit. P. 167.*

<sup>17</sup> *Howard D. H. Chaucer. His Life. His Works. His World. N. Y., 1987. P. 233.*

важной придворной новостью, скорее всего, объявлением о грядущей помолвке юного короля Ричарда II, о чем как раз и собирался рассказать «важный человек».

Далеко не все ученые согласны с таким предположением. Тем не менее, влияние французской традиции и, в частности, Фруассара, действительно, чувствуется с первых строк поэмы. Она начинается с привычного в таких случаях пролога (проет), содержащего размышления о видах и значении снов, где указана точная дата, когда автору-рассказчику приснился его сон — 10 декабря. Эта дата как будто бы нарушает стереотипы любовных видений, где действие обычно разворачивается в мае. Вместо этого Чосер обращается к зимнему, самому темному времени года. (Солнцеворот тогда приходился на 12 декабря). Но видение, которое снится рассказчику, поначалу все-таки возвращает нас к куртуазной традиции. Герой оказывается в сделанном из стекла храме в честь Венеры. На одной из стен храма рассказчик читает первые строки «Энеиды» Вергилия, а затем видит сцены из этой эпопеи, повествующие о любви Энея и Дидоны. В трактовке этой истории Чосер, однако, следует не Вергилию, воспевшему Энея как героя-основателя Рима, но Овидию («Героиды») и анонимному французскому автору «Романа об Энее» (XII век), изобразившим его как неверного влюбленного, бросившего Дидону. При этом Чосер не только медиевизирует всем тогда хорошо известный текст «Энеиды». По верному наблюдению исследователей, поэт также ставит под сомнение бывший для Данте непререкаемым авторитет Вергилия, вводя в поэму важнейшую для нее тему непрочности, переменчивости славы<sup>18</sup>. Так характерное для конца XIV века настроение скептицизма, связанное с номинализмом Уильяма Оккама, который помог разрушить обоснованный Фомой Аквинским синтез веры и разума высокого Средневековья, исподволь вторгается в поэму. Это настроение во многом определит смысл двух следующих частей «Дома Славы». Первая же часть кончается тем, что герой, имя которому Джеффри, выйдя из храма Венеры, попадает в пустыню, где его настигает слетевший с неба гигантский орел с золотыми перьями.

Во второй части поэмы порой сомневавшийся в себе и своих силах, но постоянно и упорно искавший собственный путь в поэзии Чосер неожиданно полностью отходит от условностей любовного жанра, сближая «Дом Славы» с философским дискурсом, пусть и поданным в ироническом плане. Здесь оказавшийся весьма разговорчивой птицей орел уносит Джеффри в небо, по ходу дела беседуя с ним на отвеченные темы, а в третьей, самой длинной части орел приносит его в Дом богини Славы, откуда он затем отправляется в Дом слухов, где, в конце концов, и появляется таинственный «важный человек».

---

<sup>18</sup> Pearsall D. The Life of Geoffrey Chaucer. Oxford, 1988. P. 114.

Вторая часть поэмы по тону радикально отличается от первой. Сюда властно вторгается мало присущая раннему Чосеру ирония, стихия комического, которая отныне станет важнейшим компонентом его творчества.

С несомненным юмором или даже, можно сказать, самоиронией, Чосер изображает Джеффри, лицо от автора, который явно похож на самого поэта, но все же вовсе не тождественен ему. Это полный человек, уже достигший зрелости, который ведет одинокую жизнь «книжного червя». Как выясняется, он верный слуга Венеры и ее сына. Но служит он им лишь на словах, в стихах, на деле оставаясь далеким от всяких любовных утех. Джеффри трусоват, и, попав в когти орла, он от страха теряет сознание. «Очнись», — говорит ему орел скрипучим человеческим голосом, сильно напоминающим кого-то знакомого<sup>19</sup>. А затем птица объясняет герою, что за верную службу Венере и ее сыну Юпитер решил наградить его, отправив в находящийся между небом, морем и землей Дом богини Славы, где он сможет узнать разные новости (tidings) о любви и, предположительно, получить материал для своих произведений. Так в полушутливой форме переплетающиеся между собой и взаимосвязанные темы любви, славы и литературы вторгаются в поэму.

С не меньшим юмором, хотя и в несколько в другом ключе Чосер изображает орла, воздушного гида Джеффри. Строки, описывающие появление орла в небе и его снижение к земле, откуда он должен взять незадачливого героя, являются реминисценцией из «Божественной комедии» Данте, где орел возносит поэта в сферу огня («Чистилище», песня 9). В средневековых бестиариях орлы были царями птичьего мира, способными смотреть на небо, не мигая, а потому их острое зрение часто символизировало философский полет мысли. Орел был также эмблемой четвертого евангелиста Иоанна Богослова, автора самого духовного из Евангелий. Рисуя своего орла, Данте совершенно явно опирался на эту традицию. Чосер же комически снижает ее. Его орел — болтливый педант с хриплым человеческим голосом.

По сути дела орел в «Доме Славы» играет ту же роль, что и Вергилий в «Божественной комедии» — он служит проводником героя в иные миры<sup>20</sup>. Но если разговаривающий с Данте Вергилий наделен безусловным авторитетом, то купающийся в своих познаниях орел Чосера лишь снисходит до героя, стараясь объяснить ему все просто и доходчиво, как маленькому ребенку. Данте верит Вергилию, Джеффри склонен сомневаться.

Орел сообщает Джеффри, что все звуки, и соответственно всё, что говорится на земле, возносится ввысь и достигает Дома богини Славы.

<sup>19</sup> По поводу личности обладателя этого голоса высказывались разные предположения — от жены поэта, которая будит его по утрам, до его школьного или домашнего учителя или одного из наставников юного короля. Но все это догадки, для подтверждения которых в тексте нет никаких оснований.

<sup>20</sup> Howard D. Op. cit. P. 239.

Как указали комментаторы, орел опирается на средневековое учение о звуке, сформулированное в трактате Бозция «О музыке». Согласно ему, все вещи наделены способностью двигаться либо вверх (легкие вещи), либо вниз (тяжелые). С железной логикой орел доказывает, что речь — это звуки, звуки — колебание воздуха, а он легкий, и потому звуки и устремляются вверх в Дом богини Славы:

...Пора тебе узнать о том,  
 Как, умножаясь, каждый звук,  
 Будь это речь, иль шум, иль стук,  
 Иль даже писк мышинный слабый,  
 Достигнуть должен Дома Славы.  
 Что я логически сужу,  
 Тебе сейчас я докажу.  
 Итак, внимай. Сперва пойдем  
 С тобою опытным путем:  
 Рассмотрим звуков всех природу.  
 Представь: ты бросил камень в воду.  
 На ровной глади ты, дружок,  
 Увидишь маленький кружок,  
 Размером с крышку или блюдо,  
 Момент — и вот невесть откуда  
 Вокруг него — ведь верио, друг? —  
 Возникнет новый, больший круг.  
 За этим третий, больше, шире.  
 Вот стало их уже четыре...

(Перевод В. Воронина.)

В своих рассуждениях орел, подобно номиналистам, обращается к эмпирическому опыту, к тому, что можно наглядно подтвердить. Так Чосер в шуточной форме отдает дань кипевшим тогда в богословии и философии спорам об опыте и авторитете, схоластическом учении и «новой» науке, вновь возвращаясь к теме относительности знаний.

Перепуганный Джеффри полон сомнений, но он, волей-неволей, вынужден слушать лекцию орла. Поначалу герой лишь односложно отвечает ученой птице, а потом и вообще отказывается узнать из ее уст науку о звездах, на которые он боится глядеть, чтобы не ослепнуть — так близки они к нему теперь. Для науки он, якобы, слишком стар и нелюбопытен. И тут они подлетают к Дому богини Славы, о котором рассказано в третьей части поэмы.

В изображении этой богини Чосер, отталкиваясь от Овидия и Вергилия, остается полностью на средневековых позициях. У античных авторов, а потом также у Петрарки («Триумф славы») и Боккаччо («Любовное видение»), слава была наградой поэтов, приобщая их к бессмертию на земле. Более того, поэты и историки сами могли награ-

ждать славой достойных. К такому пониманию мирской славы Чосер отнесся с явным скептицизмом, комически снизив его в своей поэме.

Дом или, можно даже сказать, дворец богини Славы у Чосера расположен на скале изо льда. Имена знаменитых людей, написанные на южной, открытой солнцу стороне, невозможно прочесть, потому что они растаяли, оставив лишь отдельные буквы. Зато на северной стороне они сохранились. Таким образом, уже сам фундамент дома богини крайне непрочен и ненадежен. У сидящей на троне Славы крылья на ногах; богиня имеет столько же глаз, сколько перьев у птицы, и столько ушей и языков, сколько волос на шкуре у животных. На плечах у Славы находятся великие люди, вроде Александра Македонского и Геркулеса. От трона до дверей простирается колоннада, и на верху колонн стоят люди, прославившие ту или иную цивилизацию, тот или иной народ — Иосиф Флавий, писавший о евреях, Гомер и другие авторы, воспевшие Троию, Стаций, певец Фив, и Гальфрид Монмутский, автор английских летописей. Есть здесь также Вергилий, Овидий, и Клавдиан, прославившие Рим.

Сама богиня, являющаяся сестрой Фортуны, ведет себя так же капризно и непредсказуемо, как и та. По своей прихоти она награждает достойных и недостойных и лишает славы достойных, если ей так заблагорассудится. Иными словами, мирская слава столь же ненадежна, как и фундамент, на котором стоит дом богини, и столь же капризна, как и веления Фортуны, которую часто именовали проституткой.

Этот вывод подтверждает и усиливает описание Дома слухов, куда из дворца Славы отправляется рассказчик. Это здание на свой лад еще более странное, чем дворец богини. Подобно корзине, оно сооружено из прутьев и напоминает огромную клетку. У него множество постоянно открытых дверей и другого рода отверстий, откуда слышится сильный шум, и оно все время вращается «со скоростью мысли». Попав внутрь с помощью того же вездесущего орла, Джеффри видит большую толпу людей, передающих друг другу последние новости. Каждый утверждает, что он говорит правду, но, рассказывая новость, добавляет к ней свои подробности. Так эти новости и бродят по Дому слухов, разрастаясь в объеме, пока не достигнут одного из отверстий. Здесь они часто сталкиваются с противоположными сообщениями и не могут выйти наружу, пока не сольются в единый слух, состоящий из смешанных вместе правды и лжи. Выйдя же наружу и приняв облик человека, который их высказал, слухи отправляются в Дом богини Славы, где она по своему усмотрению решает их участь. Среди этих слухов Чосер и должен был найти материал для своих новых творений.

Многие исследователи увидели в этой картине аллегорическое изображение процесса поэтического творчества, который подобен рождению слухов. Как и они, литературное произведение тоже часто смешивает истину с вымыслом, а его судьба в будущем непредсказуема и нена-

дежна. Ее решает удачный случай. На этой скептической ноте в ожидании новости от важного незнакомца Чосер и закончил свою поэму, так и не выбрав надлежащий материал для вдохновения. Его ему предоставит полная случайностей жизнь, а пока он еще ищет новые пути.

### «ПТИЧИЙ ПАРЛАМЕНТ»

Так оно вскоре и случилось. Третья поэма-видение Чосера «Птичий парламент», по мнению практически всех исследователей, была написана после «Дома Славы», хотя точная дата ее создания не установлена. По этому поводу существуют лишь разного рода гипотезы. Наиболее распространенная и, может быть, наиболее вероятная из них утверждает, что «Птичий парламент» представляет собой придворную «поэму на случай», связанную со сватовством юного короля Ричарда II к богемской принцессе Анне, которая впоследствии и стала его женой<sup>21</sup>. Однако в момент сватовства в 1380 году на руку Анны претендовали еще два возможных жениха — Фридрих Мейсенский и французский дофин Шарль. К началу переговоров с английской стороной женихом Анны уже несколько лет считался Фридрих, французы же начали переговоры после англичан, предложив Шарля в качестве выгодной партии. (Такая расстановка сил соответствует позиции трех благородных орлов, добивающихся руки орлицы в поэме Чосера). Официальная помолвка Ричарда и Анны состоялась лишь в 1381 году. Таким образом, сюжет поэмы, где орлица откладывает выбор жениха на год, как будто бы воспроизводит историю сватовства юного английского короля и относит поэму к 1380 году, хотя некоторые ученые все же называют 1382 год, когда этот брак, наконец, состоялся, в качестве наиболее подходящей даты<sup>22</sup>.

В любом случае ясно, что поэма приурочена ко дню Святого Валентина, когда, согласно поверью, птицы, якобы, выбирают себе супружескую пару для продолжения рода. Как известно, именно благодаря этому поверью день Святого Валентина стал считаться днем влюбленных. Трудно установить, когда возник такой праздник. По мнению некоторых специалистов, именно поэма Чосера во многом способствовала его рождению. Тут есть, однако, некая неувязка, поскольку день Святого Валентина отмечают еще зимой 14 февраля, а Чосер в «Птичьем парламенте» явно описывает весеннюю природу, а в конце поэмы птицы славят приход лета «после зимних вьюг». Но эту неувязку комментаторы сумели объяснить. Оказывается, в Генуе существовал поместный культ Святого Валентина, который отмечался 3 мая, свидетелем чему мог стать сам поэт во время посещения Италии.

<sup>21</sup> The Riverside Chaucer. P. 994.

<sup>22</sup> Minnis A. J. Op. Cit. P. 260.

О том, что поэма написана после «Дома Славы» говорит и явно возросшее поэтическое мастерство автора. Чосер теперь отказался от четырехстопного ямба, выбрав гораздо более удобный для поэмы просторный пятистопный ямб, расковавший движение его мысли. Отказался он на этот раз и от рифмованных двустиший, обратившись к уже опробованной им в незаконченной поэме «Анелида и Арсита» королевской строфе, что придало его стиху особую певучесть и разнообразие. Неожиданно оказалось, что королевская строфа, казалось бы, предназначенная для высокого стиля, способна передать множество оттенков не только нейтрального, но и низкого, разговорного, порой намеренно заземленного регистра речи. Совершенно очевидно, что в «Птичьем парламенте» перед нами уже зрелый, вполне сложившийся мастер, блестяще овладевший стихом. Такой совершенной поэзии английская силлаботоническая традиция до тех пор не знала. Благодаря «Птичьему парламенту» Чосер встал вровень с французскими поэтами, авторами видений и бестиариев, от которых он отталкивался, и даже с Боккаччо, на которого он здесь опирался, обработав отрывок из «Тезейды».

Начало поэмы, как будто бы легко вписывается в жанр любовных видений. Во второй строфе Чосер пишет:

Пускай любви не ведал я на деле  
И мзды не видел за сердечный труд —  
Но в книгах часто читывал доселе,  
Кольми чудес любовных и причуд!  
Господствует любовь и там и тут  
И данников своих нещадно бьет —  
Избави, Боже, от таких господ.

(Здесь и далее перевод С. А. Александровского.)

Перед нами снова, как и прежде, неискушенный в любви автор-рассказчик, который ищет материал для новых произведений. Он тоже берет в руки книгу и читает до заката. Но книга эта крайне далека от любовной поэзии — рассказчик читает «Сон Сципиона» Цицерона, широко известную в Средние века заключительную часть его «Республики», которая сохранилась благодаря популярным тогда комментариям Макробия (ок. 400 г.). Чосер в подлиннике не упоминает имени Макробия, но он, скорее всего, должен был знать эти комментарии, поскольку текст Цицерона обычно переписывался как их составная часть.

Во «Сне Сципиона» Цицерон рассказал о том, как римскому полководцу Сципиону Младшему во сне явился его знаменитый дед, прозванный благодаря своим военным победам Сципионом Африканским. Предсказывая будущее, дед увещевает внука быть верным делу республики, которую он понимает как союз людей, объединенных общим идеалом служения отчизне и гражданской справедливости. В неоплатоническом универсуме Цицерона и Макробия таких людей ждет загроб-

ное блаженство. Сципион говорит, что людские души, существующие извечно, после смерти брэнного тела получают воздаяние в зависимости от прожитой жизни, и те, кто поддались телесным искушениям и нарушили законы богов и людей, обречены на долгие муки прежде, чем им удастся достичь загробного блаженства. Показав, как мала земля в сравнении с окружающими ее девятью сферами, Сципион призывает внука забыть о мирских радостях. Пересказывая эти идеи в «Птичьем парламенте», Чосер, разумеется, христианизировал их в духе своего времени и превращает гражданские идеалы в религиозные, ссылаясь на милосердие и благодать Бога. Таким образом, любовь в этой части поэмы Чосера — это Божественная любовь и следование заповедям Бога, что не имеет ничего общего с куртуазной традицией.

Как считают некоторые ученые, поэт задумал этот отрывок в духе популярного тогда «зеркала правителей» как совет юному королю помнить о благе (*comptine profyt*) своих подданных<sup>23</sup>. Сама же эта фраза об «общем благе» весьма часто звучала тогда на заседаниях английского парламента.

Однако это только начало поэмы. Закончив чтение, рассказчик, как и положено по жанру, засыпает, взывая к «ласковой богине» Киферее помочь ему должным образом изложить увиденное. Так куртуазная традиция вновь возвращается в поэму.

Во сне рассказчику является Сципион Африканец. Неожиданным образом Сципион, играющий здесь роль говорящего орла из «Дома Славы», ведет рассказчика в Сад Венеры. У входа рассказчик видит две надписи, сделанные золотыми и черными буквами. Золотая надпись приглашает войти, чтобы изведать «радость без конца и края». Черная же надпись, навеянная знаменитыми строками Данте «Оставь надежду всяк сюда входящий», советует спастись бегством. Сад одновременно притягивает и отталкивает рассказчика, и он застывает в нерешительности, но Сципион бесцеремонно вталкивает его внутрь, сказав, что раз в нем «любви угасла тяга», то все его страхи напрасны. Вступившая здесь в полную силу стихия комического, веселой игры подчиняет себе даже столь серьезный дотоле образ нравоучительного Сципиона, который, впрочем, тут же и исчезает из поэмы. В Саду Венеры рассказчик действует уже самостоятельно.

Описание весеннего Сада Любви, напоминающего Эдем до грехопадения Адама и Евы и храм Венеры в «Птичьем парламенте», во многом опирается на «Тезеиду» Боккаччо. Но Чосер привнес сюда особый оттенок радости бытия, своеобразного праздника чувств, купающихся в роскоши средиземноморской природы:

Я видел сад в обильнейшем цвету  
Вблизи потока, на лугу зеленом,

<sup>23</sup> Howard D. Op. cit. P. 309.

И, овеяв эту красоту,  
Ласкался ветер к разноцветным кронам;  
А ток холодный мчал с хрустальным звоном,  
И я узрел, склонившись над струей,  
Как блещут красноперки чешуей.

На каждой ветви птицы щебетали,  
И думалось, что ангелы поют  
В раю namного сладостней едва ли;  
В сосновой хвое белкам был приют;  
Я наблюдал, как кролики спуют,  
Как прыгают косуля, серна, лань —  
Кипела жизнь везде, куда ни глянь.

Здесь рассказчик видит бога любви Купидона и целый ряд аллегорических фигур из его окружения — Прелесть, Обходительность (Куртуа́зность), Благородство, но и также Глупость, Лесть, Желание и Мзду. Такова двойственная природа любви, несущая человеку радость и боль. И такова природа сексуальности, которая может быть благом, когда она служит браку и продолжению рода, но может таить в себе и темные стороны эроса:

Краса явилась, отрешившись риз,  
И Юность в нежном цвете лет;  
А подле — Страсть, и Похоть, и Каприз,  
А с ними — Ложь, и Сплетня, и Навет...

В храме Венеры, где слышны жаркие вздохи желанья, в отдаленном алькове в полутьме возлежит сама богиня любви:

Власы златые нитью золотой  
Обвив, она покоилась на ложе,  
И от чела до чресел наготой  
Блестала, ноги укрывая все же  
Ласкавшейся и ластившейся к коже  
Тончайшею прозрачайшею тканью,  
Что, право, не равнялось одеянию.

Некоторые ученые считают, что Чосер изобразил здесь портрет двух Венер, известных по неоплатонизму — богинь естественной, и потому благодатной, и сугубо чувственной, и потому грешной, любви. Но, скорее, поэт дал читателям единый образ, одновременно прекрасный, манящий к себе и зачаровывающий, но вместе с тем таинственный и опасный, как и сама любовь, какою она представлялась ему.

Однако все же не Венера главенствует в этом саду. Повелительницей здесь является другая богиня — Природа, чей портрет восходит к аллегорическому сочинению Алана Лилльского «Жалоба Природы» (XII век). Богиня любви лишь содействует Природе, но последнее слово остается именно за ней. По мнению исследователей, увиденная так

Природа является в поэме некоей связующей силой, которая соотносит две противоположные идеи любви «Птичьего парламента» — любви как возвышенного идеала, влекущего к «общему благу» из «Сна Сципиона» в христианском осмыслении Чосера, и любви как амбивалентного чувственного удовольствия, явленной в храме Венеры. Природа же подчиняет любовь Божественному плану творения в соответствии с принципами меры и гармонии<sup>24</sup>.

Выйдя наружу из храма Венеры, рассказчик попадает на лужайку, где Природа, сидя под древесной кроной на холме из цветов, вершит свой суд над птицами, собравшимися в день Святого Валентина, чтобы выбрать себе пару. Это, по сути дела, главная часть поэмы, где почти целиком доминирует стихия комического.

Суд Природы принимает форму дискуссии (дебатов) по поводу любви. Здесь Чосер весело обыграл еще одну традицию. Подобные дискуссии были частью куртуазной литературы и имели место не только на страницах книг (нечто подобное происходит, например, в «Декамероне»), но и в реальной жизни при королевских дворах или в кругу влиятельных аристократов. Как полагают исследователи, вполне возможно даже, что чтение «Птичьего парламента» в присутствии юного короля могло закончиться такими дебатами. Однако никаких сведений на этот счет до нас не дошло.

В поэме Чосера ученые дебаты о любви ведут птицы, в изображении которых поэт опирался на популярные в его эпоху басни, бестиарии и разного рода энциклопедии, типа «Физиолога», где звери наделялись человеческими качествами. Средневековые приписало птицам некую «естественную» сексуальность, противопоставив их похотливым козлам, обезьянам, собакам и лошадям.

Очеловеченные птицы в поэме Чосера делятся на группы по сословному принципу, отражая существующую в обществе социальную иерархию. На вершине ее стоят аристократические хищники, ниже располагаются птицы, едящие червей, еще ниже — водяные птицы, а самом низком уровне — птицы, питающиеся растительной пищей. Некоторые исследователи увидели здесь политическую аллегорию — своеобразную пародию на дебаты английского парламента. Если это так, то хищные птицы олицетворяют собой знать, заседающую в палате общин; водные птицы — купечество; зерноядные птицы — мелкопоместное нетитулованное дворянство, а птицы питающиеся червями, — горожан<sup>25</sup>.

В соответствии с этой иерархией прилетевшие на суд Природы птицы чинно рассказываются перед своей Повелительницей:

Всех выше сели те, кто губит дичь;  
Затем на нижних ярусах ветвей, —

<sup>24</sup> Bennett J. A. W. The "Parlement of Foules": An Interpretation. Oxford, 1957. P. 107 — 132.

<sup>25</sup> Гарднер Д. Жизнь и время Чосера. М., 1986. С. 299.

Те, кто не ловит живности oprичь  
 Личинок, насекомых и червей;  
 Всех ниже — певчий дрозд и соловей;  
 А кто привержен семенам и зернам —  
 Замест ветвей довольствовались дерном.

Взгляды на любовь у всей этой пестрой пернатой братии, разумеется, разные, что вскоре обнаруживает себя по ходу разгоревшихся споров. Их предметом служит выбор супруга, который должна сделать любимица Природы «орлица из орлиц» между царственным орлом и двумя другими орлами, несколько «помельче», но тоже благородными. Все три претендента на руку орлицы объясняются в любви к прекрасной даме сугубо куртуазным языком. Так царственный орел говорит:

И кротко, точно крохотная птаха,  
 Изрек орел, склоняючи главу:  
 «Дарицы ради, а не ради страха,  
 Рассудком здрав и мысля наяву,  
 Сию орлицу милой назову!  
 Внимать ее веленьям буду впредь;  
 Готов для ней и жить и умереть.

Взываю к восхитительной невесте:  
 О, смилуйся, избавь от лютых мук!  
 А коль откажешь — то убей на месте.  
 Ужель речей моих никчемн звук?  
 Не постигаю, как сердечный стук  
 Досель не сокрушил моей груди.  
 О дивная, взываю: пощади!

Подобные речи ведут и два других орла. Эта словесная дуэль тянется с утра до самого заката.

Другие птицы, рангом пониже, которым высокий стиль дебатов кажется абсурдным, устали ждать своей очереди, чтобы выбрать подругу. Их возмущение прорывается наружу:

И грозно грянул птичий гомон;  
 Листва с ветвей посыпалась окрест,  
 И каждый ствол, казалось, будет сломан,  
 «Эй, вы! — орали. — Как не надоест?  
 Уймнитесь же, уважьте наш протест!  
 Ужель судья промолвит «нет» иль «да»,  
 Коль скоро доказательств ни следа?»

И наконец кукушка, гусь и утка  
 «Кря-кря! — вскричали. — Га-га-га! Ку-ку!»  
 Я встрепенулся и подумал: «Ну-тка!»  
 «Реки!» — сказали птицы гусаку.  
 «Ох и придали веса пустяку, —  
 Он рек...

Тогда Природа, обыгрывая процедуру парламентских дебатов, приглашает представителей каждого птичьего сословия высказать свое мнение. Возникает и еще один вопрос: стоит ли хранить верность, даже если любовь остается безответной. Мнения полярно расходятся. Птицы высшего сословия выступают за верность даме, а низшему рангу с их плебейскими вкусами это кажется просто смешным и глупым:

«Ого! — промолвил огарь. — Экий шут!  
 Ни смысла я не вижу, ни причины  
 Туда стучаться, где тебя не ждут.  
 Запляшешь ли, понурясь от кручины?  
 Любить — и безнадежно ждать кончины?  
 О, в небе, — он изрек, задравши хвост, —  
 Не две звезды, а много-много звезд!»

Оскорбления следуют одно за другим, и поднимается такой гвалт, что Природа вынуждена вмешаться, чтобы остановить его. И в самом деле, происходит что-то неслыханное. Низшие сословия птиц смело поднимают голос против высших, и какофония настолько сильна, что ряд исследователей увидели здесь скрытый намек на крестьянское восстание 1381 года<sup>26</sup>. Действительно, если сравнить «Птичий парламент» с латинской поэмой Гауэра «Глас вопиющего», где это восстание изображено как бунт непокорных зверей во главе с наглой сойкой, то такая гипотеза не кажется столь уж невероятной. Здесь, однако, возможна также и пародия на бурные дебаты в английском парламенте, очевидцем которых Чосер был по долгу таможенной службы. Если на короля тогда еще никто не смел покуситься, то его высокопоставленных советников и особенно королевских чиновников критиковали уже очень жестко и нелюбезно. Коррупция процветала и в ту эпоху, а внутренняя политика власть предержащих бывала часто крайне неэффективна.

Природа принимает мудрое решение. Пусть орлица сама выберет себе жениха. Но орлица, желая испытать чувства претендентов, откладывает решение на год, что вполне согласуется с куртуазной этикой (а заодно и предвосхищает финал шекспировских «Тщетных усилий любви»). Зато другие птицы теперь, наконец-то, приступают к поискам своих суженых.

Так Чосер впервые в своей поэзии сатирически снизил идеалы куртуазной любви, которые могут стать изощренным ритуалом для богатых и праздных птиц-аристократов, но с точки зрения птиц низшего сословия с их сермяжным здравым смыслом выглядят нежизнеспособными и абсурдными. В этих строках с их раскованным весельем, граничащим по меркам придворной поэзии с эпатажем, уже виден Чосер, будущий автор «Кентерберийских рассказов».

<sup>26</sup> *Aers D. Chaucer. Brighton, 1986. P. 14 -17.*

Поэму венчает изысканное рондо (рондель), которое на французский мотив согласным хором поют все птицы, славя Природу:

О лето, праздник светлого тепла,  
 Сколь ты любезно после зимних вьюг!  
 Сколь радостно и зелено вокруг!  
 И даже в вышних внятна и мила  
 Святому Валентину трель пичуг:  
*О лето, праздник светлого тепла,  
 Сколь ты любезно после зимних вьюг!*

Любая птичка ныне ожила,  
 Супругу тешит щебетом супруг;  
 И на рассвете слышат лес и луг:  
*О лето, праздник светлого тепла,  
 Сколь ты любезно после зимних вьюг!  
 Сколь радостно и зелено вокруг!*

Под звуки этой песни рассказчик просыпается. Видение с его широким спектром взглядов на любовь, свободно и непринужденно совместившим серьезное и комическое, закончено. А вместе с ним закончен и эксперимент Чосера с этой поэтической формой. В дальнейшем сны и видения будут присутствовать в его поэзии лишь как составная часть других жанров.

### «ЛЕГЕНДА О СЛАВНЫХ ЖЕНЩИНАХ»

Именно так и случилось в четвертой, последней поэме Чосера «Легенда о славных женщинах», представляющей собой сборник объединенных общей темой историй о женщинах, которые сохранили верность в любви. Здесь только пролог написан в форме видения.

Дату создания этой поэмы можно определить лишь ориентировочно, с большой степенью относительности. Наиболее авторитетные ученые называют 1386 — 1388 годы как время, когда, вероятно, появился первый вариант «Легенды», указывая, что Чосер продолжал работать над ней и в дальнейшем, скорее всего, параллельно с сочинением «Кентерберийских рассказов». Во всяком случае, очевидно, что поэма была написана после «Троила и Крессиды», так как это произведение упомянуто в прологе к «Легенде» как уже существующее. Об относительно позднем времени создания поэмы говорит и ее размер — пятистопный ямб с рифмованными двустушиями, доведенный Чосером до совершенства в большинстве «Кентерберийских рассказов» и ставший образцом для подражания для английских поэтов на много веков вперед.

Текст «Легенды о славных женщинах», которым мы располагаем сегодня, обрывается почти на полуслове. «Легенда о Гипермнестре», последняя из вошедших в поэму историй, не окончена автором. В критике высказывалось несколько гипотез по поводу незавершенности до-

шедшего до нас текста. В начале XX века ученые склонялись к мнению о том, что Чосеру просто надоели более или менее однообразные по тону и тематике истории о славных женщинах, и он оставил работу над поэмой, целиком переключившись на «Кентерберийские рассказы». Однако исследователи второй половины прошлого века пересмотрели это суждение. Они обратили внимание на то, что в «Прологе Юриста» в «Кентерберийских рассказах» поэма упоминается как, судя по всему, законченное целое. Более того, наряду со знакомыми нам историями там названы и другие, которых нет в дошедшем до нас тексте «Легенды»:

Вот Чосер, он хоть мало понимает  
 В различных метрах и стихи слагает  
 Нескладно очень, но по мере сил  
 По-английски как мог переложил  
 Рассказов много о несчастных дамах...  
 Лишь для примера приведу я вам  
 Весь сонм угодниц Купидона:  
 Как заколосась от любви Дидона,  
 Когда покинул бедную Эней;  
 Как Филлис смерть нашла среди ветвей;  
 Как Ариадна, или Ипсипила  
 Свои стенанья к небу возносила;  
 Мечом пронзенные, как умирали  
 Лукреция и Фисба; мы читали  
 В его стихах, как мучилась Елена  
 Вдали от родины в годину плена  
 И как Леандр в пучине утопал  
 И Геро, умирая призывал;  
 Как Лаодамия и Брисеида  
 Оплакивали пленников Аида;  
 Как победителя героев мира  
 Невольно погубила Деянира;  
 Как королева злобная Медея  
 Детей своих повесила за шею,  
 Чтоб наказать изменника Ясона;  
 И то, как вопияла Гермiona;  
 Особо воспевал он Ипермнестру  
 И Пенелопу, выше ж всех Альцесту.

(Перевод И. А. Кашкина.)

Юрист называет шестнадцать героинь. Из них в дошедшем до нас тексте фигурируют только восемь, остальные отсутствуют. В поэме также действуют еще три героини, которых нет в перечне Юриста — Клеопатра, Филлида и Филомела. А в «Отречении автора», завершающем «Кентерберийские рассказы», названа «Книга о двадцати пяти дамах». Соответственно можно предположить, что Чосер, по всей видимости, закончил поэму или, по крайней мере, написал гораздо больше

историй, чем дошло до нас сегодня<sup>27</sup>. Однако если Чосер все-таки завершил «Легенду», мы никогда не узнаем, как именно он это сделал и о чем сказал в ее финале, хотя некоторые догадки по этому поводу все же, наверное, возможны. Так, в частности, история о стоящей «выше всех» Альцесте (Алкесте, как принято также называть ее в русской традиции) вполне могла стать последней в книге.

Пролог к поэме существует в двух вариантах, которые обозначают латинскими буквами G и F. (Эти обозначения восходят к названиям рукописей, в которых они сохранились — Gg 4. 27 и Bodley Fairfax 16). Ученые спорят о том, какой вариант был написан раньше. Большинство, хотя и не все, склоняются к мнению о том, что F является первоначальной версией, поскольку там упоминается королевский дворец в Шине (Shene) как резиденция королевы Анны. После смерти королевы в 1394 году убитый горем Ричард велел снести этот дворец. В версии G это упоминание, равно как и имя королевы, отсутствуют. (Вряд ли справедливо предполагать, что сама Анна дала Чосеру заказ написать «Легенду», как это утверждают некоторые биографы, но поэт вполне мог рассчитывать на ее благосклонное внимание, послав ей экземпляр текста). Критики считают, что вариант F более поэтичен, а вариант G композиционно более целен. Но оба они излагают, в общем-то, один и тот же сюжет, который строится по законам любовных видений.

Как и в прежних поэмах, автор «Легенды» — целиком ушедший в книги и оторвавшийся от реальной жизни человек. Но вот наступил месяц май, и он, рано утром оставив книги, отправляется на природу, чтобы полюбоваться своим любимым цветком маргариткой, распускающимся под лучами весеннего солнца. Жалуясь, что ему не хватает английских слов, чтобы достойно воспеть маргаритку, Чосер косвенно воздает должное своим французским предшественникам, славившим цветок — Машо, Фруассару и Дешану. За легкой и игривой оболочкой свободно льющегося стиха ученые увидели тут прикровенное размышление поэта о сути своего творчества<sup>28</sup>. Чосеру, как и всякому средневековому поэту, крайне важны книжные авторитеты, на которые он может опереться и от которых может оттолкнуться в своих поисках. Такие авторитеты (*olde wise* — старых мудрецов) он находит в своих любимых книгах, которым он посвящает все свободное время. Однако жизнь сегодняшнего дня тоже требует внимания к себе, и потому, оставив книги, автор-рассказчик отправляется на природу. Но чтобы описать свои впечатления, поделиться опытом текущего момента и найти истину, он снова на средневековый манер обращается к книгам. Так в сложной диалектике «опыта» и «авторитета», в переплетении со старым и знако-

<sup>27</sup> Minnis A. J. Op. cit. P. 326.

<sup>28</sup> Pearsall D. Op. cit. P. 194.

мым, внутри традиции, рождается свое личное видение мира, определяющее суть поэтического искусства Чосера.

Само же упоминание маргаритки содержит явную аллюзию на модную тогда при английском и французском дворах игру, во время которой придворные, забавы ради разделившись на две партии, вели в начале мая шуточные дебаты о достоинствах цветка и листочка. Известно, что Филиппа Ланкастерская, старшая дочь Джона Гонта, была защитницей цветка (маргаритки). Не исключено, что поэт мог читать «Легенду» вслух в ее присутствии, хотя точных сведений об этом до нас не дошло. Во всяком случае, придворный характер поэмы, предполагающий аудиторию слушателей-аристократов здесь, как и в предыдущих поэмах-видениях, вполне очевиден.

Вернувшись вечером домой, поэт засыпает и видит сон. В видении на фоне майской природы рассказчику является бог любви Амур, носящий шелковые одежды с вышитыми на них зелеными побегами и красными лепестками розы. Амур ведет под руку прекрасную Альцесту, в честь которой звучит изысканная вставная баллада. Узнав рассказчика, Амур строго выговаривает ему за, якобы, совершенное им отступничество — в своих стихах (переводе «Романа о Розе» и в «Троиле и Крессиде») он воспел неверных возлюбленных. Рассказчика ждет жестокое наказание. Но тут Альцеста заступается за него. В качестве искупления ему предложено рассказать о женщинах, сохранивших верность в любви. Согласившись выполнить это условие, автор-рассказчик просыпается и приступает к сочинению заказанных ему историй.

Героини «Легенды» — женщины-язычницы, которые жили в эпоху далекой античности и не знали света христианской веры. Это Клеопатра, Фисба, Дидона, Ипсипила, Медея, Лукреция, Ариадна, Филомела, Филлида и Гипермнестра. Рассказывая их истории, Чосер в основном опирался на «Героиды» Овидия, но также, вероятно, и на «Книгу о достославных женщинах» Боккаччо. Античность в поэме, как и в «Троиле и Крессиде», совершенно явно медиевизирована. Тесей и Ясон стали герцогами, флотилия Антония сражается по законам средневекового боя, а коварные герои древности ухаживают за дамами по законам рыцарской куртуазной любви. Дамы же отдают им свою любовь только после свадьбы или после твердого обещания вступить с ними в брак в скором будущем.

Христианских мучеников в ту далекую эпоху еще, разумеется, не было. Но для Чосера его героини тоже своеобразные мученицы, страдающие не за веру, но за любовь. Поэт так и называет многих из них латинским словом *martiris*. Все они, кроме Фисбы, противопоставлены неверным мужчинам, попирающим святыню брака. Таким образом Чосер обыгрывает здесь не только модные в придворной среде условности куртуазной любви, но и восхваляет традиционный идеал брака, что не могло не вызвать одобрения многих высокопоставленных дам. Для язы-

ческих героинь поэмы супружество — это, несомненно, высшая ценность. По мнению ряда исследователей, и сам Чосер тоже придерживался такого взгляда, считая брачную любовь фундаментом, на котором держится общество<sup>29</sup>.

Если это так, то тогда Чосер нанес удар по прочно укоренившимся в Средние века представлениям об иерархии мужского и женского начал. Согласно таким взглядам, мужчина стоял в Великой Цепи Бытия на одну ступень выше женщины, которая была как бы незаконченным мужчиной, «мужчиной наоборот» и потому существом подчиненным, на свой лад вторичным. У Чосера же все его героини в нравственном отношении намного выше обманувших их героев. Шкала ценностей здесь перевернута, и поэму с успехом можно было бы назвать «Легендой о недостойных мужчинах».

Однако другие ученые прочли поэму иначе, разглядев в историях о мученицах за любовь следы свойственных Чосеру иронии и скептицизма. Ведь все героини «Легенды» жили в далеком прошлом, а есть ли сейчас женщины, подобные Лукреции, которая покончила с собой, ибо, по версии Чосера, она запятнала честь мужа. Вряд ли. Да и некоторые героини поэмы, чьи истории поэт дал выборочно, опустив их финал, не могли не вызвать вопросов у людей, знавших эти истории целиком. Ведь Медея была колдуньей, убившей брата, а потом и своих детей от Ясона, а Филомела отомстила мужу, накормив его пирогом из мяса его собственных детей. Ариадна же ради любви к Тесею предала отца и единоутробного брата. И, наконец, не было ли в самом замысле поэмы, изобразившей коварных мужчин, притворно игравших роль куртуазных влюбленных, заведомой шутки над отживающими свой век идеалами недавнего прошлого, а в обмене местами звеньев иерархии мужского и женского начал намеренной травести, веселой игры, которая могла позабавить образованных слушателей (читателей) мужчин.

Автору данных строк все-таки ближе первая точка зрения, хотя момент поэтической игры полностью исключить невозможно. Текст Чосера многозначен, и все эти вопросы остаются открытыми. Дискуссии по этому поводу в критике продолжаются, а «Легенда» является, пожалуй, самым спорным и недостаточно изученным из всех произведений Чосера. Ясно одно. Завершив поэму или бросив сочинять ее на полуслове, Чосер навсегда распрощался со ставшими для него тесными рамками придворной поэзии. «Кентерберийские рассказы», написанные вслед за «Легендой», имеют гораздо более широкий адрес.

---

<sup>29</sup> Brewer D. A New Introduction to Chaucer. L. and N. Y., 1988. P. 254-255.

## «Горести царевича Троила» («Троил и Крессида»)

*Непостоянство — имя твоё женщина  
(Шекспир «Гамлет»)*

**И**стория троянской войны и судьбы ее участников всегда привлекали к себе внимание художников слова, посвятивших осаде Трои и связанным с ней событиям множество произведений, начиная с глубокой древности и вплоть до наших дней, от Гомера до Джойса. С течением времени многое в этой истории неизбежным образом переосмыслялось; менялись отдельные детали, добавлялись ранее не известные эпизоды, появлялись незнакомые персонажи, и эпические герои Гомера в более поздние эпохи порой становились почти неузнаваемыми. Стоит, например, сравнить греков и троянцев, сражавшихся у стен Трои в «Илиаде», с героями средневековых рыцарских романов, повествующих о тех же событиях, а их в свою очередь со сценическими персонажами Шекспира и Расина, или — ближе к нашему времени — Жироду. Взятый в целом, весь этот интереснейший материал еще ждет своих исследователей.

Обратившись к рассказу о гибели Трои, Чосер использовал сравнительно незадолго до этого возникшее добавление, которого не знали древние. Речь идет о средневековой легенде о любви троянского царевича Троила, юного сына Приама, и Крессиды, дочери сбежавшего во вражеский лагерь жреца Калхаса. Попав вслед за отцом к грекам, Крессида быстро забыла клятвы в верности и изменила Троилу с Диомедом. В эпоху, когда античные мифы и предания, уже давно воспринимавшиеся как источник поэтического вымысла, облеклись в рыцарские одежды, история Троила и Крессиды оказалась настолько популярной, что, подобно истории Тристана и Изольды, превратилась в легенду, своего рода литературный миф, а ее герои обрели статус «архетипов» мужской верности и женского непостоянства. С появлением новых обстоятельств и повороты действия, были переосмыслены психологические мотивировки поступков героев и авторское отношение к этим поступкам, изменилось и авторское отношение к самим героям. Но в главном сюжетная канва, строящаяся на противопоставлении верности Троила непостоянству Крессиды, оставалась неизменной, хотя каждая новая версия как бы заново открывала уже знакомое с неожиданной точки зрения.

В Средние века о троянской войне писали довольно часто, но сами ее события трактовались тогда иначе, чем в древности. Гомера в Западной Европе знали в основном по латинским переделкам, и его эпосы, которые часто сравнивали с баснями, не считались сколько-нибудь надежными источниками, позволявшими судить о том, что же на самом деле случилось во время осады Трои и после ее падения. Французский поэт Бенуа де Сент-Мор, автор «Романа о Трое» (ок. 1160), упрекал Гомера за то, что он не рассказал правды. Это же мнение разделял и Чосер, который в «Доме Славы» обвинил автора «Илиады» в том, что он «лгал», относясь к материалу своей эпосы как к «выдумке». Средневековые критики ставили Гомеру в вину, что он изобразил языческих богов, сражавшихся на поле брани вместе с простыми смертными. Гомеру также не могли простить, что, отдавая предпочтение грекам, он был якобы несправедлив к троянцам, в которых видели тогда прародителей западноевропейских народов (спасшийся после падения Трои Эней основал Рим). Да и вообще, Гомер родился через несколько сот лет после троянской войны и не был свидетелем описанных им событий, о которых он знал только понаслышке.

Истинно же надежными источниками тогда были признаны две не-большие книги латинской прозы «История о разрушении Трои» Дарета Фригийского и «Дневник троянской войны» Диктиса Критянина. Оба автора, и Дарет, и Диктис, были, якобы, живыми свидетелями осады Трои, сражавшимися в противоположных лагерях — Дарет на стороне троянцев, а Диктис — на стороне греков. Считалось, что их книги были, разумеется, написаны по-гречески, а потом уже переведены на латынь. Греческий подлинник, который, как полагают ученые, скорее всего, существовал, хотя и был создан где-то около I века н. э., не сохранился<sup>30</sup>. (До нас случайно дошли лишь несколько фраз Диктиса, где говорится о смерти Троила)<sup>31</sup>. Что же касается латинского перевода, то книгу Диктиса можно датировать IV веком н. э., а книгу Дарета — VI веком. Оба автора изгнали из батальных сцен языческих богов и, отказавшись от приемов эпической поэзии, постарались дать более или менее правдоподобные с точки зрения своих современников рассказы о сражениях. Это убедило средневековых читателей в том, что перед ними подлинные документы. Так продолжали думать и в эпоху Возрождения, когда Филип Сидни в «Защите поэзии» противопоставил «вымышленного Энея Вергилия» «истинному Энею Дарета Фригийского»<sup>32</sup>. Точная же датировка книг Дарета и Диктиса была установлена только в XVIII веке.

<sup>30</sup> Benson C. D. The History of Troy in Middle English Literature. Woodbridge, 1980. P. 3-4.

<sup>31</sup> Windeatt B. A. Troilus and Criseyde. Oxford Guides to Chaucer, Oxford, 1992. P. 73.

<sup>32</sup> Литературные манифесты западноевропейских классицистов. М., 1980. С. 145.

Предлагая свою интерпретацию событий троянской войны, Дарет и Диктис выдвинули некоторых малозначительных персонажей «Илиады» на передний план. Среди них был и Троила, который теперь стал отважным воином, занявшим место убитого Гектора. Согласно этой версии, Ахилл влюблялся в троянскую царевну Поликсену, а Антенор и Эней путем тайного сговора с греками в обмен на свою жизнь предали Троию.

Дарет Фригийский, якобы сражавшийся на стороне троянцев, был в Средние века гораздо лучше известен, чем Диктис. Именно Дарет рассказал о поединке Троила и Диомеда, где троянский царевич ранил греческого воина, и о том, что Калхас, оставив Троию, перешел на сторону греков. В «Истории о разрушении Трои» мы впервые находим и описание внешности Троила, Диомеда и Брисейды, ставшей у более поздних авторов Крессидой. (Гомер в первой песне «Илиады» упоминает и Брисейду, т. е. дочь Бриса, и Хрисейду, т. е. дочь Хриса, но ни та, ни другая не имеет никакого отношения ни к Калхасу, ни к Троилю). Это описание, несколько трансформировавшись, перешло потом в книги Бенуа де Сент-Мора и Чосера: «Троила, высокий, очень красивый, насколько позволяет возраст сильный, мужественный, стремящийся к доблести»<sup>33</sup>. «Диомед, мужественный, крепкий, статный, крупный, с суровым лицом, яростный в сражении, громкоголосый, с пылким умом, нетерпеливый, дерзкий»<sup>34</sup>. «Брисейда, красивая, невысокого роста, с белой кожей, светлыми мягкими волосами, соединенными бровями, прелестными глазами, хорошо сложенная, приветливая, обходительная, почтительная, прямодушная, благочестивая»<sup>35</sup>. Однако и Троила, и Диомед, и Брисейда у Дарета существуют как бы сами по себе, не встречаясь на страницах «Истории о разрушении Трои».

Такая встреча произошла в «Романе о Трое» Бенуа де Сент-Мора, который в изложении событий троянской войны в основном опирался на книгу Дарета, переосмыслив эти события в духе рыцарских нравов. Не исключено, хотя и очень маловероятно, что французский писатель мог знать не дошедшую до нас более полную версию «Истории о разрушении Трои», где содержалось упоминание о любви Троила и Брисейды. Но, скорее всего, Бенуа де Сент-Мор сам придумал подобный сюжетный поворот, отвечавший эстетике рыцарских романов, где любовным приключениям уделялось особое внимание.

В весьма длинном «Романе о Трое» история Троила и Брисейды занимает довольно мало места, всего несколько небольших эпизодов, вставленных в рассказ о сражениях. Это пока еще только часть сюжета, который потом использовал Чосер. Французский писатель начинает с

<sup>33</sup> Дарет Фригийский. История о разрушении Трои. СПб, 1997. С. 137.

<sup>34</sup> Там же. С. 141.

<sup>35</sup> Там же. С. 143.

того момента, когда полюбившие друг друга Трои и Брисеида вынуждены расстаться, потому что Калхас устроил обмен дочери на попавшего в плен к грекам Антенора. Очутившись в греческом лагере, Брисеида вскоре забывает Троила, отдав свою любовь Диомеду, а полный горечи Троил гибнет от руки Ахилла. О том, как Троил добился любви Брисеиды и об их взаимном счастье в «Романе о Трое» не сказано ни слова. Само же отношение автора к Брисеиде в целом скорее отрицательно. Во всяком случае оно дает ему повод для типично средневековых обобщений о женском тщеславии, притворстве и непостоянстве. (Мотив, усиленный потом у Гвидо делле Колонне, и ощутимый и у Боккаччо).

Сто с лишним лет спустя после Бенуа де Сент-Мора осада Трои привлекла внимание сицилийца Гвидо делле Колонне, закончившего свою латинскую «Историю разрушения Трои» в 1287 году. Гвидо делле Колонне, видимо, хотел, чтобы его считали серьезным историком, и потому он ссылался только на Дарета и Диктиса, ни разу не упомянув Бенуа де Сент-Мора, хотя на самом деле его книга представляла собой подробный пересказ «Романа о Трое». Гвидо приглушил любовную линию романа, сократил или, по крайней мере, поставил под сомнение чудеса, описанные Бенуа де Сент-Мором, и усилил мотив рока и общее пессимистическое настроение книги. «История разрушения Трои» получилась гораздо скучнее и дидактичнее, чем «Роман о Трое». Во многих отношениях она напоминала средневековую хронику, где события древности излагались примерно так, как Фруассар, стремившийся к объективности повествования и вместе с тем уподобивший это повествование авантюрному роману, излагал события недавнего прошлого<sup>36</sup>. Однако именно это и привлекло к ней средневековых читателей. В эту эпоху книга Гвидо делле Колонне имела репутацию наиболее авторитетного источника, рассказывающего о троянской войне, и вплоть до XIX века считалось, что Бенуа де Сент-Мор пользовался ею при создании своего романа, а не наоборот. Что же касается отношений Троила и Брисеиды, то книга Гвидо делле Колонне содержала те же сведения, что и «Роман о Трое».

Спустя еще сто с лишним лет историей Трои заинтересовался Джованни Боккаччо, посвятивший ей свою раннюю поэму «Филострато» (Il Filostrato — ит. поверженный, сраженный любовью, 1335? год). Итальянский писатель существенно переработал источники, изменив даже имя героини — теперь ее стали звать не Брисеида, а Гризенда (или согласно другому написанию Кризеида). В отличие от предшественников, Боккаччо, с позиции Ренессанса переосмысливший поэтику рыцарских романов, сосредоточил внимание на любви Троила, отодвинув все военные события на второй план и придав сюжету законченность и единст-

<sup>36</sup> Benson C. D. Op. cit. P. 5.

во. Из мелких и разрозненных эпизодов у Бенуа де Сент-Мора и Гвидо делле Колонне история Троила и Гризеиды превратилась в хорошо продуманную и художественно цельную поэму. Свой рассказ Боккаччо начал не с разлуки влюбленных, а с их первой встречи, подробно описав, как Троила влюбился в Гризеиду, которая в «Филострато» была уже не незамужней девушкой, а молодой вдовой, и как Пандар (персонаж, придуманный итальянским писателем), двоюродный брат героини, помог юному сыну Приама добиться взаимности.

Принципиально новой была и сама трактовка сюжета, предложенная Боккаччо. События троянской войны мало интересовали будущего автора «Декамерона». Да и рыцарские нравы, воспроизведенные Бенуа де Сент-Мором и Гвидо делле Колонне, тоже не сильно волновали его. По его собственному признанию во вступлении к поэме, ее сюжет послужил материалом для выражения личных чувств, овладевших писателем после разлуки с возлюбленной, когда он остался в Неаполе в одиночестве. Даже если и не принимать этот личный аспект поэмы всерьез, то все же высказанное в XIX веке суждение Франческо де Санктиса и сейчас кажется во многом справедливым: «Томление Троила, ухищрения Пандара-сводника, слабеющее сопротивление Гризеиды, все более волнующие перипетии счастливой любви, настойчивые ухаживания Диомеда за Гризеидой, его успех и отчаяние Троила — все это связано с эпическим и рыцарским жанром лишь постольку, поскольку действующие лица носят соответствующие имена. В действительности же это — страницы из закулисной жизни неаполитанского двора, картина жизни городского сословия, протекающей где-то между грубой наивностью простонародья и идеальной жизнью феодалов и рыцарей. Здесь впервые любовь, разорвав платонические покровы, выступает во всей реальности и независимости, без сопровождения своих давних спутников — чести и религиозного чувства; и это уже любовь не простонародная, а любовь буржуазная, то есть рафинированная, полная нежности и томления, воспитанная культурой и искусством»<sup>37</sup>.

Примерно через пятьдесят лет после Боккаччо, наконец, настала очередь Джеффри Чосера, который посвятил троянским влюбленным свою самую совершенную с художественной точки зрения вещь («Кентерберийские рассказы» не были завершены) — поэму «Троил и Крессида» (Troilus and Criseyde). Точная дата ее создания не известна. Исследователи считают, что Чосер начал писать ее в 1382 году, а закончил в 1386 или — самое позднее — в начале 1387 года<sup>38</sup>.

<sup>37</sup> Де Санктис Ф. История итальянской литературы. М, 1963. Т. 1. С. 363-364.

<sup>38</sup> Windzell B. A. Op. cit. P. 3. В фундаментальном издании Чосера под редакцией Л. С. Бенсона приводится другая датировка — 1382 (возможно 1378) — 1385 или 1386 гг. The Riverside Chaucer, General Editor Larry S. Benson, Oxford, 1988. P. 1020.

Какова бы ни была точная датировка поэмы, очевидно, что к моменту ее завершения Чосер уже был зрелым, сложившимся мастером, который прекрасно владел пером и ясно видел поставленную цель. Позади остался период ученичества у французских поэтов XIII—XIV веков, сменившийся увлечением великими итальянцами Данте, Петраркой и Боккаччо. Осваивая их опыт, Чосер уверенно шел своим путем и успел уже многое сделать для становления английской литературы. Ведь из-под его пера к тому времени вышли три поэмы-видения, изменившие весь облик английской поэзии.

Важную роль в творческом становлении Чосера сыграли переводы. Еще в юности он перевел с французского большие фрагменты «Романа о Розе» Гильома де Лорриса и Жана де Мена, самой популярной и влиятельной поэмы Высокого Средневековья. Исследователи совершенно справедливо полагают, что ни одно другое произведение не оказало на Чосера столь сильного влияния, как эта поэма. Оно ощущается не только во всех крупных вещах Чосера, но и в самом его стиле, сочтавшем высокую поэзию с точностью комических деталей.

Уже в зрелом возрасте, скорее всего незадолго до создания «Троила и Крессиды», может быть и одновременно с работой над поэмой, Чосер перевел с латыни «Утешение философией», книгу-завещание знаменитого мыслителя раннего Средневековья Боэция (ок. 480—524), которого часто называют «последним римлянином» и «первым схоластом». Работа над «Утешением философией» во многом изменила взгляд Чосера на мир, помогла ему выйти к широким философским обобщениям, необычайно расширив его кругозор и превратив его из придворного поэта в поэта-философа<sup>39</sup>.

Итак, сочиняя «Троила и Крессиду», Чосер был во всеоружии мастерства. Он мог опереться на весь накопленный опыт и смело идти вперед. В Средние века, как и в эпоху Возрождения, новаторство понималось иначе, чем в более поздние времена, и писатели тогда редко искали собственные сюжеты, увлекаясь новизной ради нее самой и стараясь удивить читателей своей оригинальностью. Понятия плагиата в современном смысле этого слова тогда не существовало, и чем ближе было произведение к традиции, тем выше ценилось мастерство его автора. Соответственно писатели часто предпочитали уже известное и испытанное другими, подчиняя чужое своим целям. Именно так и поступил Чосер, когда стал писать «Троила и Крессиду». Под его пером история царевича Троила начала новую жизнь.

По ходу рассказа английский поэт не раз ссылался на предшественников. Дома у Чосера была одна из лучших библиотек Англии той поры. В Прологе к «Легенде о славных женщинах» разгневанный бог

<sup>39</sup> The Riverside Chaucer. P. 396.

Любли говорит, что у Чосера дома есть 60 книг — очень много по тем временам. Возможно, однако, что некоторые произведения, на которые ссылается поэт, он знал лишь в отрывках по популярным тогда сводам и антологиям. На полках библиотеки Чосера, скорее всего, были книги Дарета и Диктиса или имевшее широкое хождение в Средние века их латинское переложение, поэма Иосифа Эксетерского «О троянской войне», известная как «Илиада Дарета Фригийского» (ок. 1185), а также книги Бенуа де Сент-Мора, Гвидо делье Колонне и, конечно же, «Филострато» Боккаччо. (Возможно, и французский перевод поэмы Боккаччо, сделанный Жаном де Бовэ, сенешалем Анжу, хотя Чосер прекрасно знал итальянский и если и нуждался во французском переводе, то только как в подспорье). Кроме того, поэт заглядывал в «Роман о Розе», «Утешение философией», в поэмы Овидия («Метаморфозы», «Науку любви» и «Геронды»), «Тесеиду» Боккаччо, «Божественную комедию» Данте, сонеты Петрарки и в стихотворения своих французских современников Дешана, Фруассара и Машо.

Интересно, что имя Боккаччо в поэме Чосера ни разу не названо. Быть может в рукописи «Филострато», которой владел английский поэт, имя автора по вине переписчика, как это часто случалось в ту эпоху, было опущено, или подобно автору французского перевода поэмы Боккаччо, Чосер думал, что ее написал Петрарка. Зато в соответствии со средневековым обычаем ссылаться на самый древний по времени авторитет Чосер дважды упомянул некоего Лоллия, которого тогда считали известным античным автором, описавшим падение Трои. Ученые полагают, что подобное недоразумение возникло в результате неправильной переписки двух первых строк послания Горация (1, 2; 1–2), которое встречалось в средневековых рукописях. Гораций писал:

Trojani belli scriptorem, Maxime Lolli,  
Dum tu declamas Romae, Praeneste relegi

(Пока ты упражняешься в произнесении речей в Риме, Максим Лоллий,  
Я перечитал в Пренесте того, кто писал о троянской войне... [т. е. Гомера])

Если написать *scriptorum* вместо *scriptorem* и прочесть *maxime* как прилагательное, то получится «Лоллий, величайший из писавших о троянской войне». Но, возможно, что Чосер, зная об этой ошибке, намеренно воспользовался именем Лоллия, чтобы создать ироническую дистанцию между собой, рассказчиком и текстом поэмы.

Как бы там ни было, основным источником «Троила и Крессиды» стал «Филострато», текст которого Чосер скорее всего постоянно держал перед собой, переводя многие строфы и вставляя их в свою поэму. Но это был очень свободный перевод, подчас сильно менявший смысл оригинала и в конечном счете превративший «Троила и Крессиду» в совершенно оригинальное произведение.

И дело не только в том, что Чосер сократил кое-какие сцены «Филострато» и добавил много новых, особенно в первых трех книгах. Ученые подсчитали, что Чосер превратил 5704 строки Боккаччо в 2580 и добавил 5660 новых строк<sup>40</sup>. И не только в том, что Чосер переводил начало строф ближе к тексту, чем их конец<sup>41</sup>. Главное, что у Чосера был иной подход к изображаемым событиям, иное их понимание. Нехитрая мораль, завершающая «Филострато» и которая в той или иной мере просматривающаяся и в тексте поэмы, вряд ли бы подошла к «Троилу и Крессиде». Боккаччо писал:

Непостоянна женщина младая,  
Она во многих сразу влюблена,  
И, зеркалу не больно доверяя,  
Кичится юностью своей она.  
Красавица она, но не такая,  
Как в том она сама убеждена.  
И добродетели она не служит,  
И, как листок, гонимый ветром, кружит<sup>42</sup>.

Чосер же закончил свою поэму обращением к Богу-Троице.

Английский поэт убрал из своего рассказа субъективное, личностное начало, присущее «Филострато». Написанная в более объективной манере книга Чосера, в гораздо большей мере связана с историческим контекстом и в гораздо большей мере философична.

Однако батальная линия сюжета интересовала Чосера не многим сильнее, чем Боккаччо. Связь с историей в поэме иная. В сознании современников Чосера Троя, некогда богатый, процветающий город, достигший всех высот древней цивилизации, но разрушенный и стертый с лица земли после длительной осады, была одним из главных символов бренности бытия, кратковременности всего прекрасного, шаткости всех земных радостей и земной славы. Но вместе с тем читатели «Троила и Крессиды» знали, что при гибели Трои Энею все же удалось спастись и что он основал Рим. Со временем римская империя тоже пала, но Брут, легендарный внук Энея, поселился в Британии, основав царскую династию, давшую миру короля Артура. И хотя Камелот тоже пал, англичане считали себя наследниками его традиций. Иными словами, аудитория, к которой обращался Чосер, знала, что трагедия и человеческие страдания в земном мире неизбежны, но всегда есть надежда на спасение и начало новой жизни. Это, по меткому выражению Д. Бруэра, не отрицало трагедии, но как бы «оправдывало» ее, лишая ее безнадежно-

<sup>40</sup> *Payne Robert. The Key to Remembrance: A Study of Chaucer's Poetics, New Haven, 1963. P. 176.*

<sup>41</sup> *Brewer D. S. "Troilus and Criseyde"// The Middle Ages, ed. by W. F. Bolton, L., 1970. P. 197.*

<sup>42</sup> *Де Санктис Ф. Цит. соч. С. 365.*

сти и бессмысленности<sup>43</sup>. И, конечно же, читатели Чосера за всеми этими взлетами и падениями цивилизаций упорно старались разглядеть Промысел Божий, нисколько не сомневаясь, что и «волосы на голове все сочтены» (Лк 12:7).

Чосер верно следовал этой традиции, и в рассказе о Троиле и Крессиде, поместив частные события любовной интриги в широкий исторический контекст, он стремился осмыслить связь вещей, найти место человека и его чувств в мироздании, поразмыслить о природе любви, быстротечности времени, предопределении и свободе человеческой воли. При этом поэт часто лишь ставил вопросы, не давая готовых, лежащих на поверхности ответов и побуждая читателей самостоятельно искать решения.

Еще в тридцатые годы XX века английский писатель и литературовед К. С. Льюис, сравнив «Троила и Крессиду» с «Филострато», пришел к выводу, что Чосер «медиевизировал» свою поэму. Статья Льюиса «Что Чосер в действительности сделал с "Филострато"» сыграла очень важную роль в чосероведении<sup>44</sup>. Противопоставив ренессансного Боккаччо средневековому Чосеру, Льюис наметил путь, по которому вслед за ним пошло большинство западных исследователей, уточнивших и скорректировавших излишне жесткую позицию ученого.

Как показал Льюис, изменения, внесенные Чосером, в первую очередь затронули концепцию любви героев, тот фундамент, на котором, собственно говоря, держится все здание поэмы. В трактовке любви английский поэт, пригасив элемент чувственности, чрезвычайно усилил куртуазные мотивы, в общем-то мало интересовавшие Боккаччо. Оно и понятно. Ведь Чосер жил в еще полностью средневековой Англии, и в силу этого куртуазная поэзия была ему гораздо ближе, чем выросшему в Италии с ее уже во многом раннеренессансной культурой Боккаччо. Если Боккаччо мог позволить себе взирать на куртуазную поэзию как бы со стороны, то Чосер в большей мере оставался внутри нее, хотя и видел не только ее достижения, но и недостатки, и умел, когда нужно, тонко обыграть их.

В отличие от Боккаччо, начавшего «Филострато» с посвящения реальной (или вымышленной) возлюбленной, Чосер от лица рассказчика в первых же строфах «Троила и Крессиды» в полном соответствии с куртуазной доктриной обратился к богу любви Амуру, в полусхематичной форме объявив себя верным слугой его слуг:

Хоть и служу я тем, кто служит богу  
Любви, — но не пристало мне к нему

<sup>43</sup> Brewer D. S. Op. cit. P. 204.

<sup>44</sup> Lewis C. S. "What Chaucer Really Did to Il Filostrato"// Essays and Studies by Members of The English Associations, 17, 1932. P. 56-75. См. также Lewis C. S. The Allegory of Love, A Study in Medieval tradition, L. and N. Y., 1936.

С мольбою и надеждой на подмогу  
Взывать по безобразью моему (I,3)<sup>45</sup>.

Преданным слугой Амура — на этот раз без всяких шуток — становится и главный герой поэмы Троил. Но это происходит не сразу, а тоже в полном соответствии с куртуазным этикетом, требовавшим от влюбленного «юности» чувства. Герой Боккаччо, хотя и молод, но уже весьма искушен в сердечных делах; Троил же у Чосера влюбляется в первый раз. Случайно заметив Крессида на весеннем празднике в честь Афины Паллады, он навсегда теряет покой. Весенний пейзаж пробуждающейся к новой жизни природы и связанное с ним зарождение любви заставляли читателей вспомнить начало «Романа о Розе», написанное Гильомом де Лоррисом<sup>46</sup>. А потом события развивались по знакомой каждому образованному современнику Чосера схеме, превращая героя в истинно куртуазного влюбленного. При этом параллели с «Романом о Розе» продолжали «работать» и дальше. Но то, что Гильом де Лоррис изобразил в аллегорическом плане с помощью персонификаций, у Чосера приобрело конкретность и жизненно-поэтическое правдоподобие. В обеих книгах Амур неожиданно поражает героев, застав их врасплох. Оба они в силу внешних препятствий не могут приблизиться к любимой. Бутон Розы окружен колючим кустарником, а Крессида останапливает Троила холодным взглядом. А затем оба героя, поняв, что деваться некуда и упав на колени, смиренно сдаются на милость Амура. Пропев песнь о горько-сладостной муке любви, текст которой был переложением 88 сонета Петрарки, Троил

на колени пал  
И так воззвал к Амуру: «Господине!  
Тебя я ныне славлю, слаб и мал,  
Тебе свой скорбный дух вручаю ныне!  
Дочь смертного она или богиня—  
Пошли своею волею благой  
Мне жить иль умереть ее слугой (I, 61).

Отныне Троил готов претерпеть любые труды и муки ради своей госпожи. Вынужденный держать чувство в тайне из страха перед

<sup>45</sup> Здесь и далее поэма Чосера цитируется в переводе М. Бородинской. Римская цифра в этих цитатах соответствует номеру книги «Троила и Крессидь», а арабская — номеру строфы.

<sup>46</sup> «Роман о Розе» был начат Гильомом де Лоррисом около 1237 года и завершен примерно через сорок лет Жаном де Меном, который объединил, казалось бы, несовместимое: первую часть, где изложенная с большим искусством в жанре видения куртуазная доктрина воссоздавалась с помощью персонификаций разнообразных душевных состояний героя-рассказчика и девушки, в которую он влюбился, и вторую, где в той же аллегорической форме излагались гораздо более скептические взгляды на природу чувства. Автор второй части, Жан де Мен, один из самых образованных писателей XIII века, не отвергал куртуазной доктрины, но лишал ее исключительности, сопоставляя с другими воззрениями на любовь, в том числе и антилатоническими, утверждавшими свободу чувственности.

«ветреной молвой» (непременное условие куртуазного этикета), он мучается и страдает, впадая при этом в болезнь — любовную лихорадку, симптомы которой описал еще высоко ценимый трубадурами Овидий. Стремясь обратить на себя внимание Крессиды, Троил бьется с греками с такой страстью, что начинает внушать им панический страх. Постепенно весь облик юного царевича преобразуется; чувство возвышает его, наделяя подлинным рыцарским «вежеством»:

Куда исчезли дерзкие манеры,  
Насмешки, спесь? Со всеми стал он мил,  
Пред ним иные меркнут кавалеры,  
Он щедр, он благороден свыше меры... (I, 155)

Ответное чувство Крессиды делает Троила еще более отважным, щедрым и радушным, так что молва о его «вежестве» разносится во все концы, превращая царевича в образец для подражания всех знатных юношей. Благородным рыцарем, которому чужды низменные страсти, Троил остается до самого конца вопреки всем ниспосланным ему испытаниям.

Правда, как не раз отмечали критики, полного совпадения между чувствами героев Чосера и куртуазной моделью любви в поэме все-таки нет<sup>47</sup>. Ведь сама ситуация, в которой оказались Троил и Крессида, сильно отличается от ситуации, типичной для куртуазной поэзии, где знатная возлюбленная обычно замужем, а герой — один из ее вассалов. (Современные ученые предпочитают вместо термина куртуазная любовь употреблять понятие *fin' amors* (тонкая любовь) как более гибкое и не связанное с замужеством дамы)<sup>48</sup>. У Чосера Крессида — вдова, а царевич Троил — много выше ее по положению в обществе. Об этом она и сама говорит ему, отстаивая равноправие своего чувства:

Но вас, мой милый  
Принц, должна сначала  
Я упредить: хоть ваш и славен род,  
В любви не больше царствовать пристало  
Вам надо мною, чем наоборот... (III, 25)

И это равноправие чувства, его пусть и недолгая взаимность, выводят опыт любви героев за рамки привычных стереотипов. Поэт как бы взирает на чувство с нескольких точек зрения, сталкивая и обыгрывая разные концепции. Как верно заметил Барри Уиндеат, поэма в скрытой

<sup>47</sup> Несколько десятилетий назад связь Чосера с куртуазной традицией была вообще поставлена под сомнение. См., например, *Donaldson T. E. Speaking of Chaucer, L., 1970. P. 154-163.* Однако такая крайняя точка зрения была затем оспорена рядом ученых, указавших на важность куртуазной традиции для правильного понимания средневековой литературы. См., в частности, статью *Uiley F. S. Must We Abandon the Concept of Courtly Love? // Medievalia et Humanistica, 3, 1972. P. 299-324.* Следы этой полемики можно найти во многих работах того времени.

<sup>48</sup> *Saunders C. Love and the Making of the Self // A Concise Companion to Chaucer. Oxford, 2006.*

форме содержит в себе целый диспут о смысле любви<sup>49</sup>. Неопытность Троила позволяет Чосеру показать любовь как удивительное открытие для героя, заставляющее читателей вместе с влюбленными исследовать разные аспекты чувства. И эта игра продолжается до последних строк поэмы.

Кульминацией поэмы является третья книга. Она содержит три хвалебных гимна в честь любви. Первый звучит в начале, во вступлении к книге, как бы предвосхищая события:

На небесах, в пучине ли морской —  
Ты властвуешь повсюду во вселенной:  
Зверь, птица, рыба, древо, род людской  
Твоей покорны воле неземной,  
И сам Всевышний нам любви нетленной  
Пример являет, как и встарь,  
И чтит закон любовный всяка тварь (III, 2).

Хотя автор ссылается на Всевышнего, из контекста ясно, что речь здесь идет прежде всего о любви земной, являющейся благим повелением природы (*love of kynde*), законам которой послушна «всяка тварь». Ее-то радости и предстоит узнать Троилу и Крессиде. Третий же гимн, завершающий эту книгу и подводющий итог недолгому счастью героев, вписывает их чувство в космический контекст мироздания и исподволь подводит к концепции любви небесной (*love celestial*), о которой Чосер прямо скажет в самом конце поэмы.

Взятые вместе, эти гимны не просто обрамляют третью книгу, но и по меткому выражению Молдвина Милса, как бы защищают «тройанский сад любви и дружбы» от враждебных сил, которым вскоре предстоит его уничтожить<sup>50</sup>. Именно теперь Колесо Фортуны возносит Троила на вершину доступных ему земных радостей, от «горестей к счастью» (*fro wo to wele*). Добившись взаимности Крессиды, Троила слагает еще один, второй по счету, гимн во славу «благой Кифереи», а первую ночь героев венчает поэтичнейшая альба, которая за двести с лишним лет предвосхитила стихи Джона Донна («С добрым утром») и знаменитую альбу из «Ромео и Джульетты» Шекспира. И хотя в отдельных строках третьей книги контрапунктом звучит напоминание о близящейся трагической развязке, главная тема здесь — счастье взаимной любви, победившей все препятствия, любви облагораживающей и возвышающей героев.

В целом сюжетная линия Троила как бы описывает дугу, вершиной которой служит третья книга, а две первые, где герой постепенно переходит от отчаяния к надежде, зеркально отражают настроения героя в четвертой и пятой, где после поворота Колеса Фортуны надежду сменя-

<sup>49</sup> *Windeatt B. A. Op. cit. P. 215.*

<sup>50</sup> *Mills M. Introduction// Chaucer Geoffrey. Troilus and Criseyde, ed. by Maldwin Mills. L., 2000. P. XXII.*

ет отчаяние. В четвертой книге, узнав о предстоящей разлуке с Крессидой, Троил удаляется в храм и там, размышляя о своей доле, произносит длинный монолог о предопределении и свободе воли. Аргументы монолога целиком почерпнуты из «Утешения философией» (книга V). Сочиняя его, Чосер подробно изложил часть рассуждения Боэция о парадоксе Божественного предопределения и свободе человеческой воли. Но только первую часть, где герой-автор «Утешения», еще не уразумевший смысла парадокса и не научившийся под руководством Госпожи Философии отделять призрачные и преходящие земные блага от истинного и единственного блага, т. е. Бога, отрицает свободу воли. Если Бог заранее знает, чему надлежит быть, предначертанное обязательно случится, и человек бессилен что-либо изменить. В дальнейшем Госпожа Философия учит Боэция, что думать так о Божественном предопределении недостойно. И, действительно, не только Боэций, но и все учение христианской Церкви никогда не отвергало свободы воли, что было хорошо известно современникам Чосера. Но подобный ход мысли закономерен для Троила, жившего за много лет до Христа и, естественно, ничего не знавшего об учении отцов Церкви, которые разработали этот парадокс. Вместе с тем фатализм героя вполне совместим с доктриной куртуазной любви, которая тоже отрицала свободу воли любящего.

В Средние века считали, что «мудрые управляют звездами», т. е., что человек может победить горести, силой духа поднявшись над ними. Этого не скажешь о Троиле. Но при всем своем фатализме и абсолютной непрактичности, он твердо отвергает любые компромиссы, оставаясь верным чувству к женщине, которая оказалась недостойной его преданности. Когда же Троил, наконец, понимает, что Крессида изменила ему, он смело идет навстречу смерти, ибо жизнь без любви утратила для него всякий смысл.

В финале поэмы душа Троила возносится на небо, в восьмую сферу птолемеевского универсума, откуда герой, слушая музыку сфер, глядит на крошечный клочок земли и смеется над мирской суетой, кратковременными и «слепыми» страстями людей, пока Гермес не переносит его в уготованную ему обитель. Такова награда герою за верность (*trouthe*)<sup>51</sup> в любви, ибо любовь как великая связующая сила правит всем космосом:

Царящая на море и на суше,  
Владеющая небом и землей,  
Связующая дружеские души  
И целые народы меж собой,—  
Любовь! Закон единовластный твой  
Священ... (III, 250)

<sup>51</sup> Это слово имеет у Чосера много значений: и преданность, и верность, и постоянство, и честность, и доблесть, и мужество.

Эти стихи — начало упомянутого выше третьего гимна в честь любви, звучащего в конце третьей книги поэмы. Однако сам этот гимн, раскрывающий высокое понимание любви, свойственное герою, должен был вызвать у читателей ассоциации, неведомые Троилу. И здесь Чосер тоже обратился к Боэцию, к другому отрывку из «Утешения философией», где древнее досократическое учение о любви как о благой силе, укрощающей хаос, поставлено в неоплатонический контекст мысли раннего Средневековья и понято как всеобъемлющий принцип мироздания:

Связью единой скрепляет  
 Все лишь любовь в этом мире,  
 Правит землею и миром  
 И даже небом высоким<sup>52</sup>.

Знаменательно, что этот же отрывок использовал и Данте, переосмысливший стихи «последнего римлянина» в духе христианского вероучения (Боэций имя Христа прямо не называл). В заключительной песне «Рая» герой лицезрит Бога, Который и есть «Любовь, что движет солнце и светила» («Рай», XXXIII, 145). Эти строки Данте стали крылатыми уже XIV веке, и Чосер прекрасно знал их. В тексте «Троила» есть и другие реминисценции из «Божественной комедии», а в одном месте (III, 181) поэт прямо цитирует последнюю песнь «Рая» (XXX, 13–18).

Обращение Чосера к тексту Данте крайне важно. Оно, конечно, не означает, что языческим героям «Троила и Крессиды» открыта, пусть и «сквозь тусклое стекло», христианская концепция Бога-Любви. Но реминисценции из Данте сознательно дистанцировали от читателей не только Амура и всю куртуазную доктрину, но и саму земную, повинующуюся велениям природы любовь, поместив их в типичную для Высокого Средневековья готическую перспективу, которая сочетала, казалось бы, несовместимое — скульптуры намеренно уродливых химер с общей возвышенной гармонией устремленных к небу линий собора. Как показали исследователи, такая перспектива присуща не только изобразительному искусству, но и литературе. Она объединяла горний и дольний миры, которые сливались в их раздельности в едином художественном образе, охватывая всю вселенную и причудливо сочетая царство благодати с царством природы. Поэтому в готике, по справедливому замечанию М. В. Алпатов, «спокойная сосредоточенность перебивается взволнованным порывом и беспокойным движением, возвышенное — низменным, прозрачно-прекрасное — обыденным и даже уродливым»<sup>53</sup>.

<sup>52</sup> Боэций. «Утешение философией» и другие трактаты, М., 1990, с. 222-223.

<sup>53</sup> Алпатов М. В. Всеобщая история искусств, М-Л, 1948, т. I. С. 345. О связи Чосера с готикой см., например, *Muscatine C. Chaucer and the French Tradition. A Study in Style and Meaning*, Los Angeles, 1957, а также *Ganim T. M. Style and Consciousness in Middle English Narrative*, Princeton, 1983.

Речь здесь идет о том, что известный историк искусств Арнольд Хаузер назвал «дуализмом готического искусства»<sup>54</sup>. Этот дуализм был во многом следствием умонастроений Высокого Средневековья с их аристотелианскими номиналистическими тенденциями, которые стимулировали интерес к явлениям чувственного мира, осмысленным самостоятельно в их автономности, а не как несовершенные копии идеальных платонических сущностей в духе господствовавшей ранее философии реализма. Усиление этих, пока еще, впрочем, умеренных тенденций совпало по времени с эпохой Высокой Схоластики в философии<sup>55</sup>. Как известно, самым крупным философом этого периода был Фома Аквинский (1225–1274), который лучше других выразил идеи эпохи, обобщив их в «Сумме против язычников» и «Теологической Сумме». Аквинат обосновал своеобразный синтез христианской веры и рациональной философии, непрочную гармонию Откровения и Разума, утверждая, что науку и веру нужно рассматривать как два совершенно разных типа принятия истины<sup>56</sup>.

В соответствии с подобными идеями самые разные явления материального мира, какими бы мелкими или даже уродливыми они ни казались, теперь стали понимать как часть Божественного замысла, как феномены, напрямую связанные с Богом, и потому достойные пристального внимания и философа, и художника. Из этой непрочной гармонии Откровения и Разума и родилось искусство Высокой Готики, которое, не упразднив спиритуалистической иерархии ценностей романского стиля и не отменив примата божественного над земным, создало своеобразную вертикаль горнего и дольного миров, неразрывно связанных между собой и необходимых друг другу. В литературе эти умонастроения дали жизнь и новой концепции любви в поэзии трубадуров, и рыцарскому роману с его поединками и любовными авантюрами, и парадоксальному сочетанию, казалось бы, несовместимых частей «Романа о Розе», и динамической панораме мистериальных циклов, не говоря уже о низких жанрах, типа фаблио с его интересом к быту, вниманием к факту и физиологии и пристрастием к пародии и сатире.

Однако Чосер жил в период Поздней Готики, когда, как мы уже говорили, непрочная гармония Откровения и Разума, предложенная Фомой Аквинским, заколебалась и была готова рухнуть, и возник скептицизм, который потряс сами основы средневекового схолистического метода. Чосер, несомненно, ощущал эти перемены, и потому он не только смог в духе Высокой Готики соединить доктрину куртуазной

<sup>54</sup> Hauser A. The Social History of Art. L., 1951, v. 1. P 232-244.

<sup>55</sup> Пановский Э. Готическая архитектура и схоластика //Богословие в культуре Средневековья. Киев, 1992. С. 53-54 и далее.

<sup>56</sup> Жильсон Э. Разум и Откровение в Средние Века //Богословие в культуре Средневековья, с. 35. См. также Коллстон Ч. Ф. Аквинат. Введение в философию великого средневекового мыслителя. Долгопрудный, 1999, в частности с. 71-108.

любви с твердой верой в христианские догматы, но и показать ставшую теперь очевидной обратную сторону этой доктрины, ее смешные черты, не нарушив художественной цельности поэмы.

Критика куртуазной доктрины в «Троиле и Крессиде» весьма и весьма радикальна. По точному выражению американского исследователя Чарльза Маскетайна, для читателей XIV века Троил с его идеалами был, подобно Ланселоту и Галахаду, по сути дела, фигурой из прошлого, еще служившей образцом для подражания, но уже отчасти архаичной<sup>57</sup>.

Отсюда особое, чосеровское сочетание трагического и комического взгляда на повествование. (Нечто подобное, но на другой основе возникнет потом у Шекспира). Даже если принять нравственный кодекс Высокого Средневековья, согласно которому юный рыцарь должен быть львом на поле брани и ягненком в замке, то и тогда поведение героя поэмы порой может показаться немного странным. С симпатией изображая бескомпромиссное благородство и ратную доблесть Троила, Чосер вместе с тем довольно юмористически показывает явную непригодность героя к практической жизни. Между куртуазными идеалами Троила и реальной жизнью лежит пропасть. И здесь на помощь ему приходит посредник, Пандар, который у Чосера из кузена героини («Филострато») превратился в ее дядю и играет в повествовании гораздо более важную роль. (В двух главных любовных сценах у Боккаччо его нет).

В изображении английского поэта Пандар — остроумный, словоохотливый малый, очень обаятельный и весьма искушенный в светских делах. Из него ключом бьет энергия, столь недостающая Троилу; он весел и находчив и всегда готов придти на помощь. Пандар привязан к племяннице и искренне предан своему лучшему другу Троилу, что, однако, не мешает ему без конца подшучивать над царевичем. У Боккаччо Пандар столь же молод, как и Троил. У Чосера он, видимо, несколько старше обоих героев (автор ничего не говорит о его возрасте), и потому, помогая им, он может и поучать, по крайней мере, неопытного Троила. Вся речь Пандара буквально пропитана бесконечными сентенциями. Их основу составляет скептический здравый смысл, которого совершенно лишен юный герой поэмы.

Пандару присущи деловитый прозаизм мышления, трезвая рассудительность и немного циничная ирония в отношении любви. Хорошо понимая чувства Троила — Пандар и сам давно и безнадежно влюблен, — он в то же время постоянно заземляет их в поисках практического решения. То, что он не может сделать для себя, Пандар с бескорыстной радостью делает для друга, устраивая свидания Троила и Крессиды и помогая влюбленным соединиться под крышей собственного дома.

---

<sup>57</sup> *Muscatine C. Op. Cit. P. 138.*

В целом Пандар совмещает две роли. С одной стороны, это роль близкого друга, доверенного лица, с сочувствием выслушивающего исповедь влюбленного героя и дающего ему разного рода советы. Такие персонажи не раз встречались на страницах рыцарских романов, а в «Романе о Розе» он звался просто Друг. А с другой стороны — роль ловкого сводника, как бы попавшего в поэму из фавлио<sup>58</sup>, где любовные похождения героев изображались в откровенно сниженном, комическом духе, часто пародируя куртуазные модели. В дискуссии о любви, развернутой на страницах поэмы, этот аспект сюжета тоже важен для Чосера.

Незадолго до решающей встречи влюбленных Пандар неожиданно понимает двойственность своей роли и отдает себе отчет в том, что «ведет постыдную игру, какая самому не по нутру» (III, 58). Но Троиал оправдывает его, говоря, что тот лишь трудится на благо друга:

Допустим, кто берет за это маду —  
Тому пристало называться сводней;  
Но кто для друга тяжкому труду,  
Как ты, предастся волею Господней —  
Что может быть на свете благородней?  
Хоть результаты схожи, спору нет,  
Но побужденья путать нам не след (III, 58).

И однако именно с легкой руки Чосера имя Пандара стало нарицательным, чего не случилось ни в итальянском, ни в других европейских языках. Написанное с маленькой буквы — *pandar* (*pander*), — оно уже во времена Шекспира стало означать сводника.

Но это все же случилось много позже. У Чосера же Пандар — сложная и многозначная фигура, по-своему не менее яркая, чем Батская ткачиха из «Кентерберийских рассказов», и в тексте поэмы есть лишь предпосылки для такой трактовки. Хотя поступки Пандара порой, действительно, напоминают трюки сводника из фавлио, он принадлежит к совсем иному социальному сословию (сводники, как правило, были из низов общества) и действует он, как на то указал Троиал, бескорыстно, очевидно сам получая удовольствие от своих хитрых махинаций. Да и в развитии сюжета первых трех книг поэмы он играет гораздо большую роль. Так на правах близкого друга Троиала и родственника Крессиды он лично присутствует при свиданиях героев, участвуя в их беседах, а когда робкий Троиал от избытка чувств падает в обморок у ложа Крессиды, он и тут приходит на помощь:

Подняв,  
Царевича он уложил на ложе,  
Ворча: «Ну, полно! воину негоже

<sup>58</sup> См. об этом подробнее *Muscatine C.* Op. cit. P140 и далее. В «Романе о Розе» — это Старуха.

Крушиться этак! — и с него совок  
 Все до рубашки, чтоб дышать он смог (III, 157).

Итак, Пандар кладет героя в постель к возлюбленной и раздевает его. Такой сюжетный поворот был неожиданным даже для фаблио. (Ничего похожего в «Филострато», где героиня гораздо сговорчивее, чем у Чосера, разумеется, нет). Авторская ирония в этом эпизоде совершенно очевидно имеет двойной адрес. Чосер откровенно потешается над лишенным всякой инициативы куртуазным героем. Но в то же время, комически заострив ситуацию, доведя ее почти до абсурда, он пародирует и сам пародийный по отношению к куртуазной традиции жанр фаблио, тем самым дистанцируя также и его от читателей. И чем дальше движется действие, тем очевиднее становится эта дистанция. Деловитый практицизм Пандара и его находчивость помогают влюбленным соединиться, но они бессильны сберечь свое чувство, помешать разлуке. И потому в двух последних книгах поэмы Пандар уже не влияет на ход действия. Быстро теряя инициативу, он превращается из активного участника событий в пассивного наперсника главного героя, способного лишь терпеливо выслушивать жалобы Троила. Изобретательный посредник теперь полностью уступает место преданному другу, для которого дружба важнее родственных уз. Поэтому под конец, убедившись в измене Крессиды, Пандар проклинает племянницу. Обе его роли уже сыграны, и после этого проклятия он исчезает со страниц поэмы.

Сама же Крессида в своем последнем монологе так оценила свое предательство:

«О стыд! — она стнала — о, позор!  
 Неверность имя мне! Предав Троила,  
 Я лучшему из лучших изменила.

Что обо мне подумают? Увы!  
 В преданьях я и в книгах век пребуду  
 Изменницей...» (III, 151–152)

Образцом женского непостоянства Крессида и считали в Средние века. В полном соответствии с этим беспощадным вердиктом Чосер в балладе «Против женского непостоянства»<sup>59</sup> сравнил Крессида с коварной Далилой, предавшей Самсона, а в «Легенде о славных женщинах» поэт покаялся, что посвятил ей целую поэму. Однако в самой поэме нет и следа столь типичного для эпохи антифеминизма, отчетливо ощущимого и у Бенуа де Сент-Мора, и у Гвидо делле Колонне. Непохожа героиня и на очаровательную, но легкомысленную Гризеиду Боккаччо, которая, «как листок по ветру кружит».

<sup>59</sup> Ряд ученых поставили под сомнение авторство этого стихотворения, но во всех фундаментальных изданиях поэзии Чосера оно напечатано.

У Чосера Крессида превратилась в самый сложный и противоречивый образ поэмы. Мы в основном узнаем о ней из слов рассказчика, который совершенно явно равнодушен к героине и всячески стремится оправдать ее, хотя сведения, которые он сообщает, порой бывают сбивчивыми и неточными. В целом же Чосер, по справедливому замечанию Талбота Доналдсона, в первых четырех книгах внушает нам столь сильную симпатию к героине, что ее предательство, о котором было известно с самого начала, все же поражает читателей, подобно тому, как их поражает финал трагедии<sup>60</sup>.

Добрая, сердобольная и вместе с тем веселая и находчивая, героиня Чосера одинаково хорошо понимает и своего дядю, и возлюбленного. Она занимает как бы промежуточное положение между ними, помогая соединить высокие идеалы Троила и практический здравый смысл Пандара в непрочном равновесии.

Известие о чувстве Троила Крессида воспринимает с естественным женским любопытством и боязнью, которые вполне понятны у одинокой и беззащитной вдовы. К ней же самой любовь приходит не сразу, и Чосер с удивительным мастерством — отдельными штрихами — показывает, как она овладевает героиней. Согласившись под давлением Пандара лишь «ободрить» Троила, Крессида начинает думать о царевиче. Затем, выглянув в окно, она случайно видит его самого. С невольным восхищением глядя на облаченного в ратные доспехи героя, она восклицает: «Что за напасть!... Уж я не зельем ли опоена?» (II, 93). Эти слова должны были вызвать у первых читателей поэмы неминуемые ассоциации с любовным напитком из легенды о Тристане и Изольде, ставшим причиной их роковой и неодолимой страсти. Но Крессида еще продолжает сопротивляться пробудившемуся чувству. Спустившись к себе в сад, она неожиданно слышит гимн во славу любви, который поет ее родственница Антигона. А потом уже ночью, у себя в спальне она внимает грустной песне «певца любви» соловья. Под эту песню она и засыпает.

И вот ей снится: прилетел орел,  
Крыла над нею белые раскинул  
И грудь ее когтями распорол,  
Оттуда сердце бьющееся вынул,  
Свое вложил ей сердце в грудь — и сгинул.  
Обмен же сей не причинил ей мук  
И не поверг сновидицу в испуг (II, 133).

<sup>60</sup> Donaldson T. E. *The Swan at the Well*, Shakespeare Reading Chaucer. New Haven and L., 1985. P. 80.

На языке куртуазной символики смысл этого сна ясен: любовь полностью овладела сердцем Крессиды. (Орел символизирует царское достоинство Троила, а белизна оперенья — чистоту героя.)

Чувство героини сильно и искренно, и она счастлива с Троилом. Когда же Изменница-Фортуна отвращает свой лик от героев, Крессида горюет ничуть не меньше своего возлюбленного. И все же, покинув Троию, она изменяет царевичу. Рассказывая об этом, Чосер стремится смягчить характерную для его эпохи тему осуждения женщины как «сосуда греха» и, насколько возможно, оправдать героиню. Но факт остается фактом — в стане у греков Крессиды, забыв клятвы в верности, отдает свою любовь Диомеду.

Критики по-разному объясняют неверность Крессиды, говоря о ее беззащитности и чрезмерной «робости» (II, 65), заботе о чисто внешних атрибутах чести в ущерб ее реальному значению<sup>61</sup>. Сам же Чосер с первых строк поэмы подчеркивает мотив рока, злой судьбы, целиком подчиненной Божественному Провидению, которую героиня-язычницы не в силах побороть.

Интересно, что детальный портрет Крессиды Чосер дает лишь в конце поэмы, как бы проецируя свое неоднозначное отношение к героине на ее внешность.

Облик Крессиды почти полностью соответствует куртуазным представлениям об идеале женской красоты. Крессиды гармонично сложена, черты ее лица поражают прелестью; у нее золотистые волосы и лучистые глаза. Описывая ее взор, Чосер опять обратился к «Раю» Данте, к словам Беатриче, сказавшей: «В моих глазах — не вся отрада Рая» (XVIII, 21). Однако Крессиды — не Беатриче, и символика взгляда героини Чосера совсем иная. В отличие от пребывающей в царстве благодати возлюбленной Данте, Крессиды — лишь прекрасное творение природы, живущее по законам дольного бытия. Дантовская же аллюзия ставит строки поэмы в неоплатонический контекст мысли, где красота ассоциируется с благом и зовет к доблести. Именно такую женщину, в чьем облике «любовь... с красой... за первенство сражалась» (V, 117), и должен был полюбить Троила, и именно такая героиня должна была бы повести его путем самосовершенствования.

Но в облике Крессиды есть и важный изъян — сросшиеся брови (ими ее наделил еще Дарет), а согласно средневековым представлениям они считались признаком непостоянства. Крессиды, живущая в дольном мире, где все подвержено переменам и ничто не вечно, и должна иметь изъяны. С этим-то как раз и не может смириться Троила, который на куртуазный манер «обожествляет» свою возлюбленную. Как верно заметил английский чосеровед Дерек Бруэр, героиня Чосера, являясь со-

<sup>61</sup> Lewis C. S. *Allegory of Love*. P. 185.

вершенно жизненным и увлекательно сложным характером, вместе с тем на средневековый манер воплощает собой прекрасный «дар природы, или Фортуны»<sup>62</sup>. Она лишь на время дается Троилу, и потому по самой своей сути несовершенна и изменчива, как и все под Луну. В объединяющей героев готической перспективе поэмы ошибка Троила, его трагическая вина и состоит в том, что он воздает поклонение тленному и непостоянному, не ведая об истинном вечном и непреходящем.

Эта же перспектива закономерным образом подводит Чосера к финальным строкам поэмы с их отречением от мира и земной любви:

О юноши и девы, чьи сердца  
Полны любви! Бегите от соблазна,  
Склоняйтесь перед благостью Творца —  
Того, чьему подобью сообразно  
Вы созданы! И знайте: все, что праздно —  
Недолговечно, точно вешний цвет,  
И бренный мир наш — суета сует.

Любите же Того, кто муки крестной  
Для нашего спасенья не избег  
И, вознесясь, в обители небесной  
Поныне пребывает: Он вовек  
Вас не предаст! Когда же человек  
Всем сердцем ко Спасителю пристанет —  
Любви неверной он искать не станет (V, 263—264).

В сознании первых читателей Чосера эти строки, заканчивающиеся молитвой к Пресвятой Троице («Единый в трех и тройственный в одном...») неминуемо соотносились с началом поэмы, содержащим обращение к языческому богу любви Амуру.

Начало и конец поэмы — это не просто некое формальное обрамление, но два полюса притяжения, которые организуют весь текст и определяют смысл развернутого внутри диспута о смысле любви. Эпилог «Троила и Крессиды» с его отречением от земной любви постепенно подготавливается всем движением сюжета. Этот эпилог предвосхищают уже первые строки, где сразу же говорится о печальном конце любви героев. А потом на протяжении всего текста тема изменчивости судьбы и непостоянства земных радостей вновь и вновь возникает в поэме, звуча все громче и громче в ее последних книгах. Исподволь формируется в тексте и оппозиция земной и небесной любви. В готическом пространстве поэмы с его непрочным равновесием горнего и дольнего планов бытия счастье героев оказывается кратким и ненадежным, «неверным», как и все в подлунном мире. Более того, в поэтическом универсуме «Троила», где любовь — всеобъемлющий принцип мироздания, измена

<sup>62</sup> Brewer D. An Introduction to Chaucer. L. and N. Y., 1984. P. 148.

воспринимается не только как личная, но отчасти и как космическая трагедия. Очевидно, так считали современники Чосера, твердо верившие, что мир скреплен любовью Бога и даже закон гравитации — тоже проявление этой любви. Быть может поэтому Чосер и назвал поэму «моей маленькой трагедией» (*litel myn tragedie*). (В глоссарии к переводу Боэция поэт писал: «Трагедия — это поэтическое произведение о дрящемся некоторое время счастье, которое оканчивается бедой»)<sup>63</sup>. Тем не менее Чосер вовсе не отвергает земной любви и ее радостей, но лишь ставит их на подобающее им, подчиненное место, ибо земная любовь — важная и неотъемлемая часть человеческой жизни, и без нее невозможен сам дольний мир, где она «царит на море и на суше». Неразрешимый парадокс вечного и преходящего, горнего и дольного — один из главных мотивов всей поэмы.

Чосер, надев маску «от автора», появляется в «Троиле и Крессиде» в роли рассказчика, на эпический манер ведущего повествование и одновременно комментирующего его. Само это повествование полностью соответствует всем формальным правилам средневековой риторики и содержит множество отступлений, обращений, назидательных примеров и т. д. И тут рассказчик и Пандар порой бывают очень похожи друг на друга. Оба излишне суетливы, многоречивы и витиеваты. Оба получают плохо скрываемое удовольствие, наблюдая за влюбленными героями. Но, разумеется, рассказчик в «Троиле и Крессиде» вовсе не равнозначен Чосеру-поэту. На протяжении поэмы дистанция между истинным автором и рассказчиком, немного простоватым и якобы совсем не искусственным в делах любви, каким мы уже знаем его по поэмам-видениям, все время меняется. Иногда рассказчик прямо излагает взгляды автора, но чаще он остается маской, скрывающей авторское лицо. Так рассказчик, как уже говорилось, явно не равнодушен к героине и потому стремится оправдать любой ее поступок, даже и самый неприглядный, и этот наивный энтузиазм, настораживая читателей, помогает отделить восторги рассказчика от более сложного авторского взгляда на Крессиду. Рассказчик постоянно говорит, что «плетется» вслед за «старыми книгами», откуда он заимствовал сюжет, за «своим автором» (*myn auctor*), т. е. наиболее надежным древним источником, хотя в реальности, как мы знаем, такого источника нет, а называя имя Лоллия, рассказчик на самом деле ссылается то на Петрарку, то на Боккаччо. Все это как бы предвосхищает технику романа более поздних времен, типа «Тристрама Шенди». Если же говорить о современных Чосеру параллелях, то можно сослаться на традицию средневековой живописи, позволявшей художнику помещать на одной странице несколько миниатюр

---

<sup>63</sup> The Riverside Chaucer. P. 409-410.

с изображением различных событий, которые происходят в одно и то же время.

Отношение рассказчика к происходящему явно двойственно. С одной стороны, он всеми силами стремится к объективности, ссылаясь на «старые книги». С помощью этого приема Чосер создает нужную ему дистанцию между сегодняшним днем и древней Троей. Читатель с самого начала знает, что городу грозит неминуемая гибель. Потому оттуда с такой поспешностью бежит узнавший о судьбе Трои с помощью волхования Калхас, бросив беззащитную дочь на произвол судьбы. И далее на протяжении всей поэмы рассказчик постоянно возвращается к мотиву рока, а неумолимо движущиеся вперед события день за днем приближают развязку. О том, что она уже видна, свидетельствует столь желанный троянцам обмен Крессиды на вскоре предавшего их Антенора и гибель великого Гектора, а вслед за ним и Троила.

И вместе с тем Троя — это место, где вопреки всему живы радость и любовь, согревающее душу тепло человеческих чувств, которого нет в стане у греков. Напористый и неискренний Диомед — прямая противоположность Троилу. Он вовсе не испытывает никаких высоких чувств к героине, скорее им владеет азарт охотника-Дон Жуана, и куртуазная риторика, которой он пользуется, нужна ему, чтобы завоевать очередную жертву, отбив Крессида у Троила, и тем потешить свое тщеславие. Симпатия рассказчика к троянцам вполне понятна, поскольку средневековые англичане, еще раз напомним, считали себя их потомками. И симпатия эта настолько сильна, что рассказчик порой невольно отождествляет себя с героями, начиная жить их радостями и печальями. В такие моменты Троя предстает типично средневековым городом с рыцарями и горожанами, живущим похожей на Англию XIV века жизнью. Это вполне закономерно, поскольку принципиальное различие между античностью и современностью поняли лишь гуманисты эпохи Ренессанса, а средневековый человек был в гораздо большей мере причастен духу преемственности двух смежных эпох.

Однако эта двойственность взгляда на события вовсе не исчерпывает всей сложности авторского отношения. Многие комментарии Чосера полны скрытой, а часто и вполне откровенной иронии. Веселая и легкая, она пронизывает все повествование и изливается и на самого автора-рассказчика, надевшего маску неискушенного простофили. Не снимая трагизма сюжетной коллизии, ирония придает истории Троила и Крессиды особую объемность, смягчает мрачные краски, приобщая поэму спокойному и светлому взгляду на мир, который присущ всему творчеству Чосера в целом.

Двойственно и отношение Чосера к тексту поэмы. Сочиняя «Троила и Крессида», поэт опирался на две противоположные традиции. Одна из них — это традиция устной поэзии придворных менестрелей, всту-

павших в прямой контакт со слушателями во время чтения стихов. Нет сомнения в том, что Чосер в значительной мере рассчитывал на такой контакт со слушателями, к которым он не раз обращается по ходу действия. Для устной поэзии необычайно важно звучащее слово, особая музыкальность стиха. И тому, и другому поэт уделяет очень большое внимание. Но вместе с тем Чосер явно опирается и на письменную традицию, уже в начале поэмы говоря, что пишет стихи, которые «любят слезы» («These woful vers that wepen as I write»). Отсюда сложная и богатая образность, которая обращена не только к слуху, но и к зрению, и скрупулезно выверенное построение поэмы с ее контрастным параллелизмом эпизодов и сюжетных линий (пролог и эпилог, письма героев в начале и в конце, сон Крессиды и сон Троила, ухаживания Троила и ухаживания Диомеда и т. д.). Отсюда прозрачно четкая, почти как в классицистической трагедии композиция сюжета, с завязкой в начале, кульминацией ровно в середине поэмы и неминуемой трагической развязкой в конце. Отсюда аллюзии, понять которые можно лишь при чтении. Отсюда, наконец, и различные рукописные варианты текста с их разночтениями, свидетельствующие о тщательной авторской правке. Чосер стоит как бы на стыке двух этих традиций, постепенно отмирающей и быстро набирающей силы, черпая лучшее из обеих и смело экспериментируя.

По мнению специалистов<sup>64</sup>, язык поэмы отличается необычайным для своей эпохи богатством, чеканной точностью передачи мысли, особым благозвучием слов романского происхождения (многие из них Чосер-переводчик и посредник между культурами впервые ввел в английский обиход) и гибкостью фразировки, сочетавшей сложные ритмы высокого слога с простотой обыденной речи. На протяжении всей поэмы Чосер экспериментирует со стилем, сталкивая и противопоставляя разные регистры. Влюбленный Троила и рассказчик в роли педанта-книжного червя предпочитают высокую лексику, но тот же рассказчик, стремясь развлечь и увлечь потенциального читателя-слушателя, вынужден обратиться к разговорной речи, тем более, что обилие диалогов, играющих столь важную роль в поэме, требует того же самого. Игра этими регистрами наполняет текст неповторимой иронией. Вспомним хотя бы, как во время первой беседы героев Пандар ловко заземляет высокую риторику полного любовной тоски Троила:

Вот-вот! — вскричал Пандар, — для дуралея  
Куда милей на хворь свою пенять,  
Чем снадобье целебное принять (I, 109).

<sup>64</sup> Барри Уиндеат посвятил стилю поэмы целый раздел своей книги, где суммируется сделанное в этой области в чосероведении. *Windeatt B. A. Op. cit. P. 314-359.*

В своей речи Троил и рассказчик-педант любят пользоваться гиперболами и прилагательными в превосходной степени, разного рода клятвами и заверениями (слово сердце постоянно звучит в таких местах текста). Описывая же чувства влюбленных, Чосер прибегает к традиционным для куртуазной поэзии образам жары и холода, света и тьмы, зрения и слепоты, лодки, гонимой ветром по волнам, а также охоты (соколиной охоты, сетей, западни).

С другой стороны, текст поэмы полон разного рода пословиц, с помощью которых действующие лица комментируют происходящее, как бы устанавливая связь единичного со всеобщим, хотя сами эти обобщения не раз ставятся под сомнение контекстом повествования. Так, например, Пандар, говоря о сопротивляющейся любви Крессиде, сравнивает ее с дубом, который рано или поздно рухнет, в то время как «под бурей гнущийся тростник» устоит под порывом ветра:

Возьмем под бурей гнущийся тростник:  
 Едва лишь только небо прояснится  
 И вихрь уймется — он воспрянет вмиг;  
 Поваленный же дуб не распрямится (II, 199).

Но как верно заметил Барри Уиндеат, в конце поэмы подобно дубу рухнет не героиня, но герой; Крессиде же уцелеет как колеблющийся на ветру тростник<sup>65</sup>.

Экспериментальной была и строфика поэмы (*rhyme royal*). Чисто внешне написанная пятистопным ямбом строфа «Троила» напоминала римскую октаву «Филострато», рифмующуюся по схеме авававсс, но отличалась как длиной строфы — не восемь, как у Боккаччо, а семь строк, — так и рифмовкой ававвсс. Долгое время считалось, что сам Чосер изобрел эту строфу, опробовав ее в лирике и в «Птичьем Парламенте», а свое название — королевская строфа — она получила потому, что ею в XV веке увлекся шотландский король Джеймс I, бывший одним из последователей Чосера. Но в последние десятилетия ученые<sup>66</sup> установили, что анонимные английские поэты употребляли эту строфу в XIV веке еще до Чосера в стихотворениях, обращенных к королевской особе, или в произведениях, написанных для поэтических состязаний, в которых судью называли королевским именем. Это были по преимуществу «стихи на случай», мало интересные в художественном отношении и почти не сохранившиеся до наших дней.

Чосер первым использовал королевскую строфу в серьезной поэзии, и с тех пор она по праву стала неразрывно связана с его именем, обретя в его стихах новую жизнь. В «Троиле и Крессиде» она поражает не-

<sup>65</sup>Ibid. P. 352.

<sup>66</sup>Stevens M. The Royal Stanza in Early English Literature// PMLA, 94, 1979.

обычайной гибкостью и музыкальностью, и, по мнению ученых<sup>67</sup>, в миниатюре как бы воспроизводит движение сюжета всей поэмы с его переходом от горестей к счастью и от счастья снова к беде. Первая часть строфы с ее чередующимися рифмами (авав) как бы противостоит второй с ее смежными рифмами (всс), объединяясь с ней двустижием вв, а последняя строка часто выражает главную мысль всей строфы. Образующая по большей части законченное синтаксическое единство (хотя бывают случаи, когда Чосер переносит мысль из одной строфы в другую, а иногда объединяет между собой и три строфы), она хорошо подходит как для эпических страниц повествования, так и для лирических мест поэмы (14 строчный сонет Петрарки Чосер перевел с помощью трех строк, т. е. 21 строки), передавая самые разнообразные оттенки настроений — от легкомысленного веселья и экстатической радости до трагической скорби.

По сути дела, новаторским был и жанр «Троила и Крессиды». Поэма лишь косвенно связана с популярным тогда рыцарским романом, поскольку батальная линия, ратные подвиги героя, играют здесь явно второстепенную роль. Нет тут и духовного поиска героя, равно как и фантастической составляющей сюжета. По нашему мнению, вопреки утверждению автора, ее нельзя назвать и трагедией, даже в том понимании, какое вкладывал в это слово сам Чосер. В позднем Средневековье, а затем и в эпоху Возрождения, действительно, существовал особый условный жанр трагедий *de casibus*. Это были по большей части поэтические сочинения наподобие «Падения государей» Джона Лидгейта (1431–1438), повествующие о судьбах славных мужей и жен, которых Колесо Фортуны возносило ввысь, а потом безжалостно бросало вниз, т. е. те самые «поэтические произведения о дрящемся некоторое время счастье, которое оканчивается бедой». Но как убедительно показала американская исследовательница Моника Макалпин, в поэме Чосера трагична лишь сюжетная линия Крессиды, а в случае Троила, попавшего после смерти в восьмую сферу небес, нужно говорить скорее о комедии в средневековом понимании этого слова как о произведении имеющем счастливый конец (ср. «Божественную комедию» Данте)<sup>68</sup>. Да и Крессида в конце поэмы Колесо Фортуны все-таки не бросало окончательно вниз, и хотя она предавала любовь Троила, судьба к ней была еще благосклонна — героиня оставалась рядом с увлеченным ей Диомедом, дав себе клятву, что отныне она будет верна своему новому избраннику.

«Троила и Крессида» иногда также называют первым английским психологическим романом, ссылаясь на тонкий психологизм Чосера,

<sup>67</sup> Windeatt B. A. Op. cit. P. 335.

<sup>68</sup> MacAlpine M. The Genre of Troilus and Criseyde, N. Y. and L., 1978.

мастерски выписанные им характеры героев, образ рассказчика и некоторые другие моменты. Но такой взгляд, как нам представляется, грешит антигисторизмом. Психологических романов в XIV веке еще не существовало, хотя психологизм был, разумеется, присущ литературе того времени. (Его черты можно найти и в анонимной поэме «Сэр Гавейн и Зеленый Рыцарь», и даже в «Видении о Петре Пахаре» Ленгленда.) Скорее уместно говорить о сложном синкретическом жанре «Троила и Крессиды». Он предвосхитил и будущую трагедию Возрождения и XVII века, и будущий роман, оставаясь при этом поэмой, которой суждено было стать образцом этого жанра для многих грядущих поколений.

В финале «Троила и Крессиды» Чосер писал:

Ступай, моя трагедия! Расстаться  
 Пришло нам время...  
 Ступай, куда Поэзия ведет  
 И где до нас с тобою проходили  
 Гомер, Овидий, Стаций и Вергилий (V, 256).

В подлиннике здесь назван еще Лукан. В ряду пяти своих знаменитых предшественников Чосер как бы ставит себя на шестое место. Это шестое место не случайно — оно часть поэтической традиции, на которую опирается Чосер<sup>69</sup>. До него шестым среди великих предшественников уже называл себя Жан де Мен, сопоставив себя с Тибуллом, Галлом, Катуллом, Овидием и Гильомом де Лоррисом («Роман о Розе»). Шестым называл себя и Данте, сравнивая себя с Гомером, Горацием, Овидием, Луканом и Вергилием («Божественная комедия»). А Боккаччо вслед за ними назвал пятерых своих предшественников: Вергилия, Лукана, Стация, Овидия и Данте («Филоколо»).

В этих широко известных, как нам кажется, строках нет столь частой для Чосера иронии. На этот раз он действительно верит, что продолжает дело великих поэтов древности и недавнего прошлого и имеет право гордиться своей поэмой. Чосер не ошибся. Он и в самом деле написал одну из лучших поэм на английском языке.

<sup>69</sup> Wallace D. Chaucer's Italian Inheritance // The Cambridge Companion to Chaucer. Cambridge, 2004. P. 48.

## «Человеческая комедия» Джеффри Чосера

«Здесь Господне изобилие»

Джон Драйден

Мировой славой Чосер во многом обязан своему самому позднему творению — «Кентерберийским рассказам», хотя и его более ранние вещи, и прежде всего, совершеннейшая в художественном отношении поэма «Троил и Крессида», безусловно, являются жемчужинами английской словесности. И все же мир знает Чосера сегодня главным образом как автора «Кентерберийских рассказов».

Очень трудно сказать, когда именно у Чосера возник замысел этой книги. Очевидно, однако, что к концу 80-х годов (возможно, начиная с 1387 года или вскоре после этого) поэт уже погрузился в работу, которая с некоторыми перерывами продолжалась, скорее всего, до его смерти. При этом Чосер не только сочинял новые рассказы, но иногда использовал и написанные им ранее произведения, вставляя их в общую канву повествования. Это, прежде всего, относится к «Рассказу Рыцаря» и «Рассказу Второй Монахини»; возможно, и некоторые другие рассказы были также написаны раньше и впоследствии отредактированы поэтом.

В конце XIX века известный английский медиевист и издатель Уолтер Скит выдвинул гипотезу о том, что Чосер описал реальное путешествие из Лондона в Кентербери, которое произошло в апреле 1387 года — в нем, якобы, принял участие и сам поэт<sup>70</sup>. Однако ученые уже давно отвергли гипотезу Скита, доказав, что описанное Чосером паломничество не может быть точно привязано к какой-либо конкретной дате, хотя сам контекст книги прочно связывает ее с событиями конца XIV века. Так, например, Чосер упоминает лоллардов и ссылается на крестьянское восстание 1381 года, свидетелем которого ему, скорее всего, пришлось стать самому. Впрочем, таких реалий в «Кентерберийских рассказах» достаточно мало. В отличие от своего друга поэта Джона Гауэра, посвятившего крестьянскому восстанию целую сатирическую поэму «Глас вопиющего», Чосер словно нарочно не стремился касаться событий бурной и кровавой истории Англии того времени, уходя от текущей политики к решению нравственных проблем, как всеобщих, так и

---

<sup>70</sup> The Works of Geoffrey Chaucer in seven volumes edited by W. W. Skeat. Oxford, 1894–1900, v. 3. P. 373.

частных, порой обусловленных все той же политикой. И, тем не менее, современность смотрит на нас буквально с каждой страницы книги, превращая ее в свидетельство, не менее значимое, чем многие документы конца XIV века.

Чосер не закончил «Кентерберийские рассказы». Он даже не успел отредактировать некоторые из помещенных там историй. Авторская версия текста до нас не дошла. Мы располагаем лишь рукописями XV века, сделанными уже после смерти автора. Всего их 55, и некоторые из них сильно повреждены. Есть еще и фрагменты отдельных частей книги. Среди этих рукописей существует множество разночтений; не совпадает в них и расположение отдельных частей. Однако при всем своем разнообразии все они обязательно начинаются с «Общего Пролога» и кончаются «Рассказом Священника» и «Отречением» автора. Таким образом, по крайней мере, ясно, с чего Чосер предполагал начать книгу и как он хотел ее закончить. Самыми надежными среди рукописей считаются хранящийся в Национальной Библиотеке Уэльса манускрипт Хенгурта (Hengwrt) и находящийся в Хантингтонской Библиотеке города Сан Марино, США, и великолепно иллюминированный Элзмирский (Ellesmere) манускрипт. Но и они тоже не свободны от некоторых недостатков<sup>71</sup>.

В целом сохранившийся в этих рукописях текст книги делится на десять фрагментов:

- |      |  |
|------|--|
| I    | Общий Пролог, Рассказы Рыцаря, Мельника, Мажордома и Повара                            |
| II   | Рассказ Юриста   |
| III  | Рассказы Батской Ткачихи, Кармелита и Пристава церковного суда                         |
| IV   | Рассказы Студента и Купца  |
| V    | Рассказы Сквайра и Франклина   |
| VI   | Рассказы Врача и Продавца индulgенций  |
| VII  | Рассказы Шкипера, Аббатисы, о Сэре Топазе, о Мелибее, Монаха и Монастырского Капеллана |
| VIII | Рассказы Второй Монахини и Слуги Каноника  |
| IX   | Рассказ Эконома  |
| X    | Рассказ Священника и Отречение Автора  |

Подобное расположение фрагментов считается в настоящее время наиболее правильным, оно принято в большинстве современных изданий, в том числе у Робинсона<sup>72</sup>, которому следует лучшее на сегодняшний день полное однотомное собрание произведений поэта «Риверсайд Чосер»<sup>73</sup>. Однако в некоторых изданиях фрагмент VIII поставлен перед фрагментом VI, а фрагменты IV и V порой просто разделены на отдельные независимые друг от друга рассказы. Внутри каждого фрагмента входящие в него истории совершенно явно связаны между собой как

<sup>71</sup> Cooper Helen. The Canterbury Tales, Oxford Guides to Chaucer, Oxford, 1996. P. 7-8.

<sup>72</sup> The Works of Geoffrey Chaucer edited by F. N. Robinson, Boston and Oxford, 1957.

<sup>73</sup> The Riverside Chaucer, general editor Larry D. Benson, Oxford, 1988.

благодаря повествовательным интерлюдиям — своеобразным сюжетным стыкам, прологам и эпилогам рассказчиков, — так и тематически, часто по принципу сходства или, наоборот, различия. Взятые же вместе, все фрагменты образуют сложную мозаику книги.

Как и Шекспир, Чосер не придумывал собственных историй, но обычно брал для своих рассказов чужие сюжеты, делая их своими и при этом часто радикально меняя их. В духе Средневековья поэт не часто и весьма не точно ссылался на источники, что дало исследователям богатую почву для поиска, полем которого стала почти вся античная и средневековая литература. Аналогий здесь, действительно, великое множество<sup>74</sup>. Их, пожалуй, даже слишком много. И потому сам собой напрашивается вполне закономерный вопрос: мог ли Чосер, постоянно занятый при дворе и на ответственной гражданской службе, прочесть все эти книги, даже если он проводил за этим занятием все ночи, читая «до полуслепоты»<sup>75</sup>. Ведь ему надо было когда-то еще и сочинять. Как мы уже говорили, у Чосера имелась весьма большая по тем временам библиотека, но и она насчитывала только несколько десятков книг. Рукописи были тогда крайне дороги, и некоторые из предполагаемых источников были явно недоступны Чосеру. Скорее всего, по крайней мере, часть этих источников он знал по широко распространенным в период позднего Средневековья антологиям, содержащим отрывки из знаменитых книг. Что-то, может быть, даже и многое (разного рода пословицы и изречения) в эпоху преобладания устной традиции над письменной, каким был XIV век, было у него, несомненно, на слуху. В любом случае исследователи могут строить по этому поводу лишь более или менее правдоподобные гипотезы. Знать точно мы сейчас ничего не можем, хотя и отказаться от анализа источников в серьезном исследовании тоже нельзя, тем более, когда эти источники достаточно очевидны, как, например, в «Рассказе Рыцаря» или «Рассказе Врача».

Жанр книги Чосера был для XIV века новаторским. Позднее Средневековье с его тенденцией к систематизации и циклизации породило множество сводов рассказов, весьма разнообразных по содержанию. Это могли быть книги как религиозные (чудеса Богородицы, жития святых, назидательные примеры и т.д.), так и светские (типа лэ Марии Французской, сборников фаблю и т.д.). Авторы обычно предпосылали этим сборникам некий пролог, объясняющий, почему эти рассказы объединены в одну книгу. Сам Чосер тоже пробовал силы, сочиняя подобные вещи. Вспомним его «Легенду о славных женщинах», где рассказывались истории о женщинах, сохранивших верность в любви, и

---

<sup>74</sup> См., например, Chaucer Source and Analogue Criticism: A Cross-Reference, compiled by Lynn King Morris, N. Y. and L., 1985.

<sup>75</sup> Cooper Helen. The Canterbury Tales. P. 11.

«Рассказ монаха», повествующий о превратностях судьбы сильных мира сего. Чосер, возможно, написал его раньше, а потом включил в «Кентерберийские рассказы». Знаменательно, что оба этих произведения не были завершены поэтом — возможно также и потому, что такой способ скрепления рассказов в единое целое не удовлетворил его.

От всех книг подобного рода «Кентерберийские рассказы» отличались наличием так называемой рамочной конструкции — определенным сюжетом, скрепляющим рассказы воедино. Разумеется, обрамляющая рамочная конструкция существовала в литературе и до Чосера — достаточно вспомнить хотя бы «Тысячу и одну ночь», где Шехеразада прерывала свои истории на самом интересном месте в течение многих ночей, чтобы отсрочить казнь. Правда, в Европе тогда были известны лишь отдельные сказки «Тысячи и одной ночи», заинтересовавшие новелистов Ренессанса, а не весь их свод. Но были и другие книги, содержащие рамочную конструкцию, которые Чосер знал или мог знать. Речь, прежде всего, идет об «Исповеди влюбленного» (первая редакция 1390 год), весьма популярной тогда поэме Джона Гауэра, и «Декамероне» Джованни Боккаччо. (Бытовавшее в первой половине XX века мнение о том, что Чосер был знаком с «Новеллами» Джованни Серкамби, где описано, якобы, состоявшееся в 1374 году путешествие, во время которого персонажи рассказывали свои истории, сейчас отвергнуто современными исследователями, считающими, что книга Серкамби появилась только в начале XV столетия.)

Нет сомнения в том, что Чосер хорошо знал поэму Гауэра. Ведь он использовал некоторые сюжеты «Исповеди влюбленного» в «Кентерберийских рассказах», а в «Прологе к Рассказу Юриста» устами этого персонажа даже упрекнул Гауэра, впрочем, не назвав его имени, за обращение к теме инцеста:

Но, вспоминая дам несчастных тех,  
 Не рассказал про Канацеи грех,  
 Что к брату страсть греховную питала  
 (Таких историй хоть бы не бывало!),  
 Ниже про Апполония из Тира  
 Не рассказала Чосерова лира...<sup>76</sup>

Интересно, что спустя два столетия именно этот рассказ «про Апполония из Тира» привлек к себе внимание менее придирчивого Шекспира, который использовал его в своей поздней драме «Перикл».

Как можно догадаться по названию поэмы Гауэра, рамочный сюжет, скрепляющий вошедшие в нее истории, — это исповедь. Безответно влюбленный герой исповедуется в своих грехах Гению, жрецу Венеры, а

<sup>76</sup> Все переводы «Кентерберийских рассказов», если не оговорено иное, цитируются по изданию: Кентерберийские рассказы. Пер. И. А. Кашкина. М., Грантъ, 1996 г.

тот постоянно наставляет его на путь истины. В длинные диалоги духовника и влюбленного вкраплено множество историй, с помощью которых Гений поучает героя. Все они написаны единым гладким размером, и во всех них звучит тот же самый голос рассказчика, что придает известную монотонность повествованию, хотя великое разнообразие историй, вошедших в «Исповедь влюбленного», сделало поэму очень популярной в XV и XVI веках.

Рамочная конструкция «Декамерона» гораздо сложнее и интереснее, чем у Гауэра. Десять молодых людей (семь девушек и три юноши) бегут из Флоренции, где свирепствует чума, за город, и там в идиллически-пасторальной обстановке развлекаются, рассказывая друг другу занимательные истории в течение десяти дней. В «Декамероне» рамка не является уже более или менее формальной данью жанровым законам сборника, но представляет собой важнейшую часть замысла автора, которая скрепляет все многообразие вошедших в книгу историй воедино. Исследователи не раз отмечали, что отдельные рассказчики «Декамерона», за исключением озорного шутника Дионео, мало индивидуализированы. Все молодые люди, собравшиеся в загородной вилле, принадлежат к высшему сословию. У них сходные привычки и интересы, потому они легко понимают друг друга. Но они не только похожи друг на друга по образу мыслей, как заметили критики, они похожи и на автора книги, гуманиста Джованни Боккаччо<sup>77</sup>. Собравшись вместе, они образовали некое маленькое гуманистическое содружество умов, противостоящее хаосу зачумленной Флоренции, а процесс рассказывания превратили в интеллектуальную игру. Божественное начало, столь важное для средневекового человека, для них не исчезло, но оно как бы отошло на второй план, уравнившись с земным и отдав авансцену «матери и устроительнице всего сущего» Природе и активно ищущему свое место в мире человеку. В эту перспективу и вписаны все рассказанные героями «Декамерона» истории, где «старые» средневековые сюжеты подчинены новому, свойственному уже Ренессансу взгляду на мир.

Такая перспектива, однако, совсем не характерна для Чосера. Автор «Кентерберийских рассказов» — целиком средневековый человек, чуждый ренессансному гуманизму, который появится в Англии лишь в XVI веке. Ученые до сих пор не решили, читал ли Чосер «Декамерон» целиком или только отдельные из вошедших туда рассказов или, может быть, просто слышал об этой книге. Чосер ни разу не упоминает имени Боккаччо, хотя и ссылается на Данте и Петрарку. Но если он и читал «Декамерон» полностью, что представляется вполне правдоподобным, то рамочная конструкция Боккаччо, как и рамочная конструкция Гауэра, подсказали ему лишь общую идею, которую он осмыслил на свой лад.

<sup>77</sup> Хлодовский Р. И. Джованни Боккаччо // История литературы Италии. М., 2000. Т. I. С. 473.

В качестве обрамляющей рамки Чосер придумал блестящий сюжетный ход — паломничество к раке с мощами Томаса (Фомы) Беккета в Кентерберри. Этот ход позволил поэту собрать вместе самых разных по социальному происхождению и взглядам на жизнь людей, которые могли войти в близкий контакт между собой только в таком путешествии. Каждый из этих персонажей имеет собственный индивидуальный голос, чего не было ни у Гауэра, ни у Боккаччо, и пользуется своим, наиболее подходящим ему по его статусу литературным жанром. Более того, отношения между паломниками получают дальнейшее развитие в сюжетных интерлюдиях, что тоже влияет на их рассказы. Но, словно и этого мало, неугомонный трактирщик Гарри Бейли, вызвавшийся служить проводником в Кентерберри, превращает сам процесс рассказывания в веселое соревнование, назначив самого себя его судьей и режиссером. Разного рода поэтические турниры были частью жизни позднего Средневековья. Их, в том числе, устраивали и лондонские купцы, из среды которых Чосер происходил по материнской линии. На своих собраниях купцы выбирали «князя», который судил соревнование, а победителя угощали бесплатным обедом<sup>78</sup>. Знаменательно, что согласно принятым в начале книги условиям, паломники в Кентерберри тоже должны будут угостить предполагаемого победителя таким обедом по возвращении в Лондон. Однако и эту традицию поэтических турниров Чосер повернул в новое русло, подчинив общему замыслу «Кентерберийских рассказов» и сделав ее одним из элементов структуры книги. В целом же подобное обрамление было замечательным открытием, благодаря которому быденная жизнь с ее перипетиями и взятые из ее гущи характеры впервые в истории английской литературы стали предметом изображения в крупном художественном произведении.

## ПЕРВЫЙ ФРАГМЕНТ

### ЗАЧИН И «ОБЩИЙ ПРОЛОГ»

Средневековые произведения принято было начинать с пролога. Чосер не отступил от этой традиции, обыграв ее в своих целях. Он начал «Кентерберийские рассказы» с развернутого «Общего Пролога», дающего завязку действия, объясняющего, как возникли вошедшие в книгу рассказы, и знакомящего читателя с их авторами-паломниками. Это важнейшая часть «Кентерберийских рассказов», тот твердый фундамент, на котором держится все недостроенное здание книги вместе с его крышей — «Рассказом Священника» и «Отречением» автора.

---

<sup>78</sup> Cooper Helen. The Canterbury Tales. P. 10.

«Общий Пролог» начинается знаменитым зачином, который еще в середине XX века, пока в школах и университетах преподавали среднеанглийский язык<sup>79</sup>, все английские школьники знали наизусть и который на родине Чосера по популярности и сейчас вполне сопоставим с гамлетовским «Быть или не быть»:

Когда Апрель обильными дождями  
Разрыхлил землю, взрытую ростками,  
И, мартовскую жажду утоля,  
От корня до зеленого стебля  
Набухли жилки той весенней силой,  
Что в каждой роще почки распустила,  
А солнце юное в своем пути  
Весь Овна знак сумело обойти,  
И, ни на миг в ночи не засыпая,  
Без умолку звенели птичьи стаи,  
Так сердце им встревожил зов весны, —  
Тогда со всех концов родной страны  
Паломников бесчисленных вереницы  
Мощам заморским снова поклониться  
Стремилась истою; но многих влек  
Фома Бекет, святой, что им помог  
В беде иль исцелил недуг старинный,  
Сам смерть приняв, как мученик безвинный.

Мастерство, с которым Чосер описал проснувшуюся от зимней спячки весеннюю природу, начинающую новую жизнь, сразу же захватывает внимание читателей. Особенно тех, кто может прочесть этот отрывок в подлиннике и оценить пропавшие в переводе мелкие детали и образы, вроде упомянутых там птичек, спящих всю ночь с открытыми глазами (That slepen al the nyght with open ye) или текущего по венам растений весеннего сока, рождающего цветки (And bathed every veyne in swich licour / Of which vertu engendred is the flour).

Однако, сама эта картина весенней природы, на самом деле, опирается на богатую традицию античной и средневековой литературы. Тут не было ничего необычного. Как мы уже говорили, средневековые читатели ценили в литературе не новое и оригинальное (так вопрос не ставился вообще), но знакомое и узнаваемое, как бы вновь открытое для них автором. Апрель с его теплыми дождями, питающими землю, мягкий западный ветер (Zephyrus), «юное» солнце (the yonge sonne), вошедшее в знак Овна — все эти образы были уже тогда хорошо знакомы. Как показали исследователи, средневековые поэты пользовались

<sup>79</sup> Преподавание среднеанглийского языка, а стало быть, и чтение Чосера в подлиннике в наше время не является обязательным для студентов-филологов в Англии. Они читают Чосера и других средневековых авторов в рамках курса по выбору.

ими как в любовной, так и в религиозной лирике, а также в разного рода аллегориях и даже сатирах<sup>80</sup>. В прологе жанра видений они давно стали общим местом. Чосер же связал весну в «Кентерберийских рассказах» с паломничеством, с людским стремлением «поклониться мощам». Такое сопряжение земного, природного, и горного, религиозного, начал сразу же наметило важнейшую перспективу всей книги, два ее главных полюса.

Для средневекового человека весна и, в частности, апрель были не только временем возрождения природы. Это было также и время духовного обновления, связанного с покаянными днями Великого Поста и «праздником праздников» Пасхой, когда люди получали шанс очиститься от греха и начать новую духовную жизнь, исцелиться не только от телесных болезней, но и от духовных недугов. Очень популярные в XIV веке паломничества как раз и служили этой цели, хотя и тогда уже встречались паломники, отправлявшиеся в путешествие исключительно в поисках развлечений.

Сама жизнь представлялась людям той поры, считавшим себя лишь пришельцами в здешнем мире, кратким земным странствием в поисках небесного града Иерусалима. Этот град Божий был для них не благочестивой метафорой, но явью, по-своему не менее реальной, чем Лондон или Кентербери<sup>81</sup>. Таким образом, весна показана Чосером в зачине книги не только как время торжества земной любви, рождающей цветы и заставляющей птичек спать с открытыми глазами, но и как время поиска любви небесной, влекущей человека в горный мир. В «Кентерберийских рассказах» эти два полюса при всей их сложной диалектике неразрывно сопряжены друг с другом. Паломничество для поэта — одно из проявлений бурного потока жизни, но сам этот поток подчинен силе, которую воплощают мощи, влекущие к себе паломников<sup>82</sup>.

Наметив эту двойственную перспективу, Чосер в следующих строках сразу же сузил ее, перейдя от общего и вселенского к частному и конкретному — к расположенной в предместьях Лондона гостинице Табард, где собралась пестрая и веселая компания паломников, едущих в Кентербери к мощам Томаса Беккета. И тут на передний план выступает уже сам поток жизни во всем ее многообразии, привлекая внимание читателей к тому, что происходит здесь и сейчас. Подспудно это проецируется и на сам идеал паломничества, открывая и его «обратную» сторону. Речь идет о вошедшем в моду в конце XIV века забвении духовных целей таких поездок, о том самом поиске светских развлечений,

<sup>80</sup> Baldwin Ralph. *The Unity of The Canterbury Tales*. Copenhagen, 1955. P. 24.

<sup>81</sup> Ibid. P. 27.

<sup>82</sup> Hoffman A. W. *Chaucer's Prologue to Pilgrimage: The Two Voices* // Chaucer. *Modern Essays in Criticism* edited by Edward Wagenknecht, L., Oxford and N. Y., 1971. P. 33.

который так громко обличали лолларды. Многих тогда также отпугивало знакомое каждому путешественнику тех лет ужасающее бездорожье и вполне реальные опасности, связанные с поездками. Недаром же большая часть паломников-мужчин, выведенных в «Общем Прологе», в том числе и Монах, имеют при себе оружие. Да и вообще, чего стоит религиозная процессия, во главе которой едет громко играющий на волынке «вдрызг пьяный» Мельник?

Длинная «портретная галерея», где описан каждый из будущих расказчиков, — «их двадцать девять было» — дает развернутую экспозицию, завершая «Общий Пролог».

В социальной иерархии паломников, встреченных Чосером в гостинице Табард, Рыцарь занимает верхнюю строчку, и, очевидно, потому поэт и начинает «галерею» с его портрета:

Тот Рыцарь был достойный человек.  
С тех пор как в первый он ушел набег,  
Не посрамил он рыцарского рода;  
Любил он честь, учтивость и свободу...

Уже в IX веке средневековое общество стали делить на три сословия — на тех, кто сражается (*bellatores*), кто молится (*oratores*) и кто работает (*laboratores*). С XII века, когда появились промежуточные социальные прослойки — врачей, купцов, юристов и т. д., тройственное деление оказалось в значительной мере условным, но им продолжали пользоваться и в XIV веке во времена Чосера. Однако тогда уже была известна и другая, более современная классификация. Так в 1370 году Томас Бринтон, епископ Рочестерский, используя известную с древности аналогию государства с телом человека, предложил такое разделение сословий. Голова — это короли, принцы и высшие церковные власти; глаза — судьи; уши — духовенство; язык — врачи. Правая рука — рыцарство; Левая — купцы и ремесленники-мастера; сердце — горожане, а ноги — крестьяне и простые рабочие<sup>83</sup>. Согласно первой классификации, Рыцарь явно принадлежит к сражающимся, чьей задачей было охранять молящихся и трудящихся, согласно второй, он — часть правой руки.

Как отмечают историки, к концу XIV века по мере превращения многих рыцарей в наемников, не гнушавшихся мародерством и насилием, их престиж сильно упал. Но люди все еще продолжали верить в сам идеал рыцарства как сообщества воинов без страха и упрека, благородных защитников веры и отечества, покровителей вдов и сирот, борцов за правду и справедливость, даже если их и трудно было найти в реальной жизни. Появляющийся в «Общем Прологе» Рыцарь, очевидно, олицетворяет этот идеал — недаром же Чосер называет его «истинно совершенным благо-

<sup>83</sup> *Strohm P. The Social and Literary Scene in England // The Cambridge Companion to Chaucer. Cambridge, 2004. P. 2.*

родным рыцарем» (a veray, parfit gentil knight), превыше всего ставящим отвагу, верность и честь, великодушие и куртуазную учтивость (chivalrie, trouthe and honour, fredom and curtesie). Его одежда, как и подобает паломнику, скромна, в обхождении он деликатен, как девушка. Его репутация безупречна: «И заслужил повсюду почесть он».

В подтверждение воинской доблести Рыцаря Чосер привел довольно длинный перечень военных кампаний, в которых участвовал этот персонаж, — тут и сражения с маврами в Испании, и битвы с неверными в Африке, и походы в Литву и Россию. Знаменательно, что сражения Столетней войны между Англией и Францией, в которых Англия поначалу одерживала блестящие победы, в этот перечень не попали. Это означало только одно — Рыцарь был крестоносцем, сражавшимся на чужбине за христианские идеалы. Однако крестоносцы вошли в историю не только как бескомпромиссные защитники христианской веры. Хорошо известно, что их военные походы, особенно в эпоху позднего Средневековья, с современной точки зрения выглядели весьма непривлекательно в нравственном отношении: многие из них часто мало отличались от разбойных нападений. Это прямо относится и к кампаниям, в которых якобы участвовал чосеровский Рыцарь. И тут у современных исследователей возникли вопросы. Изучив этот материал, английский историк и кинорежиссер Терри Джоунс в увлекательно написанной книге даже пришел к парадоксальному выводу, что рыцарь является не кем иным, как «лишенным всяких принципов и пообтрепавшимся в походах наемником, типичным продуктом века, превратившего войну в бизнес»<sup>84</sup>. Джоунс решил, что похвалы, которые Чосер воздает Рыцарю, ироничны, а сам он является объектом авторской сатиры. Никто из серьезных ученых, однако, не принял столь крайней оценки Джоунса, указав на неисторичность его подхода. С помощью сохранившихся источников специалисты показали, что люди позднего Средневековья, по крайней мере в Западной Европе, все еще относились к крестоносцам с большим уважением<sup>85</sup>. Упомянутые же в тексте военные походы, часть из которых, по-видимому, придумал сам автор, нужны были Чосеру не для того, чтобы нарисовать исторически достоверный портрет, но чтобы сделать похвалу доблести его благородного героя поэтически правдоподобной<sup>86</sup>. И все же некоторые сомнения, по-видимому, остались, поскольку спустя более двух десятилетий после выхода книги Джоунса

<sup>84</sup> Jones Terry. Chaucer's Knight. The Portrait of a Medieval Mercenary. Baton Rouge, 1980. P. 140.

<sup>85</sup> Lester G. A. Chaucer's Knight and Medieval Tournament // Neophilologus, v. 66 (1982). P. 460-8. Keen Maurice. Chaucer's Knight, the English Aristocracy and the Crusade // English Court Culture in the Later Middle Ages, L., 1983. P. 45-61.

<sup>86</sup> Brewer D. S. Chaucer's Knight as Hero, and Machaut's Prise d'Alexandrie // Heroes and Heroines in Medieval English Literature, Cambridge, 1994. P. 81-96.

английская исследовательница Хелен Бар снова высказала их, поинтересовавшись, мог ли Чосер в момент, когда лолларды (и не только они одни) ожесточенно критиковали Крестовые походы да и сам институт войны, сделать своего Рыцаря идеальным героем. Нет ли в отношении поэта к нему столь присущей автору «Кентерберийских рассказов» всепроникающей иронии<sup>87</sup>. Как знать — может и так. Однако Чосер в лучшем случае лишь задавал вопросы и никоим образом не стремился поколебать принятые ценности — едкой сатиры в портрете Рыцаря явно нет.

Рыцаря сопровождает маленькая свита. В паломничество вместе с ним отправился его сын, юный Сквайр (Squier). На языке того времени сквайрами часто именовали оруженосцев. Однако чосеровский Сквайр уже имеет рыцарское посвящение; поэт называет его bachelor, т. е. рыцарем, недавно принявшим посвящение, но еще не имеющим права быть знаменосцем и вести войско в атаку. Сквайр уже сражался за пределами Англии:

Во Фландрии, Артуа и Пикардии  
Он, несмотря на годы молодые,  
Оруженосцем был и там сражался,  
Чем милостей любимой добивался.

В отличие от отца, он воплощает другую сторону рыцарского идеала. Сквайр — не суровый боец за христианские идеалы, но юный влюбленный, стремящийся добиться расположения дамы воинскими подвигами. Отсюда его модная одежда, его куртуазные манеры — умение петь, танцевать, слагать стихи и рисовать, отсюда и его участие в рыцарских турнирах. Отсюда, возможно, и мягкая ирония, окрашивающая весь портрет, сквозящая в авторских комментариях, вроде следующего:

Всю ночь, томясь, он не смыкал очей  
И меньше спал, чем в мае соловей.

Рядом с сыном Рыцаря едет Йомен, одетый в зеленое платье лесничий, который занимал в социальной иерархии гораздо более высокое место, чем простой лесник, лишь на одну ступень ниже сквайра<sup>88</sup>. Недаром же, помимо лука и стрел, он везет с собой еще и меч со щитом, очевидно, принадлежащие его господину, а на шее у него висит дорогой серебряный образок Святого Христофора. К сожалению, Чосер не успел написать для Йомена рассказ, и после «Общего Пролога» читатели уже не встречаются с ним.

<sup>87</sup> Barr Helen. Chaucer's Knight: A Christian Killer? // The English Review. Nov. 2001, v. 12. P. S 2 (2).

<sup>88</sup> The Riverside Chaucer. P. 802.

Следующий персонаж — Аббатиса (Prioress), настоятельница женского монастыря, так же, как и Рыцарь, путешествующая со своей свитой — монахиней-секретаршей (chapeleyne) и тремя священниками (в русском переводе монастырскими капелланами), играющими роль ее телохранителей. Западное монашество в Средние века было одним из важнейших социальных институтов и часто имело мало общего с духовным призванием насельников монастырей. Активной общественной деятельностью монашествующие тогда не занимались, проводя все свое время в стенах обители. Даже паломничество, как в случае с Аббатисой, было в то время чем-то исключительным, выходящим за рамки общих правил. Высшее церковное начальство в XIV веке не раз достаточно резко выступало против таких поездок, но эти запреты оказывали мало воздействия. Тем более что монахини, подобные Аббатисе, обладали примерно теми же привилегиями, что и жившие по соседству с монастырями владетельные лорды<sup>89</sup>. В этом не было ничего удивительного, поскольку богатые феодалы любили покровительствовать монастырям и часто ставили их настоятелями и настоятельницами своих ближайших родственников. Весьма вероятно, что и мадам Эглантина заняла место Аббатисы подобным образом.

Портрет Аббатисы сочетает в себе черты сатиры с мягким юмором, показывая, по меткому выражению Джона Ливингстона Лоуэса, «обаятельно несовершенно подчинение женского начала церковному»<sup>90</sup>. Имя Аббатисы — Эглантина взято из рыцарских романов типа «Прекрасная Эглантина и король Генрих». Да и сама ее внешность напоминает внешность героини подобных романов:

Высокий, чистый лоб...  
 Точеный нос, приветливые губки  
 И в рамке алой крохотные зубки,  
 Глаза прозрачны, серы, как стекло, —  
 Все взор в ней радовало и влекло.

Она хорошо воспитана и в меру образована, щеголяя французским языком страдфордского разлива и не подозревая об истинном французском, на котором говорят во Франции. «Хлад монашеского чина» она смягчает робкой улыбкой, и всем приятно сидеть с ней рядом за столом — «так вежлива и так опрятна». Но манеры ее опять-таки не столько монашеские, сколько куртуазные:

Усвоив нрав придворных и манеры,  
 Она и в этом не теряла меры.

<sup>89</sup> Bowden Muriel. A Commentary on the General Prologue to the Canterbury Tales. N. Y., 1948. P. 93.

<sup>90</sup> Lowes John L. Convention and Revolt in Poetry. N. Y., 1919. P. 60-61.

Аббатиса чисто по-женски чувствительна и сентиментальна. Она любит животных, держит свору собак, которых кормит очень дорогой по тем временам пищей, и горько плачет о побитой собачке или о мышке, попавшей в мышеловку.

Одежды аббатисы также являются неким компромиссом между духовным и светским началами. Она, разумеется, носит монашеское облачение, но оно на ней выглядит очень элегантно (*ful fetys*), а «искусно слоенное покрывало» вместо того, чтобы скрыть ее лицо, наперекор монашескому обычаю открывает высокий чистый лоб. Ее коралловые четки с вкрапленными зелеными камешками (*grepe* — в переводе малахиты, но, скорее, изумруды) и сверкающая золотом брошь с выгравированным на ней девизом тоже мало подобают оставившей мир насельнице монастыря. Да и сам латинский девиз на ее броши, взятый из десятой эклоги Вергилия, звучит весьма двусмысленно: *Amor vincit omnia*, т. е. «Любовь побеждает все». Какого рода эта любовь? Земная, куртуазная, как в рыцарских романах, или, как, наверное, предполагает сама Аббатиса, монашеская, небесная? Обыграв эти несовместимые противоположности, Чосер намеренно не дал ответа, хотя он и бросил тень сомнения на суть благочестия Аббатисы, постоянно напевающей обедню гнусавым голосом. Все в портрете держится на полутонах и намеках. О сатирической инвективе здесь нет и речи. Поэт лишь с мягкой иронической улыбкой наблюдает за Аббатисой, вовсе не обличая ее.

Чосер не оставил нам портреты членов свиты мадам Эглантины, хотя вторая монахиня и монастырский капеллан расскажут впоследствии свои истории, и рассказ монастырского капеллана станет одним из самых лучших в книге.

Под стать Аббатисе и следующий паломник — дородный Монах, занимающий в монашеской иерархии довольно высокое место. Он возглавляет маленький монастырь, который подчинен большому монастырю. Кроме того, он наделен полномочиями вести дела за пределами монастыря. (По-английски эта должность называлась *outridere*). Монах — большой жизнелюб. Он прекрасный наездник. Главная страсть его жизни — охота, ради которой он обзавелся конюшней со множеством породистых лошадей — звон колокольчиков, прикрепленных к их уздечкам, звучит так же громко, как и церковные колокола. Есть у него и своя псарня. Ему нравится модная одежда (рукава его рясы подшиты дорогим беличьим мехом), и он совсем не стремится к монашескому труду. Не чужд Монах и чревоугодию, он любит такие изысканные блюда, как жареный лебедь, а если верить двусмысленному намеку, содержащемуся в слове *venepie* (охота, но может быть также и *сексуальная доблесть*), и компанию веселых дам (прямо в подлиннике об этом ничего не сказано).

Однако Чосер-рассказчик вовсе не осуждает монаха, но даже как будто становится на его сторону, вместе с ним порицая излишние строгости монастырского устава:

А, в самом деле, ведь Монах-то прав,  
 И устарел суровый сей устав:  
 Охоту запрещает он к чему-то  
 И поучает нас не в меру круто:  
 Монах без кельи — рыба без воды.  
 А я большой не вижу в том беды.  
 В конце концов, монах — не рак-отшельник,  
 Что на спине несет свою моленную.  
 Он устрицы не даст за весь тот вздор,  
 Который проповедует приор.  
 Зачем корпеть средь книг иль в огороде,  
 Зачем тощать наперекор природе? .  
 Пусть Августин печется о спасенье,  
 А братии оставит прегрешенья.

Читая эти строки, мы как бы слышим голос самого Монаха. Благодаря подобному приему его портрет обретает особую ироническую объемность, которая выводит этот персонаж за ходульные рамки не хранящего свои обеты монаха, каких было много в сатирической литературе эпохи, уподобляя его полному собственному достоинству владельческому лорду и наделяя его неким бесшабашным обаянием.

По-своему обаятелен, хотя и не столь импозантен, и следующий персонаж процессии, веселый и общительный брат Губерт. Он принадлежит к числу нищенствующей братии, и, по мнению рассказчика, является лучшим представителем всех четырех орденов таких монахов. В отличие от насельников монастырей, у них, по крайней мере, изначально не было постоянного пристанища. Их главной задачей являлось не спасение собственной души за монастырской стеной, но спасение других, активное общественное служение миру и, прежде всего, забота о бедных и больных, равно как и проповедь. Следуя примеру Франциска Ассизского, основавшего один из этих орденов — францисканский, — они давали обет добровольной бедности. Их и называли нищенствующей братией, поскольку многие из них были вынуждены просить милостыню, отдавая лишние деньги в казну своего ордена.

Все четыре ордена, упомянутые Чосером (*ordres fourés*), появились в Англии в XIII веке. Это были доминиканцы, которых из-за цвета их облачения называли черными братьями, францисканцы, известные как серые братья или минориты, кармелиты или белые братья, и августинцы. Чосер не говорит, к какому именно ордену принадлежит брат Губерт, рисуя собирательный портрет (в русском переводе И. А. Кашкина

он назван кармелитом, хотя вполне мог бы быть и миноритом, как предлагал А. К. Дживилегов<sup>91</sup>). У Чосера он просто Брат (Frigar).

В XIII веке нищенствующие братья сыграли весьма важную роль в интеллектуальной жизни Европы, подчинив себе ряд университетов, в том числе Парижский и Оксфордский, и дав миру крупнейших богословов, вроде доминиканца Фомы Аквинского или францисканца Бонавентуры, чьи системы довольно сильно отличались друг от друга. Однако в XIV веке разница между этими четырьмя монашескими орденами, пришедшими к тому времени в упадок, практически исчезла — почти все они на деле, хоть и не на словах, оставили бескорыстное служение ближнему, увлеклись мирскими заботами и стали мишенью резкой критики тех, кто сам не принадлежал к числу братии<sup>92</sup>. В Англии их, в частности, разоблачали Уиклиф, Ленгленд и Гауэр.

Портрет брата Губерта, как и портрет Монаха, тоже имеет ярко выраженный иронический подтекст. По мнению исследователей, этимология его имени Губерт (Huberd) восходит к словам *яркий, живой, веселый*<sup>93</sup>. И на самом деле, Брат — человек легкий в обращении и очень общительный. С сильными мира сего и их женами он на дружеской ноге. Он запросто общается с помещиками и является завсегдатаем разного рода трактиров, где его хорошо знают трактирщики и служанки. Губерт носит дорогое платье и держит себя с достоинством, хотя, когда нужно, может быть вкрадчивым и услужливым. Он хороший музыкант: прекрасно играет на музыкальных инструментах и поет популярные баллады. А после пения «лучи / Из глаз его искрились, что в ночи / Морозной звезды». Очевидно, трудно не поддаться его обаянию.

Однако это обаяние «работает» исключительно в его пользу, и он с помощью вкрадчивого красноречия может выманить последние деньги даже у самых бедных:

Так сладко пел он «In principio»  
Вдове разутый, что рука ее  
Последнюю полушку отдавала,  
Хотя б она с семьей голодала.

Главное в жизни для брата Губерта — это деньги. Ради «покаянных даров» он с легкостью отпустит любой грех состоятельных прихожан:

С приятностью монах исповедал,  
Охотно прегрешенья отпускал.

<sup>91</sup> Дживилегов А. К. Чосер // История английской литературы, т. I, выпуск I, М-Л, 1943. С. 158.

<sup>92</sup> Bowden Muriel. Op. cit. P. 22.

<sup>93</sup> Lutiensky R. M. Of Sondry Folk. Austin, 1955. P. 132. Правда, по этому поводу есть и другие мнения. См., например, упомянутую в предыдущей сноске книгу Бауден.

Епитимья его была легка,  
Коль не скупилась грешника рука.

Ну, а если денег нет, то тогда увольте — веселый и общительный Брат, тут же забыв о своих обетах, не станет лишний раз беспокоить себя:

Возиться с разной вшивой беднотою?  
Того они не капельки не стоят:  
Заботы много, а доходов мало,  
И норову монаха не пристало  
Водиться с нищими и бедяками,  
А не с торговцами и богачами.

В целом брат Губерт ведет себя как хитрый лицемер. Недаром же его образ многим обязан аллегорической фигуре Лицемера (Faux-Semblant) из «Романа о Розе». Но ироничный Чосер не обличает Губерта прямо и откровенно, рисуя только забавный портрет красноречивого и обаятельного плута, ловко прикрывающего свое плутовство священным саном. Такова жизнь и таковы обстоятельства жизни нищенствующей братии, как бы говорит нам поэт.

Следующий портрет в галерее паломников — носящий дорогую бобровую шапку чопорный Купец, озабоченный доходами от своей торговли. Купцы в Англии в эпоху позднего Средневековья обрели в обществе особый вес и заняли положение, часто вполне сопоставимое, а иногда на практике более влиятельное, чем иные дворяне. Их силу чувствовал даже сам король, постоянно нуждавшийся в деньгах для ведения Столетней войны. Чосеровский персонаж, очевидно, занимает заметное место среди своих собратьев. Что же касается того, насколько честно он ведет свои дела, то об этом можно только догадываться по намекам автора на его занятие ростовщичеством и другие сделки не вполне законного по тем временам характера. Все скрыто за важными манерами Купца — он так ловок и умен, что никто не знает, есть ли у этого «достойного человека» долги (Ther wiste no wight that he was in dette). Не знают об этом и читатели «Кентерберийских рассказов».

Оксфордский Студент (Clerk), едущий вслед за Купцом, сильно отличается от остальных персонажей. Он весьма худ и одет в дырявое платье, а у его коня от голода торчат ребра. Он совершенно явно не стремится к благам мира сего. Студент целиком поглощен своими занятиями и как будто бы не интересуется ничем больше. Этот образ молодого ученого, полностью погружившегося в книги, был, очевидно, близок автору, который и сам читал книги «до полуслепоты» и старался собрать библиотеку любимых авторов. Таким любимым автором для Студента, тратящего все деньги на книги, является, конечно же, Аристотель, которого тогда очень подробно изучали во всех университетах.

Хотя Студент уже давно занимается логикой (*unto logyk hadde longe ugo*), он еще не получил церковной должности; возможно, он пока и не хочет этого. Само слово *clerk* в языке того времени означало не только студент, но и клирик, который имел тонзуру, дававшую ему известные церковные привилегии. Такие клирики могли в дальнейшем полностью посвятить себя науке и не принимать рукоположение, вступив в брак. (Примером тому служит Уильям Ленгленд). Но большинство из них все же стремилось принять духовный сан и надеялось занять подходящую должность. Как считают специалисты, ожидающий места Студент должен был иметь хотя бы самое низшее церковное посвящение<sup>94</sup>.

Тот факт, что он давно занимается логикой, означает, скорее всего, что он уже закончил низший этап обучения, бакалавриат, где в течение четырех лет изучали так называемый тривиум: грамматику, риторику и логику, и учится в магистратуре, программа которой (квадривиум) включала в себя занятия музыкой, арифметикой, геометрией и астрономией, а также философией. На этот курс требовалось еще три или четыре года. Лишь окончив его, студенты приступали к занятиям богословием. Согласно принятой тогда практике, студенты старших курсов занимались с младшими, за что те платили им деньги, которых хватало на пропитание. Денежные пожертвования, которые, помимо этого, получает Студент, он, по всей вероятности, тратит на рукописные книги.

Как считают исследователи, Чосер рисует идеализированный образ «вечного студента» — такие люди, скорее всего, достаточно редко встречались в жизни<sup>95</sup>. Студентов, живущих другими, более мирскими интересами, поэт вскоре покажет в рассказах Мельника и Мажордома.

Следующий персонаж — осмотрительный и мудрый (*war and wys*) Юрист. Он вовсе не простой адвокат, каких было много вокруг. В адвокатской коллегии он занимает очень высокое место: Чосер называет его *Sergeant of the Law*<sup>96</sup> Людей, имевших подобный титул, в Англии тех лет было не больше двадцати. Они пользовались таким уважением, что имели право не снимать головной убор в присутствии самого короля, а король обращался к ним на «вы», в то время как другим государственным служащим он говорил «ты»<sup>97</sup>. Все они, разумеется, были очень состоятельными людьми: они обычно брали большие гонорары за свои услуги и часто наживались на продаже земель. Таков, по всей видимости, и паломник Чосера. Впрочем, Чосер, как и в случае с Монахом и Братом Губертом, как будто даже любит его профессиональной сноровкой и знаниями, давая читателям понять, что он собой представляет,

<sup>94</sup> *Bowden Muriel*. Op. cit. P. 155.

<sup>95</sup> *Mann Jill*. Chaucer and Medieval Estates Satire. Cambridge, 1973. P. 74.

<sup>96</sup> Буквально *сержант закона* — соответствующего термина в русском языке нет.

<sup>97</sup> *Bowden Muriel*. Op. Cit. P. 165.

лишь намеками. Но намеки эти вполне откровенны и не оставляют сомнения в корыстолюбии Юриста. Чего стоит хотя бы знаменитое двустишие, которым поэт характеризует этого персонажа:

Работник ревностный, пред светом целым —  
Не столько был им, сколько слыть умел им<sup>98</sup>.

Стоит заметить, что впоследствии в сюжетных интерлюдиях незавершенной Чосером книги появится другой Юрист — обычный адвокат (не *Sergeant*, но просто *Man of Law*), который и расскажет свою историю.

Рядом с Юристом в его компании едет Франклин, богатый помещик, служивший шерифом, аудитором и не раз заседавший в Парламенте. Франклин, «достойный сын Эпикура», — хлебосольный хозяин, любящий изысканные блюда, всегда держащий стол в своем доме накрытым и терроризирующий поваров придирками. Рисуя этот портрет, Чосер как бы намеренно не дает ответа на вопрос, является ли эпикурейство Франклина пороком, достойным осуждения, или достаточно безобидным проявлением его сангвинического нрава.

Следом за Юристом и Франклином появляются пять членов «цехового братства», недавно разбогатевшие бюргеры-ремесленники, которые, имея разные профессии, очевидно, входили в одну из приходских гильдий, каких тогда было только в Лондоне несколько десятков. Все они весьма высокого о себе мнения, считая себя достойными должности главы гильдии. И, как и их жены, требующие, чтобы их величали «мадам», они всячески подчеркивают свое высокое общественное положение. Для пущей помпы они везут с собой Повара, большого специалиста в своем деле, который может приготовить любое лакомое блюдо. Не питаться же им, в самом деле, в случайно попадающихся на дороге харчевнях! Из очень краткого портрета Повара читатель узнает не только о чудесах его кулинарного искусства, но и о том, что у него на лодыжке гноится язва, что, согласно медицинским представлениям эпохи, могло указывать на его беспорядочную жизнь<sup>99</sup>. В дальнейшем читатели больше не встретят этих важных и самодовольных бюргеров-ремесленников, но Повар расскажет свою историю, хотя и не до конца.

Вслед за бюргерами и их Поваром в портретной галерее «Общего Пролога» появляется Шкипер (*Shipman*), опытный мореход, «в ремесле своем большой мастак», прекрасно знающий все течения, бухты, отмели и морские порты. Чосер иронически называет его «отличным парнем» (*good fellowe*), что в языке того времени могло значить также и «законченный мерзавец». В середине XIV века Англия уже постепенно

<sup>98</sup> В подлиннике эта фраза звучит так: *Nowher so bisy a man as he ther nas, / And yet he seemed bisier than he was* — Нигде не было более занятого человека, и однако он выглядел более занятым, чем был на самом деле.

<sup>99</sup> *The Riverside Chaucer*. P. 814.

становилась владычицей морей, которую знали и уважали все европейские соседи. Морская торговля тогда была сопряжена с большими опасностями, поскольку торговые суда постоянно подвергались нападениям пиратов. Как писал известный английский историк Джордж Тревельян, жизнь моряка в ту эпоху была школой дерзости и отваги, имевшей мало общего с тонкостями морали<sup>100</sup>. «Отличный парень» Шкипер прошел эту школу, закалившись и огрубев. По сути дела, перед нами лишенный нравственных устоев пират, не гнушающийся как кражей груза на вверенном ему судне, так и убийством команды захваченных им кораблей, которую он без малейших колебаний сбрасывал за борт («отправлял домой в любую страну водным путем»). Таких «отличных парней», очевидно, было много в Англии XIV века — недаром же критики предложили столько кандидатур в качестве прототипа Шкипера.

Врач (*Doctor of Physic*), появляющийся в «Общем Прологе» после Шкипера, — еще один сатирический персонаж, попавший в поле зрения Чосера. Уже самая первая фраза, с помощью которой поэт описывает его, звучит весьма двусмысленно:

In al this world ne was ther noon hym lik,  
To speke of phisik and of surgeye...

(Никто во всем мире лучше него не говорил о медицине и хирургии.)

Значит ли это, что он был самый лучший знаток медицины или, что лучше всех в мире болтал о ней?<sup>101</sup> Возможны оба варианта. Врач, действительно, долго и упорно изучал медицину и астрологию, которая по законам эпохи тоже была необходима для лечения больных. Но как он пользуется знаниями? Для лечения больных или на пользу себе и в ущерб своим пациентам? Нет ли сговора между ним и аптекарем, чтобы выманить побольше денег у больных? Длинный список средневековых медицинских авторитетов, знакомых Врачу, вызывает уважение, но еще больше впечатляет его особая любовь к золоту.

Батская Ткачиха (Женщина из Бата — *Wife of Bath*), — безусловно, самый известный персонаж «Кентерберийских рассказов». Ее характер полностью раскроется только в знаменитом Прологе к ее рассказу. Однако и в «Общем Прологе» она сразу же выделяется среди других паломников своими неожиданно пестрыми одеждами — чего стоят хотя бы ее вызывающе красные чулки, изящные сапожки со шпорами и надетая на платок широкополая шляпа. В отличие от других персонажей Чосера ее профессия играет не главную роль. Она, прежде всего, женщина (*Wife*), а потом уже ткачиха из Бата, пусть и «большая мастерица». Отсюда и некоторые черты ее характера, восходящие к типичной для Средних веков анти-

<sup>100</sup> Trevelyan G. M. England in the Age of Wycliffe. L., 1925. P. 54.

<sup>101</sup> Cooper Helen. The Canterbury Tales. P. 49.

феминистской сатире и к образу Старухи (La Vieille) из «Романа о Розе». Преуспев в своем ткацком ремесле, Женщина из Бата очень хорошо знает себе цену и не даст никому опередить себя в храме. Она заядлая путешественница, побывавшая с паломничеством в самых разных местах Европы и трижды в Иерусалиме. Но все эти поездки были продиктованы скорее поиском развлечений, чем ее набожностью.

Ткачиха весьма любвеобильна. У нее было пять законных мужей, которых она успела похоронить. Это число, впрочем, скорее всего, не должно было показаться первым читателям таким уж из ряда вон выходящим. Как утверждают специалисты, продолжительность жизни в XIV веке была крайне недолгой, а состоятельные женщины редко надолго оставались вдовами<sup>102</sup>, особенно те, кто, подобно Ткачихе, знали толк в любви и не стремились к одиночеству. В «Общем Прологе» Чосер пока лишь бегло наметил сложность натуры Женщины из Бата и строптивость ее нрава, хотя и этот краткий портрет исподволь готовит читателя к необычному монологу героини, который поэт поместил в одном из более поздних фрагментов книги.

Следующий паломник — бедный Священник, служащий в приходе маленького городка или, может быть, даже — по современным меркам — деревни (Persoun of a Town). Это идеальный пастырь, сильно отличающийся от других духовных особ, которых мы встречаем в «Общем Прологе». Он очень беден, но «Его богатства — мысли и дела, / Направленные против лжи и зла». Священник, как и подобает истинному пастырю, добр, трудолюбив и терпелив. Но он еще и хорошо образован и, по-видимому, имеет университетскую подготовку. (Чосер называет его, как и Студента, clerk). Слово Божие он с радостью несет прихожанам, не делая различия между бедными и богатыми. У него для всех одна мерка. Он не стремится покинуть свой приход в поисках хлебного места в столице, но в любую погоду, взяв посох в руки, идет по бездорожью, чтобы навестить больных и страждущих. Видя бедность некоторых прихожан, он не отлучает их от причастия за неуплату положенной им по закону десятины и старается помочь нуждающимся своими деньгами. И — главное — он учит христианской жизни своим собственным примером:

Примером пастве жизнь его была:  
В ней перед проповедью шли дела.  
Ведь если золота коснулась ржа,  
Как тут железо чистым удержать?  
К чему вещать слова евангелиста,  
Коль пастырь вшив, а овцы стада чисты?

В портрете Священника совсем нет столь обычной для Чосера иронии — все здесь совершенно серьезно. Сатира же тут присутствует как

<sup>102</sup> Bowden *Muriel*. Op. Cit. P. 218.

бы подспудно, при неминуемом для первых читателей сравнении чосеровского доброго пастыря с хорошо знакомыми им по жизни многочисленными «наемниками», не радеющими о вверенном им стаде. В отличие от Священника, они часто бывали недобрыми и ленивыми, плохо образованными, ищущими личной выгоды и непомнящими о бедных и больных. Критика подобных «наемников» очень громко звучала в Англии в конце XIV века. Особенно усердствовали лолларды, постоянно клеймившие таких «наемников» в своих проповедях. Все это навело исследователей на мысль о том, не является ли и сам Священник лоллардом. Ведь в этом его обвиняет и Гарри Бейли, якобы «узнающий лолларда по запаху», в «Прологе Шкипера». Ученые ссылаются и на тот факт, что Чосер был хорошо знаком с некоторыми видными лоллардами и не мог не знать их учения. Однако поэт в данном случае, как и обычно, не захотел прямо сослаться на злободневные темы и оставил этот вопрос открытым. Образ доброго пастыря, нарисованный им в «Общем Прологе», имеет явно обобщенный характер, а «Рассказ Священника», помещенный в конце книги, тоже не содержит никаких моментов, специфически присущих идеологии лоллардов. К тому же, если мы вспомним, какой жесткой критике лолларды подвергали сам институт паломничества, то вывод напрашивается сам собой — священник, отправившийся в Кентерберри, чтобы поклониться мощам Святого Фомы, вряд ли принадлежал к их числу.

Вместе со Священником едет его брат Пахарь, на свой лад не менее идеальный персонаж, чем его родственник — добрый пастырь. Ученые предполагают, что этот образ мог возникнуть не без влияния очень популярной тогда поэмы Ленгленда «Видение о Петре Пахаре», где бесхитростный крестьянин Петр изображен как единственный человек, знающий, где искать правду. Пахарь у Чосера принадлежит к обеспеченной части крестьян, поскольку лишь немногие из них могли тогда купить плуг, значительно облегчавший тяжелый труд земледельца. Пахарь живет с миром в душе и в любви к ближнему. Он на практике осуществляет евангельские заповеди Христа: он любит Бога от всего сердца и ближнего как самого себя. Родственные связи между Священником и Пахарем символичны: они как бы воплощают идеал гармоничных отношений молящихся и трудящихся, на котором, по крайней мере, теоретически должно было держаться средневековое общество.

Портреты остальных паломников, появляющихся после Священника и Пахаря, вновь явно ироничны. Здоровенный Мельник с бородой в форме лопаты и бородавкой на носу, «откуда вырос пук щетины», принадлежит к классу зажиточных крестьян. В эпоху Средневековья мельники, имевшие своеобразную монополию на помол зерна, обычно славились жадностью и мошенничеством. Чосеровский Мельник — не исключение. Он ворует зерно и, не стесняясь, берет тройную плату за

помол. Он буйн и балагур, любящий рассказывать грязные истории. Перед его силой не устоит ни одна дверь: он с легкостью снимет ее с петель или выбьет головой. У него рыжие волосы, считавшиеся тогда, согласно поверьям эпохи, знаком обмана и предательства, и бородавка на носу, свидетельствующая о буйном нраве и похоти<sup>103</sup>. Громко играя на волынке, он едет впереди всей процессии, двинувшейся по направлению к Кентерберу.

Бегло обрисованный Эконом (Manciple) вполне под стать Мельнику. Чосер называет его Manciple of a Temple, т. е. экономом одной из лондонских юридических школ, где он отвечает за поставки продовольствия. Поэт недвусмысленно дает понять, что Эконом — ловкий жулик, искусно подделывающий счета и способный «любого околпачить», каким бы ученым и сведущим тот ни был.

Третий в этой группе плутов — худой и вспыльчивый Мажордом. Собственно говоря, Чосер называет его Reeve, что значит Управляющий Именем, в чьи функции входило наблюдение за лесными и пахотными угодьями, хозяйскими амбарами, сбором урожая, помолом зерна и уходом за барским скотом. Соответственно в его руках находились все господские счета, которые он в нужное время представлял хозяину и проверявшим его аудиторам. По средневековым меркам это был очень важный пост, который чосеровский Управляющий, в молодости работавший простым плотником, занял благодаря своей ловкости и умению. За такими управляющими очень строго следили как аудиторы, так и «боявшиеся его пуще смерти» подчиненные, с которых он взимал пошлины в пользу хозяина. Нужно было обладать действительно недюжинными способностями, чтобы, подобно чосеровскому персонажу, путем хитрого обмана подняться из низов и суметь сколотить себе неплохое состояние, построив «красивый дом на лугу». Одетый в длинное полумонашеское платье, он едет на «сером в яблоках коне» последним, замыкая процессию паломников.

В портретах следующей пары персонажей откровенно доминируют сатирические черты. Это и неудивительно, поскольку теперь Чосер выводит на сцену двух явных «паразитов» на теле католической церкви — Пристава (Экзекутора) Церковного Суда и Продавца Индульгенций, которые в Англии XIV века стали мишенью всеобщей критики и раздражения в обществе.

Пристав Церковного Суда (Summoner) не имел духовного сана, но занимал место мелкого должностного лица при церковных судах. Он должен был доставлять вызовы на судебные заседания. Но в эпоху Чосера он часто также играл еще и роль осведомителя при епископе или архидиаcone, которые вели эти заседания, сообщая, кого нужно или

<sup>103</sup> Bowden Muriel. Op. Cit. P. 247.

можно было предать суду. За такую информацию ему платили часть штрафа, взимаемого с ответчиков. Все это давало церковному приставу широкое поле для вымогательства, поскольку отлучению от церкви и штрафу можно было подвергнуть за самые разнообразные нарушения, как, например, неуплата десятины, богохульство, клевета, супружеская измена, ересь, подлог, колдовство и т. д. Как свидетельствуют архивы, ответчиками обычно становились бедняки, у которых не было средств откупиться<sup>104</sup>.

Первое, что бросается в глаза при знакомстве с Приставом — это его пугающая маленьких детей внешность. Он, пожалуй, самый непривлекательный из всех паломников. У него ярко-красное лицо, покрытое прыщами, и распухшие веки, отслаивающиеся брови и жидкая борода. Совершенно очевидно, что он болен какой-то кожной болезнью, которая, возможно, свидетельствует о его неразборчивых сексуальных связях (скорее всего, это ранняя стадия проказы, но, может быть, как считают некоторые комментаторы, — это последствия сифилиса). Пристав любит острые блюда, вроде лука или чеснока, которые только усиливают его болезнь, и пьет крепкое вино; напившись, он выкрикивает латинские фразы, смысл которых плохо понимает. Он вспыльчив и похотлив, «как воробей». Внешнее уродство отражает и внутреннюю суть Пристава. Главный критерий его служебной деятельности — не справедливое правосудие, но деньги. За бутылку вина он позволит любому доброму молодцу сожительствовать с любовницей хоть целый год — он и сам втайне поступает также. Он учит таких молодцев, как за мзду избежать отлучения от церкви, и держит в страхе всех девиц и юных дам в округе, чьи секреты ему хорошо известны.

Рядом с Приставом Церковного Суда едет его близкий друг Продавец Индульгенций (Pardoner), только что вернувшийся из Рима. После Женщины из Бата это самый известный персонаж книги, и, как и в ее случае, его характер полностью открывается в длинном прологе к его рассказу. Но и того, что сказано в «Общем Прологе», уже достаточно, чтобы составить о нем представление. Продавец «получил патент» на торговлю индульгенциями из ставшего в конце XIV века скандально известным благодаря финансовым махинациям лондонского филиала ордена Святой Марии Ронсевальской. Сама торговля индульгенциями, т. е. особыми грамотами об отпущении грехов, выдававшимися католической церковью от имени римского папы, весьма широко распространилась в эпоху позднего Средневековья. Но и тогда уже в Англии слышалась громкая критика этой торговли. Особенно усердствовали многочисленные сатирики, а лолларды вообще требовали ее отмены.

---

<sup>104</sup> Ibid. P. 267.

В задачи торговца индульгенциями входила как их продажа, так и торговля мощами. Он также имел право проповедовать. Всем этим и занимается чосеровский Продавец Индульгенций. Судя по тому, что он поет в церкви во время евхаристического канона, а после проповедует, у него есть духовный сан, хотя мы не знаем, какой именно.

У читателя не остается никакого сомнения в том, что перед ним ловкий мошенник, равного которому нет во всей Англии. У него в запасе, помимо сумки, полной индульгенций, есть еще и «подлинная» вуаль Богородицы, и кусок паруса с корабля апостола Петра, и сосуд со священными костями, которые он, дурача простых людей, выдает за мощи святых. Неудивительно, что за день этот «благородный священнослужитель» (*noble ecclesiaste*) зарабатывает больше денег, чем обычный священник за два месяца.

Его внешность, как и внешность Пристава, сразу же привлекает к себе внимание, хотя и совсем по другой причине. Его длинные редкие волосы льняного цвета по тогдашней последней моде неприбранными прядями свободно свисают до плеч; у него не растет борода, и ему не нужно бриться, а его высокий голос напоминает козлиное бляние. Сам Чосер дает ему такую характеристику:

I trowe he were a gelding or a mare.  
(Я полагаю, что он был мерином или кобылой.)

Комментаторы расшифровывают эту фразу следующим образом: я полагаю, что он был евнухом или гомосексуалистом<sup>105</sup>. Так, кем же именно? Мнения критиков по этому поводу разделились. В конце XIX и начале XX веков было принято считать Продавца Индульгенций евнухом от рождения (*eupuchus ex nativitate*) и этим объяснять все особенности его поведения<sup>106</sup>. Согласно такому взгляду, Продавец Индульгенций как духовное лицо представляет собой тип духовного кастрата, лишённого добрых дел, неспособного никого привести в церковь, не имеющего органов, которые нужны для «рождения духовного потомства и духовного плодородия»<sup>107</sup>.

Однако с середины XX века возобладало другое мнение. Ученые, в частности, указали, что согласно канонам церкви Продавец Индульгенций, будучи евнухом от рождения, не смог бы стать духовным лицом и что его женственная внешность является, скорее всего, признаком его сексуальной ориентации<sup>108</sup>. Именно это, якобы, и объясняет его странности. Так сейчас считает большинство исследователей. Подобные при-

<sup>105</sup> The Riverside Chaucer. P. 34.

<sup>106</sup> См., например, *Curry W. D. Chaucer and the Medieval Sciences*, Oxford, 1926. P. 59.

<sup>107</sup> *Miller R. P. Chaucer's Pardoner, The Scriptural Eunuch, and The Pardoner's Tale // Speculum*, vol. 30 (1955). P. 180-99.

<sup>108</sup> The Riverside Chaucer. P. 824.

страстия лежат и в основе его близкой дружбы с Приставом Церковного Суда, а припев популярной песни, которую они поют дуэтом «Приди сюда, любовь, ко мне!» (Com hider, love, to me!), явно имеет двойной подтекст. Если это так, то сами их отношения символическим образом извращают важнейшие принципы церковной этики — союза справедливости (за нее отвечает Пристав) и любви и прощения (они в ведении Продавца Индульгенций).

Заметим, однако, что при всей едкости сатиры этого места книги, Чосер все же не смыкается с лоллардами, требовавшими отмены индульгенций. Он лишь принимает вещи такими, как они есть, трезво видя недостатки, но, не ожидая радикальных перемен. Острота его критики церковных недостатков вовсе не выводит его, как, впрочем, и его современника Ленгланда, за рамки церкви. Ведь есть же в книге и идеальный Священник, чью проповедь читатели услышат в конце «Кентерберийских Рассказов». Именно он и подобные ему и воплощают для Чосера те духовные идеалы, которые вопреки всем порокам, неизбежным в мире, «лежащем во зле», по-прежнему живы и действены.

Пристав Церковного Суда и Продавец Индульгенций — последние персонажи, которых Чосер представил в портретной галерее «Общего Пролога». Однако не все действующие лица «Кентерберийских Рассказов» попали туда. Помимо Слуги Каноника, который появится в книге много позже, только чтобы рассказать свою историю, здесь нет веселого балагура Гарри Бейли, статного и обходительного хозяина гостиницы, где собрались паломники. А ведь именно он возглавит процессию паломников, играя роль некоего церемониймейстера, или лучше сказать режиссера, и будет судить со своей колокольни их истории. Хотя Гарри Бейли предлагает паломникам соединить в их рассказах «полезное с приятным» (Tales of best sentence and solaas), ясно, что его гораздо больше интересует приятное, т. е. забавное, развлекательное зерно историй, чем их «полезное», назидательное начало. Он явно неравнодушен к высокому общественному положению таких своих гостей, как Рыцарь, Аббатиса или даже Брат Губерт, который, возможно, происходил из дворянской семьи, оказывает им всяческие знаки внимания, позволяя себе порой пренебрежительно обращаться с гостями более низкого социального ранга. Заинтересован он и в выгоде от ужина, который паломники должны устроить по возвращении из Кентерберии. Сами же истории паломников он судит с позиции мало искушенного в литературе и немного наивного слушателя.

И, наконец, тут нет и главного рассказчика, Чосера-паломника, о котором прямо в книге не сказано ничего конкретного, и судить придется лишь по косвенным сведениям. Их, впрочем, не так уж и мало даже в «Общем Прологе», что дало повод для различных, порой противоположных оценок исследователей.

Чосера-паломника называли то исключительно едким сатириком, то — более аргументировано — поэтом, надевшим комическую маску наивного наблюдателя, этакого «среднего человека» типа Лемюэля Гулливера<sup>109</sup>. Однако более точным нам представляется мнение ученых, услышавших в «Общем Прологе» несколько авторских голосов, каждый из которых высказывает свой взгляд на задачи поэзии<sup>110</sup>.

Первый из этих голосов звучит в зачине. Это голос ученого и философа, ищущего космические причины вещей, как в весенней природе, так и в человеческой жизни. Но вскоре раздается другой голос — паломника, случайно, по стечению обстоятельств оказавшегося в гостинице и живущего по законам исторического времени, по обычаям падшего, постоянно меняющегося мира. Его отношение к персонажам, которых он описывает, — отношение историка, который видит ограниченность своего взгляда, говоря: *My wit is short* («Ума, уменя, значит, не хватило»). Но именно ограниченность перспективы и помогает ему взглянуть подробнее в печальную и вместе с тем комическую картину человеческой жизни здесь и сейчас. Сам он так определяет свои намерения:

Ведь знаю я, что, взявшись рассказать  
 Чужой рассказ, не надо выпускать  
 Ни слова из того, что ты запомнил,  
 Будь те слова пространны иль нескромны, —  
 Иначе все неправдой извратишь,  
 Быль в небылицу обратишь...  
 Спаситель путь указывал нам верный:  
 Он прямо обличал, и нет в том скверны.  
 Кто сомневается, пускай прочтет,  
 Как говорил Платон на этот счет:  
 Велел он слову действиям быть брату.

Комически извращая рассуждения Платона об отношении слова к трансцендентным истинам, паломник пытается этим оправдать свой взгляд историка-бытописателя на текущий момент<sup>111</sup>. Но при этом он хорошо понимает ограниченность такого взгляда и признает существование трансцендентных истин: *My wit is short* (Моего разумения не хватает). Эти истины вновь подчинят себе «Рассказ Священника» и финал книги.

Третий голос — это прагматическое мнение Гарри Бейли, полностью игнорирующее космический план бытия. Рассказывание для него — только веселая забава, приятное развлечение, чтобы скрасить тяготы пути.

На диалектическом столкновении, постоянном споре этих трех голосов и держится повествование всей книги.

<sup>109</sup> Donaldson Talbot E. *Speaking of Chaucer*, L., 1970. P. 8.

<sup>110</sup> Nolan Barbara. "A Poet Ther Was": Chaucer's Voices in the General Prologue to The Canterbury Tales // Geoffrey Chaucer's The General Prologue to the Canterbury Tales. P. 133.

<sup>111</sup> Ibid. P. 140.

Среди паломников в «Общем Прологе» нет самых богатых и влиятельных. Их там и не могло быть. Члены королевской семьи и крупные феодалы, как правило, ездили в паломничество самостоятельно со своей свитой. Так же поступали и «князья церкви». Нет в «Общем Прологе» и самых бедных — беднейших крестьян и простых подмастерьев. Им такое путешествие с ночлегом в дорогой гостинице было бы не по карману. Но за исключением самых богатых и самых бедных социальный срез английского общества конца XIV века представлен в рамочной конструкции «Общего Пролога» весьма полно и точно. Недаром же историки английского Средневековья столь часто ссылаются на «Кентерберийские Рассказы», как, впрочем, и на столь отличное от них аллегорическое «Видение о Петре Пахаре» Ленгланда. В этом безусловная заслуга Чосера. Однако чтобы лучше понять его намерения, особое своеобразие историзма его книги, нужно оценить этот историзм не только с современной, но, прежде всего, со средневековой точки зрения.

Как показали современные исследователи<sup>112</sup>, портреты «Общего Пролога» восходят к популярному тогда жанру сословной сатиры, авторов которой интересовали не индивидуальность тех или иных персонажей, но обобщенные типы различных представителей общества — рыцарей, монахов, врачей, юристов и т. д.

Но и такого «правдоподобия» было достаточно, чтобы поэт сумел создать в «Общем Прологе» характерное для всей книги особое диалектическое напряжение общего и индивидуального начал. Оно позволило Чосеру-наблюдателю иронически оценить многообразие жизни, совмещающей трагические и комические моменты, и, отказавшись от прямолинейной дидактики, совместить и обыграть разные точки зрения. Именно на таком совмещении и обыгрывании разных взглядов и держится композиционная структура большинства дошедших до нас фрагментов книги.

## РАССКАЗ РЫЦАРЯ

Отправляясь в путь, паломники тянут жребий, чтобы решить, кто откроет состязание рассказчиков. Случайно или по велению судьбы (*by aventure, or sort or cas*) первым оказался Рыцарь. Так боэцианская тема судьбы и случая, столь важная для «Рассказа Рыцаря», исподволь вторгается уже в «Общий Пролог», готовя читателей к самому рассказу. Некоторые критики, впрочем, считают, что случай здесь — дело рук Гарри Бейли, жаждущего соблюсти социальную иерархию и угодить Рыцарю. Но будь то случай, в котором видна закономерность, или

<sup>112</sup> *Mann Jill. Chaucer and Medieval Estates Satire. The Literature of Social Classes and The general Prologue to The Canterbury Tales, Cambridge, 1973.*

следствие ловких махинаций трактирщика, результат вполне оправдал себя. «Рассказ Рыцаря» задал очень высокую планку для всех остальных участников состязания.

На самом деле, история, рассказанная Рыцарем, была написана Чосером раньше, еще до того, как у него возник план «Кентерберийских Рассказов», предположительно, в самом начале 80-х годов, примерно в одно время с «Троилом и Крессидой». Включив ее в книгу, поэт лишь слегка отредактировал текст — он добавил буквально несколько строк в начале (889-892) и две в самом конце:

О Паламоне кончен мой рассказ,  
И да хранит Господь Всевышний вас!<sup>113</sup>

И все. Другие изменения Чосеру, очевидно, не понадобились. Картина рыцарских нравов, равно как и сами рыцарские идеалы, о которых идет речь по ходу повествования, в целом подходят рассказчику. Однако говорить о более точном и психологически убедительном соответствии идеализированного «характера» Рыцаря, появившегося в «Общем Прологе», и его рассказа было бы явной натяжкой.

Основой сюжета «Рассказа Рыцаря» послужила поэма Джованни Боккаччо «Тезеида» (1340—1341), рукопись которой Чосер, скорее всего, приобрел во время своей второй поездки в Италию (1378). «Тезеида», очевидно, очень понравилась Чосеру, поскольку он несколько раз обращался к ней в своих произведениях, — например, в «Птичьем Парламенте» и «Троиле и Крессиде». Но если там поэт заимствовал лишь отдельные мотивы «Тезеиды», то в «Рассказе Рыцаря» он использовал поэму Боккаччо целиком.

Боккаччо задумал «Тезеиду» как эпопею, славящую ратные подвиги на современном итальянском («народном») языке. Сочиняя ее, Боккаччо на ренессансный манер вступил в соревнование с эпическими поэтами древности Вергилием и Стацием, о чем говорит и само название поэмы — «Тезеида», т. е. поэма о подвигах Тезея, по аналогии с «Энеидой» Вергилия и «Фиваидой» Стация. В «Тезеиде» даже почти столько же строк, как в «Энеиде». Однако полное название поэмы Боккаччо *Teseida delle Nozze d'Emilia* («Тезеида о свадьбе Эмили») указывает на то, что поэта, помимо ратных подвигов героев, интересовала и история их любви.

Довольно длинная поэма Боккаччо состоит из двенадцати книг. Ее содержание вкратце сводится к следующему. Легендарный мифологический герой «афинский герцог» Тезей, отправившись в поход в Скифию, вступает в битву с амазонками, побеждает их и женится на их царице Ипполите (книга I). Вернувшись в Афины вместе с женой и ее моло-

<sup>113</sup> Отрывки из «Рассказа Рыцаря» приводятся в переводе О. Б. Румера.

дой сестрой Эмилией, он по просьбе безутешных вдов, мужей которых Креон, правитель Фив, отказался предать земле, тут же вновь едет в поход, теперь уже в Фивы. Войско Креона разгромлено, и на поле боя среди погибших случайно находят двух знатных фиванцев, двоюродных братьев Палемоне и Арчиту, которые тяжело ранены, но все еще живы. Тезей забирает их в качестве пленников в Афины (книга II). Выздоровев, заключенные в темницу братья видят из окна своей башни прекрасную Эмилию и влюбляются в нее. Благодаря заступничеству Перитоя, друга Тезея, Арчиту освобождают из плена (книга III). После долгих странствий внешне сильно изменившийся от горя Арчита возвращается в Афины, и никем не признанный поступает на службу к Тезею под именем Пентео (книга IV). Палемоне узнает об этом и бежит из темницы. Он находит Арчиту в роще, где тот жалуется на судьбу. Братья вступают в поединок, но их останавливает случайно обнаруживший их Тезей, который охотился неподалеку. Он приказывает им покинуть Афины на год и вернуться вместе с сотней рыцарей каждый, чтобы вновь вступить в поединок за руку Эмили (книга V). По прошествии года братья являются вместе с сопровождающими их рыцарями (книга VI). Братья и Эмилия молятся каждый своему богу — Марсу, Венере и Диане (книга VII). Начинается битва, в которой побеждает Арчита (книга VIII). Арчита получает случайное ранение, но все же женится на Эмили (книга IX). Арчита умирает (книга X). Его хоронят с большими почестями (книга XI). Тезей предлагает Палемоне и Эмили вступить в брак, и они празднуют свадьбу (книга XII).

Обратившись к «Тезеиде», Чосер существенно переработал оригинал<sup>114</sup>. «Рассказ Рыцаря» гораздо короче — он насчитывает не около 10000 строк, как у Боккаччо, а только 2500. Из них лишь менее ста являются прямым переводом «Тезеиды» и еще четыреста опираются на итальянский оригинал, хотя часто и звучат в другом контексте. Сохранив основные параметры сюжета Боккаччо, все остальное Чосер придумал сам. Сокращая довольно рыхлое повествование «Тезеиды», Чосер придал «Рассказу Рыцаря» композиционную четкость и художественную завершенность. Английский поэт сократил или убрал вовсе многочисленные батальные сцены, сведя героический план сюжета к абсолютному минимуму. Таким образом, любовная линия рассказа выступила на передний план. Ей Чосер придал особую глубину, совсем не характерную для Боккаччо, включив в поэму размышления о смысле жизни и цене человеческого страдания, о роли Провидения и судьбе смертных.

Во всех этих размышлениях Чосер опирался на «Утешение философией» Боэция, книгу, которую поэт перевел на английский язык, видимо, незадолго до сочинения «Рассказа Рыцаря» в его первом варианте.

<sup>114</sup> Pratt R. A. Chaucer's Use of the Teseida, PMLA, vol. 62 (1947). P. 598–621.

«Утешение философией», написанное в форме свободной беседы автора с госпожой Философией, учившей заточенного в темницу Бозэция искать благо на путях добра, обретая истинную свободу в жизни по законам Провидения, как мы уже отмечали, оказало очень большое влияние на Чосера, превратив его из придворного автора популярных тогда поэм-видений в самостоятельного мыслителя. Для «Рассказа Рыцаря», действие которого разворачивается в языческой Греции, «Утешение философией» подходило как нельзя лучше, поскольку исповедовавший христианство Бозэций в этой своей книге при всем ее теоцентризме ни разу не упоминает Христа, ища ответы на свои вопросы не в религии, но в философии. Христианский Бог-Троица присутствует здесь лишь подспудно, скрытно. Скрыт Он и от языческих героев «Рассказа Рыцаря», которых волнуют вопросы, уже заданные Бозэцием в его книге.

И в «Рассказе Рыцаря», как и в «Троиле и Крессиде», Чосер, обравшись к сюжету Боккаччо, «медиевизировал» его. Если Чосер с кем-либо и соревнуется в «Рассказе Рыцаря», то уж никак не с классиками античности, но со своими современниками — средневековыми поэтами, и, по-видимому, в первую очередь с анонимным автором аллитерационного рыцарского романа «Сэр Гавейн и Зеленый Рыцарь». Прямых свидетельств о том, что Чосер знал этот роман, у нас нет, но в тексте «Кентерберийских Рассказов» есть несколько намеков, которые убедили исследователей в знакомстве поэта с этим произведением. Это, прежде всего, относится к постоянно цитируемым строкам из «Пролога Священника»:

But trusteth wel, I am a southern man,  
I can not geste, run, ram, ruf...

(Однако, поверьте мне, я южанин,

Я не могу писать стихи, складывая их из слов run, gum, ruf...)

Сами по себе, эти строки свидетельствуют лишь о том, что Священник (а вместе с ним и Чосер) говорит на южном, лондонском диалекте английского языка и о том, что ему не нравится аллитерационный метод стихосложения. Но вместе с тем они указывают и на знакомство Чосера с вновь вошедшей в моду аллитерационной поэзией его времени и, как думают ученые, намекают на «Сэра Гавейна». Ведь эта поэма, в отличие от «Видения о Петре Пахаре» Ленгланда, также предпочитавшего лондонский диалект, была написана на северном наречии. Кроме того, употребленный здесь глагол *geste* (писать стихи) ассоциируется с эпическими жанрами, которые, якобы, не может или вернее не хочет сочинять Чосер — не с видениями, а, скорее всего, с все еще очень популярным в Англии конца XIV века рыцарским романом. Созданный как раз в это время «Сэр Гавейн» был и до сих пор остается лучшим об-

разцом этого жанра на английском языке. И уж если и стоило с кем-то соревноваться на этом поле, то именно с его анонимным автором.

Другое такое место — не менее часто цитируемые строки из «Рассказа Сквайра»:

А незнакомый рыцарь на коне...  
 Поклон царю отвесил, а затем  
 Его супруге и дворянам всем  
 С таким изяществом и знаньем правил,  
 Что сам Гавейн его бы не поправил,  
 Когда б вернуться снова к жизни мог  
 Сей рыцарских обычаев знаток  
 Из царства полусказочных преданий.

Как считают ученые, этот иронический пассаж вполне может относиться не к Гавейну, герою многочисленных рыцарских романов на французском языке, но к герою «Сэра Гавейна и Зеленого Рыцаря»<sup>115</sup>.

Некоторые исследователи даже предполагают, что Чосер мог знать автора «Сэра Гавейна» лично, поскольку, по их мнению, этот поэт был связан с двором Джона Гонта, покровителя Чосера<sup>116</sup>.

Как бы там ни было, самым существенным для нас является очевидное сходство очень точно продуманной композиции «Сэра Гавейна» и «Рассказа Рыцаря», на что уже давно обратили внимание критики<sup>117</sup>. Оба произведения имеют симметрическую кольцеобразную структуру, где важнейшие события конца и начала повествования как бы окаймляют три ключевые эпизода в середине. В «Гавейне» — это открывающий и завершающий роман пир в Камелоте, обрамляющий три испытания героя в замке Бертилака. В «Рассказе Рыцаря» — открывающие историю смерть фиванцев и свадьба Тезея и завершающие рассказ смерть Арситы и свадьба Паламона и Эмили, которые обрамляют строительство трех храмов накануне поединка героев и решающие их судьбу молитвы к Венере, Марсу и Диане. Чосер словно говорит автору «Гавейна» — и я могу писать так же, но не это для меня самое главное.

Конечно, принцип симметрии крайне важен в неспешно и величаво движущемся повествовании «Рассказа Рыцаря», где описание часто подчиняет себе действие. С помощью симметрической структуры Чосер воссоздает столь нужную ему здесь атмосферу рыцарского церемониала и куртуазной любви<sup>118</sup>. Если у Боккаччо главным героем был Арчита, а

<sup>115</sup> *Overchenko M. V.* Неидеальное приключение идеального рыцаря // Сэр Гавейн и Зеленый Рыцарь. М., 2003. С. 108.

<sup>116</sup> *Oakden J. P.* Alliterative Poetry in Middle English. L., 1968. P. 257-261.

<sup>117</sup> См., например, *Cooper Helen.* The Structure of The Canterbury Tales. Oxford, 1983. P. 94.

<sup>118</sup> *Muscantine Charles.* Chaucer and the French Tradition. L., 1957. P. 178.

Палемоне играл явно второстепенную роль, то у Чосера Арсита и Паламон — фигуры равновеликие и мало отличающиеся друг от друга. По ходу сюжета два схожих меж собой юных рыцаря влюбляются в одну и ту же девушку, и судьбу всех трех решает наделенный верховной властью Тезей. Аналогична ситуация и в небесных сферах, где спор божественных покровителей героев решает Сатурн. Каждого из соперников на турнире сопровождает свита из ста рыцарей; каждую из них возглавляют цари — фракийский Ликург и индийский Эметрий. Симметрично убранство трех храмов, построенных специально для поединка героев. Все главные события рассказа происходят в мае: в мае герои видят Эмилию из окна темницы, в мае они встречаются после бегства Паламона из тюрьмы, в мае они вступают в поединок за руку героини. Все основные события разворачиваются в Афинах или поблизости от них и т. д.

Подобная симметрия — характерная черта не только «Гавейна», но и многих рыцарских романов, где часто встречается и пышный декор, и красочная праздничность атмосферы. Все это есть и у Чосера. Намечен здесь, хотя и в основном подспудно, и нравственный идеал подлинного рыцарского «вежества» с его неотъемлемым благородством, справедливостью, доблестью и бескорыстной добротой.

Однако «Рассказ Рыцаря» — все-таки не рыцарский роман. Как и в «Троиле и Крессиде», тут нет ни типичного для классического рыцарского романа поиска героя, ни его подвига (авантюры), ни фантастической составляющей сюжета. Нет здесь и обычного в таких романах счастливого конца — счастье Паламона добыто ценой смерти Арситы, чья судьба следует законам средневековой трагедии как произведения, рассказывающего, по определению самого Чосера, «о дрящемся некоторое время счастье, которое оканчивается бедой»<sup>119</sup>.

Подобное совмещение диаметрально противоположных сюжетных линий двух главных героев было бы совсем неуместно в классическом рыцарском романе. А ведь именно на этом и строится история Рыцаря, где подспудно шевелящийся хаос постоянно угрожает порядку, той самой столь искусно воссозданной симметрии и красочному рыцарскому церемониалу, которые сразу бросаются в глаза читателям<sup>120</sup>. И на фоне столкновения созидательных и разрушительных сил, действующих в рассказе, совсем не легко решить, почему судьба благоволит к одному герою, а другого, как будто бы не менее достойного, обрекает на смерть. Зато такое переплетение комического и трагического начал дает Чосеру блестящую возможность для боззианских размышлений о судьбе, случайности и свободной воле в мире, где нет не только христианского Бога-Троицы, но неизвестен даже и единый Бог ветхозаветного откровения. Поэтому жанр

<sup>119</sup> The Riverside Chaucer. P. 409-410.

<sup>120</sup> Muscatine Charles. Op. Cit. P. 181.

«Рассказа Рыцаря» точнее всего было бы определить как философскую поэму о смысле жизни и превратностях судьбы.

Движимое, казалось бы, изменчивыми прихотями Фортуны столкновение созидательных и разрушительных сил намечено уже в самом начале рассказа, где пышной свадьбе Тезея, вознесшегося на вершину славы, противостоит горестная жалоба вдовы Капанея, не погребенного владыки Фив, — ее в этот самый момент «коварный рок» «давит злобным колесом своим». Как приговор враждебной судьбы изначально воспринимает свою участь и попавший в темницу Арсита, который, утешая Паламона, говорит, что «пленения гнет мучительный»

Самой Фортуной, видно, нам сужден;  
Сатурна ли враждебным положеньем  
Иль прочих звезд злосчастнейшим стеченьем  
Ниспослан он, — таков, как ни борись,  
Был вид небес, когда мы родились.  
Итак, терпи: вот краткий мой совет.

Однако мысли Арситы идут скорее от ума, чем от сердца, и потому стоическое самоотречение сразу же покидает его после того, как он вслед за Паламоном увидел Эмилию из окна тюрьмы и влюбился в нее.

У Боккаччо Эмилия была кокетливой девушкой, игравшей вполне самостоятельную роль в развитии действия. Она хорошо знала, что пленники наблюдают за ней из своей башни, и с удовольствием приходила в сад, чтобы покрасоваться перед ними. Она с сочувствием прощалась с Арчитой перед его отъездом из Афин и узнавала его, когда он возвращался обратно. Ей было неприятно кровопролитие на турнире за ее руку, и она отдавала предпочтение Арчите.

У Чосера все это решительным образом изменено. «Медиевизируя» героиню, поэт намеренно сделал ее фигуру гораздо более условной, лишил ее индивидуальных черт и приблизил к типу куртуазной дамы позднего Средневековья. Ее облик далекой и неприступной красавицы целиком соответствует куртуазному стереотипу. Она прекрасней недавно распутившейся лилии, свежее майских цветов, оттенок ее румянца ничем не уступает розе, у нее золотые волосы, заплетенные в длинную косу, а ее голос подобен ангельскому пению. Да и само ее первое появление заставляет вспомнить хорошо знакомые читателям конца XIV века традиции куртуазной литературы и, в частности, начало «Романа о Розе», где любовь обычно начиналась весенним майским днем в момент возрождения природы после зимней спячки. Так происходит и у Чосера. Ясным майским утром Эмилия гуляет в саду рядом с темницей, распевая ангельским голосом и срывая цветы, «белые и красные», чтобы сплести себе венок. Она и не подозревает, что пленники могут увидеть ее. Да и потом на протяжении всей поэмы Эмилия остается целиком пассивной. Она вообще ничего не знает ни о любви героев, ни о

происходящих событиях, а когда наконец узнает о чувствах Арситы и Паламона, то молится не Венере, но покровительнице дев Диане, мечтая избежать брака. Однако решением Тезея, которого совсем не интересуют намерения героини, она становится наградой достойнейшему из влюбленных в нее рыцарей.

На первый взгляд, чувство Арситы и Паламона как будто бы полностью подчинено законам куртуазного кодекса. Подобная внезапной болезни любовь настигает их неожиданно, с первого взгляда, и Эмилия сразу же становится дамой их сердца. Не имея надежды не только на взаимность, но и даже на знакомство с девушкой, они клянутся сохранить ей верность, служа ей до самого конца своих дней. Им достаточно лишь изредка видеть ее из окна башни. Казалось бы, как положено по куртуазному этикету, такая любовь должна возвысить героев, стимулируя их рыцарскую доблесть. Ведь именно так случилось с чосеровским Троилом, который, влюбившись в Крессида, из юноши превратился в отважного воина. Но в «Рассказе Рыцаря» происходит нечто иное — чувство Арситы и Паламона рушит их братскую дружбу, разделяя героев, отныне ставших непримиримыми соперниками. Недаром же Арсита восклицает:

«Кто даст закон для любящих сердец?»  
 Любовь сама — закон; она сильней,  
 Клянусь, чем все права земных людей.  
 Любое право и любой указ  
 Перед любовью ведь ничто для нас...  
 В палатах царских правило такое:  
 Всяк за себя, других оставь в покое!

Какое уж тут рыцарское «вежество» с его бескорыстным благородством и справедливостью! По словам самого Арситы, влюбленные уподобились двум псам, дерущимся из-за кости, которую у них из-под носа отнимет коршун. Впоследствии же Тезей назовет рыцарей, вступивших в поединок из-за девушки, даже не подозревающей об их существовании, глупцами. Неминуемо возникает вопрос, в какой мере любовь героев соответствует куртуазному кодексу. Отвечая на него, Дерек Пирсал, один из лучших знатоков Чосера, пришел к выводу, что любовь якобы вообще не является предметом поэмы, но служит лишь движущей пружиной развития ее действия<sup>121</sup>. Вряд ли с этим можно согласиться. Дело, скорее, совсем в другом. К концу XIV века куртуазные и рыцарские идеалы уже стали постепенно отходить в прошлое. В «Рассказе Рыцаря» Чосер не столько поставил их под сомнение, сколько иронически дистанцировался от них, как он уже сделал это в «Троиле и Крес-

<sup>121</sup> Pearsall Derek. The Canterbury Tales, L. and N. Y., 1993. P. 132.

сиде». Причем без этой дистанции весь рассказ и в особенности его финал потеряли бы свою глубину.

Но, вот, коварная Фортуна подвергает героев новому испытанию. Благодаря заступничеству «герцога» Перитоя Арситу выпускают из тюрьмы и под страхом смерти навсегда изгоняют из Афин; Паламон же остается в темнице без всякой надежды на освобождение. Прощаясь друг с другом, оба героя горько жалуется на свою судьбу, и оба считают себя проигравшими. Проклиная день своего рождения, Арсита рассматривает свое освобождение из тюрьмы, благо, о котором он раньше не смел даже и мечтать, как великое несчастье, поскольку он больше не сможет видеть даму своего сердца:

Погибну я, истерзанный тоской.  
Прощайте, жизнь, и радость, и покой!  
Увы, напрасно от людей так много  
Поклепов слышим на судьбу и бога,  
Что жалуют нас лучшими благами,  
Чем можем мы порой придумать сами.

Иными словами, счастье и несчастье зависят не только от поворотов судьбы, но и от того, как человек воспринимает эти повороты. Именно так и учила Боэция госпожа Философия: «Кто обладает счастьем, столь полным, чтобы не выражать недовольства своим положением или хотя бы какой-нибудь его стороной? . И ничто не является несчастьем, если ты не считаешь его таковым»<sup>122</sup>. Вслед за госпожой Философией Арсита уподобляет человека, ищущего счастье, пьянице, который блуждает по скользкому пути, не зная, как пройти домой:

Мы все — как тот, кто опьянен вином.  
Пьянчуга знает — есть, мол, где-то дом,  
Не знает только, как пройти домой,  
И склизок путь под пьяною ногой.  
Вот так же мы блуждаем в сей юдоли:  
Мы жадно ищем путь к счастливой доле,  
Но без конца плутаем...

Эти строки Чосера являются почти дословным переводом слов Боэция: «Ибо души людей, несмотря на затемнение памяти, снова стремятся возвратиться к своему благу, но, подобно опьяневшим, не знают, по какому пути добраться до его обителя»<sup>123</sup>. С той только разницей, что госпожа Философия критикует людскую слепоту с позиции отрешенной от земных благ мудрости; Арсита же говорит как человек, страстно ищущий и не могущий обрести земное счастье<sup>124</sup>.

<sup>122</sup> Боэций. Утешение философией и другие трактаты. М., 1990. С. 211.

<sup>123</sup> Там же. С. 225.

<sup>124</sup> Cooper Helen. The Canterbury Tales. P. 60.

Вынужденный остаться в темнице, Паламон, отталкиваясь от других слов Боэция, осуждает несправедливость самого миропорядка, ставя под сомнение «мудрость Провиденья». Еще не просвещенный госпожой Философией Боэций вопрошал:

Почему перемены несет  
 Нам судьба, угнетая невинных,  
 А преступников кара бежит?  
 Злые нравы зачем остаются  
 На высоких местах, и зачем  
 Выю гнут людям честным злодеи?  
 Добродетель таится в тени, —  
 Свет во тьме, — кару честный несет  
 За злодея вину? Почему?!

Вторя Боэцию, Паламон обвиняет Фортуны:

Богиня, злой кумир,  
 Что вечным словом сковываешь мир  
 И на плите из твердого алмаза  
 Навек законы пишешь и указы,  
 Мы все, твоей подвластные короне, —  
 Толпа овец, толкущихся в загоне.  
 Ведь человека бьют, как скот рогатый,  
 Сажают в тюрьмы, башни, казематы;  
 Он терпит боль, несчастье и тревогу,  
 И часто незаслуженно, ей-Богу.  
 Скажите, где же мудрость провиденья,  
 Когда невинность терпит зря мученья?

Так устами Паламона Чосер ставит важнейший для «Рассказа Рыцаря» вопрос теодицеи, который веками волновал и продолжает волновать лучшие умы человечества — вопрос о причине зла и страданиях невинных людей и о соотношении этого зла и страданий с благостью установленного свыше миропорядка. Заданный еще в «Книге Иова» и повторенный Боэцием, этот вопрос после Чосера вновь озвучили Шекспир в «Короле Лире» и Достоевский в «Братьях Карамазовых». На жалобу Иова о том, что Бог «губит и непорочного и виновного. Если этого Он поражает бичом вдруг; то пытке невинных посмеивается», шекспировский Глостер откликается знаменитыми стихами: «Мы для богов — что мухи для мальчишек: / Им наша смерть — забава», а Иван Карамазов — горьким размышлением о «всем мире познания», который не стоит «слезок ребеночка к Боженке».

Каждый из названных художников давал свой ответ на эти вопросы, и ответы их были разными в зависимости от эпохи и взглядов каждого из них. Однако их произведения прославились не столько ответами, сколько, прежде всего, остротой поставленных там вопросов, не поте-

рявших своей актуальности и сегодня. В своем видении мира Чосер в «Рассказе Рыцаря», пожалуй, стоит ближе всего к Шекспиру, поскольку его языческие герои, как и Лир, не знают утешения верой. Правда, накануне решительного поединка и Паламон, и Арсита, и Эмилия обращаются с молитвой к языческим божествам. Но сами эти божества в сравнении со стилизованными в духе античности богами Боккаччо у более средневекового Чосера ассоциируются скорее с соответствующими им планетами и их астрологическим влиянием на судьбы людей<sup>125</sup>. В любом случае, все эти божества явно враждебны человеку.

О такой враждебности свидетельствуют росписи на стенах молелен, встроенных в здание арены, которую специально соорудили для поединка за руку Эмилии по распоряжению Тезея.

В Венериной божнице по стенам  
Ты увидал бы жалостные лики:  
Разбитый Сон, и Хладный Вздых, и Крики,  
Святые слезы, скорбный вопль Тоски  
И огненных Желаний языки,  
Что слуг любви до смерти опаляют,  
И Клятвы те, что их союз скрепляют.

Здесь изображены и жертвы любовной страсти — Нарцисс и царь Соломон, преданный женой Геракла и свирепый Турн, Медея и Цирцея. Все они «увязли в сетях» Венеры.

Аналогичным образом росписи на стенах молельни в честь «яростного бога» Марса изображают коварные козни Измены, пылающий, подобно раскаленному углю, лик Гнева, Карманную Кражу и бледный Страх, улыбчивого Льстеца с ножом под платьем, горящие конюшни и «подлое убийство на постели».

В молельне в честь девственной охотницы Дианы нарисованы ставшие ее жертвами Каллисто и Актеон; взор же богини «долу обращен», «где в мрачном царстве властвует Плутон». А Сатурн, сильнейший из этих богов, который решает спор между Венерой и Марсом о судьбе рыцарей, так говорит о себе:

Я корабли топлю в волне морской,  
Я в темной келье узника сушу,  
Я вешаю за шею и душу.  
Мне служат распря, грубая расправа,  
Крамола, ропот, тайная отравка;  
Я мщу, казню, нещадно кровь лия...

Согласно условию Тезея, Эмилия должна стать женой победившего на турнире, и потому Арсита и молится Марсу о победе, получая согла-

<sup>125</sup> *Curry W. C. Chaucer and the Medieval Sciences, Oxford, 1926.*

сие в ответ на свою просьбу. Паламон же молится Венере об успехе в любви, тоже получая согласие богини. Ошибка Арситы в том, что сам не понимая этого, он просил о меньшем благе. Это вовсе не значит, что он менее достоин любви героини — просто так распорядился случай, которым и воспользовался Сатурн. Решая спор богов, каждый из которых обещал помочь обратившемуся к нему рыцарю, Сатурн позволяет Арсите добиться победы, но затем, послав фурию, «извергнутую адом», подстраивает его падение с коня и смерть. Перед кончиной, горько сетуя на свою судьбу, Арсита восклицает:

Что жизнь? И почему к ней люди жадны?  
Сегодня с милой, завтра в бездне холодной!  
Один как перст схожу в могилу я...

Посмертная доля Арситы скрыта от автора-христианина. Ясно, что как язычник, не знающий Христа, герой не может попасть в рай. У Боккаччо душа Арситы вознеслась в восьмую сферу небес. Используя такой сюжетный ход в «Троиле», Чосер здесь предоставляет решить этот вопрос священникам, утверждая, что не знает, где находится душа героя, поскольку может судить лишь о земных делах, к которым он и возвращается в своем рассказе.

Утешая расстроенного неожиданной гибелью Арситы Тезея, его старший отец Эгей, который «знал всех дел земных круговорот», говорит:

Из жителей могил  
Любой на свете хоть немного жил,  
И так же всякий, кто на свет рожден,  
В свой срок покинуть мир сей принужден.  
Что этот свет, как не долина тьмы,  
Где, словно странники, блуждаем мы?

Казалось бы, шекспировский Глостер прав. Живущие в жестоком мире, где нет никакой свободы и все твердо регламентировано судьбой, люди для богов подобны мухам в руках мальчишек. Их смерть — для них забава.

Однако, на самом деле, это вовсе не вся правда, и «этот свет» — не только безрадостная «долина тьмы», где люди бесцельно блуждают туда и сюда (*passunge to and fro*), подобно странникам, не знающим пути. Этому совершенно явно противоречит предсмертная речь Арситы, в которой он вопреки враждебным обстоятельствам все же делает самостоятельный выбор и тем побеждает судьбу, поднимаясь над ее превратностями. Скорбя о неминуемой кончине, герой находит в себе силы помириться с Паламоном и предлагает Эмили, коль на то будет ее воля, вступить с ним в брак, ибо он «любви достоин». Так жизненные испытания, смягчив сердце Арситы, вернули его к истинным рыцарским ценностям с их идеалом бескорыстного благородства, подлинной справедливости и самозабвенного служения ближним. Именно в этом пре-

одолении себя и есть настоящая рыцарская победа героя, о котором неподдельно скорбят все действующие лица поэмы.

В своем финальном монологе Тезей пытается дать философское объяснение событиям рассказа, вновь обращаясь к Боэцию. Вторя римскому философу, Тезей говорит о мудром и справедливом правителе мира — Великом Перводвигателе небесном (в подлиннике — *The Firste Moevere of the cause above*), который, укротив хаос, установил порядок во вселенной и связал все ее элементы благой цепью любви. Боэций так рассказал об этом:

Связью единой скрепляет  
Все лишь любовь в этом мире,  
Правит землею и морем,  
И даже небом высоким<sup>126</sup>.

Эти строки Чосер уже использовал в «Троиле и Крессиде». Здесь же, оттолкнувшись от «Утешения философией», поэт вложил в уста Тезея следующие слова:

Великий Перводвигатель небесный,  
Создав впервые цепь любви прелестной  
С высокой целью, с действием благим,  
Причину знал и смысл делам своим:  
Любви прелестной цепью он сковал  
Персть, воздух и огонь и моря вал,  
Чтобы вовек не разошлись они.

Переосмысленное на христианский лад и связанное с Богом-Троицей это учение Боэция было хорошо известно всем образованным современникам Чосера. Практически все средневековые мыслители именно так трактовали этот отрывок Боэция. А незадолго до Чосера к нему обратился и сам Данте, писавший о Фортуне, которая «держит счастье всех племен» «в когтях своих победных»:

Тот, чья премудрость правит изначала,  
Воздвигнув тверди, создал им вождей,  
Чтоб каждой части часть своя сияла,  
Распространяя ровный свет своих лучей.  
Мирской же блеск Он предал в полновластье  
Правительнице судеб, чтобы ей  
Перемещать, в свой час, пустое счастье  
Из рода в род и из краев в края,  
В том смертной воле возбранив участие.

(Ад, VII, 73–81, перевод М. Л. Лозинского.)

<sup>126</sup> Боэций. Цит. соч. С. 222-223.

Чосер, внимательно изучивший текст «Божественной Комедии», разумеется, знал и учитывал подобное толкование. Однако героин-язычники его поэмы видят христианские истины в лучшем случае лишь сквозь «тусклое стекло». Соответственно Тезей отождествляет Великий Перводвигатель с властелином языческих богов Юпитером, превращая его в некоего тирана, чьей «воле все подвластно» и при этом существенно искажая мысль Боэция. (Вспомним, что «реальный» Юпитер в поэме — фигура мало эффективная, он даже не смог примирить Венеру и Марса.) По сути дела, Тезей в своем монологе уравнивает Юпитера с Фортуной, правительницей судеб, перемещающей «пустое счастье из рода в род», совершенно не учитывая роли божественного Провидения как блага, к которому, по учению Боэция, и следует стремиться человеку. Если Боэций учил преодолевать судьбу как цепь случайностей, стремясь к добру и делая самостоятельный выбор, как и поступил Арсита, то Тезей предлагает лишь подчиниться велениям судьбы, «чтоб из нужды нам сделать добродетель». Причем возникшая «из нужды добродетель» имеет для Тезея еще и политическую выгоду — ведь брак Паламона и Эмилии покончит с враждой между Афинами и Фивами.

Однако, на наш взгляд, все-таки вряд ли стоит делать из Тезея этого макиавелиста, родившегося задолго до Макиавелли<sup>127</sup>. Даже если допустить некоторую ироническую дистанцию между Чосером и порой непоследовательную ведущим себя Тезеем, все же нужно учитывать весь контекст поэмы в целом, где с самого начала хаос противостоит порядку, и, выражаясь словами Боэция, «Только любовь и способна / Смертных в союзе сплотить всех»<sup>128</sup>. Ведь согласно учению римского философа, благая цепь любви связывала не только землю и море, и высокое небо, но и гражданские институты, устанавливая гармоническую связь между государствами, не говоря уже о брачном союзе отдельных смертных. За торжество такой любви и ратует Тезей. Потому в финале поэмы хаос смерти, унесший Арситу, неминуемо преодолевается возрождающей новую жизнь любовью Паламона и Эмилии, которым отныне предстоит век взаимного безмятежного счастья. Именно так первые читатели Чосера и воспринимали волю всеблагого Бога, обращающую все ко благу и действующую в скрытой форме и в языческой древности. Как писал Боэций,

Таинство брака чистейших  
Свяжет влюбленных навеки,  
Верным диктуя законы.  
Счастливы люди, любовь коль  
Царствует в душах. Любовь та  
Правит одна небесами<sup>129</sup>.

<sup>127</sup> См., например, *Aers David*. Chaucer, Langland and the Creative Imagination, L., 1980.

<sup>128</sup> *Боэций*. Цит. Соч., 223.

<sup>129</sup> Там же.

Здесь, как нам кажется, между Бозецием и Чосером в «Рассказе Рыцаря» нет расхождений.

### РАССКАЗ МЕЛЬНИКА

«Рассказ Мельника», следующий за «Рассказом Рыцаря», связан с ним сюжетной интерлюдией, продолжающей рамочную конструкцию «Общего Пролога» и вводящей новые эпизоды паломничества. Чосер будет пользоваться такими интерлюдиями и в дальнейшем. Читатель не найдет в них каких-либо важных подробностей самого путешествия — точного указания мест или событий, позволяющих восстановить маршрут. Но он сможет иногда ближе познакомиться с самими паломниками, представляющими на суд Гарри Бейли свои рассказы. Первая из этих интерлюдий названа «Пролог Мельника», но, на самом деле, она представляет собой одновременно эпилог к «Рассказу Рыцаря». Высоко оценив «Рассказ Рыцаря», Гарри Бейли предлагает Монаху как, по его мнению, наиболее знатному (после Рыцаря) паломнику продолжить соревнование и рассказать свою историю. Но тут неожиданно вмешивается едва держащийся в седле пьяный Мельник и, поспорив с Управляющим (Мажордомом) берет инициативу в свои руки. Громким голосом кричащего со сцены Пилата, чью роль он, очевидно, играл в цеховых мистериях, Мельник заявляет, что в начавшемся соревновании его «благородная история» (noble tale) сможет поспорить на равных (quite) с рассказом Рыцаря. По утверждению Мельника, это «легенда» о плотнике и его молодой жене, повествующая о том, как школяр одурачил старика. По словам рассказчика, мораль его «легенды» сводится к следующему:

Так без нужды не испытай без крайней  
Господню тайну и тайник жены...

Против испытания «тайников» жен и выступает Мажордом. Но Гарри Бейли вынужден сдаться и уступить неукротимому напору Мельника. Так столь важный для общего замысла книги поток жизни и ее воплощенная пьяным Мельником карнавальная стихия взрывают умозрительные схемы и привычную социальную иерархию, а перебранка Мельника и Мажордома подготавливает третью историю, которая подслушивается за историей Мельника.

Сам Чосер, шуточно извиняясь за «непристойность» (harlotry) «Рассказа Мельника», называет этот рассказ историей мужлана-простолюдина (cherles tale) и предлагает читателю, которого может «покоробить скоромное», перевернуть страницу:

Переверни страницу, — дивный сад  
Откроется, и в нем, как будто в вазах,  
Старинных былей, благородных сказок,  
Святых преданий драгоценный клад.  
Сам выбирай, а я не виноват.

Указывающее на жанровое многообразие книги извинение автора явно несерьезно. «Рассказ Мельника» — один из самых лучших и художественно совершенных во всей коллекции, и пьяный мужлан никогда не смог бы сочинить ничего подобного.

Но — самое главное — с помощью такого извинения Чосер дает читателям понять, что он должен рассказать все истории, какими бы они ни были, не скрывая «низких истин». Иначе он исказит правду своего рассказа (*falsen som of my mateere*). Ведь в потоке жизни, который поэт высвечивает в «Кентерберийских Рассказах», высокое часто переплетается с низким, серьезное со смешным, и Чосера как автора в равной мере интересуют оба эти полюса. Такова природа движимого свьюше потока жизни, а кому не нравится, может не читать — «я не виноват»!

Источник «Рассказа Мельника» точно не установлен. Как предполагают ученые, Чосер, скорее всего, опирался на некое потерянное сейчас французское фаблио. Однако некоторые сюжетные мотивы рассказа хорошо известны по ряду средневековых произведений, где они могли существовать самостоятельно или иногда взаимно переплетаться. Это история человека, который боялся повторения всемирного потопа, а также истории о «направленном не туда» (*misplaced*) поцелуе и раскаленной кочерге. Кроме того, Чосер совершенно явно отталкивался от «Рассказа Рыцаря» и предвосхитил «Рассказ Мажордома», обыграв сходные сюжетные ситуации и даже отдельные фразы, что указывает на довольно позднюю дату создания рассказа, который, по всей видимости, был написан специально для задуманной поэтом книги о паломниках в Кентербери.

Во втором рассказе книги мы словно погружаемся в совсем другой мир. Здесь в отличие от «Рассказа Рыцаря» с его высокими идеалами рыцарства и куртуазной любви, господствуют законы уже не философской поэмы, но низкого жанра фаблио с его интересом к быту, вниманием к факту и физиологии, пристрастием к пародии и сатире и полным отсутствием дидактики и морализаторства. Хорошо известно, что авторов фаблио в человеческой жизни занимали не столько зло и добро, сколько людская хитрость и глупость. Тут все как бы перевернуто и смещено вниз, в мир телесного и чувственного, где смех с его клоунадой и шутовством ломает привычные нормы поведения, и для героев как будто бы нет ничего важнее, чем удовлетворить свои животные аппетиты. Смеховая культура, о которой в свое время писал М. М. Бахтин, целиком пропитала жанр фаблио, проникнув не только в городскую, но и в аристократическую среду, поскольку в замках увлекались этим жанром ничуть не меньше, чем в среде ремесленников и купцов, а, может быть, даже больше<sup>130</sup>.

---

<sup>130</sup> *Nykrog Per. Courtliness and the Townspeople: The Fabliaux as a Courtly Burlesque // The Humor of the Fabliaux: A Collection of Critical Essays, Columbia: University of Missouri Press, 1974. P. 59-73. См. также Nykrog Per. Les Fabliaux. Geneva, 1973.*

На чисто сюжетном уровне в «Рассказе Мельника» сохранена примерно та же расстановка сил, что и в «Рассказе Рыцаря». Два юноши влюблены в одну и ту же девушку, судьбой которой, по крайней мере формально, управляет третий человек. В поэме, как мы помним, этот расклад сил дублировался еще и в небесной сфере, где действовали покровители героев Венера, Марс и Диана, а исход спора решал Сатурн. В «Рассказе Мельника» все это из героической и небесной сферы перемещено в обыденный, заземленный план, а действие из далекого мифического прошлого перенесено в современный, хорошо знакомый первым читателям книги Оксфорд. Вместо «герцога» Тезея, двух несчастных рыцарей и недоступной героини читатели встречаются в «Рассказе Мельника» с пожилым плотником, его юной женой Алисон и двумя влюбленными в нее молодыми школярами Николасом и Абсалоном. Однако при всей точности некоторых деталей оксфордского быта все же не стоит искать здесь правдивого изображения нравов эпохи. На свой лад герои «Рассказа Мельника» не менее условны, чем персонажи «Рассказа Рыцаря». Только условность эта другая — она соответствует теперь традициям не высокого, а низкого жанра.

Ни один из школяров не похож не только на страждущих от любви рыцарей из предыдущего рассказа, но и на худого и изможденного учением Студента из Общего Пролога. Живущий в особой горнице в доме сдающего жилье богатого плотника, Николас занимается по университетской программе, изучая тривиум и квадравиум. Но его больше интересует астрология, и он с удовольствием предсказывает «и засуху и ливни». Еще сильнее он увлечен «секретами / Любви сокрытой», отменным знатоком которой он является. О тайной любви к недоступной даме часто писали трубадуры, и первые читатели книги должны были это хорошо помнить. Однако в контексте «Рассказа Мельника» это словосочетание приобретает иной смысл. Знание секретов сокрытой любви здесь скорее означает умение Николаса ловко обманывать доверчивых мужей. Чосер называет своего героя «душкой» (*hende*), причем в рассказе это слово повторяется одиннадцать раз. Прилагательное *hende* имело тогда несколько значений: воспитанный, обходительный, милый, ласковый, нежный, ловкий, умелый и, наконец, находящийся рядом. Как указали ученые, само это определение было тогда расхожим эпитетом в английской куртуазной поэзии<sup>131</sup>. Однако юному школяру, казалось бы, скромному и тихому, как девица, больше всего подходит значение *ловкий и находящийся рядом*. Употребляя этот эпитет в таком значении, Чосер намеренно снижает, девальвирует его куртуазную составляющую.

Не чуждый куртуазным претензиям, которые он понимает на свой лад, душка Николас очень следит за своей внешностью. Он «душился крепко и

<sup>131</sup> Donaldson T. E. Speaking of Chaucer, L., 1970. P. 18.

благоухал», а в своей чисто убранной горнице вместе с книгами хранил и лютню, на которой он вечерами играл, распевая духовные и светские песнопения. Но претензии — претензиями, а ведет себя Николас вовсе не как томный воздыхатель из куртуазного романа. Прекрасно знающий «секреты скрытой любви», школяр, как и подобает ловкому плуту из фавлио, весьма напорист и очень изобретателен на разного рода уловки, нужные ему, чтобы добиться расположения его милой. При этом его поведением движет совсем не высокая идеальная любовь, но обычное в юном возрасте стремление к чисто плотским удовольствиям.

Предмет нежных чувств Николаса — его молодая хозяйка Алисон, восемнадцатилетняя жена плотника, которую тот «любит больше жизни», безумно ревнуя и постоянно держа взаперти. На первый взгляд соответствующий канонам куртуазного романа портрет героини, на самом деле, взрывает эти каноны. По таким канонам, как мы помним, строилось описание внешности Эмили, которая возбуждала у читателей привычные для куртуазной поэзии ассоциации с весенней природой, лилиями и розами, майским утром и ангельским пением. С весенней природой ассоциируется и внешность Алисон, но сравнения здесь совсем иного плана. На героиню приятнее смотреть, чем на рано поспевшую грушу, и на ощупь она мягче, чем шерсть ягненка. Ее дыхание слаще меда или яблочка на сене. Ее лицо блещет ярче недавно отчеканенных монет, а ее голос звучит громче, чем у ласточки, сидящей на амбаре. Она игрива, как маленький ягненок, и ее нежное и стройное тело напоминает грациозного, но хищного зверька ласку (в русском переводе — белку). Ее одежды с огромной безвкусной костяной брошью соответствуют последней городской моде Оксфорда. Иными словами, она совсем не дама, но обычная простая девушка (*wenche*), которая являет собой прямую противоположность далекой куртуазной возлюбленной. Она чувственна и вполне доступна и могла бы стать отличной наложницей «любому лорду» и хорошей женой подходящему ей йомену (*For any lord to leggen in his bedde, / Or yet for any good yeman to wedde*). Как видим, куртуазные стереотипы здесь, как и в случае с Николасом, комически снижены и вывернуты наизнанку.

С озорным весельем Чосер пародирует и саму куртуазную парадигму отношений влюбленных. Затеяв возню с Алисон и дав волю рукам, Николас обращается к ней на языке куртуазной поэзии и просит утолить его томленье, иначе он умрет<sup>132</sup>. Оба прекрасно понимают, о каком томлении идет речь, и не делают из этого никакого секрета. Взбрыкнув, «как кобыла», Алисон потом быстро соглашается на настойчивые просьбы школяра — нужен лишь подходящий момент, ибо плотник «бешено ревнив».

<sup>132</sup> Некоторые исследователи видят в словах Николаса, обращенных к Алисон, непристойный каламбур: *Iwys, but if ich have my wille, / For deerne love of thee, lemman, I spille*. Однако не все ученые согласны с этим.

Юный причетник Абсалон, второй влюбленный герой «Рассказа Мельника», гораздо более претенциозен, чем школяр. Чосер несколько раз называет его *jolif*, что значит миловидный, хорошенький, привлекательный, может быть, немного женственный. Абсалон — отъявленный щеголь, следующий велениям местной оксфордской моды. Он очень гордится своих «кудрей льняных сияющею гривой», за которыми тщательно следит, постоянно расчесывая их. Не менее внимателен он и к своему наряду, подрясникам и стихарям, вплоть до особых весьма модных резных туфель. Знает он и всех танцев «сложные фигуры», как их «в Оксфорде принято плясать», умеет и играть на лютне и скрипке, распевая песни под их аккомпанемент. Не страдая ложной скромностью, он конфузлив лишь в одном:

Не выпускал он ветра на простор,  
Не вязывался в вольный разговор.

Абсалон тоже томится от любви. Его любовные похождения до встречи с Алисон, очевидно, ограничивались лишь служанками из харчевен, на фоне которых юная героиня выглядит великосветской дамой. Как за куртуазной дамой он и пытается ухаживать за ней, прося о снисхождении к его любовной муке, от которой он потерял аппетит и не знает сна по ночам. Но и его чувства к Алисон тоже вовсе не платонического свойства:

Будь он котом, она же мышью серой, —  
Расправился бы с нею он тотчас...

Напыщенная серенада, которую Абсалон поет под окнами дома Алисон, звучит как виртуозная пародия на популярные в куртуазной лирике жалобы влюбленных:

Сладчайшая богиня,  
К моей мольбе склонися ты хоть ныне,  
Дыханье уст твоих мне что корица.  
Души моей пресветлая денница,  
Скажи хоть слово другу своему,  
И мысленно тебя я обойму.  
Жестокая! Ведь нет тебе заботы,  
Что я ослаб не от ночной работы,  
Что от тоски меня бросает в пот,  
Что стражду я уж скоро целый год.  
Я — что теля, от вымени отъято,  
Что голубок, любовью объятый.  
Мне внутренность сжигает огневица,  
И ем я мало, словно я девица.

Как показали исследователи, веселая пародия Чосера держится здесь на несоответствии ставших тогда уже приевшимися штампов куртуазной лирики с образами, взятыми из народной поэзии (типа *lemman, ore,*

swete brid) или из сельского быта («теля, от вымени отъято»)<sup>133</sup>. Кроме того, в нелепой серенаде Абсолона пародируется и любовная лексика библейской «Песни Песней» — «Нард и шафран, аир и корица со всякими благовонными деревьями, мирра и алой со всякими лучшими ароматами» (4:14). В целом, ирония тут настолько разрушительна, что ее сразу же чувствует даже малообразованная и вряд ли знакомая с куртуазной поэзией, а тем более с Библией героиня — недаром же, услышав жалобную серенаду, Алисон называет Абсолона полным идиотом (Jakke fool). Тем не менее, ирония эта не упраздняет куртуазные идеалы, воспетые в «Рассказе Рыцаря», но в общей игре-соревновании «Кентерберийских Рассказов» лишь заставляет взглянуть на них с другой точки зрения.

Однако Алисон любит душу Николаса, и тот с присущей героям фаблио ловкостью устранивает их свидание в спальне самого плотника. Согласно канонам этого жанра, главная ошибка старого и богатого плотника состоит в том, что он, забыв о своем возрасте, женился на молоденькой девушке и теперь держит ее взаперти и мучает своей ревностью. Как и положено в фаблио, плотник наказан по законам веселого фарса. Николас с легкостью убеждает глупого и доверчивого старика, который знает о всемирном потопе лишь из виденных им в юности мистериий, что в ближайшие дни потоп повторится. Школяр, якобы, вычислил его по движению светил. Единственный способ спастись для него, его молодой жены и самого школяра — залезть в привешенные на веревках к потолку бочки и там ждать прихода вод. Когда же вода затопит все вокруг, они перережут веревки и поплывут, став владыками земли:

И будем править миром мы с тобою,  
Как правил миром старый Ной с женою.

Они залезают в бочки, и, когда плотник засыпает, Николас с Алисон отправляются в его постель, где до утра веселятся под храп обманутого старика.

А дальше появляется Абсолон с его нелепой серенадой и просьбой подарить ему поцелуй. Чтобы наказать надоедливую ухажера,

Алисон окно как распахнет  
И высунулась задом наперед.  
И ничего простак не разбирая,  
Припал к ней страстно, задницу лобзая.

Поняв свою ошибку и замыслив отомстить, Абсалон вскоре возвращается назад с раскаленной кочергой в руках и вновь просит о поцелуе. На этот раз из окна высовывается уже Николас, которому и достается ожог, предназначенный для Алисон. Бедный школяр громко кричит: «Воды! Воды!» и будит плотника. Тот, решив, что потоп уже наступил,

<sup>133</sup> См., например, *Pearsall Derek*. Op. Cit. P. 176.

режет веревки и падая вниз, ломает себе руку. Алисон и Николас говорят разбуженным соседям, что старик сошел с ума, и все хохочут, «полуправду слыша». Мельник кончает свой рассказ следующими словами:

Так плотника красивая жена  
 Была студентом сим соблазнена;  
 Так был красавчик юный Абсолон  
 В своей назойливости посрамлен:  
 Во тьме облобызал ее «глазок»,  
 А Николасу задницу прижег.

Как и подобает в подобных рассказах, все, и плуты, и глупцы, получили по заслугам. Старый плотник наказан за женитьбу на молоденькой девочке и за «бешеную ревность»; Абсолон — за назойливую претенциозность, а Николас — за самонадеянность и самоуверенность. Лишь одна Алисон избежала всякого наказания. Ученые много размышляли, почему «поэтическое правосудие» пощадило только ее одну. Скорее всего, правы те из них, кто ссылаются на выше цитированный портрет героини, где доминируют взятые из мира природы образы. Вспомним: Алисон — подобна дикой и грациозной ласке или (в другом месте) — необъезженной кобылице. А в мире животных, как известно, нравственные законы не имеют силы.

Стоит, однако, вспомнить, что читатели позднего Средневековья обычно соотносили образы животных с популярными тогда бестиариями, где животные наделялись определенными чертами характера: лиса — хитростью, заяц — трусостью и т. д. Как показали исследователи, у ласки таких черт не было. Но зато ей приписывали особый способ зачатия и рождения детенышей<sup>134</sup>. Согласно одной версии, ласка зачинала через уши и рождала детенышей через рот. Согласно другой, она зачинала через рот и рождала самцов через правое ухо, а самочек — через левое. Ясности здесь не было, и сама ласка в бестиариях была существом таинственным, немного неопределенным, привлекающим к себе внимание своим особенным женским естеством.

Нам представляется, что эта таинственность и неопределенность в «Рассказе Мельника» распространяется и на Алисон. Ведь недаром же в начале рассказа Мельник предупреждает, что не нужно испытывать «Господню тайну и тайник жены». В подлиннике эта фраза звучит следующим образом: *Of Goddes pryvetee and of his wyf*. Но *wyf* значило не только жена, но и женщина. Так в Общем Прологе Чосер назвал свою самую знаменитую героиню — Женщину из Бата. Видимо, не случайно у Батской Ткачихи то же самое имя, что и у героини «Рассказа Мельника» — Алисон. Обе они своим таинственным женским естеством ломают

<sup>134</sup> Parry J. D. Interpreting female agency and responsibility in the Miller's Tale and the Merchant's Tale // *Philological Quarterly*, Spring 2001, vol. 80.

традиционные представления о нравственности, в том числе и религиозные, и не подлежат «поэтическому правосудию», а тем более наказанию.

Но Мельник не советует испытывать и «Господню тайну». Значит ли это, как полагают некоторые критики, что божественный план бытия в этом рассказе, в отличие от «Рассказа Рыцаря», отсутствует вообще. Думается, что это не так. Ведь Чосер не раз ссылается на библейские события. Так, например, Николас, играя на лютне, поет благовещенское песнопение *Angelus ad Virginem* («Ангел вопиаше Благодатной»). Мельник верит в повторение потопа, а Абсолон в своей серенаде пользуется образами, взятыми из «Песни Песней». Разумеется, все эти аллюзии пародийны. Но и в этой форме они отсылают читателей к божественному плану бытия. Действительно, Господни тайны скрыты от героев рассказа, и они, как бы следуя совету Мельника, не пытаются проникнуть в них или просто даже не задумываются над этим вопросом. Но существование этих тайн очевидно и для них самих, и для рассказчика. Иначе бы он не начал рассказ с предупреждения не пытаться проникнуть в них. Здесь, в отличие от «Рассказа Рыцаря», снова другой взгляд на судьбу и божественное Провидение, открывающий для читателей иные перспективы для раздумья. И это только начало игры.

### РАССКАЗ МАЖОРДОМА

Саму же игру продолжает Управляющий (Мажордом), который воспринял «Рассказ Мельника» как личный выпад в свой адрес. Вражду между Мельником и Управляющим легко объяснить их профессиональными отношениями — Управляющий должен был следить за тем, чтобы Мельник не жульничал, обманывая помещика, хотя он и сам, как мы помним из Общего Пролога, с большим успехом занимался тем же самым. Кроме того, Управляющий в прошлом был плотником, о чем прекрасно знал Мельник. Поэтому понятно, почему Управляющий хочет поспорить с Мельником его же оружием, рассказав свою историю мужлана-простолюдина, свой вариант *cherles tale*, т. е. с помощью того же фаблио, где на этот раз не плотник, но мельник предстанет в смешном свете.

«Рассказу Мажордома» предшествует Пролог, который принадлежит к небольшому числу так называемых «исповедальных» прологов книги, какими Чосер наделил Купца, Батскую Ткачиху и Продавца Индульгенций. Во всех них эти персонажи открываются с новой для читателя стороны, дополняя портреты, данные в «Общем Прологе». Что касается Мажордома, то мы узнаем теперь, что он не только худ, вспыльчив и жуликоват, но еще и стар и слаб, а его физические силы на исходе. Однако жизненная мудрость, которую он сумел стяжать, — вовсе не духовного свойства. Она мрачна и безрадостна — жизнь он

сравнивает с бочкой, в которой уже с момента рождения человека открыт кран, забирающий его силы:

Хотя с рожденья живоносный кран  
 Природой мне в употребленье дан,  
 Давно уж смерть его нашла, открыла,  
 И хоть в бочонке жизни много было —  
 Осталось мало. Высох ли? Ослаб ли  
 Тот кран? Но из него не выжмешь капли.

В этой мрачной картине доминируют сугубо земные, физические аспекты бытия. И потому, хотя силы состарившегося Мажордома почти иссякли, его по-прежнему одолевают страсти: хвастовство, ложь, гнев и зависть; в немощем теле не утихла и похоть. Мрачный пессимизм Мажордома, его желчность проецируются и на его историю, которую он рассказывает с тем, чтобы свести счеты с Мельником. В отличие от многих других историй, тесная связь Пролога и «Рассказа Мажордома» в данном случае очевидна — Чосер сочинил рассказ явно в расчете на его исполнителя.

Как показали ученые, основным источником сюжета «Рассказа Мажордома» послужило французское фаблио «Мельник и два студента», которое Чосер существенно переработал, соотнеся свою историю с «Рассказом Мельника», добавив новые эпизоды и переосмыслив характеры фаблио<sup>135</sup>. При этом фабула осталась почти той же. Два бедных студента везут зерно для помола на мельницу. Хитрый мельник отвязывает их коня, а пока они пытаются поймать его, крадет их зерно. Вынужденные после долгих поисков заночевать на мельнице, студенты решают наказать мельника. Один из них ложится в кровать к его дочери, а другой, потихоньку передвинув колыбель с младенцем, когда жена мельника вышла из комнаты, заставляет ее лечь вместе с собой. Затем первый студент, покинув дочку и спутав постели, ложится в кровать к мельнику и хвастается там своей победой. Начинается драка, мельник зажигает свет и видит жену в постели со вторым студентом. Во всеобщей потасовке студенты избивают мельника, забирают зерно и уезжают на другую мельницу. У Чосера, однако, дочка мельника дарит студентам испеченный из их муки хлеб, а жена во время драки по ошибке наносит ему удар по голове, от которого тот теряет сознание.

Всю эту историю Чосер наполнил новым смыслом. По аналогии с «Рассказом Мельника» поэт начал с придуманных им самим портретов основных персонажей. Главный из них «заносчивый» (deynous) мельник Симкин внешне очень похож на Мельника из Общего Пролога, с которым Мажордом хочет «поквитаться» своей историей. Симкин — тоже курносый силач и забияка, который носит при себе оружие и любит играть на волынке. Неравнодушен он и к спиртному. Но — главное —

<sup>135</sup> Cooper Helen. The Canterbury Tales. P. 110-111.

он ловкий проходимец, без зазрения совести ворующий зерно, которое привозят к нему на мельницу.

Под стать Симкину и его надменная жена, гордящаяся своим «благородным происхождением». Воспитанная в монастыре, она, на самом деле, является незаконнорожденной дочерью приходского священника, за которую тот дал в приданное «много медной посуды». (Как известно, католические священники, связанные обетом безбрачия, не должны были иметь общения с женщинами, а тем более детей.) Хорошее приданное священник назначил и для своей внучки, курносой и малопривлекательной дочери Симкина, в надежде выдать ее за «благородного» мужа. У Симкина и его жены к тому же еще и абсолютно нелепые претензии на знатность рода, который они возводят все к тому же священнику. Подобно придворным, они в праздничные дни носят платье красного цвета, а, узнав о «приключении» дочери с одним из студентов, мельник не находит ничего лучше, чем воскликнуть: «Кто посмел столь нагло обесчестить / Мою дочь, в которой течет такая благородная кровь?»

Как и в «Рассказе Мельника» здесь тоже появляются два школяра — Джон и Алан. Однако они учатся не в Оксфорде, но в соперничающем с ним Кембридже. При этом им обоим весьма далеко до щегольства Николаса, а тем более Абсолона. Это два приехавших с севера Англии деревенских увальня, которых трудно отличить друг от друга. Они своенравны и упрямы, и их очень мало интересуют науки. В своей самонадеянности они убеждают декана, что не дадут мельнику обмануть себя, и, взяв университетского коня, отправляются на мельницу. Но не тут-то было. Хитрый мельник отлично знает, что «грамотей не то же, что мудрец», и с легкостью дурачит школяров, потихоньку отвязав их коня, который тут же помчался в соседний табун к кобылицам. Поймав его лишь поздно вечером, измученные студенты просят приютить их на ночь и обещают заплатить за ужин. Истинным мудрецом нигде не учившийся мельник, разумеется, считает самого себя. Но, как известно, на всякого мудреца довольно простоты, что и подтверждает финал рассказа.

Его события развиваются стремительно в духе грубого фарса. Ни о каких чувствах, пусть даже и далеких от куртуазного кодекса, как в «Рассказе Мельника», здесь уже нет речи. Школярами движет лишь чувство ущемленной гордости: «Если кто обидой ущемлен, / Искать обиде может возмещенье». Такова логика их поведения. Соответственно грубый секс становится для них оружием мести, и ведут они себя подобно животным, которых интересует лишь сам акт совокупления. Радости плотской любви, знакомые Николасу и Алисон, чувственная музыка, звучащая в их спальне, для Джона и Алана просто не существуют. А слова, которые Алан говорит дочке мельника при расставании на рассвете, звучат как откровенная и циничная пародия на хорошо знакомую первым читателям Чосера куртуазную альбу:

Прощай, мой друг, — девице он сказал, —  
 Тебя бы я без счету целовал,  
 Но скоро день, нам надобно расстаться,  
 Позволь твоим любимым называться.

Идеалы высокой любви, воспетые в «Рассказе Рыцаря» и весело спародированные в «Рассказе Мельника», здесь снижены до животного уровня. Неслучайно Чосер так часто употребляет в «Рассказе Мажордома» взятые из мира животных образы. Так было и в предыдущем рассказе. Но тут уже нет ни свободной и таинственной ласки, ни не-объезженной лошади. Появляющиеся здесь животные стоят ниже в иерархии животного мира и имеют в bestiариях отрицательные коннотации. Поэт сравнивает мельника с павлином и обезьяной, его жену — с сорокой. Имя дочки Malupe (в другой форме Malkin) тоже значимо — так часто называли девушек легкого поведения<sup>136</sup>. Недаром она «почти» плачет, расставаясь с Аланом. И это «почти» говорит само за себя. Образ же коня, сбжавшего от хозяина, традиционно являлся символом похоти, разгула неуправляемых страстей, которые и движут школярами.

В мире этого рассказа нет ни особой радости, ни боли, ни каких-либо угрызений совести. В результате все, кроме мельника, избегают наказания. Симкин же награжден по заслугам:

Не жди добра, кто злое сотворил.  
 Обманщик будет в свой черед обманут,  
 И все над ним еще смеяться станут...

Не только духовные, но и обычные нравственные критерии здесь как будто бы отсутствуют. В контексте предыдущих историй «Рассказ Мажордома» опускает читателей вниз, к безрадостным сугубо физическим фактам бытия. Очевидно, в потоке жизни, описанном в книге, должно быть место и такому взгляду на мир, тем более что он уравновешивается и преодолевается в других рассказах, как предшествующих, так и последующих. Да ведь и сам рассказчик, желчный Мажордом, возможно, тоже хочет вырваться из плена подобных идей — иначе, зачем бы он отправился в паломничество, предполагающее покаяние и очищение. Во всяком случае, текст Чосера дает возможность и такого прочтения, оставляя этот вопрос открытым.

## РАССКАЗ ПОВАРА

А дальше вслед за Мажордомом по сложившейся в первом фрагменте схеме в состязание включается Повар. Ему единственному из всех паломников понравился «Рассказ Мажордома», и у него тоже плохие

<sup>136</sup> Ibid. P. 113.

отношения на этот раз уже с Гарри Бейли, которые также можно объяснить профессиональной враждой трактирщиков и поваров. И он в свою очередь хочет «поквитаться» с Гарри Бейли, но позже. История, которую он начинает рассказывать, — о другом.

О чем же? На такой вопрос ответить весьма трудно, поскольку, начав ее, Чосер вскоре же и остановился. До нас дошел лишь очень маленький фрагмент. Быть может, Чосер, написав ее полностью, разочаровался и решил выкинуть из книги. А может быть, он остановился, решив продолжить ее позже, но не успел закончить. Может быть, наконец, переписчик просто потерял эти листы рукописи или кто-то еще вырвал их, сочтя историю слишком грубой или даже непристойной. В любом случае, судить о ней сегодня мы можем только по ее началу, по дошедшим до нас пятидесяти семи строкам.

Скорее всего, она должна была представлять собой еще одно фаблио. На этот раз действие разворачивалось бы в Лондоне, на самом дне общества, а героем рассказа был юный подмастерье «Гуляка» Перкин. Разбитной и веселый парень, он любит разного рода азартные игры, женщин, кутежи и не прочь обворовать своего хозяина, за что тот и выгоняет его. Забрав вещи, Перкин отправляется в некий притон к своему приятелю, жена которого подрабатывает проституцией. На этом действие и обрывается.

Ученые высказали предположение, что темы, затронутые в предыдущих рассказах, здесь должны были получить новую трактовку, теперь уже в духе дна столичного общества, а предметом спора двух главных персонажей — Перкина и его бывшего хозяина — могла стать проститутка<sup>137</sup>. Но это только предположение, доказать которое невозможно. Если оно верно, то Чосеру просто могла надоест такая игра — хорошего понемногу, и он вовремя остановился, закончив недописанным «Рассказом Повара» первый фрагмент своей книги<sup>138</sup>.

## ВТОРОЙ ФРАГМЕНТ

Второй фрагмент «Кентерберийских Рассказов» содержит только одну историю вместе с двумя прологами, предшествующими ей. Это «Рассказ Юриста», который, хотя и печатается отдельно, однако, как и все остальные рассказы книги, отталкивается от предыдущих историй и предвосхищает следующие далее.

<sup>137</sup> Howard R. Donald. *The Idea of the Canterbury Tales*. L. and Los Angeles, 1976. P. 245.

<sup>138</sup> Гипотеза о том, что рассказ представляет собой законченное целое, где Повар повествует о своей собственной молодости, нам представляется малоубедительной. См. *Embs Richard. The Cook's Tale: Maybe not a Fragment, Essays and Articles on Chaucer, Luminarium, 1998.*

Первый пролог, который в русском переводе назван «Пролог Юриста» (в Эзмирской рукописи он именуется *Proem*), имеет подзаголовок «Слова Трактирщика ко всей компании». Второй пролог — это уже непосредственно «Пролог к Рассказу Юриста». Они мало похожи друг на друга и породили в критике много споров и предположений.

«Пролог Юриста», действительно, начинается словами Трактирщика, который, неожиданно установив точное время действия — десять часов утра восемнадцатого апреля<sup>139</sup>, — переходит к типично средневековому рассуждению о быстротечности времени, которое нельзя терять:

Ведь, разорясь, вновь злато наживешь,  
А времени, увы, уж не вернешь,  
Как детства... Утерев его беспечно,  
Девчонке не вернуть его, конечно<sup>140</sup>.

В подлиннике две последние строки, содержащие упоминание имени Малкин, дочери мельника из «Рассказа Мажордома», потерявшей «девство» с одним из студентов, как бы перебрасывают мостик к первому фрагменту книги, давая читателю ясно понять, что «Рассказ Юриста» возник не на пустом месте, но непосредственно связан с предшествующими ему историями<sup>141</sup>.

Но это сам рассказ. В первом же прологе Юрист, которому предстоит продолжить состязание, как бы забыв о своей профессии, заводит речь о том, что и как рассказывать, и неожиданно дает оценку творчества Чосера как автора недавно написанной «Легенды о славных женщинах». Юрист хвалит Чосера за должным образом выбранные истории, где он, в отличие от Гауэра, не касается темы инцеста. (Это замечание, по мнению ученых, было не столько упреком знаменитому современнику, сколько, скорее всего, дружеской шуткой в его адрес.) При этом, однако, Юрист как бы незаметно ставит Чосера в один ряд с такими поэтами, как Овидий и Гауэр.

Но, одоблив содержание поэмы, Юрист не принимает поэтическую манеру Чосера:

Вот Чосер, он хоть мало понимает  
В различных метрах и стихи слагает  
Нескладно очень...

<sup>139</sup> Некоторые исследователи предполагают, что согласно первоначальному замыслу Чосера, этими словами должно было начинаться состязание паломников, и, соответственно, «Рассказ Юриста» должен был его открывать. Тогда ссылка на точное время была бы на своем месте.

<sup>140</sup> Отрывки из «Рассказа Юриста» даны в переводе О. Б. Румера.

<sup>141</sup> *Наmore than wole Malkynes maydenhede, / Whan she hath lost it in hir wantounesse.* Однако в критике существует также гипотеза о том, что Чосер написал поэму раньше, до возникновения плана «Кентерберийских Рассказов», а потом лишь немного отредактировал ее, включив во второй фрагмент.

Теперь это уже, очевидно, и шутка поэта над самим собой. Под конец же Юрист объявляет, что он, в отличие от неумелого Чосера, расскажет свою историю прозой.

Допустив возможность авторской самоиронии, — на самом деле Чосер разочаровался, скорее всего, не в манере, но, наоборот, в однообразном содержании «Легенды о славных женщинах» и потому не завершил ее, — ученые бьются над загадкой последних строк «Пролога Юриста». Ведь следующий за двумя прологами «Рассказ Юриста» написан стихами, а не прозой. Большинство исследователей полагает, что Чосер первоначально написал для Юриста какую-то другую историю в прозе, возможно даже «Мелибея», однако потом поменял свое решение и отдал «Рассказ о Мелибее» самому себе, но не успел отредактировать окончательный вариант рукописи.

Второй пролог содержит поэтический пересказ отрывка из трактата римского папы Иннокентия III «О нищете человеческого существования», откуда Чосер взял материал для ряда отступлений о непостоянстве земных радостей. Во второй пролог также добавлена — скорее всего, в последнюю минуту — похвала купцам, от которых Юрист и узнал рассказываемую им историю. Подобный пролог был бы гораздо более уместен, если бы Чосер отдал сделанный им ранее, но сейчас утерянный перевод трактата папы Иннокентия III Юристу в качестве его истории в прозе. Может быть, именно таков и был первоначальный план поэта. Видимо, и здесь редактура не была доведена до конца. Это, в частности, проявилось и том, что «Рассказ Юриста» имеет весьма далекое отношение к профессии его рассказчика и к тому важному и чопорному персонажу, который появлялся в «Общем Прологе». Одной лишь сентенциозности и приподнятости тона повествования явно мало.

В отличие от большинства других историй, где поэт в основном пользовался введенным им в английскую поэзию пятистопным ямбом с рифмованными двустушиями, и второй пролог, и сам рассказ написаны королевской строфой. Как мы помним, Чосер ранее уже опробовал эту строфу в «Птичьем Парламенте» и «Троиле и Крессиде». В «Кентерберийских Рассказах» он использует ее только четыре раза в историях, которые критики называют религиозными, где королевская строфа как бы подчеркивает серьезность и важность описанных там событий. Это, помимо «Рассказа Юриста», — рассказы Аббатисы, Второй Монахини и Студента.

Источником «Рассказа Юриста» стала написанная в начале XIV века англо-норманская хроника («История мира») Николаса Трета, которую он посвятил дочери Эдуарда I Марии, ставшей монахиней. В этой хронике Чосер нашел невероятную историю приключений дочери римского императора Констанцы, которые якобы произошли в первые века христианства.

Отец выдал Констанцу замуж за сирийского султана, согласившегося принять христианство. Но, когда девушка приехала в Сирию, коварная мать султана приказала убить сына и всех его гостей на брачном пире, а Констанцу посадили в лодку и отдали на милость морской стихии. Через несколько лет лодку Констанцы прибило течением к берегам Англии, где она стала проповедовать христианство, а потом вышла замуж за местного короля Аллу, обратив его ко Христу и родив ему сына. Но мать Аллы, которая возненавидела юную королеву, воспользовавшись отсутствием сына, оклеветала ее и вновь посадила в лодку вместе с маленьким ребенком, отправив в плавание по волнам. После ряда злоключений Констанца вернулась в родной Рим, где затем жила неузнанная никем в доме у одного вельможи. Со временем Алла, раскрывший козни матери и велевший ее казнить, приехал с покаянием в Рим, где он встретил жену и сына. Только тогда Констанца открылась отцу, и супруги уехали в Англию. Все жили счастливо, пока Алла не отдал Богу душу, после чего героиня вернулась в Рим.

Эту назидательную историю Чосер несколько сократил, убрав лишние подробности, но добавив при этом ряд отступлений и авторских размышлений, которых нет ни в хронике, ни у Гауэра, тоже обратившегося к этому сюжету в «Исповеди Влюбленного». Хотя точную хронологию сейчас невозможно установить, большинство исследователей все же считают, что Чосер написал свой рассказ после Гауэра, на которого он в шутливой форме и сослался в первом прологе.

Введенные поэтом в повествование авторские отступления и размышления составляют идейный стержень «Рассказа Юриста». Чосер здесь вновь обратился к знакомой по «Рассказу Рыцаря» проблеме теодицеи, вопросу о соотношении зла и страданий с благостью установленного свыше миропорядка, рассмотрев теперь этот вопрос с другой позиции, а заодно и косвенно поспорив с мрачным пессимизмом истории Мажордома.

Поначалу может показаться, что и тут, как в «Рассказе Рыцаря», звезды управляют судьбой героев, руша счастье Констанцы и сирийского султана:

О, твердь жестокая, чей бег дневной  
 Все увлекает к западу с востока  
 И твари всей, живой и неживой,  
 Велит покорствовать веленьям рока!  
 Ты, при отплытье, в небесах высоко  
 Расположила хор созвездий так,  
 Что было ясно: Марс расстроит брак.

В подлиннике в первой строке упомянут тот самый Небесный Перводвигатель (*firste moevung*), о котором говорил Тезей в своем финальном монологе в «Рассказе Рыцаря». Но время язычества позади, и

Констанца живет уже в христианском мире и подчиняется не звездам, но воле христианского Бога. Чосер постоянно подчеркивает это в своих пространственных комментариях, касающихся, казалось бы, самых невероятных и неправдоподобных поворотов сюжета. Как Констанца могла спастись во время бойни на свадебном пиру? Как она выжила, путешествуя в ладье по морским волнам в течение трех лет? Ответ для него ясен:

Вы спросите: как во дворцовом зале  
Она от общей гибели спаслась?  
Хочу, чтоб вы ответ мне прежде дали:  
Кто Даниила из пещеры спас,  
Где лев свирепый пожирал тотчас  
Любого — и раба и господина?  
Хранимый в сердце Бог — оплот единый.

На нем всю мощь своих деяний нам  
Явил Всевышний, наш Отец Небесный;  
Христос, для человечьих ран бальзам,  
Порой — как это мудрецам известно —  
Дела творит, чей тайный смысл чудесный  
Нам недоступен, ибо ум людской  
Неисцелимо болен слепотой...

Кто приказал всем четырем ветрам,  
Которые, друг с другом вечно споря,  
Моря и сушу режут пополам,  
Не трогать суши, и лесов, и моря?  
Кто, как не Тот, Кто на морском просторе  
Хранил Констанцу и в ночи и днем  
От бурь, несущих молнию и гром?

Знаменательно, что разговор о делах Христа, «чей тайный смысл чудесный / Нам недоступен», возвращает читателей к «Господней тайне» из «Рассказа Мельника» и божественному плану бытия, который по контрасту лишь подразумевался в той истории. В «Рассказе Юриста» он, наоборот, самый главный, подчиняющий себе все остальные. Являя пример необычайной стойкости и твердой веры в Божий Промысел, Констанца неизменно преодолевает все испытания судьбы и выходит победительницей в «истомивших душу приключениях». Недаром же рассказчик, веряя ее судьбу Богу, пишет:

Моя принцесса, за твое смирение  
Тебе пусть будет кормчим Провиденье!

В отличие от Арситы, научившегося побеждать испытания силой духа, Констанце не нужно ничему учиться. Она героиня абсолютно пассивная, которая не борется за свое счастье, но во всем целиком полагается на волю Бога, за что Он по Своей благодати, в конце концов, и вознагра-

ждает ее за муки. Соответственно, задача рассказчика, как считают исследователи, состоит в том, чтобы вызвать у средневекового читателя удивление и жалость к героине, которые должны смениться облегчением и радостью в финале истории<sup>142</sup>.

Такой взгляд на задачи повествования потребовал от автора особого поэтического жанра. «Рассказ Юриста» — поэма, совмещающая черты народной сказки, средневекового романа и религиозного назидательного примера (*exemplum*). С фольклором ее связывают мотивы «оклеветанной жены», жестокой свекрови и плавания в лодке по волнам (вспомним «Сказку о Царе Салтане»), равно как и повторы сюжетных ходов (два плавания героини, две жестокие свекрови и т. д.) и неожиданные повороты действия<sup>143</sup>. Такие же внезапные повороты и обязательный после долгих злоключений счастливый финал роднят «Рассказ Юриста» со средневековыми романами. Религиозная же мотивировка героической стойкости Констанцы, ее постоянство и верность идеалам (отсюда и само ее имя) сближают историю с жанром назидательного примера, но не с жанром жития, поскольку Констанца — все-таки не святая, которой дарована особая благодать, а обычный, хотя и очень стойкий в испытаниях человек. По меткому замечанию Пирсала, Констанца становится героиней по воле обстоятельств и вопреки своему желанию; истинный же герой истории — Сам испытующий ее Бог<sup>144</sup>.

## ТРЕТИЙ ФРАГМЕНТ

### ПРОЛОГ БАТСКОЙ ТКАЧИХИ

Третий фрагмент «Кентерберийских Рассказов», открывающийся знаменитым «Прологом Женщины из Бата», на первый взгляд, представляет собой совершенно самостоятельную часть книги, казалось бы, абсолютно не связанную с историями двух предыдущих фрагментов. Но это только на первый взгляд. Разумеется, мы не можем сейчас с точностью утверждать, что Чосер хотел, чтобы «Пролог» и «Рассказ Женщины из Бата»<sup>145</sup> обязательно следовали за «Рассказом Юриста», но в большинстве рукописей фрагменты книги расположены именно так, что не может не заставить исследователей задуматься над этим. Весьма возможно, что твердое убеждение героини «Рассказа Юриста» в том,

<sup>142</sup> *Whitlock Trevor. A Reading of The Canterbury Tales. Cambridge, 1968. P. 110.*

<sup>143</sup> *Pearsall Derek. Op. Cit. P. 260.*

<sup>144</sup> *Ibid.*

<sup>145</sup> Женщина из Бата (*Wife of Bath*) — более точный перевод, чем Батская ткачиха. Однако поскольку в русском обиходе благодаря переводу И. А. Кашкина этот персонаж известен под именем Батской ткачихи, мы будем пользоваться обоими вариантами.

что «Мы, женщины, для рабства рождены / И слушаться мужей своих должны», спровоцировало Женщину из Бата, вставшую на защиту диаметрально противоположных взглядов, поделиться своим опытом и рассказать свою историю.

В любом случае «Пролог» и «Рассказ Батской Ткачихи» выдвигают на передний план женскую тему, которую Чосер разовьет затем еще в нескольких историях, которые расскажут в четвертом фрагменте Студент и Купец, а в пятом — Франклин. Критики назвали эту группу рассказов «брачной» (*marriage group*), сочтя, что другие рассказы, вклинивающиеся между этими историями, представляют собой нечто вроде интерлюдий<sup>146</sup>. Мнение по поводу интерлюдий спорно. Что же касается самих женских историй, то, наверное, было бы точнее сказать, что эти рассказы посвящены не столько браку и отношениям между супругами, хотя это и очень важно для Чосера, сколько роли и месту женщины в средневековом обществе. Если принять такую точку зрения, то количество историй, затрагивающих эту тему, можно увеличить, добавив сюда и «Рассказ Юриста», и «Рассказ Второй Монахини», и ряд других рассказов, где женская тема играет второстепенную, но все же важную роль.

Все критики единодушно сошлись во мнении, что характер Женщины из Бата восходит к образу Старухи из «Романа о Розе». Как и Старуха, Алисон из Бата тоже весьма разговорчива, если не сказать болтлива, и по временам теряет нить своих рассуждений. Она тоже бывает то веселой, то печальной, а, отстанывая свою точку зрения, пользуется как наступательной, так и оборонительной тактикой.

Вспоминая похождения своей юности, Старуха вздыхает:

Признаться,  
 Приятно в мыслях снова возвращаться  
 Мне в те прошедшие года,  
 Исчезнувшие навсегда.  
 Когда о прошлом вспоминаю, —  
 То молодеть я начинаю:  
 И на душе моей светлей,  
 И тело будто бы сильней.  
 Хоть и обманута была я, —  
 Прекрасна жизнь была младая:  
 Коль дама весело живет,  
 То не напрасно жизнь идет!

(Перевод И. Б. Смирновой.)

<sup>146</sup> Это мнение с теми или иными оговорками принято очень многими критиками. См., например, *Kittredge G. L. Chaucer's Discussion of Marriage // Chaucer. Modern Essays in Criticism*. P. 188–215, а также *Hinckley H. B. The Debate on Marriage in The Canterbury Tales*. Там же. P. 216–225.

Алисон из Бата вторит Старухе такими словами:

Но, видит Бог, как вспомню я про это —  
И осенью как будто снова лето.  
Как в юности, все сердце обомрет,  
И сладко мне, что был и мой черед,  
Что жизнь свою недаром прожила я.

Эхо «Романа о Розе» постоянно слышится в «Прологе Женщины из Бата». Однако между героинями Жана де Мена и Чосера есть очень существенная разница. У Жана де Мена — «циничная» Старуха, достигшая преклонных лет и сильно потрепанная жизнью дама легкого поведения, которая, вспоминая прошлое, делится хитростями своей профессии. Алисон же — еще полная сил вдова, которая пережила пять мужей и мечтает о шестом. Все ее мысли сосредоточены именно на браке. В отличие от Старухи, она, по крайней мере, чисто внешне старается соблюсти приличия и всячески оправдать себя, помня, что есть такое понятие как грех. Собственно говоря, весь ее длинный монолог и призван стать подобным оправданием. Соответственно для Чосера она не просто женщина, но, прежде всего, жена по выбору и призванию. И как жену — хочется сказать «профессиональную» жену — читатели и судят ее.

Парадоксальным образом Алисон — одна из самых образованных героинь книги. Количество источников, на которые она ссылается в «Прологе», сопоставимо разве только с числом источников, которыми пользуется благочестивая и рассудительная госпожа Разумница в «Рассказе о Мелибее». Другое дело, что все эти источники, в том числе и Священное Писание, Алисон постоянно перевирает или искажает в свою пользу — но такова ее природа и такова природа веселой поэтической игры, которую ведет с читателями автор.

Сами эти источники заимствованы поэтом из богатейшей антифеминистской литературы Средневековья, с которой Чосер был знаком либо в оригинале, либо через посредство «Романа о Розе». Логику антифеминистской доктрины, видевшей в женщине лишь «сосуд греха» и допускавшей супружеские отношения только как средство для продолжения рода, Алисон, отстаивая свое право на земные радости, все время выворачивает наизнанку и тем самым сатирически снижает.

Почти весь «Пролог» к «Рассказу Женщины из Бата» написан в форме монолога героини, которая, хотя и перескакивает с одного на другое, все же неуклонно движется в своих рассуждениях от общего к частному и даже сугубо личному<sup>147</sup>. Критики обычно называют этот монолог «исповедальным». Но к исповеди и покаянию в христианском смысле он не имеет никакого отношения — рассказывая о своей судьбе, Жен-

<sup>147</sup> Cooper Helen. The Canterbury Tales. P. 147.

щина из Бата лишь пытается оправдать себя и до конца остается уверенной в своей полной правоте.

В первых словах монолога, отдав предпочтение не чьим-либо авторитетам, но личному опыту и вспомнив о горестях супружеской жизни (*woe that is in marriage*), Алисон сразу же переходит к яростной защите брака, который традиционно считался ниже девства или вдовства, а повторные браки (у Алисон их было пять) часто осуждались, по крайней мере, на словах, если не на деле. Для изложения мыслей героини, по форме сильно напоминающих проповедь, Чосер воспользовался широко популярным тогда полемическим трактатом блаженного Иеронима о целомудрии «Против Иовиниана», богослова, который уравнил освященный церковью брак с девством, за что Иероним назвал его «Эпикуром среди христиан». Логика рассуждений Алисон движется, разумеется, в противоположном Иерониму русле. Женщина из Бата прямо и откровенно заявляет:

Когда и где, в какие времена  
Женитьба Библией запрещена?  
Или когда нам девственность хранить  
Предписано и род наш умертвить?

Отстаивая свою точку зрения, Алисон сразу же отважно вступает в полемику с общепринятым тогда толкованием эпизода из Евангелия от Иоанна, в котором рассказывается о браке в Кане Галилейской:

Но для завистников ведь всяк порочен;  
Они твердят, что если только раз  
(Как утверждает Библии рассказ)  
Спаситель посетил обряд венчанья,  
Так это было людям в назиданье —  
И, значит, лишь однажды в брак вступать  
Мне надлежало.

Евангельский отрывок о браке в Кане Галилейской, равно как и его толкование, были хорошо знакомы верующим в Средние века. Этот отрывок обычно читался во время венчания, указывая, что таинство брака, установленное самим Иисусом Христом, символически прообразует союз Христа и Церкви, которому должны соответствовать отношения супругов. Знаменательно, что Томас Рингстед, известный английский богослов XIV века, отвечая на вопрос, почему второй брак менее благодатен, чем первый, ссылаясь на духовный аспект таинства и давал следующее объяснение: поскольку есть только один Христос и одна Церковь, то и муж для жены должен быть только один<sup>148</sup>. Точно так же думали тогда и многие другие богословы.

<sup>148</sup> Robertson D. W. A Preface to Chaucer. Princeton, 1962. P. 247.

Но для Алисон, похоронившей пять мужей, подобного духовного объяснения явно не достаточно. Принятое тогда аллегорическое толкование беседы Христа с самарянкой, пять мужей которой символизировали пять чувств падшей природы человека, тоже мало занимает ее, а повеление Творца «плодитесь и размножайтесь, и наполняйте землю» (Быт 2:27) не имеющая детей Женщина из Бата воспринимает как приглашение к плотским радостям:

Господь сказал: «Плодитесь, размножайтесь».  
Вот этот текст вы как ни искажайте,  
Но знаю, что зовет он нас к труду.

Библейским примером такого «труда» для Алисон служит царь Соломон, который в старости имел семьсот жен и триста наложниц; а тот факт, что «во время старости Соломона жены его склонили сердце его к другим богам» (3Цар 11:4), совершенно не беспокоит ее. Отстаивая свое право на повторные браки, Женщина из Бата искажает и слова апостола Павла, учившего Тимофея чистоте жизни: «А в большом доме есть сосуды не только золотые и серебряные, но и деревянные и глиняные; и одни в почетном, а другие в низком употреблении» (2Тим 2:20). Себя саму Алисон считает деревянным сосудом, который годен «на каждый день, для службы постоянной», не только забыв, что это сосуд для «низкого употребления», но и полностью проигнорировав повеление апостола отвращаться от нечистоты, чтобы стать «сосудом в чести, освященным и благопотребным» (2Тим 2:21). Что же касается долга мужа по отношению к жене, то и этот долг Алисон также понимает на свой лад:

«Муж да воздаст свой долг жене». Но чем?  
Итак, те части создал Бог зачем?  
Не ясно ль, что для мочеотделенья  
Ничуть не боле, чем для размноженья.

Подобным пародийным образом Алисон переосмысляет и многие другие места Библии и высказывания отцов церкви, приходя под конец к своей собственной трактовке семейной жизни, где не муж, но жена призвана играть главную роль:

Мой муж  
Слугой быть должен, должником к тому ж.  
И дань с него, женою полноправной,  
Взимать должна я честно и исправно.  
Над телом мужа власть имею я,  
То признавали все мои мужья.

Совершенно очевидно, что сатира Чосера в «Прологе» к «Рассказу Батской Ткачихи» имеет сразу же несколько адресов. Поэт откровенно

посмеивается над упрямой и своевольной Алисон, которая с позиции заземленного здравого смысла порой очень даже остроумно трактует доступные ей источники. Чосер, очевидно, смеется и над самими антифеминистскими текстами, которые подчас доводили свое отрицательное отношение к женщине до абсурда. Чтобы показать это и убедить читателя, поэт как бы переписывает их с женской точки зрения, воздавая женоненавистникам-мужчинам по заслугам<sup>149</sup>:

Да если бы мы, женщины, свой гнев,  
Свое презренье к мужу собирали  
И про мужчину книгу написали...

Заодно достается и все еще популярному тогда, если судить по поэмам Ленгленда и анонимного автора «Жемчужины», но уже начавшему давать ощутимые трещины аллегорическому восприятию мира и тропологическому толкованию Библии. Под пристальным взглядом Алисон это восприятие рушится вдребезги на наших глазах.

Однако над всем этим сложным и тесно сплетенным клубком тем и идей возвышается, отодвигая все остальное на второй план, сама Женщина из Бата, наделенная дурным нравом, упрямая, сварливая, абсурдная в своих претензиях и вместе с тем такая энергичная, смело идущая напролом, никогда не унывающая и на свой лад неотразимо обаятельная Алисон, устоять перед которой не может ни один читатель. Что уж тут говорить о ее умерших пяти мужьях и потенциальном шестом, которого она отправилась искать во время паломничества в Кентерберии. Вместе с Алисон в книгу с победой возвращается и карнавальная стихия, которая сыграла столь важную роль в «Рассказе Мельника», а затем была потеснена желчным пессимизмом Мажордома и напроць исчезла в «Рассказе Юриста».

Перейдя от абстрактных рассуждений к конкретному, к своей собственной жизни, Алисон начинает рассказ о своих пяти мужьях во второй части монолога, после того, как ее ненадолго прерывает Продавец Индульгенций. Первых трех мужей, «богатых и старых», она держала полностью под каблуком, твердо взяв инициативу в свои руки. Укрощая их, она присвоила себе тирады Ревнивого Мужа из «Романа о Розе» и тем снова вывернула ситуацию наизнанку, заставив стариков замолчать:

Я первой нападала, билась смело,  
С налету я выигрывала бой,  
Они же калялись передо мной  
В таких грехах, которыми с рожденья  
Не согрешали даже в помышленье.

<sup>149</sup> Cooper Helen. The Canterbury Tales. P. 149.

С четвертым мужем, гулякой и пьяницей, который завел себе любовницу на стороне, сложилась немного иная ситуация. Но и его Женищина из Бата, в конце концов, подчинила своей воле, заставив ревновать себя. Труднее всего Алисон пришлось с ее пятым мужем оксфордским студентом Дженкином, во многом похожим на душку Николаса из «Рассказа Мельника». Но этого упрямого юнца она и любила гораздо больше всех остальных, хоть «он того ни капельки не стоил»:

Таких давно я не видала ног,  
Точеных, стройных, крепких. Кто бы мог  
Пред ними устоять? Не я, сознаюсь.  
И в этом я ни капельки не каюсь.  
Ему лет двадцать только миновало,  
Мне ж было за сорок, но я нимало  
Не колебалась, сохранив весь пыл,  
Который и с годами не остыл.

Дженкин никак не хотел подчиниться и постоянно попрекал Алисон, читая истории из любимой им латинской книги «Теофраста Валерия»,<sup>150</sup> представлявшей собой нечто вроде популярной антифеминистской антологии, куда вошли рассказы о злобных и непокорных женах. Постепенно нараставший конфликт супругов закончился чисто фарсовой ситуацией. Однажды раздосадованная этим назидательным чтением Алисон, поняв, что нет конца

Проклятой книге и что до рассвета  
Он собирается читать мне это, —  
Рванула я из книги три страницы,  
И, прежде чем успел он защититься,  
Пощечину отвесила я так,  
Что навзничь повалился он в очаг.  
Когда ж пришла в себя, то увидала,  
Что на полу я замертво лежала  
С разбитой в кровь щекой и головой  
И в страхе муж склонялся надо мной.

Однако в целом «Пролог Батской Ткачихи» выходит далеко за рамки непритязательного фарса. По точному наблюдению Чарльза Маскетайна, в контексте всего происходящего читатели видят в финальной сцене не только верную своей природе и удивительно естественную женщину, которая отважно вступила в потасовку в защиту своих прав. Неукротимая Алисон также воплощает собой жизненный опыт, побеждающий запечатленные на страницах книги Дженкина схоластические

<sup>150</sup> В подлиннике «Валерия и Теофраста». Имеются в виду латинский трактат Уолтера Мэпа «Совет Валерия Руфину философу не вступать в брак» (ок. 1180) и приписываемая Теофрасту «Золотая книга Теофраста о браке».

авторитеты, и воинственный феминизм, нанесший заслуженный удар мужской власти и самодовольству<sup>151</sup>.

Как бы там ни было, но после этой драки Дженкин полностью подчинился Алисон, отдав в ее руки свою «жизнь и кров», а она стала примерной женой, какую «от Дании до Индии не сыщешь». Подобный счастливый финал готовит почву для «Рассказа Женщины из Бата», следующего сразу после него.

### РАССКАЗ БАТСКОЙ ТКАЧИХИ

В качестве источника сюжета этого рассказа Чосер взял широко известную народную сказку об уродливой женщине (старухе) — прекрасной принцессе, превращенной во внешне отвратительное существо, расколдовать которую можно лишь с помощью поцелуя (некто вроде знакомой нам всем истории царевны-лягушки). Этот сюжет привлек к себе и авторов средневековых баллад и романов, приспособивших его к рыцарским нравам. До нас дошли написанные на английском языке баллада «Свадьба сэра Гавейна» и роман «Свадьба сэра Гавейна и леди Рэгнел». Роман, впрочем, появился, возможно, уже в XV веке, после Чосера. Неизвестно, был ли Чосер знаком с балладой о свадьбе Гавейна, но он наверняка хорошо знал основанный на том же сюжете «Рассказ о Флоренте» из «Исповеди влюбленного» Джона Гауэра. Различия между Чосером и Гауэром сразу же бросаются в глаза и помогают понять, как автор «Кентерберийских Рассказов» обработал источники.

Действие всех историй происходит при дворе короля Артура. В балладе и романе сэр Гавейн соглашается жениться на уродливой старухе добровольно, чтобы спасти короля Артура и его королевство. У Гауэра Флорент — благородный рыцарь, который в честном поединке убивает своего противника. Отец убитого, к которому Флорент попадает в плен, по законам куртуазного «вежества» не может казнить его. Но по наущению коварной тещи он задает рыцарю труднейшую загадку — узнать, что женщины любят больше всего на свете. Если же Флорент не разгадает загадку в течение года, ему грозит неминуемая смерть. Странствуя по свету, Флорент встречает уродливую старуху, которая сразу же говорит ему, что ей нужно взамен правильного ответа. После колебаний Флорент принимает условия и отправляется в путь, дав старухе обещание вернуться обратно.

Чосер (или Алисон) решительным образом меняет мотивировку поступков главных действующих лиц. «Рассказ Батской Ткачихи» представляет собой нечто вроде истории воспитания поначалу весьма мало привлекательного героя. Ему грозит смерть не в силу колдовства, чьих-

<sup>151</sup> *Muscatine Charles. Op. Cit. P. 231.*

то интриг или стечения обстоятельств. Юный рыцарь, забыв о законах куртуазности, совершил низкое преступление. Он изнасиловал случайно встреченную им в лесу девушку, за что король Артур и велел казнить его. Рыцаря спасло лишь заступничество королевы и придворных дам, которые уговорили короля смягчить приговор, загадав преступнику ту же загадку, что и Флоренту. Так в рассказ входит столь важная для Алисон и Чосера женская тема. Рыцарь, совершивший преступление против женщины, обязан женщинам своей жизнью.

Когда герой встречает безобразную старуху, она не сообщает ему, что потребует взамен — он просто должен будет исполнить ее желание. Затем она отправляется вместе с ним ко двору Артура, и здесь в присутствии королевы и ее дам, после того, как рыцарь успешно ответил на вопрос, предлагает ему жениться на ней. У рыцаря просто нет выбора.

Сам же ответ, который подсказала старуха, тоже вполне в духе феминистских взглядов Алисон и женской темы Пролога к ее рассказу:

О, госпожа! Палач пусть снимет с плеч  
 Мне голову, когда я ошибаюсь,  
 Но утверждать пред всеми я решаюсь,  
 Что женщине всего дороже власть  
 Над мужем, что она согласна пасть,  
 Чтоб над любимым обрести господство.

(В дословном переводе: Женщины хотят иметь господство /Над мужем и над любимым, / И обладать полной властью (maistrie) над ним). Такой ответ, разумеется, безоговорочно принят всеми дамами.

А после свадьбы, в первую брачную ночь старуха продолжает воспитание рыцаря, уча его истинному благородству, которое заключено не в знатности рода, не в богатстве и не в красоте:

Знай, благородство — это Божий дар.  
 Его как милость может млад и стар  
 Снискать за добрые дела в награду.

Лишь после того, как рыцарь начинает понимать это, старуха предлагает ему выбрать, какой он хочет видеть ее — старой и уродливой, но преданной женой или молодой и прекрасной, но неверной супружеским обетам ветреницей. И тут смиривший свою гордыню и научившийся благородству рыцарь полностью сдается на милость жены, предоставив выбор ей самой. В награду старуха дарит мужу и «верность, и красоту».

Когда увидел рыцарь, что жена  
 Приветлива, красива и юна,  
 Тут вне себя от этой благодати,  
 Он заключил ее в свои объятия.  
 Ему и сотни поцелуев мало,  
 Она ж ему покорно уступала  
 Во всем, лишь бы порадовать его.

Таким образом, в финале рассказа изменились оба героя — и рыцарь, узнавший суть благородства, и старуха, получившая власть над мужем и ставшая и верной, и прекрасной. Однако смысл этой семейной гармонии для читателя остается не совсем ясным. То ли супружеское счастье рыцаря и старухи отныне будет поистине гармоничным, таким, когда и муж, и жена, забыв о разногласиях, живут единой жизнью и стараются во всем угодить друг другу, то ли слова «покорно уступала» означают лишь постоянное согласие жены на супружеские ласки мужа<sup>152</sup>. Если последнее верно, то тогда счастье молодоженов основано все-таки на власти (*maistrie*), на полном подчинении мужа жене. Именно этого, наверное, и хотелось бы Алисон. И в финале Чосер по-прежнему продолжает свою веселую игру с читателями.

### РАССКАЗ БРАТА ГУБЕРТА

Вслед за Женщиной из Бата в третьем фрагменте в соревнование вступает общительный и веселый брат Губерт (Кармелит), снисходительно похваливший Алисон за ее рассказ, в котором она коснулась ученых богословских вопросов. Сам же он собирается рассказать историю совсем иного рода. Представляющий собой очередную сюжетную интерлюдия, Пролог Губерта отсылает читателя к последним строкам пролога Алисон, где Пристав Церковного Суда и Губерт «обменялись словами», и каждый из них обещал рассказать историю, порочащую профессию другого. Соответственно Губерт «приберег для случая такого» рассказ о приставе церковного суда

А знаете вы сами:

Что доброго быть может с приставами?

Взаимная неприязнь нищенствующих монахов и приставов церковного суда была тогда обычным делом, поскольку их интересы часто сталкивались — и те, и другие пытались обобрать одних и тех же людей. Кроме того, монашеские ордены имели автономию и не зависели от церковных властей в лице епископа, которым подчинялись приставы, и соответственно могли полностью игнорировать эти власти, и это лишь подливало масла в огонь. (Официально разрешенные тогда публичные дома также не попадали под юрисдикцию церковного суда, что дало повод Приставу для издевки над Губертом). Возможно, как полагают некоторые комментаторы, брат Губерт и Пристав уже были знакомы раньше, и их вражда имела длительную историю. Но это только предположение — Чосер ничего не говорит по этому поводу, сообщая нам лишь об их вражде. И этого вполне достаточно, чтобы понять рассказанные ими истории.

<sup>152</sup> Pearsall Derek. Op. Cit. P. 91.

Ученые не нашли единого литературного источника рассказа брата Губерта, но похожие по сюжету истории, где бессовестные вымогатели становились сообщниками дьявола, который потом забирал их в ад, были тогда широко известны по всей Европе. Подобные сюжеты часто встречались как в фольклоре, так и в пособиях для проповедей, и Чосер, как и его читатели, хорошо знал их. По мнению большинства исследователей, рассказ Губерта, опирающийся на эти источники, написан в жанре фэблио<sup>153</sup>. Но есть и другая точка зрения. Ученые отметили, что здесь нет характерного для жанра любовного треугольника и полностью отсутствует столь важная для фэблио эротическая мотивация действий персонажей. Скорее правы те специалисты, кто видит в рассказе образец назидательного примера<sup>154</sup> с элементами фэблио и ярко выраженной сатирической подоплекой.

В экспозиции к рассказу Губерт знакомит читателей с его героем. Как легко догадаться, это пристав церковного суда, «мошенник, хитрее которого не сыщешь во всей Англии». Формально он находится в подчинении у ведающего церковным судом жестокого и жадного архидиакона, наместника епископа (в русском переводе викария), которому он должен докладывать обо всех правонарушениях и вручать собранные им штрафы. Во всем ищущий собственную выгоду, пристав со своей стороны управляет целым штатом осведомителей, помогающих ему найти очередную жертву и вынудить ее дать ему взятку, чтобы дело не попало в суд. Свою работу он выполняет виртуозно, таща «виновных изо всех лазеек» и получая с них «изрядный доход»:

Да вымогательств всяческого рода  
 Не перечислить мне в четыре года.  
 Был нюх его на этот счет утончен,  
 Как у борзой собаки иль у гончей.

Всю выручку от подобных сделок пристав кладет себе в карман, делясь с викарием лишь малой частью этого «изрядного дохода».

Сам рассказ брата Губерта не содержит никаких отступлений и целиком сконцентрирован на быстро движущемся к неминуемой развязке действию. Однажды, отправившись к бедной вдове, у которой он надеялся обманом выманить хоть немного денег, пристав встретил одетого в зеленое платье йомена и вступил с ним в беседу. Оказалось, что они занимаются одним делом — незнакомец назвал себя бейлифом и предложил приставу дружбу. Ирония ситуации в том, что хитрый плут пристав, привыкший ловить других, не понимает, что на этот раз он сам попал в ловушку. Однако незнакомец ведет более честную игру и на вопросы дотошного пристава отвечает прямо:

<sup>153</sup> См., например, *Lumiansky R. M. Op. Cit.* P. 136.

<sup>154</sup> *Cooper Helen. The Canterbury Tales.* P. 168.

Мой добрый друг, я вовсе не скрывал,  
 Что родом бес я, что пришел из ада,  
 Что мне туда вернуться вскоре надо,  
 Все недоимки на земле собрав.  
 Ты в основном был совершенно прав:  
 И мне дают доход грехи людские,  
 Опять же прав ты — все равно какие.  
 И я готов на край земли скакать,  
 Чтоб тот оброк любой ценой взыскать.

Но и тогда пристав не заподозрил ничего дурного для себя и продолжил расспросы своего «названного брата». Так он узнал, что, в отличие от приставов, обманывающих начальство, бесы не имеют собственной власти и выполняют только «Божьи повеленья». Обманывать бесы могут только грешников и только на земле. Таково было мнение католической церкви, которое пристав должен был бы знать и сам. Тем не менее, он не перестал задавать вопросы. В конце концов, по-прежнему не видя никакой опасности, пристав поклялся незнакомцу в верности и предложил делить доходы пополам. Отныне в поисках очередной жертвы глупый и жадный пристав и его «названный брат» едут уже вместе.

Приехав на окраину городка, где жила вдова, они увидели крестьянина, чьи лошади, везущие сено, увязли в грязи. С досады крестьянин обругал лошадей:

Да чтоб вас черт побрал с хвостом и гривой,  
 А заодно и весь дурацкий воз.

Пристав тут же предложил поймать крестьянина на слове и забрать лошадей и воз, но бес не согласился, зная, что тот сказал это лишь в сердцах, не думая так на самом деле — его истинные намерения (entente) были совсем иными: «Кричит одно он — думает другое». И, действительно, через минуту крестьянин уже благодарил лошадок за работу, благословив их именем Христа.

Иное дело бедная вдова, у которой пристав за неимением денег решил отнять сковородку. Она кричит и думает одно и то же:

Иди ты в ад с моей сковородой,  
 Пусть сатана подавится тобой.

И все же, вдова дает ему последний шанс покаяться, но жадный пристав, требуя свое, не хочет и слышать о покаянии<sup>155</sup>. И тогда,ждавшись своей минуты, в игру вступает бес, который тут же уносит пристава в ад, где, по мнению Губерта, таким, как он, и место.

<sup>155</sup> В русском переводе это место пропало.

## РАССКАЗ ПРИСТАВА

В третьем фрагменте, как и в первом, рассказы явно связаны между собой. Дело здесь не только в словесной перепалке Губерта и Пристава, вклинившейся в конец Пролога Женщины из Бата, или в ее пренебрежительном отзыве о нищенствующей братии в начале ее истории, хотя эти отступления композиционно скрепляют фрагмент воедино. Но тут есть также и тематические связи. Это особое внимание к обещанию, к клятве, к силе сказанного слова, которое играет столь важную роль как для рыцаря в истории Алисон, так и для пристава в истории Губерта. Однажды данного слова нельзя вернуть назад, в чем и убеждаются герои на собственном опыте. Если рыцарь встретил меняющую свой облик старуху, то пристав познакомился с «названным братом», принимающим на земле «какой угодно вид». Некоторые критики видят здесь попытку поквитаться, своеобразный ответ Губерта на презрительные слова Алисон о нищенствующей братии. У нее — уродливая старуха, ставшая красавицей, у него — мерзкий бес, до поры, до времени скрывающий свое безобразие. И, наконец, если рыцарь сумел понять свои ошибки и исправиться, то пристав по контрасту неисправим, за что и получил по заслугам<sup>156</sup>. И, конечно же, рассказ Губерта готовит почву для следующего за ним рассказа Пристава о нищенствующих братьях, где сатира заземляется в гораздо более откровенной степени.

Такая приземленность отчетливо видна уже в Прологе разъяренного Губертом Пристава, написанном в жанре весьма популярной в эпоху Средних веков сакральной пародии, которая, по словам М. М. Бахтина, «была освящена традицией и в какой-то мере терпелась церковью»<sup>157</sup>. Пристав вывернул наизнанку благочестивую легенду, которую привел Цезарий Гейстербахский в широко известной тогда книге «Диалоги о чудесах» (XIII век). У Цезария монах-цистерцианец, попав на небо, не смог найти там своих собратьев, пока Дева Мария не подняла свой покров, которым она охраняла цистерцианцев. У Пристава все ровным счетом наоборот. Некий монах, попав в ад, не может найти там нищенствующих братьев до тех пор, пока сатана не приподнял свой широкий, подобный парусу хвост:

И полуверстной вереницей мимо,  
 Как пчелы, коим стал несносен улей,  
 Тыщ двадцать братьев вылетело пулей  
 Из дьяволова зада и в облет  
 Омчали роем темный свод.

<sup>156</sup> Cooper Helen. The Canterbury Tales. P. 173.

<sup>157</sup> Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1975. С. 18.

Перед нами яркий пример характерной для средневековой карнавальской культуры логики «обратности», разнообразных пародий и травестий, профанаций, шутовских увенчаний и развенчаний, описанных М. М. Бахтиным. Эта логика, равно как и обращение к телесному низу, наилучшим образом готовит читателей к главному сюжетному повороту рассказа Пристава.

Точного источника этого рассказа критики не нашли. Наиболее близким по сюжету считается фаблю Жака де Бэзье «История мочевого пузыря священника» (начало XIV века), где добродетельный священник, устав от домогательств нищенствующих братьев, завещал им «сокровище», которое он слишком ценит, чтобы расстаться с ним при жизни. После смерти священника открылось, что это его мочевой пузырь, из которого он предложил братьям сделать перечницу. Скорее всего, Чосер придумал финальный поворот сюжета сам, хотя не исключено, что нечто подобное могло быть в голландских источниках, которыми якобы пользовался Бэзье. Что же касается жанра, то все исследователи сошлись во мнении, что «Рассказ Пристава» представляет собой фаблю, хотя и здесь, как и в «Рассказе брата Губерта», тоже нет эротической мотивации действия персонажей. (Явно не монашеский поцелуй, которым герой награждает жену Томаса, тут не в счет).

Как легко догадаться, главный герой рассказа — нищенствующий монах брат Джон, сильно напоминающий брата Губерта. Читатель сразу же видит героя в действии. Ловкий пройдоха и попрошайка, Джон искусно пользуется своим красноречием, проповедуя и собирая подаяние одновременно:

Когда же красноречье истошалось  
И прихожан мошна опустошалась,  
Сказав «аминь», он шел в другой приход...

Лицемерие и жадность брата Джона как бы выворачивают духовные ценности наизнанку. Его призывы к милосердной любви скрывают хищный эгоизм, добровольно принятая бедность — ненасытную алчность, а псевдо-ученое толкование Писания — поиск собственной выгоды.

При этом Джон — вовсе не аллегорический персонаж, олицетворяющий жадность и лицемерие, типа Лицемера из «Романа о Розе». Он ведет себя достаточно правдоподобно и психологически убедительно. Зайдя в очередной раз в дом зажиточного крестьянина Томаса, где его всегда радушно принимали, брат привычным жестом сгоняет с лавки кошку и, удобно устроившись на ее месте, начинает свою проповедь. Его не смущает, что Томас тяжело болен и даже не может встать с постели, чтобы приветствовать гостя. Заказав у жены Томаса изысканный обед, брат Джон тут же заводит разговор о благе монашеского поста и

воздержания. Лихо перетолковывая нагорную проповедь Христа в свою пользу, он утверждает, что нищие духом — это, конечно же, монахи.

Равно как в древности, так и сегодня,  
Кто, кроме нас, идет путем Господним?  
Ведь мы, вершители Господня слова,  
Не только слушать — исполнять готовы.  
Наш голос сладок для Господня слуха,  
Он нам внимает, верь мне, в оба уха.

Но все блестящее красноречие брата Джона направлено только к одной цели — выманить у Томаса деньги:

Я не хочу обманывать и льстить,  
Молитву хочешь даром получить,  
Но Бог не раз вещал, вещал стократы,  
Что труженик своей достоин платы.

Речь брата льется плавно и дальше с большим числом назидательных примеров, с тем же красноречием и, в конечном счете, с той же корыстной целью. Постепенно терпение Томаса истощается, и он обещает Джону дар, беря с него клятву, что он донесет его до своей обители и там разделит его со своими двенадцатью братьями поровну. Джон, разумеется, согласен и охотно дает клятву. И тогда Томас приказывает ему:

Так вот, просунь же за спину мне руку  
(Почто терплю я, Боже, эту муку?)  
Пониже шарь, там в сокровенном месте  
Найдешь подарок с завещаньем вместе.

Брат Джон повинуется Томасу:

Под ягодицы руку он просунул  
И получил в ладонь горячий вздох  
(Мощнее дунуть, думаю, б не смог  
Конь ломовой, надувшийся с надсады).

Разъяренный брат Джон, который только что проповедовал воздержание от гнева, бежит с жалобой на Томаса в дом к местному помещику, где злую шутку крестьянина оценили по достоинству. Но что делать с клятвой монаха, обещавшего разделить «дар» Томаса со своими братьями? Казалось бы, неразрешимую задачу «задометрии» (ars-metrike) остроумно неожиданно решает малообразованный оруженосец Дженкин, предложив поместить братьев у колеса с двенадцатью спицами и заставить Томаса повторить свою шутку:

И вам, милорд, теперь должно быть ясно,  
Что звук и вонь, из зада устремясь,  
И поровну меж спиц распределяясь,  
Не обделят ни одного из братьев...

Таким образом, брат Джон получил по заслугам. Его посрамили дважды — Томас и Дженкин. Веселая логика «обратности» и поэтика низа полностью торжествуют в «Рассказе Пристава», ставя точку в его споре с братом Губертом. Как и в «Рассказе Мажордома» в первом фрагменте, в веселой комедии Пристава темы «Рассказа Губерта» заземлены и вывернуты наизнанку. Нищенствующие братья унижены окончательно, получив воздаяние не за гробом, как пристав, но здесь, в этом мире; данное братом обещание, столь важное для всех трех рассказчиков третьего фрагмента, сведено к абсурду, а его елейное красноречие, сама сила его ученого слова проповедника-пройдохи оборачивается лишь пустым и гнусным звуком и запахом. Дальше идти как будто бы уже некуда.

## ЧЕТВЕРТЫЙ ФРАГМЕНТ

### ИСТОРИЯ О ТЕРПЕЛИВОЙ ГРИЗЕЛЬДЕ

Четвертый фрагмент книги открывается «Прологом Студента». Гарри Бейли просит его позабавить паломников «веселым рассказом с приключениями» и тот соглашается внести «свой вклад посильный», поведав грустную историю, услышанную им в Падуе. Автор истории — «лавром венчанный» поэт Франческо Петрарка. В отличие от других интерлюдий, этот пролог сюжетно никак не связан с предыдущими рассказами и представляет собой как бы новое начало повествования. Однако сам рассказ Студента очень хорошо вписывается в общую канву книги, дополняя другие истории и тематически перекликаясь с ними.

Рассказанная Студентом история о терпеливой Гризельде, которую муж подверг тяжким испытаниям, чтобы проверить ее любовь и преданность, была в Средние века хорошо известна в Западной Европе. Ученые считают, что ее сюжет восходит к фольклору, к мифу об Амуре и Психее или, может быть, к сказке под названием «К востоку от солнца и к западу от луны» или какой-нибудь другой сказке, где некий сверхъестественный персонаж испытывает простого смертного<sup>158</sup>. Первая литературная обработка истории о Гризельде была, по всей видимости, сделана Боккаччо в «Декамероне» (десятая новелла десятого дня). Увлеченный этой историей Петрарка существенно переделал новеллу Боккаччо, наполнив ее аллегорическим смыслом и превратив в латинскую «Притчу о послушании и верности жены».

Чосер, возможно, знал новеллу Боккаччо, но, сочиняя историю Студента, он, прежде всего, опирался на версию Петрарки и на ее французский перевод — анонимную «Книгу о Гризельде», дав ряд собст-

<sup>158</sup> The Riverside Chaucer. P. 880.

венных комментариев и добавлений. Так Чосер в большей мере подчеркнул свое сочувствие к героине, несколько раз откровенно осудил поведение ее мужа и усилил некоторые библейские параллели. Как и у Петрарки, жанр «Рассказа Студента» — назидательный пример, который здесь, однако, включает в себя черты средневекового романа с его благополучным концом после долгих испытаний героев и черты философско-религиозной поэмы. Эти черты играют настолько важную роль, что они серьезно трансформируют или даже, может быть, взрывают сам жанр.

Написанный королевской строфой Пролог, как и написанный тем же размером «Рассказ Студента», сразу же настраивают читателей на серьезный лад, который возвращает книгу после веселого озорства фавлю к философскому дискурсу рассказов Рыцаря и Юриста и противопоставляет сакральную пародию и поэтику телесного низа размышлениям о смысле страданий и стойкости человеческого духа.

«Рассказ Студента», пожалуй, самая амбициозная по замыслу и вместе с тем самая спорная из всех религиозных историй книги. Чосер уделил особое внимание композиции рассказа, разделив его на шесть частей (во французской «Книге о Гризельде» их только пять). Такое деление помогло поэту постепенно подвести сюжет к кульминации и подготовить читателей к счастливой развязке. В отличие от тематически схожего «Рассказа Юриста», где на наших глазах разворачивалось множество событий, появлялись самые разные персонажи, а место действия постоянно менялось, здесь все лишнее отсечено, и действие сосредоточено целиком на внутренней жизни главной героини.

В первой части рассказа Чосер знакомит читателей со своенравным героем итальянским маркизом (в русском переводе маркграфом) Вальтером, который по настоянию подданных соглашается вступить в брак, ставя при этом условие, что супругу он выберет сам:

Ведь добродетель — это дар небесный,  
А кровь значенья не имеет тут.  
Я полагаюсь на Господний суд:  
Для выбора супруги мне подмога  
Нужна не от людей, а лишь от Бога<sup>159</sup>.

Так божественный план бытия, как бы отодвинутый в сторону и играющий подчиненную роль в фавлю, сразу же властно вторгается в рассказ, во многом определяя логику всего повествования.

Во второй части рассказа Вальтер, наконец, объявляет имя невесты в день самой свадьбы. Его избранница — бедная крестьянская девушка Гризельда, пленившая маркграфа своей красотой и скромностью. При

<sup>159</sup> «Рассказ Студента» цитируется в переводе О. Б. Румера.

этом он берет с девушки клятву повиноваться ему «во всем всегда», и Гризельда охотно дает такую клятву:

Мне, бесталанной,  
К лицу ли честь, которой равной нет?  
Но то, что любо вам, и мне желанно.  
Даю обет вам ныне — постоянно  
Послушной быть и в мыслях и в делах,  
Отбросив даже перед смертью страх.

Таким образом, с самого начала героиня воспринимает послушание мужу как некий религиозный долг, который отодвигает все иные ценности на второй план, побеждая самый страх смерти. Недаром же некоторые критики даже усматривают в реплике Гризельды скрытую аллюзию на слова Девы Марии, обращенные к Архангелу Гавриилу: «Се, Раба Господня; да будет Мне по слову твоему» (Лк 1: 38)<sup>160</sup>.

После свадьбы Гризельда становится идеальной женой, которую любят и почитают все подданные края, а через год у нее рождается дочь. Только после этого, уже в третьей части, Вальтер начинает жестоко испытывать жену. Сославшись на мнимое недовольство придворных низким происхождением Гризельды, Вальтер отбирает у нее дочь, которую он якобы обрекает на смерть. Подавив душевное волнение, Гризельда беспрекословно подчиняется мужу. В момент прощания с дочерью она вручает ее душу Христу:

Прощай навек, мой ангелок прелестный!  
Я осенила грудь твою крестом,  
Чтоб взял тебя к себе Отец небесный,  
Который изнемог от муки крестной.  
Твою вручаю душу я Ему —  
Сегодня в вечную ты канешь тьму.

Вспомним, что и Констанца в «Рассказе Юриста» подобным образом молилась Богу. Однако Гризельда молится здесь не за себя, но за свою дочь, и ее молитва, как указали исследователи, на этот раз как бы повторяет слова Богородицы из народных стихотворений, где Она пела колыбельную Своему новорожденному Сыну, в то же время скорбя о Его грядущих страстях<sup>161</sup>. Такого рода аллюзии будут возникать и дальше. Они придают особую остроту страданиям героини рассказа, но при этом, однако, не превращают сам рассказ в религиозную аллегория, и нет никаких оснований отождествлять Гризельду с Девой Марией или добровольно принявшем страдания Христом.

<sup>160</sup> Nolan Barbara. Chaucer's Tales of Transcendence: Rhyme Royal and Christian Prayer in the Canterbury Tales // Chaucer's Religious Tales edited by C. David Benson and Elizabeth Robertson. Cambridge, 1990. P. 28.

<sup>161</sup> Cooper Helen. The Canterbury Tales. P. 190.

Однако, Вальтеру первого испытания мало. В следующей, четвертой части рассказа он забирает у Гризельды ее новорожденного сына, и она снова покорно подчиняется воле мужа. И, наконец, в пятой части Вальтер якобы добившийся развода у римского папы, изгоняет героиню из дворца, объявив ей, что собирается взять другую жену. Гризельда снова беспрекословно выполняет и этот приказ. А затем в шестой части Вальтер возвращает героиню обратно, велев ей подготовить все для свадебного торжества. И лишь в последний момент он открывает Гризельде, что его мнимая невеста — ее собственная дочь, которую вместе с сыном героини тайно воспитала сестра маркграфа.

«Моя Гризельда, — молвил он, — довольно!  
Ты чашу горя выпила до дна.  
Достаточно тебя терзал я больно;  
Подобных мук из женщин ни одна  
Не испытала. Милая жена!  
Какой ты клад, отныне буду знать я».  
И он Гризельду заключил в объятия.

Такой счастливый конец вызвал сомнение у многих критиков XX столетия. Уж слишком бесчеловечными и незаслуженными были жертвы, на которые Вальтер обрек жену, и слишком терпеливым, по крайней мере, с современной точки зрения было и ее отношение, где преданность и беспрекословное подчинение мужу перевесили любовь к детям. Однако читатели XIV века, возможно, воспринимали все это по-другому. Пытаясь объяснить их реакцию и разрешить возникшие сомнения, исследователи предложили несколько вариантов трактовки рассказа.

В середине прошлого века наиболее популярной была интерпретация; обоснованная Китреджем, согласно которой «Рассказ Студента» был своеобразным ответом Женщине из Бата и органично вписывался в развернувшуюся среди паломников дискуссии о браке. Если строптивая Алисон всячески стремилась подчинить мужей своей власти, то Гризельда являла собой обратный пример абсолютной покорности воле мужа, что в гораздо большей мере соответствовало средневековым взглядам на семейные отношения. Но уже сам Студент в конце своей истории отверг такую интерпретацию, сказав:

Не для того, чтоб жены подражали  
Моей Гризельде, дан о ней рассказ.  
В смиренье с ней сравнится ль кто? Едва ли.  
Нет, для того, чтобы любой из нас  
Был столь же стоек в испытанья час,  
Как и Гризельда, рассказал так ярко  
И так возвышенно о ней Петрарка.

Действительно, для Петрарки Гризельда была наглядным образцом стойкости в испытаниях. Для Чосера это тоже очень важно, но вместе с тем созданный им образ, — гораздо сложнее и многогранней, чем у Петрарки. Недаром же каждая школа критиков пытается осмыслить Гризельду по-своему. Так, например, марксисты видят в ее истории отражение или, может быть, даже критику феодального права, требовавшего абсолютного подчинения воле сеньора, которая часто оборачивалась произволом, а гендерная школа — воспроизведение средневековых семейных отношений, державшихся на полном подчинении жены мужу, имевшему над ней абсолютную власть и легко могущему стать тираном. Оба этих толкования возможны. Заметим, однако, что Гризельда как бы выворачивает обе эти ситуации наизнанку, несгибаемой силой духа побеждая своего мужа и сеньора и наглядно подтверждая библейскую истину о том, что сила Божья в немощи совершается (2 Кор 12:9).

Такая сила духа свидетельствует также и об истинном благородстве (*gentillesse*) героини, которому ей, в отличие от Арситы или рыцаря из «Рассказа Женщины из Бата», не нужно учиться. Оно присуще ей, бедной крестьянке, от рождения. Она одинаково проявляет его и в бедной хижине своего отца, и в роскошном дворце Вальтера, где благодаря ее мудрости и доброте воцаряется мир и справедливость, за что ей воздают должное подданные маркграфа. Этим Гризельда выгодно отличается от своего знатного мужа, которому такого благородства и мудрости явно не хватает.

Критики часто называют Гризельду своего рода «секулярной святой» (*secular saint*)<sup>162</sup>, тем самым подчеркивая тяжесть испытаний, которые она стойко выдержала и в которых закалился ее характер. И здесь на первый план вновь выступает знакомая по рассказам Рыцаря и Юриста проблема теодицеи, вопрос о причинах зла и страданий невинных людей. В «Рассказе Студента» эта проблема приобретает новое звучание.

Непомерным для обычного человека страданиям ни в чем не повинную Гризельду подверг ее муж. Но зачем, и какую роль он играет в повествовании? Отвечая на этот вопрос, некоторые ученые пришли к выводу, что Вальтер является фигурой символической, берущей на себя роль Бога или Сатаны. Недаром же параллели с историей Иова возникают в тексте в конце пятой части, где Студент воздает должное женскому терпению. Вряд ли, однако, эти сопоставления справедливы. Вальтер слишком непоследователен и мелок, чтобы олицетворять Бога, и слишком добр, по крайней мере, в конце рассказа, чтобы быть Сатаной. Скорее он лишь является орудием в руках испытующего Гризельду Бога. Очевидно, именно так его и воспринимает героиня, которая сохраняет к нему любовь и веру в правоту его действий до самого конца.

<sup>162</sup> *Phillips Helen. An Introduction to The Canterbury Tales. N. Y., 2000. P. 114.*

Сила этой непоколебимой веры такова, что приводит на память знаменитое изречение Тертуллиана, противопоставившего веру знанию: *credo quia absurdum est* — верую, потому что абсурдно.

К концу XIV века, когда, как известно, гармония веры и разума, обоснованная Фомой Аквинским столетием раньше, утратила свое значение, это изречение Тертуллиана вновь обрело особую актуальность. Как мы уже писали, в эпоху Чосера оксфордские философы-номиналисты Дунс Скот и Уильям Оккам разделили религию и философию, открыв путь разного рода мистическим учениям и одновременно спровоцировав новый интерес к изучению материального мира и эмпирическому опыту. В этой ситуации возникла неминуемая пропасть между Богом, как Он есть или представляется людям, и Его действиями, доступными человеческому наблюдению. Соответственно, Бог как бы целиком отступил в сферу трансцендентного, а людям достались лишь более или менее случайные, непредсказуемые и часто непонятные послания, которые Он направляет в сотворенный Им мир<sup>163</sup>. Иными словами, воля Бога оказалась непознаваемой, и человеку просто ничего не осталось, как принять ее и смириться с ней. Именно так и поступает Гризельда, которая, в отличие от Констанцы из «Рассказа Юриста», в гораздо большей мере наделена свободой воли и может руководствоваться собственным выбором. За правильность такого выбора и, в конечном счете, за верность Его воле Бог и награждает Гризельду в финале рассказа. С этим согласуются и выводы, которые делает Студент из истории:

Владыка вечный с целью испытанья  
 Стегает нас бичами грозных бед  
 И шлет нам часто тяжкие страданья.  
 Узнать Он хочет нашу волю? Нет,  
 Он слабость нашу знал, когда на свет  
 Еще не появились мы. Чудесны  
 Деяния Твои, Отец Небесный!

Однако самому Чосеру такого вывода, по-видимому, мало. Ведь в пестром разнообразии книги «Рассказ Студента» — лишь одна из составляющих. В конце рассказа поэт поместил «веселую песню» Студента, с помощью которой тот на прощание после грустной истории Гризельды пытается поднять настроение паломников. Написанная иным размером — шестистрочной строфой, напоминающей сдвоенную терцину со сквозной рифмой, — эта песня (в некоторых изданиях она названа «Заключение Чосера») в характерной для поэта манере выворачивает весь смысл рассказа наизнанку, иронически прославляя непокорных

<sup>163</sup> Kirk D. Elizabeth. Nominalism and the Dynamics of the Clerk's Tale: Homo Viator as Woman // Chaucer's Religious Tales. P. 115.

жен и готова почву для следующего тут же «Рассказа Купца». Соревнование рассказчиков в четвертом фрагменте продолжается.

### РАССКАЗ КУПЦА

Как видно из «Пролога Купца», он воспринял историю Гризельды буквально и соотнес ее со своей недавней женитьбой и неудачно начавшейся семейной жизнью. Однако сам его рассказ — о «чужих бедах», и лишь косвенно соотносится с «гнетом» его собственных «оков». Тем не менее, многие исследователи усмотрели здесь связь между личными неудачами Купца и довольно мрачным, порой сардоническим тоном его рассказа, содержащим многочисленные выпады против женщин. Но есть и другое мнение. В свое время Джон Мэнли предположил, что этот рассказ первоначально предназначался не для Купца, но для Монаха и был своеобразным ответом на «Рассказ Шкипера», который Чосер хотел отдать Женщине из Бата, но потом изменил свое решение, поменяв рассказчиков<sup>164</sup>. В любом случае, «Пролог Купца» был, по-видимому, написан позже, чем сам рассказ, в котором ощущается дистанцирование рассказчика от светского сословия (*folk in seculer estaat*) и характерное для монашествующих неприятие брака.

Совершенно очевидно, однако, что «Рассказ Купца» тесно связан с предшествующим ему «Рассказом Студента» по принципу схожести и контраста. Чосер, скорее всего, намеренно соединил их в одном фрагменте, поскольку оба рассказа как бы взаимно дополняют друг друга, высказывая при этом совершенно разные воззрения на природу брака и супружеских отношений. Действие и того и другого происходит в Ломбардии, оба героя (и Вальтер и старый рыцарь Януарий) намеренно выбирают себе жен, которые много ниже их по общественному положению, и Януарий даже повторяет слова Вальтера о том, что его будущая жена не скажет «нет», когда он скажет «да». Но трактовка сюжетов обеих историй и сам тон повествования диаметрально противоположны, как противоположны их героини — терпеливая Гризельда и легкомысленная Мая.

Различны и жанры обоих рассказов. Если «Рассказ Студента» представляет собой назидательный пример, который трансформируется под воздействием элементов средневекового романа и религиозно-философской поэмы, то «Рассказ Купца» основан на фаблю, которое видоизменяется под влиянием пародийного панегирика и развернутой дискуссии о природе брака. Как и положено в фаблю, в рассказе действуют старый муж, его молоденькая и находчивая жена и влюбленный в нее юный сквайр Дамиан. С помощью хитрого трюка Мае и Дамиану удастся, забравшись на грушевое дерево, наставить Януарию рога, а затем

<sup>164</sup> *Manly J. M. (ed.) The Canterbury Tales. N. Y., 1928. P. 624.*

и вывернуться из щекотливого положения. Однако стиль рассказа напоминает не столько фавлю, сколько куртуазный роман<sup>165</sup>, традицию которого Чосер как бы выворачивает наизнанку, пародируя при этом «Рассказ Рыцаря», где тоже есть и прекрасная возлюбленная, и сад, и языческие божества, вмешивающиеся в ход действия.

«Рассказ Купца» довольно четко делится на три части. Первая из них — панегирик и дискуссия о браке, вторая — свадьба Януария и последовавшие за ней события, а третья — финальный эпизод в саду героя. Источниками первой части во многом послужили уже знакомые по «Прологу Женщины из Бата» антифеминистские произведения, к которым здесь добавились ссылки на книги итальянского юриста Альбертано ди Брешиа (XIII век). Точный источник эпизода на груше не установлен, хотя поэт мог знать множество фавлю со сходным сюжетом, в том числе и рассказ из «Декамерона» (7, 9), где, однако, жена обманывает старого, но не слепого мужа.

В начале рассказа Чосер знакомит читателей с его главным героем богатым рыцарем Януарием, который, дожив до шестидесяти лет и вдоволь насладившись холостяцкой свободой, решил, наконец, найти себе жену:

«Жизнь брачная одна лишь хороша;  
Иная же не стоит и гроша.  
Блаженство брачный лишь дает венец», —  
Вот так-то думал старый сей мудрец<sup>166</sup>.

Далее следует пространная похвала браку, где парадоксальным образом сочетаются возвышенные и скептические воззрения на природу семейных отношений. Цель этого вопиюще несуразного сочетания — показать комическое заблуждение Януария, чей взгляд на брак противоречит как законам природы, так и воле Бога<sup>167</sup>.

Развивая мысли «старого мудреца» Януария, рассказчик говорит:

Что в жизни привлекательней, чем брак?  
Особенно, когда ты стар и сед,  
Сокровища ценней супруги нет.  
Твоя жена должна быть молода,  
И народите с нею вы тогда  
Наследника: жизнь будет вам сладка.

Согласно принятому в Средние века и эпоху Возрождения мнению, человеческая жизнь делилась на семь этапов, каждый из которых соотносился с определенным временем года (вспомним знаменитый монолог Жака из комедии Шекспира «Как вам это понравится»). Любовь и

<sup>165</sup> The Riverside Chaucer. P. 13.

<sup>166</sup> Рассказ Купца цитируется по переводу О. Б. Румера.

<sup>167</sup> Phillips Helen. Op. Cit. P. 125.

рождение детей соответствовали весне и лету, а старость (зима) была временем отказа от чувственных удовольствий и сосредоточения на духовной жизни, готовящей человека к смерти. В рассказе Чосера духовная жизнь вовсе не интересует старого рыцаря, хотя он и говорит, что пришла «пора подумать о душе». Януарий, забыв о своем возрасте и полностью искажив религиозный смысл брака, ищет в женитьбе лишь удовлетворения своих чувственных appetитов. Своим друзьям он заявляет:

Хоть я и сед, себя я ощущаю  
Как дерево в цвету в начале мая.

Следуя такой логике, он решает выбрать для себя молодую жену — девушку, которой еще нет и двадцати лет. Женщины старше ему не подходят:

Но я предупреждаю вас, друзья:  
Старуху всякую отвергну я.  
Не больше двадцати пусть будет ей, —  
Лишь рыба, чем старше, тем ценней.  
Милее окунь мне, чем окунек,  
Но предпочту телятины кусок  
Куску говядины.

Все рассуждения Януария о браке, который он представляет себе исключительно в розово-оптимистических тонах, основаны на самообмане и свидетельствуют о том, что он не понимает, что такое семейная жизнь. Истинное и ложное, благочестие и старческое заблуждения (*hoolynesse or dotage*) комически смешались в его голове, а многочисленные ссылки на Библию и церковные тексты обеспечили тот критерий, по которому читатели могут судить об их искажении в речах героя и рассказчика. Так, например, ссылаясь на Книгу Бытия, рассказчик заявляет:

Брак — таинство великое, и тот,  
Кто не женат, беспомощно живет,  
И все его надежды скоротечны  
(Я о мужчинах говорю, конечно).  
А почему? Да потому, что Богу  
Угодно было женщину в подмогу  
Нам сотворить. Когда им был Адам  
Из глины вылеплен, Создатель сам,  
Увидев, как он наг и одинок,  
Его в душе не пожалеть не мог  
И дал ему поддержку в виде Евы.  
Отсюда ясно, — согласитесь все вы, —  
Что женщина на радость нам дана  
И в помощь; рай земной она  
С душой своей, привязчивой и нежной.  
Жизнь с нею — счастья океан безбрежный.

Никто из образованных читателей Чосера не стал бы спорить с тем, что брак — великое таинство. Но предложенное в тексте толкование библейской истории о сотворения Евы должно было, по всей видимости, вызвать у них некоторые сомнения. В «Книге Бытия» сказано только: «но для человека не нашлось помощника, подобного ему» (2:20). У Чосера же Бог, с жалостью поглядев на одинокого и голого Адама (And sawgh him alone, belly-naked), решает дать этому несчастному «поддержку в виде Евы». Как утверждают исследователи, мотивация действий Бога здесь — не любовь к созданной Им твари, как в Библии, но скорее немного циничная жалость, а само выражение *belly-naked* звучит в данном контексте достаточно вульгарно, что комически приземляет весь этот отрывок<sup>168</sup>. Вывод же о том, что жена является «земным раем и утехой» (*paradys terrestre and his disport*) для мужа, вообще противоречит Библии. Ведь как часто повторялось в хорошо известных первым читателям Чосера средневековых антифеминистских сочинениях, именно из-за жены Адам и был изгнан из рая. Но Януарий не хочет и слышать о подобных сочинениях, посылая проклятия на голову знакомого нам по «Прологу Женщины из Бата» Теофраста. (Кстати говоря, вездесущая Алисон из Бата в этом рассказе проникла в Италию — на нее ссылается Юстин, утверждая, что она поведала о браке «всю правду»). В целом, «Рассказ Купца» — самая ученая из всех комических историй книги, но, как и в Прологе Алисон, большинство ссылок и цитат здесь «работают наоборот» благодаря снижающему их ситуационному контексту и время от времени вторгающимся в текст желчным ремаркам рассказчика.

Главный вывод, который можно сделать из этого длинного, совмещающего благочестие со старческими завихрениями панегирика браку, где все комически перевернуто с ног на голову, состоит в том, что Януарий духовно слеп и не понимает ни самого себя, ни окружающего его мира.

Как духовно слепой герой рассказа ведет себя и во время следующей далее дискуссии о браке, где один из его друзей Плацебо полностью поддерживает его, а другой, разочарованный в семейной жизни Юстин, пытается образумить. Но старый рыцарь отвергает все предостережения и вскоре находит себе юную невесту, с родителями которой, если не с ней самой, видимо, удалось легко договориться, передав ей «ленное владенье» на его собственность. Януария терзает лишь одно сомнение — как бы «небо на земле», которое он собирается обрести, вступив в брак, не лишило его небесного блаженства в будущей жизни. Отвечая рыцарю, Юстин предупреждает его, что в жене он скорее обретет чистилище, чем рай, и что она вполне может стать для старого мужа бичом Господним. Но все напрасно.

<sup>168</sup> Donaldson Talbot E. Speaking of Chaucer. P. 39.

И вот приходит первая брачная ночь, и Януарий, подкрепившись снадобьями, усиливающими мужскую силу, отправляется вместе с юной невестой в спальню, о чем Чосер рассказал в пародийной эпиталяме, которую многие исследователи причисляют к лучшим комическим страницам «Кентерберийских Рассказов»:

И вот когда постель служитель Божий  
Благословил, обоих молодых  
Друзья тотчас оставили одних.  
Тут Януарий крепко обнял Маю,  
Свою жену, свой рай; весь польхая,  
Со страстью целовал ее такой,  
Что ей щетинистой своей щекой,  
На рыбью чешую весьма похожей  
(Так хорошо свою побрил он рожу!),  
Натер лицо прелестное, шепча:  
«Простите, если боль вам сгоряча  
Я причиню, супруга дорогая,  
Но вы должны, возлюбленная Мая,  
Иметь в виду, что в ремесле любом  
Таких ведь мастеров мы не найдем,  
Что хорошо работают и скоро.  
Досуг нам нужен, в этом нет позора.  
Кто запретит нам до утра играть?  
Ведь нас связала Божья благодать.  
Любое обхождение друг с другом  
Дозволено повенчанным супругам.  
Как может согрешить с женою муж,  
Себя своим ножом порезать? Чушь!  
Супруги мы, играть нам нет запрета».  
Так пропыхтев до самого рассвета,  
Хлебнул кларета он и, на кровать  
Усевшись, стал супругу целовать  
И громко петь с гримасою влюбленной.  
Казалось, жеребец разгоряченный  
Сидел в нем рядом с глупою сорокой,  
Болтающей без отдыха и срока.  
Все громче пел он, хрипло голоса,  
А шея ходуном ходила вся.  
Бог ведает, что ощущала Мая,  
Его в одной сорочке созерцая  
И в колпаке ночном. Я убежден,  
Что ей не по душе пришелся он.  
В конце концов, он заявил: «Игра  
Меня сморила, отдохнуть пора», —  
И, вмиг заснув, до десяти проспал,  
Потом, при свете дня, с постели встал.

Традиция эпиталамы с ее похвалой новобрачным здесь целиком вывернута наизнанку, а мотив прощания с девичеством и вольные свадебные шутки обрели совершенно неожиданный поворот. Ярко выписанные детали физического свойства (щетинистые щеки старого жениха, его ходуном ходящая шея, хриплый пьяный голос и «пыхтение» в кровати) делают читателей соучастниками неприглядной комедии, развернувшейся в спальне рыцаря. Полное неумение Януария увидеть себя со стороны и оценить свое поведение вызывают презрительно-снисходительный смех, смешанный с известной долей отвращения. По словам Дерекы Пирсала, возникает впечатление, как будто бы человек, начавший рассказывать грязный анекдот, остановился на всех неприглядных подробностях, которые его слушатели обычно домысливают<sup>169</sup>.

Ну а что же купленная дорогой ценой на рынке брачных услуг Мая? Сначала у читателей может возникнуть жалость к бедной новобрачной, которая не произносит во время этой сцены ни одного слова. Однако Чосер в конце эпиталамы все же открывает нам ее мысли. Оказывается, что за «игру» рыцаря она не дала бы и фасолы (*She preyseth nat his pleuyng worth a bene*). И этот холодно сардонический комментарий, готовящий читателей к ее собственной хитрой «игре» в дальнейшем, заставляет нас испытать даже нечто вроде жалости к ее старому глупому мужу. Во всяком случае, молодожены вполне стоят друг друга.

В «Рассказе Купца» Чосер продолжил обыгрывать куртуазную традицию. Если в «Рассказе Мельника» он высмеял куртуазные претензии героев низкого происхождения, то здесь речь идет уже об аристократах. Став женой рыцаря, Мая заняла общественное положение, которое дало ей все возможности сыграть роль далекой и неприступной дамы, типа Эмилии из «Рассказа Рыцаря». Тем более, что сразу же возникла и подходящая ситуация: сквайр Дамиан, как и подобает куртуазному влюбленному тут же тяжело занемог от неразделенного чувства к героине. Когда Мая пришла навестить его, он потихоньку передал ей любовное письмо, умоляя хранить молчание, а она спрятала его у себя на груди. А дальше в супружеской спальне происходит нечто совершенно немыслимое в куртуазной литературе. Желая прочитать письмо Дамиана,

Мая вышла, словно бы для дел,  
Которых несмотря на все желанье,  
Не избежишь, и, прочитав посланье,  
Его разорвала в клочки. Затем  
Их бросила — куда, понятно всем.

Так из области высоких куртуазных чувств читатели сразу попадают в повседневный и приземленный мир фаблио, традиции которого выходят теперь на передний план.

<sup>169</sup> Pearsall Derek. Op. Cit. P. 199.

Здесь больше нет музыки чувственной страсти, соединившей влюбленных в «Рассказе Мельника». Молодыми героями целиком владеют сугубо плотские желания. Лежа рядом с храпящим мужем, Мая сразу же решает пожалеть влюбленного сквайра. Рассказывая об этом, Чосер употребил те же слова, что и в отношении благородного Тезея, пожалевшего Паламона и Арситу в «Рассказе Рыцаря»: *ritee renneth soon in gentle herte* (т. е. благородное сердце быстро проникается жалостью). При этом поэт не только намеренно заземлил весь куртуазный контекст, но и цинически обыграл сам критерий благородства, столь важный для героев в рассказах Рыцаря и Студента. Ни у кого из героев «Рассказа Купца» нет ни жалости, ни благородства, и они не имеют никакого представления об этом.

Наутро Мая пишет Дамиану ответное письмо,

В котором изложила, не таясь,  
Свои все чувства, про свиданья час  
И место не сказавши ни полслова:  
Ему отдаться, мол, всегда готова.

И дальше сюжет начинает быстро двигаться к развязке по законам низкого жанра фавлю, трансформированного Чосером в этом рассказе. Мы узнаем, что живущий исключительно ради собственного удовольствия, Януарий построил роскошный сад, оградив его каменной стеной. Это сад плотских наслаждений, где нередко пляшут уподобившиеся эльфам языческие божества Прозерпина и Плутон, окруженные толпой фей и явно предвосхищающие Оберона и Титанию с их свитой из шекспировского «Сна в летнюю ночь». Открыть дверь в этот сад может только сам старый рыцарь, хранящий у себя посеребренный ключ. Сюда он часто приводит Маю, чтобы «доделать» то, «что не успел в постели». Для Януария этот сад чувственных удовольствий и есть тот «земной рай», о котором он мечтал в начале поэмы. Для читателей же огороженный каменной стеной роскошный сад имеет и еще два смысла. С одной стороны, он является пародией *hortus conclusus*, того характерного для куртуазной традиции весеннего сада, в котором герой «Романа о Розе» заметил нераспустившийся бутон, а Паламон и Арсита впервые увидели Эмилию, сразу же влюбившись в нее. С другой, — и это не менее важно — сакральной пародией библейского сада «в Едеме на востоке», где Бог поместил первых людей Адама и Еву (Быт 2:8). Этот второй смысл Чосер тонко обыгрывает на протяжении всей последней части рассказа.

Однажды «в разгар любви и наслажденья / Утратил рыцарь Януарий зренья». Окончательно потеряв голову от горя и страха, он больше не отпускает Маю от себя. Но изобретательная героиня быстро находит способ встретиться с Дамианом. Когда-то Януарий, мечтая о молодой жене, говорил, что она в его руках будет подобна воску, из которого он лепит все,

что ему нужно. Теперь же Мая, как бы выворачивая всю эту ситуацию наизнанку, ловко крадет у мужа заветный ключ и из растопленного воска лепит его копию, а затем, отдав его Дамиану, чтобы тот сделал дубликат, приказывает, проникнув в сад, дожидаться ее с мужем.

Перед тем, как отправиться с женой в сад, старый рыцарь обращается к ней со следующими словами:

Вставай, жена, мой драгоценный клад! —  
 Ей крикнул он. — Нас горлица зовет,  
 Ушла зима с чредою непогод.  
 Жена, мне грудь твоя вина милей.  
 Свой голубиный взор яви скорей!  
 Со всех сторон наш огорожен сад.  
 К тебе я страстью пламенной объят.  
 Ты ранила меня, мой ангел нежный,  
 Своею чистотою белоснежной  
 В наш милый сад вдвоем направим путь, —  
 Мне утешением и отрадой будь!

Каждый из образованных читателей Чосера с легкостью мог обнаружить в этом монологе несколько аллюзий на библейскую «Книгу Песни Песней Соломона»: «О, ты прекрасна, возлюбленная моя, ты прекрасна! Глаза твои голубиные» (1:14); «Возлюбленный мой начал говорить мне: встань, возлюбленная моя, прекрасная моя, выйди! Вот, зима уже прошла; дождь миновал, перестал; цветы показались на земле; время пения настало, и голос горлицы слышен в стране нашей» (2:10-12); «Вся ты прекрасна, возлюбленная моя, и пятна нет на тебе. Со мною с Ливана, невеста! Со мною иди с Ливана! Спеши с вершины Амана, с вершины Сенира и Ермона, от логовищ львиных, от гор барсовых! Пленила ты сердце мое, сестра моя, невеста; пленила ты сердце мое одним взглядом очей твоих, одним ожерельем на шее твоей. О, как любезны ласки твои, сестра моя, невеста; о, как много ласки твои лучше вина, и благовоние мастей твоих лучше всех ароматов! Сотовый мед каплет из уст твоих, невеста; мед и молоко под языком твоим, и благоухание одежды твоей подобно благоуханию Ливана! Запертый сад — сестра моя, невеста, заключенный колодезь, запечатанный источник» (4:7-12).

Хорошо известно, что «Книга Песни Песней», куда вошли подвигшиеся изысканной литературной обработке древнееврейские фольклорные свадебные напевы, в Библии получила сугубо аллегорическое толкование. Она сохранила для нас, быть может, лучшие образцы той сакральной эротической мистики, которую можно не раз встретить на страницах Ветхого Завета. В эпоху Средних веков в этой книге было принято видеть символическое изображение мистического союза Христа и Церкви или любовного союза Христа и души человека, а иногда даже и непорочной чистоты Богородицы. Вложить цитаты из этой книги в уста

старого развратника, обращающегося к жене, которая хочет наставить ему рога, означало не просто спародировать этот столь знаменитый текст (у Чосера есть и другие примеры сакральной пародии), но придать всей этой ситуации рассказа явно отталкивающий, едко сардонический смысл.

Следующие за монологом строки желчного комментария автора ставят все точки над *i*:

Так похотливый бормотал старик,  
А Мая Дамиану в тот же миг  
Знак подала вперед проникнуть в сад.

В саду чувственных удовольствий у Январия растет и дерево, вкушение плодов которого должно дать Мае удобный случай, чтобы совершить грехопадение. Это груша, которая в Средние века часто воспринималась как фаллический символ<sup>170</sup>. На нее по приказу Маи уже забрался Дамиан. А вслед за ним лезет и она, сославшись на свое желание беременной женщины немедленно съесть грушу и попросив слепого мужа подставить ей спину.

Он наклонился, Мая оперлась  
И, сук схвативши, поднялась на грушу  
(Простите дамы, если я нарушу  
Приличья, — безыскусен мой язык);  
Рубашку поднял Дамиан и вмиг  
Проник, — куда, вам всем, небось, известно.

(Заметим, что глагол, с помощью которого Чосер в подлиннике описал действия Дамиана, звучит крайне вульгарно: *and in her throng*, но «подлый язык» — именно то, что нужно поэту в данной ситуации).

Тут в действие вмешиваются наблюдавшие за случившимся и поспорившие между собой Плутон и Прозерпина. Плутон, уверенный, что «среди тысячи мужчин один хорош, а женщины хорошей не найдешь», возвращает Январию зрение, и тот видит, что происходит на груше. Но солидарная с женщинами Прозерпина тут же внушает Мае ответ, заставивший старика не поверить своим глазам и извиниться перед женой — ведь на дерево она влезла вместе с Дамианом, якобы, только ради его собственной пользы, чтобы возратить ему зрение, а все остальное ему лишь привиделось.

Развесил старый Январий уши,  
И только соскочила Мая с груши,  
Он стал ее с восторгом целовать...

На этом сюжет рассказа завершается к всеобщему удовольствию всех действующих лиц. Мая и Дамиан добились, чего хотели, а Январий так и не узнал правды, поверив своей жене. Его физическая слепо-

<sup>170</sup> Olson Paul A. Chaucer's Merchant and January's "Hevene in Erthe Heer", *English Literary History*, vol. 28 (1962). P. 203-213.

та стала символом его духовного ослепления и абсолютного непонимания семейных отношений и женской природы, которые он выказал с самого начала. Поэтому он и не разглядел вторжения зла в свой «земной рай» и «грехопадения» своей жены. Прозрев же, он окончательно утратил и само чувство опасности, которое мучило его, пока он был слеп<sup>171</sup>.

Поистине любовь слепа. Получивший по заслугам глупый и похотливый Януарий под конец рассказа даже может вызвать у читателей некое чувство гротескной жалости, сочетающееся с презрением. Сложнее дело с его женой, сыгравшей роль Евы в «земном раю» своего мужа. Тот факт, что Маю купили на рынке брачных услуг, отдав за старого и нелюбимого мужа, объясняет, но не оправдывает ее поступки, а постоянные библейские параллели не дают возможности свести рассказ к обычному незатейливому фарсу. Христианские ценности, отодвинутые в других фаблио на задний план, здесь выходят на авансцену, определяя сатирический контекст повествования, где комические повороты действия теперь дают повод для обличения греха и падения нравов<sup>172</sup>. Поведение Маи как бы подтверждает цитируемые Плутоном слова Екклесиаста: «Чего еще искала душа моя, и я не нашел? Мужчину одного из тысячи я нашел, а женщины между всеми ими не нашел» (7:28). Так было, есть и будет, как будто говорит нам рассказчик, срывая все маски и обнажая неприглядную правду животных инстинктов, управляющих человеком. Цинически-желчный взгляд на мир властно вторгается здесь в свойственную фаблио веселую комедию положений, окрашивая ее смех горьким привкусом. Но в мире, где Бог рушащейся схоластики отступил в сферу трансцендентного, такая реакция могла быть вполне закономерна как нисхождение вниз, в сферу приземленного быта и грубой физиологии, и как необходимый противовес высокому идеализму истории Гризельды. По-видимому, тут и нужно искать секрет композиции четвертого фрагмента книги, где «Рассказ Студента» и «Рассказ Купца» объединены по принципу контраста.

## ПЯТЫЙ ФРАГМЕНТ

### РАССКАЗ СКВАЙРА

В пятый фрагмент также вошли две истории — «Рассказ Сквайра» и «Рассказ Франклина». На самом деле, по мнению большинства исследователей, «Эпилог к Рассказу Купца», где Гарри Бейли жалуется на свою сварливую жену, и краткий «Пролог к Рассказу Сквайра», где

<sup>171</sup> Owen Charles A. The Crucial Passages in Five of The Canterbury Tales: A Study in Irony and Symbol // Chaucer. Modern Essays in Criticism. P. 257.

<sup>172</sup> Benson David C. Chaucer's Drama of Style. Chapel Hill and L., 1986. P. 117.

трактирщик просит юного Сквайра рассказать свою историю, представляя собой единое целое — законченную сцену, которую редакторы искусственно разделили на две части<sup>173</sup>. Как единое целое они и печатаются во многих современных изданиях. (Однако в некоторых менее надежных рукописях «Рассказ Сквайра» следует за «Рассказом Юриста», а вслед за ним идет или «Рассказ Купца» или «Пролог Женщины из Бата».) Но, хотя «Эпилог Купца» и «Пролог Сквайра» и связаны между собой, у нас нет никаких данных, чтобы говорить о том, что четвертый и пятый фрагменты представляют собой единую группу рассказов.

«Рассказ Сквайра» написан в жанре рыцарского романа, той его поздней модификации, которая получила название полифонической<sup>174</sup>. Ее особенностью было совмещение нескольких совершенно различных сюжетных линий. Эпизоды, относящиеся к разным, часто не связанным между собой героям, которые редко встречались друг с другом, а могли и не встречаться вовсе, следовали здесь, сочетаясь по принципу плетения кружев или по схеме музыкальных голосов в фуге. Именно так и происходит в «Рассказе Сквайра», состоящем из двух абсолютно несхожих в сюжетном отношении частей. В первой части Сквайр знакомит читателей с главными героями — татарским царем Камбусканом, его двумя сыновьями и дочерью Канакой, и рассказывает о богатом пире при дворе Камбускана, куда приезжает таинственный рыцарь с необыкновенными дарами. Это фантастический медный конь, который «куда угодно вас перенесет», зеркало, посмотрев в которое можно узнать о надвигающейся опасности, сказочный перстень, помогающий понять язык птиц, и «всерубящий» меч, одновременно поражающий врагов и заживляющий раны. Вторая часть почти целиком представляет собой жалобу покинутой возлюбленным самки сокола, которую пытается утешить Канака. В конце этой части Сквайр обещает сообщить о том, что произошло дальше, перейдя к «боям кровавым» и «к сраженьям и к разным небывалым приключеньям». На этих обещаниях рукопись рассказа и обрывается.

Точные источники сюжета первой части рассказа не установлены, хотя ученые обнаружили множество параллелей, как восточных, так и европейских. Что же касается второй части, то здесь исследователи усматривают ближайшую параллель в «Птичьем Парламенте», более ранней поэме самого Чосера, где, как мы помним, тоже действуют говорящие пернатые.

Обе эти столь несхожие между собой части скрепляет уже знакомая ранее тема рыцарского благородства — *gentillesse*, которая в первой трактуется в аспекте рыцарского ритуала, а во второй — в психологическом плане как нарушение законов этого благородства. В целом, по справедливому мнению Хелен Купер, возникает несколько странное

<sup>173</sup> The Riverside Chaucer. P. 13.

<sup>174</sup> Vinaver Eugene. The Rise of Romance. Oxford, 1971. P. 68-98.

ощущение, что Чосер как будто бы соединил главу из романа Жюль Верна с главой из книги Генри Джеймса<sup>175</sup>.

Как заметили многие комментаторы, жанр рыцарского романа очень хорошо подходит Сквайру как рассказчику. И его, как и его отца Рыцаря, тоже интересует рыцарский церемониал и куртуазное вежество, но в отличие от Рыцаря, внимание Сквайра, насколько можно судить по началу его рассказа, сосредоточено не на морально-философском смысле повествования, а на его сказочно-фантастическом компоненте. Такая смена акцентов была в духе времени, поскольку фантастика тогда все больше проникала в рыцарский роман, готовя почву для появления в следующих столетиях ренессансных поэм, типа «Влюбленного Роланда» Боярдо, «Неистового Роланда» Ариосто или «Королевы фей» Спенсера. Однако в отличие от Сквайра, сам Чосер, судя по его комментарию, воспринимает сказочно-фантастические детали рассказа с присущей ему долей скептической иронии:

Так гром, туман,  
Прибой, сеть паутинок средь полян  
Нас лишь тогда ввергают в изумленье,  
Когда не знаем мы причин явленья<sup>176</sup>.

В «Рассказе Сквайра» Чосер уделил гораздо больше внимания, чем во многих других историях, процессу сочинительства. Сквайр здесь постоянно останавливается на том, как он рассказывает свою историю. То он говорит о своем неумении описать событие должным образом, то ссылается либо на недостаток мастерства, либо на невозможность превзойти уже умерших поэтов:

Тут нужен ритор опытный, — лишь он,  
В искусство красноречья посвящен,  
Сумел бы описать такое диво  
Внушительно и вместе с тем правдиво.  
Такого у меня таланта нет.

Сторонники драматической интерпретации книги, читающие рассказы как монологи соответствующих персонажей, видят здесь бесспорную связь с «Общим Прологом», где Сквайр, единственный из всех паломников, изображен начинающим поэтом, который умеет «изрядно складывать» песни. Отсюда следует, что как поэт Сквайр и должен был особенно тщательно заботиться о манере изложения своей истории. Но есть и другая точка зрения. Ее сторонники утверждают, что в тексте рассказа уж слишком много таких отступлений, да и сам рассказ явно проигрывает в художественном отношении по сравнению с большинством других историй книги. Возможно, однако, что этот «проигрыш»

<sup>175</sup> Cooper Helen. The Canterbury Tales. P. 222.

<sup>176</sup> Рассказ Сквайра цитируется по переводу О. Б. Румера.

входил в намерение Чосера, который таким образом спародировал риторику популярных рыцарских романов, а заодно и посмеялся над неумелым рассказчиком. Если это так, то тогда поэт мог намеренно оборвать сюжет там, где он кончается в рукописях — сказанного, мол, достаточно и писать продолжение не имеет смысла<sup>177</sup>.

Проверить эти гипотезы трудно. Нам просто не на что опереться. Может, однако, показаться, что звучащая в эпилоге высокая похвала Франклина только что услышанному рассказу, сказанная то ли всерьез, то ли из вежливости, чтобы остановить Сквайра, не обидев его, произнесена вовремя. Но это, разумеется, сугубо современный взгляд — в прошлом «Рассказ Сквайра» не раз привлекал к себе известных писателей именно своей незавершенностью и скрытым потенциалом. Среди поэтов, пытавшихся его завершить, был даже сам Эдмунд Спенсер.

### РАССКАЗ ФРАНКЛИНА

Тема благородства, осмысленная Сквайром чисто внешне, в декоративном плане рыцарского ритуала, — главная и в «Рассказе Франклина», где, однако, она повернута в другой психологический ракурс, определяя собой поведение героев и предreshая счастливую развязку. Некоторые исследователи середины XX века объясняли особое внимание Франклина к вопросам куртуазного этикета его низким социальным положением — глядя на далекую от него жизнь аристократов со стороны, он, якобы, стремится подобным образом приобщиться к ней<sup>178</sup>. Вряд ли это так. Ведь франклины в XIV веке считались низшим слоем аристократии и знали о ее жизни «из первых рук».

Сам Франклин очень точно определил жанр своего рассказа. Это бретонское лэ, т. е. относительно небольшой рассказ в стихах, сюжет которого обычно опирался на бретонские (кельтские) предания и мог совпадать с сюжетными ходами рыцарских романов «бретонского цикла». Недаром же ученые иногда называют лэ мини-романом. Для возникших во Франции и имевших хождение в Англии в XII—XIII веках лэ был характерен интерес к рыцарским нравам, тонко разработанной любовной коллизии, которая могла включать в себя куртуазные отношения, внимание к внутренней жизни персонажей и к чудесному, в том числе к колдовству.

Источник сюжета «Рассказа Франклина» восходит к хорошо известному в фольклоре мотиву об «опрометчивом обещании». Боккаччо одним из первых придал этому сюжету литературную обработку. Он дважды обращался к нему — в своем романе в прозе «Филоколо» и в

<sup>177</sup> См., например, *Haller Robert S. Chaucer's Squire and the Uses of Rhetoric // Modern Philology* 1965, №62. P. 127-136.

<sup>178</sup> *Robertson D. W. Op. Cit. P. 470-472.*

«Декамероне» (пятая новелла десятого дня). Как считают ученые, Чосер, по-видимому, был знаком с обоими вариантами, предложенными итальянским писателем, и учитывал их, когда сочинял свой рассказ, который довольно сильно отличается от версий Боккаччо. В обеих этих версиях появляются рыцарь, его жена и другой рыцарь, страстно влюбленный в нее. Желая отделаться от влюбленного в нее рыцаря, который постоянно докучает ей, дама ставит перед ним, казалось бы, невыполнимую задачу. Если он сумеет сделать так, чтобы сад зацвел в январе, она уступит ему. Обратившись за помощью к магу, влюбленный заставляет сад расцвести. В ужасе дама рассказывает обо всем мужу, и тот велит ей исполнить свое опрометчивое обещание. Свое решение в разных версиях он обосновывает по-разному. В «Филоколо» — потому что влюбленный заслужил награду; в «Декамероне» — потому что мотив, побудивший жену дать обещание, был чистым и из страха перед колдовскими силами мага. Однако в обеих версиях влюбленный рыцарь, пораженный благородством мужа, отказывается от дамы, а маг — от оплаты своих трудов.

С легкой руки Китреджа «Рассказ Франклина» долгое время рассматривали как завершающий в «брачной дискуссии», начатой Алисон из Бата и продолженной Студентом и Купцом, каждый из которых описал свою модель семейных отношений. Отвечая всем этим рассказчикам, Франклин, якобы, предложил свой идеал брака, который держится на взаимной любви, доверии и уважении супругов, так что вопрос о главенстве в семейной жизни решается сам собой<sup>179</sup>. На самом деле «Рассказ Франклина» — гораздо сложнее, чем простой ответ Алисон, Студенту и Купцу, и не поддается столь однозначной расшифровке.

Ученые не пришли к единому выводу о времени действия рассказа. Судя по тому, что влюбленный сквайр Аврелий молится Фебу о помощи, а помогающий сквайру волшебник пользуется языческой «мудростью безбожной», время действия отнесено к дохристианской эре. С другой стороны, в поисках волшебника Аврелий вместе с братом из Бретани отправляется во французский город Орлеан, славный своим университетом, и возвращаются они обратно в Арморик «в морозные рождественские дни». Скорее всего, как и в некоторых поздних пьесах Шекспира, язычество здесь мирно уживается с христианством. Во всяком случае, идеал брака, изображенный в рассказе, совершенно непонятен без контекста христианских ценностей, которые тут неожиданно сочетаются с казалось бы противоречащим им куртуазным этикетом.

Согласно имевшим хождение в Англии латинским католическим требованиям XIV века, жених во время венчания давал невесте обет «любить ее, поддерживать, почитать и заботиться о ней в здравии и болезни», пока

<sup>179</sup> *Kittredge George Lyman. Chaucer's Discussion of Marriage // Chaucer: Modern Essays in Criticism. P. 215.*

их не разлучит смерть. Невеста же, со своей стороны, обещала жениху «слушаться его, служить ему, любить, почитать и заботиться о нем в здравии и болезни», пока их не разлучит смерть<sup>180</sup>. Таким образом, столь важное для всей «брачной дискуссии» обещание «слушаться и служить» (*obedire et servire*) давала только невеста. И если Женщина из Бата восставала против этого обета, а Гризельда буквально следовала ему, то герои «Рассказа Франклина» нашли для себя своеобразный компромисс.

Поначалу отношения рыцаря Арвирага и его дамы сердца Доригены строятся целиком по куртуазному образцу служения недоступной красавице. Арвираг «щедро лил в сраженьях кровь, / Чтоб заслужить вниманье и любовь» своей госпожи. Под конец его преданность, послушание и муки сердца вызвали жалость и сострадание у Доригены, и она решила вступить с ним в брак, «владыкой сделавши его своим». Иными словами, с момента вступления в брак в отношениях Арвирага и Доригены христианская модель поведения (*obedire et servire*) как будто бы заменила собой куртуазную — «Поскольку в браке верх имеет муж». Однако Арвираг, помимо брачных обетов, дает своей жене еще одну клятву:

Чтоб укрепить союз их тел и душ,  
 Покаялся рыцарь в том, что никогда  
 Не будет он в грядущие года  
 Над нею власть супруга проявлять,  
 Ей ревностью обидной досаждать;  
 Нет, как любовник госпожи своей,  
 ♦ Намерен он служить покорно ей,  
 Владыкой называясь лишь для виду,  
 Чтоб от людей не потерпеть обиду<sup>181</sup>.

Доригена, отвечая Арвирагу, благодарит его за щедрое благородство, которое предоставило ей столь большую свободу (*of youre gentillesse / Ye profre me to have so large a reune*), и обещает быть покорной и верной (*humble trewe*) женой. Как видим, послушание и служение в этом браке взаимно, поскольку, по словам Франклина, бог любви не терпит главенства (*maistrie*) никого из супругов.

Как все духовное, любовь вольна,  
 И всякая достойная жена  
 Свободной хочет быть, а не рабыней.  
 Мила свобода ей, как и мужчине.

<sup>180</sup> *Morgan Gerald*. Experience and the Judgment of Poetry: A Reconsideration of the Franklin's Tale // *Medium Aevum*. Oxford, 2001, vol. 70, Iss 2.

<sup>181</sup> Рассказ Франклина цитируется по переводу О. Б. Румера.

Насколько крепок и жизнеспособен такой союз в непрочном и нестабильном мире, где Бог отдалился от человека, должно проверить время и посланные судьбой испытания.

Рассказывая об этих испытаниях, Чосер придумал поворот действия, которого нет ни в одном из его источников. Арвираг и Доригена жили счастливо, пока Арвираг как и подобает истинному рыцарю не отправился в Англию «за славой боевой», оставив Доригену одну почти на два года. Любящая мужа героиня сильно тосковала в его отсутствии. Неожиданно символом опасностей, грозящих не только Арвирагу сейчас, во время его похода, но и всегда подстерегающих человека на его жизненном пути, для нее стали расположенные рядом с их замком прибрежные скалы, на которые она не могла глядеть без страха и душевной боли. Тоска ослепила героиню, и она попала под власть иллюзии, не поняв, что скалы, вообще-то, нейтральны и лишь ее воображение сделало их символом зла. Сам же образ «опасных скал» дал Чосеру возможность вновь вернуться к теме теодицеи, вписав «Рассказ Франлина» в общий религиозно-философский контекст книги. Размышляя о своей судьбе, Доригена вопрошает:

О, вечный Боже, — Ты, что над вселенной  
Царишь извечно волей неизменной,  
Ты создал лишь благое, говорят.  
Но этих черных скал унылый ряд,  
Что кажется зловещим привиденьем,  
А не благого Господа твореньем,  
Тобою создан, Господи, к чему,  
Наперекор и сердцу и уму?  
Ни человек, ни зверь от века тут  
Найти прокорм не могут и приют.  
К чему нужны, о Боже, скалы эти?  
Они лишь зло плодят на белом свете.  
Людских немало сотен тысяч тел  
Их острый гребень погубить успел,  
Меж тем не человек ли, о Творец,  
Прекраснейший творения венец,  
И должен был бы Ты его любить  
Превыше всех. Так чем же объяснить,  
Что Ты, к погибели людей стремясь,  
Такие средства создал против нас?

Как видим, этот монолог героини как бы вторит монологу Паламона, где тот высказал сомнение в мудрости Провидения перед лицом страдавший ни в чем не повинных людей. Однако в отличие от героев рассказов Рыцаря, Юриста или Студента, Доригена не хочет принять мир, таким, как он есть, со всеми его несовершенствами, и смириться с волей Бога. Впав в отчаяние, героиня «Рассказа Франкина» просит Бога о

чуде, которое должно нарушить законы природы, хотя в глубине души она и не верит в возможность его свершения:

Ты, Боже, сделай так, чтоб черный ад  
Все эти скалы поглотил навеки.

Такая раздвоенность сознания и загоняет Доригену в ловушку, которую она сама приготовила для себя. Если у Боккаччо героиня ставила влюбленному в нее рыцарю невыполнимое условие, чтобы отвязаться от его ухаживаний, то мотивы поведения Доригены иные. Связанные со скалами страхи перед полным таинственных опасностей миром не покидают ее, став чем-то вроде наваждения. Поэтому, отказав страждущему от любви Аврелию, она под конец в шутку (*in pley*) все же обещает ему взаимность, если он заставит скалы исчезнуть. Доригена, еще недавно молившаяся о чуде, забыв об этом, теперь целиком полагается на от века нерушимые законы природы и не верит в успех Аврелия, советуя ему бросить «любовный бред». Тогда юный сквайр, со своей стороны, тоже обращается с молитвой убрать скалы, но не к «Вечному Богу» (*Eterne God*), как Доригена, а к Фебу, и тоже не слышит ответа. Законы природы, как будто бы, торжествуют.

Но мир, действительно, таит непредсказуемые опасности, а чудеса бываюг разного рода. Скалы не погружаются в морскую пучину, как о том молились героиня и сквайр, но с помощью искусного чародея Аврелий заставляет их на время скрыться из виду. Так для несчастной Доригены одна иллюзия уступает место другой, в реальности гораздо более опасной, чем первая. Ведь теперь под угрозу поставлено само ее семейное счастье. Что же касается Аврелия, который до сих пор вел себя как истинный куртуазный влюбленный, то, став участником обмана и потребовав от Доригены выполнить данное в шутку обещание, он не только нарушил все куртуазные нормы поведения, но и пограл столь важные в этом рассказе ценности благородства и верности.

Сюжет рассказа, казалось бы, движется к неминуемой трагической развязке. Это подтверждает и длинный монолог Доригены, где она, вспоминая героиню древности, размышляет о самоубийстве:

Увы, о рок, в ужасные тиски  
Меня ты взял. Мне от твоей руки  
Спасенья где искать? Ах, знаю я:  
Смерть иль позор отныне ждут меня.  
Меж них должна я выбрать. Но клянусь:  
Я лучше с милой жизнью разлучусь,  
Чем тело дам свое на оскверненье  
Иль соглашусь на клятвопреступленье...

Но вместе с тем, как точно подметили критики<sup>182</sup>, очень большая по числу строк жалоба героини, которая выдержана в лучших риторических традициях эпохи, как бы отстраняет читателей от происходящего, возвращая их к условностям жанра лэ с его благополучным финалом. Тем не менее, этот финал носит несколько двусмысленный характер, ставя под сомнение утопию счастливого брака главных героев.

Доригена обо всем рассказала уже давно вернувшемуся из похода мужу, и тот велел ей выполнить данное Аврелию обещание и отправиться к нему на свидание. Приняв такое решение, Арвираг нарушил хрупкое равновесие христианского и куртуазного начал, на котором держится его брак. Распорядившись судьбой Доригены против ее воли, он поступил как наделенный властью глава семьи. Но при этом, как указали ученые, он явно забыл, что, согласно церковному каноническому праву, муж, потворствующий прелюбодеянию собственной жены, навсегда лишается причастия<sup>183</sup>. Однако в финале рассказа доминируют другие ценности. Для Арвирага важнее данное, пусть и в шутку, слово, та самая *trouthe*, верность слову и честность, которые неотделимы от рыцарской чести и благородства. Потому он и говорит жене:

Клянусь Творцом! За вас, моя любовь,  
Скорей пролью я всю до капли кровь,  
Чем допущу, чтобы покрыло тенью  
Вам светлый образ клятвopеступленье.  
Быть верным слову — высший нам закон.

В результате рыцарские ценности неожиданно побеждают. Устыженный благородством Арвирага, Аврелий и сам проявляет щедрость души и отказывается от Доригены, а волшебник, пораженный великодушием сквайра, освобождает его от платы за свой труд. Ведь благородство не чуждо и «мужам науки». Все возвращается на круги своя, и Арвираг и Доригена продолжают счастливую семейную жизнь:

Блаженно радостно текли их дни.  
В их браке места не было ни гневу,  
Ни ревности, — ее как королеву,  
Он чтил, она ему была верна.  
Все этим сказано про них сполна.

В конце рассказа Франклин спрашивает, кто самый великодушный (*mooste fre*<sup>184</sup>) из действующих лиц. Великодушны все, и все как будто бы достойны похвалы. Однако вопросы о природе зла, заданные Доригеной в момент разлуки с мужем, так и остаются без ответа, хотя

<sup>182</sup> *Sledd James*. Dorigen's Complaint // *Modern Philology*, vol. 45 (1947-1948). P. 36-45.

<sup>183</sup> *Robertson D. W.* Chaucer's Franklin and his Tale // *Costerus: Essays in English and American Language and Literature*, new series, vol. 1, Amsterdam: Rodopi, 1974. P. 1-26.

<sup>184</sup> Слово *fre* в языке Чосера означает великодушный, благородный, свободный.

рыцарское благородство в последнюю минуту и спасло брак героев. Поэтому благополучный финал рассказа подобен развязке проблемных пьес Шекспира, таких, как «Конец — делу венец» или «Мера за меру», где радость счастливого конца окрашена горьковатым сомнением.

## ШЕСТОЙ ФРАГМЕНТ

Шестой фрагмент, куда вошли рассказы Врача и Продавца Индульгенций, занимает в книге самостоятельное положение. Здесь нет пролога, связывающего эти рассказы с предыдущими, или эпилога, соединяющего их с последующими историями. В изданиях XX века, опирающихся на Элзмирскую рукопись, этот фрагмент обычно помещают после рассказа Франклина и перед рассказом Шкипера, который открывает седьмой фрагмент. Однако в некоторых других рукописях вслед за рассказом Франклина идет рассказ Второй Монахини и Слуги Каноника и лишь после них шестой фрагмент. В рукописи Хенгурта истории расположены совсем по-другому: Рассказ Франклина, Второй Монахини, Студента, Врача, Продавца Индульгенций и Шкипера. Сопоставив все эти сведения, Хелен Купер предположила, что Чосер, сочинив шестой фрагмент, вообще не успел принять окончательное решение, где его поместить, хотя история Врача как бы переключается с примерами из жалобы Доригены в рассказе Франклина<sup>185</sup>. Но связь эта, на наш взгляд, все-таки слишком отдаленная и косвенная. Недаром же ученые называют шестой фрагмент «плавающим», не имеющим четкого и определенного места в структуре книги<sup>186</sup>.

## РАССКАЗ ВРАЧА

По мнению почти всех ученых, в художественном отношении «Рассказ Врача» не очень удался Чосеру<sup>187</sup>. Точно определить его жанр достаточно трудно. Скорее всего, он представляет собой нечто среднее между рассказом о случившемся в далеком прошлом событии (*historial thyng notable*) и назидательным примером, где все-таки доминируют черты исторического повествования. Источник сюжета заимствован у Тита Ливия, на которого Чосер и ссылается в первых строках рассказа («Тит Ливий повествует...»). Тем не менее, большинство исследователей считает, что, сочиняя историю Врача, поэт пользовался не книгой римского ис-

<sup>185</sup> *Cooper Helen*. The Canterbury Tales. P. 247.

<sup>186</sup> *Howard Donald R*. Op. cit. P. 338.

<sup>187</sup> Насколько нам известно, исключением является лишь обстоятельная статья Энн Мидлтон: *Middleton Anne*. The Physician's Tale and Love's Martyrs: "ensaamples more than ten" as a Method in the Canterbury Tales // *Chaucer Review* 8 (1973-1974). P. 9-32. Однако аргументы Мидлтон, на наш взгляд, все же не достаточно убедительны.

торика, но отрывком из «Романа о Розе», где Жан де Мен пересказал Ливия, опустив ряд важных, но ненужных в его версии подробностей.

В своей книге, названной «От основания города», Тит Ливий описал столкновение, возникшее между занимавшим пост судьи патрицием Аппием и другим патрицием Виргинием, дочь которого (Виргиния) заинтересовала несправедливого судью. Стремясь овладеть девушкой, Аппий нанял лжесвидетеля, который объявил Виргинию украденной у него много лет назад рабыней. Аппий распорядился вернуть девушку, но Виргиний, поняв, какая судьба уготована его дочери, тут же в суде отсек ей голову и отдал ее Аппию. Судья приказал арестовать Виргинию, однако народ встал на его защиту и сверг Аппия, который затем покончил с собой в тюрьме. Для Тита Ливия жестокий по современным меркам поступок Виргиния был актом доблести, позволившим ему возглавить народное сопротивление и свергнуть ненавистного тирана.

Темы утраты доблести римского народа, коррупции власти и открытого попрания закона, волновавшие патриотически настроенного Ливия, книге которого был присущ высокий нравственный пафос, гораздо меньше интересовали Жана да Мена, увидевшего в истории Виргинии типично средневековый пример того, насколько истинная справедливость необходима в падшем мире, откуда ушла любовь. Соответственно политический и социальный контекст рассказанной Ливием истории в «Романе о Розе» приглушен, и многие второстепенные персонажи, в том числе жених Виргинии, исчезли из повествования.

Обратившись к истории Виргинии, Чосер внес в нее собственные изменения. Если у Тита Ливия и Жана де Мена главными действующими лицами были Аппий и Виргиний, а героиня играла, в общем-то, пассивную роль, то Чосер выдвинул ее на первый план. Дав развернутый портрет Виргинии, блиставшей красотой, умом и кротостью нрава, поэт как бы поставил ее в один ряд с другими идеальными героинями книги, такими как Костанца и Гризельда, которые прошли через тяжкие испытания. Знакомство с Виргинией в свою очередь готовило читателей к центральной сцене рассказа, которую придумал сам Чосер. В «Рассказе Врача» Виргиний из суда отправляется домой и там объявляет ничего не подозревающей дочери о принятом им решении:

Виргиния, дитя, — сказал он ей, —  
 Перед тобой один из двух путей:  
 Смерть иль позор. Зачем родился я,  
 Раз мне пришлось дожить, о, дочь моя,  
 До дня, когда тебе, моя отрада,  
 От острого меча погибнуть надо?<sup>188</sup>

<sup>188</sup> «Рассказ Врача» цитируется по переводу О. Б. Румера.

Поняв, что другого выхода нет, Виргиния оплакивает свою раннюю кончину, а затем смело идет навстречу уготованной ей судьбе:

Благодарю Творца,  
 Что девственной останусь до конца.  
 Позору смерть предпочитаю я.  
 Отец, готова к смерти дочь твоя.

Как подметили почти все критики, Чосер в этой сцене смешал языческие и христианские ценности. Хотя действие рассказа происходит в языческом Риме, Виргиния молится Творцу и вспоминает дочь библейского судьи Иеффая, которую тот был вынужден отдать на заклятие, ибо он дал обет принести в жертву первое, что увидит, вернувшись домой после победы над врагами. Первой он и увидел собственную дочь, которая вышла за городские стены встретить отца. Соответственно представление о римской доблести, согласно которому потеря чести была хуже смерти (пример тому Лукреция), и христианская концепция целомудрия, возвеличивавшая девственность, но запрещавшая самоубийство, здесь сплелись воедино. В свете такого совмещения ценностей поведение Виргиния, казнившего дочь, как он утверждает, не из-за ненависти, но ради любви к ней (*for love, and nat for hate*), кажется, по крайней мере, с современной точки зрения, не таким уж похвальным. Тем более что Виргиний сделал это не в суде в чрезвычайных обстоятельствах, как у Тита Ливия и Жана де Мена, но дома, спокойно и тихо.

Эта не до конца разрешенная двойственность сохраняется и в финале рассказа, где Врач говорит о том, что грехи не могут остаться ненаказанными:

Вы видите, не безнаказан грех,  
 Но час небесной кары скрыт от всех.

Но если с Аппием, получившим по заслугам, все ясно, то у нас так и нет ясного ответа на вопрос, совершил ли грех Виргиний, убив свою дочь.

В Эпilogue рассказа Трактирщик выражает примерно то же сомнение, сетуя на горькую судьбу Виргинии, а затем предлагает Продавцу Индульгенций рассказать «что-нибудь веселенькое» (*some myrthe or japes*). Но по желанию «всех благородных», кому надоели грубые шутки, тот соглашается поведать им «слово назиданья», выпив предварительно глоток эля.

### РАССКАЗ ПРОДАВЦА ИНДУЛЬГЕНЦИЙ

«Рассказ Продавца Индульгенций» связан с «Рассказом Врача» по принципу сходства и противоположности. Предметом повествования обоих является грех, но если в «Рассказе Врача» грешников наказывают

другие люди публично, то в «Рассказе Продавца Индульгенций» сами грешники втайне от других наказаны своим грехом<sup>189</sup>.

«Рассказу Продавца Индульгенций» предшествует достаточно длинный Пролог, хотя и связанный с рассказом Продавца, но представляющий собой самостоятельную часть шестого фрагмента. По своей известности этот пролог уступает разве что «Прологу Женщины из Бата». Оба они написаны в так называемой «исповедальной» форме, обнажающей мысли героя.

Продавец Индульгенций откровенно делится секретами своей профессии — виртуозное красноречие и ловкие трюки помогают ему безнаказанно дурачить людей и наживаться на их легковерии, продавая фальшивые мощи и индульгенции, в искупительную силу которых он сам не верит. Продавец — великолепный мастер своего дела, и сила его слова такова, что бедная вдова охотно несет ему последние деньги, оставляя своих детей голодными. Но Продавца это нисколько не заботит. Главное для него — заработать побольше денег:

Я мысль свою вам вкратце изложу:  
 Стяжанья ради проповедь твержу,  
 И неизменен текст мой всякий раз:  
 Radix malorum est cupiditas<sup>190</sup>.  
 Да, алчность — мой испытанный конек  
 И, кстати, мой единственный порок.  
 Но если в алчности повинен я,  
 Ее врачует проповедь моя,  
 И слушатели горько слезы льют.  
 Вы спросите, зачем морочу люд?  
 Ответствую: затем, чтобы стяжать.  
 Достаточно об этом рассуждать.

Ряд критиков прошлого столетия усмотрели в этой откровенности Продавца сходство с монологами Ричарда III или Яго, которые тоже открывали перед зрителями свою душу и делились тайными замыслами. Так, например, Глостер в самом начале «Ричарда III» говорил:

Я недоделан,  
 Такой убогий и хромой, что псы,  
 Когда пред ними ковыляю, лают.  
 Чем в мирное, расслабленное время  
 Мне наслаждаться? Разве что глядеть  
 На тень мою, что солнце удлиняет,  
 Да распевать мне о своем уродстве?  
 С тех пор, как знаю я, что в эти дни  
 Хваленые любовником не быть мне, —

<sup>189</sup> The Riverside Chaucer. P. 15.

<sup>190</sup> «Корень всех зол есть сребролюбие» (1 Тим 6:10).

Решился стать я подлецом и проклял  
Ленивые забавы мирных дней.

(I, 1, перевод А. Радловой).

Однако сходство это во многом обманчиво. Открывая свои коварные замыслы, Глостер обращается к зрителям, а другие персонажи пьесы о них ничего не подозревают, что придает психологическую убедительность его дальнейшим поступкам. Иное дело Продавец. Он, нисколько не стесняясь, посвящает едущих вместе с ним паломников в тайны своей профессии, а затем, казалось бы, вопреки всякой логике все равно предлагает им свои фальшивые мощи и индульгенции. Но это логика литературы его эпохи. Монолог Продавца по времени гораздо ближе не речи сложных и многомерных шекспировских персонажей, но откровения Порока из многочисленных моралите или рассуждения рядящегося в монашеские одежды Лицемера (Faux Semblant — в переводе И. Б. Смирновой получившего имя «Личины») из «Романа о Розе», на который Чосер явно ориентировался, сочиняя данный пролог:

Работа для меня скучна  
И мне для жизни не нужна.  
Каким же глупым надо быть,  
Чтоб труд какой-нибудь любить!  
Уж лучше буду я ханжой:  
Церковным платьем ложь прикрою...  
Добычей денег озабочен,  
Обогащаюсь ловко очень:  
Под дудку пляшут все мою,  
Я ж — удовольствия ловлю.  
Я ложью деньги вымогаю —  
И так все средства добываю.

Но и здесь сходство вовсе не полное. Ведь Порок в моралите и Лицемер в «Романе о Розе» — персонажи аллегорические, а Продавец — фигура, пусть и близкая к типу, но все же имеющая индивидуальные черты, хотя и не столь объемная и многогранная как шекспировские герои. Он двумерен и, как считают ученые, напоминает химеры, гротескные существа на карнизах готических соборов, или чудовищ и грешников, изображенных на полях некоторых средневековых часословов и псалтирей<sup>191</sup>. Он — часть низовой культуры Средних веков, того заволаживающего воображение мира низкого и уродливого, inferнального мира гротеска и зла, который потом проник в картины Босха и Брейгеля.

Мы помним, что описывая его внешность в «Общем Прологе», Чосер лишь намекнул на его физическую странность, не дав прямого ответа, кто же он на самом деле — скопец от рождения или гомосексуа-

<sup>191</sup> Howard Donald R. . Op. cit. P. 341.

лист, которого в ту эпоху могли подвергнуть жестокому преследованию. Но это и не важно, поскольку странности его внешности и поведения, которые он пытается компенсировать наглой бравадой, лишь отражают его нравственное состояние. Ведь Продавец Индульгенций — совсем не простой мошенник, типа желчного Управляющего (Мажордома), который ловко дурачит своего хозяина-помещика. Продавец мошенничает в духовной сфере, торгуя индульгенциями, которые дают отпущение грехов и надежду грешнику попасть в Царство Небесное. Однако в пестрой мозаике книги, где есть место для идеальных героинь типа Гризельды или святой Цецилии («Рассказ Второй Монахини») должны быть и подобные ему заблудшие души. Он как бы попал сюда из ада Данте. Дурача наивных людей, он, как и подобает злу, согласно учению Тертуллиана и Фомы Аквинского, паразитирует на добре. И этот духовный обман влечет за собой и особое наказание — полную атрофию нравственного чувства и как следствие духовную смерть. Его откровения одновременно привлекают и отталкивают слушателей, а темой его рассказа закономерно становится не только жадность (сребролюбие), но и сама смерть.

«Рассказ Продавца Индульгенций» как, может быть, ни один другой в книге, неразрывно связан с его Прологом. Он как бы показывает нам Продавца в действии, с увлечением вещающего одну из своих поучительных историй, с помощью которых он зарабатывает себе на жизнь. Соответственно рассказ представляет собой очень искусную проповедь (Продавец — прекрасный мастер своего дела), в которой можно выделить краткий зачин, саму проповедь и весьма длинный назидательный пример. По сути дела, этот пример и является главной частью рассказа.

В зачине Продавец знакомит слушателей с «компанией повес», не названных по имени молодых людей, которые целиком погрязли в так называемых « кабацких грехах» (tavern sins). К числу подобных грехов в Средние века обычно относили блуд, обжорство и пьянство. Они часто сопровождалась также азартными играми (в данном случае в кости) и сквернословием, и, в конечном счете, могли привести людей к гневу, лжи и убийству.

В веселой компании повес Продавец особо выделяет трех, которых он в дальнейшем именуется старший, младший и худший, таким образом как бы уподобляя свой рассказ притче. Сами же « кабацкие грехи» дают Продавцу повод для искусно составленной проповеди, уснащенной множеством ученых примеров, обличающих эти грехи.

Знаменательно, что большинство таких грехов в проповеди Продавца влекут за собой смерть. Так чревоугодие послужило причиной грехопадения первых людей в рай и впустило смерть в падший мир. Обжорство же в этом падшем мире ведет к духовной смерти:

Но кто излишествами насладится,  
В том дух живой тотчас же умертвится.

Столь красочно описанные Продавцом пьяницы

(О, пьяница! Твои штаны обвнсла,  
От бороды несет отрыжкой кислой,

И в храпе, сотрясающем твой сон,  
Ноздрей высвистываешь ты: Сам-сон.)

тоже стали жертвами смерти. Он напоминает о судьбе Аттилы, умершего в пьяном виде «смертью жалкою, позорной». Равным образом сквернословие и богохульство влекут за собой «проклятья, ссоры, свары, / Кинжалами смертельные удары».

Давая наглядный пример ораторского искусства Продавца, его проповедь в то же время исподволь готовит следующий сразу вслед за ней рассказ, который должен воочию показать слушателям вредность «кабацких грехов» и пагубность сребролюбия, являющегося «корнем всех зол». Как мы уже сказали, главная тема рассказа — смерть.

Точный источник сюжета рассказа не установлен. По единодушному мнению всех ученых, он восходит к фольклору, где есть множество историй о трех «буянах» или прожигателях жизни (у Чосера — rioters), которые, найдя богатство, убивают друг друга из жадности. К фольклору же восходит и прием повествования, обыгрывающий двойное значение слова смерть, которое ясно читателям, но скрыто от героев. Из фольклора заимствована и встреча героев с таинственным незнакомцем, который указывает им, где найти клад. Но, как и в большинстве других случаев, Чосер кардинально переосмыслил все эти источники, создав совершенно оригинальное произведение, считающееся одним из самых удачных из всех рассказов книги.

Рассказ открывается сценой кутежа трех пьяных друзей, пирующих в каком-то притоне. Погрязнув в «кабацких грехах», живя лишь плотскими утехами, они уже мертвы в духовном смысле и как бы олицетворяют собой хорошо известное всем церковным прихожанам той поры изречение апостола Павла: «Ибо если живете по плоти, то умрете, а если духом умерщвляете дела плотские, то живы будете» (Рим 8:13).

Услышав звуки погребального колокола, друзья узнают, что рядом свирепствует чума (ее тогда называли «черной смертью»), унесшая уже многие жизни. Один из них в пьяном угаре восклицает:

Христовы длани! — закричал буян. —  
Когда бы только был к Чуме я зван,  
Уж я бы ей пересчитал все кости.  
Идем, друзья, отыщем кровопийцу,  
Невинных душ гнуснейшую убийцу.

Приняв вызов и поклявшись в вечной дружбе, трое подвыпивших молодчиков отправляются на поиски смерти. А по дороге они

Чуму бранили, смерть нещадно кляли,  
 Божбой Господне тело раздирали  
 И похвалялись: смерти, мол, капут,  
 Да и чуму попутно изведут.

Клятва друзей убить смерть («смерть умрет» — Deeth shall be deed) звучит явным эхом другого не менее известного в ту пору каждому прихожанину библейского изречения: «От власти зла Я искуплю их, от смерти избавлю их. Смерть! где твое жало? ад! где твоя победа?» (Ос 13:14). Эти слова ветхозаветного пророка Осии обычно читаются на пасхальной службе и в сознании многих поколений христиан ассоциируются с искупительной жертвой Христа, которая не упразднила смерть, но избавила людей от первородного греха и тем открыла им путь к вечной жизни в Царстве Небесном, вырвав у смерти ее жало.

Однако пьяной компании недоступны подобные ассоциации. В смерти они видят лишь некое вполне реальное существо, которое, как им кажется, можно убить, и которое они пытаются с этой целью отыскать. В притчеобразной структуре повествования этого рассказа такое заблуждение возможно, а в культурологическом контексте эпохи и легко объяснимо. Ведь в средневековом фольклоре и средневековой живописи смерть часто персонифицировали, изображая ее то как старуху с косой, то как дряхлого старика или каким-нибудь иным аналогичным образом. Смерть в таком обличье не появляется в рассказе, но она как бы отбрасывает свою тень на все его действие.

Пройдя около полумили, молодые люди встречают таинственного незнакомца, «бедного старика» (an oolde man and a rowte), и спрашивают у него, где найти смерть. Этот старик — один из самых загадочных персонажей книги. Вот, что он говорит о себе в ставших хрестоматийными строках:

Увы, я даже смерти не угоден.  
 И вот бреду, отверженец Господень,  
 Все дальше, дальше. Нет конца дороге.  
 Стучу клюкой на гробовом пороге,  
 Но места нет мне и в земле сырой,  
 И обращаюсь я к тебе с мольбой:  
 «Благая мать! Зачем ко мне ты строже,  
 Чем к остальным? Иссохли кости, кожа,  
 И кровь моя давно уж холодна.  
 Я в этой жизни испытал сполна  
 Все то, что испытать нам должно в мире.  
 Когда же плоть моя почует в мире?  
 Внемли же, смерть! Я радостно б сменил  
 Тот гроб, что в келии своей хранил,  
 На твой покров, на саван погребальный!»  
 Но нет ответа на призыв печальный;  
 И вот брожу я, бледный и худой.

Кто же этот «дряхлый бродяга»? Внешне он как будто бы напоминает проклятого за убийство брата и осужденного на вечные скитания Каина и подвергшегося той же участи за богохульство Агасфера, или Вечного Жида. Но, может быть, он воплощает Старость или дьявола, или волю Бога, или грех, или саму смерть?<sup>192</sup> Четкого ответа на все эти вопросы Чосер не дает. Сила этого образа, словно превосходящего Старого Морехода из знаменитой баллады Кольриджа, именно в его многозначности, допускающей разные толкования и придающей ему особую глубину и загадочность.

Ясно одно: таинственный старик устал от долгой жизни, которая стала для него чем-то вроде ссылки или даже тюрьмы, где он чувствует себя «мятущимся пленником» (*Thus walke I, lyk a restelees kaityf*)<sup>193</sup>. В данной строке Чосер тонко обыграл две библейские аллюзии, бывшие у его читателей на слуху: «Ибо по внутреннему человеку нахожу удовольствие в законе Божиим; но в членах моих вижу иной закон, противоборствующий закону ума моего и делающий меня пленником закона греховного<sup>194</sup>, находящегося в членах моих. Бедный я человек! кто избавит меня от сего тела смерти?» (Рим 7:23-24). Эти слова апостола Павла перекликаются здесь со строкой из «Откровения святого Иоанна Богослова»: «В те дни люди будут искать смерти, но не найдут ее; пожелают умереть, но смерть убежит от них» (Откр 9:6). Именно так и происходит со стариком. Он как «мятущийся пленник» ищет смерти, она же бежит от него, и мать сыра земля по какой-то неизвестной нам причине не хочет принять его.

Тоска «мятущегося пленника», близкое безнадежному отчаянию душевное беспокойство таинственного старика — очень важная черта этого загадочного образа. Ряд критиков усмотрели здесь аналогию с внутренним состоянием Продавца Индульгенций, который, по их мнению, как бы помимо своей воли проецирует на старика собственное ощущение «пленника закона греховного», сделавшего его изгоем общества<sup>195</sup>. Привыкший отпускать грехи других людей, Продавец, якобы, сам не может покаяться, хотя и чувствует свое духовное омертвление. Подобно старику, он знает, где правда (в рассказе — смерть), но не может воспользоваться ей. И потому он тоже осужден на полную отчаяния, лишённую надежды на духовное перерождение «Жизнь-и-в-Смерти»<sup>196</sup>.

<sup>192</sup> *Philips Helen*. Op. cit. P. 154.

<sup>193</sup> Русский перевод: «И вот бреду, отверженец Господень» не очень точно передает смысл оригинала.

<sup>194</sup> В «Рассказе Священника» это место Нового Завета переведено Чосером именно как *a restlees kaityf*. Совпадение, как видим, дословное.

<sup>195</sup> *Pearsall Derek*. Op. cit. P. 103.

<sup>196</sup> *Patterson Lee W.* Chaucerian Confession: Penitential Literature and the Pardoner // *Medievalia et Humanistica*, 7, 1976. P. 166.

Не все исследователи согласны с таким толкованием. Но, как бы там ни было, именно старик указывает трем прожигателям жизни, где искать смерть:

Ну, если смерть не терпится вам встретить,  
Тогда смогу, пожалуй, вам ответить.  
Смерть повстречаете на этой тропке.  
Лежит она под деревом в кустах,  
И на нее нагнать не смогут страх  
Угрозы ваши.

Возвращаясь к главной теме рассказа, старик в иносказательной манере предупреждает молодых людей, что деньги («корень всех зол сребролюбие») и есть смерть. Ведь под деревом в кустах они находят клад золотых монет, который, тут же забыв о цели путешествия, пьяная компания решает поделить между собой. Здесь снова возникает столь важная для рассказа Продавца библейская символика — на этот раз дерева, чей образ отсылает читателей к древу познания добра и зла, плоды которого, как известно, принесли в мир грех и смерть. Знаменательно, что и найденное тремя буянами сокровище (худший из них называет его *so fair a grace* — такой чистой благодатью) в данном контексте имеет оттенок сакральной пародии. По мнению ученых, само слово сокровище сатирически обыгрывает тут католическую доктрину об *infinitum thesaurum*, т. е. учение о сокровищнице сверхдолжных добрых дел, якобы, поступавших в пользу церкви и позволявших распределять их среди мирян с помощью индульгенций<sup>197</sup>. Если это так, то в устах Продавца такой намек звучит особенно цинично.

А дальше сюжет целиком повторяет источники. Молодые люди уже духовно мертвы, и потому найти физическую смерть для них не составляет труда. Вынести сокровище из леса можно только ночью, и двое старших остаются до вечера на месте, отослав младшего в город за провизией. Там он подмешивает крысиный яд в их вино, думая, что сокровище достанется ему одному. Но двое старших, также надеясь завладеть кладом, убивают его, а затем, выпив отравленное вино, и сами находят смерть. «И все втроем они попали в ад».

Продавец кончает свой рассказ надлежащей моралью, осуждающей грех и трех грешников, которые получили заслуженное наказание. Однако вслед за тем, как бы забывшись и продолжив свою привычную игру, он неожиданно предлагает паломникам купить свои индульгенции и мощи, которые помогут им очиститься от грехов.

Первым может стать Гарри Бейли, ибо, по мнению Продавца, он больше других нуждается в опущении грехов. Но не тут-то было —

<sup>197</sup> *Steadman John M. Chaucer's Pardoner and the Thesaurus meritorium // English Literary History 3 (1965-1966). P. 4-7.*

Продавец выбрал совсем не того клиента. Отвечая ему, Гарри Бейли саркастически заявляет, что тот может предложить ему поцеловать «задницу штанов своих протертых», заставив поверить, что это мощи святого. Такое утверждение носит явно провокационный характер. Ведь в Кентербери, куда ехали паломники, как раз и были выставлены на поклонение старые штаны (власяница) Томаса Беккета, которые он, умерщвляя плоть, носил несколько лет подряд<sup>198</sup>. Антикатолическая сатира здесь доведена до возможного по тем временам предела. Под сомнение поставлена сама столь важная для католиков связь между духовным содержанием и его внешней чувственной формой. Дальше пойдут лишь лолларды. В этом отношении «Пролог» и «Рассказ Продавца Индульгенций», — возможно, самая радикально-критическая часть книги, которая, впрочем, уравновешивается рассказами о святых, помещенными в других фрагментах.

Но ссора этим не закончилась. Трактирщик, явно намекая на сексуальные отклонения Продавца, угрожает кастрировать его, сделав из его обмазанных свиным калом *coillons* очередные фальшивые мощи. Так под конец уже в гротескном виде вновь возникает тема духовного бесплодия Продавца, паразитирующего на добре, извратившего смысл исповеди и не могущего покаяться и найти облегчение для себя самого. Удар как будто бы попал в цель. Слова Трактирщика лишили разгневанного Продавца его главного оружия, дара слова, и лишь вмешательство Рыцаря как самого авторитетного из всех присутствующих прекращает ссору и водворяет мир среди паломников, которые едут дальше к своей цели. Соревнование рассказчиков продолжается.

## СЕДЬМОЙ ФРАГМЕНТ

Седьмой фрагмент — самый длинный в книге. В него вошло целых шесть рассказов, весьма разнообразных по темам и жанрам. Собрав вместе вошедшие сюда истории, большая часть из которых была, скорее всего, написана раньше, Чосер, очевидно, не успел должным образом отредактировать этот фрагмент, который, тем не менее, ярко свидетельствует о широте и многогранности его писательских интересов. Недаром же исследователи называют эти рассказы «литературной группой»<sup>199</sup>. Их стих весьма разнообразен, каждая из историй имеет свой жанр, а «полезное» и «приятное» здесь постоянно противопоставляется и обыгрывается.

---

<sup>198</sup> *Cooper Helen*. Op. cit. P. 271.

<sup>199</sup> *Gaylord Alan T*. Sentence and Solaas in Fragment VII of the Canterbury Tales: Harry Bailey as horseback editor // PMLA LXXXII (1967). P. 226–235.

## РАССКАЗ ШКИПЕРА

Фрагмент открывает «Рассказ Шкипера». В прологе к нему Трактирщик предлагает Священнику рассказать свою историю, назвав его при этом в ответ на упрек за божбу лоллардом, которого он якобы «узнал по запаху». Но в дело вмешивается Шкипер, берущий инициативу в свои руки.

Большинство исследователей считают, что «Рассказ Шкипера» был написан раньше, чем Чосер обратился к созданию седьмого фрагмента, и предназначался совсем для другого персонажа. В самом начале истории звучат строки, которые явно принадлежат женщине:

И за веселье платит муж;  
Он кормит, одевает нас к тому ж,  
И хорошо, когда за честь считает  
Нас улаживать...

Но кто же женщина, говорящая такие слова? Критики полагают, что это должна была быть Алисон из Бата, которая согласно первоначальному замыслу излагала эту историю в ответ на историю Купца, рассказанную в первой редакции Монахом. Изменив впоследствии свои намерения и отдав Алисон и Купцу другие рассказы, Чосер якобы не успел внести в историю Шкипера необходимые изменения.

Возможно, что так и было, хотя мы и не можем что-либо утверждать с достаточной степенью определенности. В нашем распоряжении просто нет никаких достоверных фактов. Так что возможна и другая гипотеза. Эти строки могли являть собой образец средневекового Свободного Косвенного Стиля (Free Indirect Style), наделявшего определенные отрывки повествования точкой зрения одного из персонажей, в данном случае жены купца<sup>200</sup>.

В любом случае, рассказ лишь очень условно связан с появившимся в «Общем Прологе» Шкипером, «отличным парнем», без всяких угрызений совести сбрасывавшем своих пассажиров за борт. Его, как и персонажей рассказа, объединяет только любовь к выгоде. Но сребролюбие, как мы помним, характерно и для Продавца Индульгенций, чья история в большинстве рукописей предшествует седьмому фрагменту.

«Рассказ Шкипера» — еще одно фавлю, сюжет которого восходит к фольклору, где он известен как «обмен выигрышами» или «возвращение подарка возлюбленного». В ранней латинской версии эта история разворачивалась следующим образом. Жена некоего рыцаря, прельстившись красивым плащом монаха, отдалась ему, чтобы получить этот плащ. Проведя с ней ночь, монах потихоньку взял себе меленку для молки перца, и на следующий день отдал ее в присутствии мужа женщины. При этом монах

<sup>200</sup> Phillips Helen. Op. cit. P. 157.

сказал: «верни мне мой плащ, как я возвращаю тебе меленку». Тогда жена, обращаясь к мужу, в свою очередь ответила: «я возвращаю плащ, но он (монах) больше не будет молоть на нашей меленке».

Чосер, скорее всего, был знаком с обработкой этого сюжета в «Декамероне» Боккаччо (первая история восьмого дня). Там немецкий наемник Гульфардо влюбляется в жену одного купца. Она соглашается отдаться ему в обмен на полную тайну и двести флоринов. Возмущенный таким условием, Гульфардо занимает деньги у ее мужа и отдает их даме в присутствии свидетелей, сказав, что это его долг ее мужу. Добившись своего, Гульфардо говорит купцу, что деньги не понадобились ему и просит женщину вернуть их мужу. Скрепя сердце, ей приходится подчиниться.

Чосер существенно переосмыслил сюжет о «возвращении подарка возлюбленного», как обычно, приспособив его для собственных целей. Под его пером «Рассказ Шкипера» превратился в довольно едкую сатиру нравов нарождающегося буржуазного общества, в котором сугубо материальные интересы являются основной ценностью. Ни о каких серьезных чувствах героев рассказа здесь нет и речи. Отношения трех главных действующих лиц (богатого купца из французского города Сен-Дени, его красавицы жены и выросшего вместе с купцом в одном поселке ученого и обходительного монаха) строятся целиком на взаимной выгоде, где секс имеет свой денежный эквивалент. При этом Чосер весьма далек от открытого осуждения своих героев. Его Шкипер спокоен, без лишних комментариев и эмоций рассказывает о случившемся. Сатира здесь держится на мелких нюансах поведения действующих лиц, ироническом подтексте и многочисленных недоговоренностях и двусмысленностях, которыми так богата эта история.

Весьма показательна уже первая сцена рассказа. Приехав в гости к купцу и вдоволь насладившись радушным приемом своего «названного брата», монах ранним утром выходит прогуляться и почитать молитвенное правило в саду. Купец тем временем подсчитывает доходы у себя в кабинете, а его жена вслед за монахом тоже отправляется в сад. Увидев ее, монах делает первый пробный ход. Он говорит:

Но что бледна ты, дочь моя? Пришлось  
Тебе, как видно, ночью потрудиться,  
Пред тем как утром с мужем распоститься.

Сказав эти слова, монах краснеет от смущения, но удар уже попал в цель. В ответ прекрасная хозяйка дома сразу же начинает жаловаться на свою семейную жизнь, которая якобы столь тяжела, что она даже помышляет о самоубийстве. Монах просит ее объяснить, в чем дело, но женщина притворно колеблется, ссылаясь на «родство» мужа со своим гостем. Тогда монах, точно оценив обстановку, делает следующий ход. Он говорит:

Нет, дочь моя. Клянусь святым Мартином,  
Не брат он мне, а лишь духовным сыном

Приходится, хоть братом называю.  
 А в доме вашем часто я бываю  
 Лишь ради вас, которую люблю,  
 Которую всечасно я хвалю.

Тогда хозяйка, которой больше нечего бояться, открывает монаху свои горести. Она сообщает, что, ее муж очень скареден, явно намекая не только на его скупость, но и на свою «холодную постель». По ее словам, ее супруг «во всех отношениях не стоит и дохлой мухи» (he is noight worth at al / In no degree the value of a flye). А между тем ей срочно нужно достать сотню франков, чтобы расплатиться за новые наряды:

Ссудите же, любезный братец Жан,  
 Мне эту сотню, и, клянусь, должницей  
 Я щедрой буду, отплачу сторицей.

Теперь уже все предельно ясно, хотя ничего не сказано прямо, и все внешние приличия соблюдены. Сделка слажена — монах и жена купца прекрасно поняли друг друга. После отъезда мужа монах обещает достать деньги в обмен на предложенную, но не названную вслух плату и на прощание уже смело обнимает и целует красавицу-хозяйку.

Отличие книги от других фавлю с аналогичной сюжетной ситуацией, например, «Рассказа Мельника» и «Рассказа Купца», здесь сразу же бросается в глаза. В «Рассказе Шкипера» нет положенного по законам жанра старого мужа. Купец и монах — ровесники; им около тридцати лет. Жалобы на скупость купца — явная неправда, хотя он, видимо, и не одобряет расточительства жены. Если судить по финальной сцене, то и как мужчина он, скорее всего, тоже не так уж плох. Да и жене своей он предоставляет гораздо большую свободу, чем старый плотник или Януарий.

Между женой купца и монахом нет ни взаимной страсти, как между Алисон и Николасом, ни любовного томления, которое испытывает Дамиан по отношению к Мае. Между ними вообще нет никаких чувств. Ей нужны только деньги, а он не прочь развлечься в обществе неожиданно оказавшейся легко доступной красавицы.

Однако и купец тоже — вовсе не такой уж идеальный персонаж. Он целиком занят финансовыми махинациями, ловко проворачивая свое дельце и наживая солидную сумму на разнице в курсе валют. Такого рода деятельность во времена Чосера, если и не приравнивалась к осуждаемому церковью ростовщичеству, то считалась чем-то вроде блуда. Поэтому и измена его жены с «названным братом» могла пониматься первыми читателями как заслуженное возмездие.

Сюжет «Рассказа Шкипера» движется дальше почти в полном соответствии с источниками. Монах занимает деньги у купца, а тот отправляется в деловую поездку в Брюгге. Вернувшись обратно в дом купца, монах вручает деньги его жене, и они вместе проводят ночь. На обратном пути

из Голландии довольный своими деловыми успехами купец заезжает к монаху и напоминает ему о долге, а тот утверждает, что вернул деньги его жене.

Чосер изменил лишь самый конец истории. Приехав домой, купец провел ночь в объятиях жены и лишь утром упрекнул ее, что она не рассказала ему о возвращенном монахом долге. Но красавица, несколько не растерявшись, отвечает, что она решила, будто это был подарок монаха, и потратила деньги на новые платья. Да и вообще, по ее словам, долг и плата между супругами имеют совсем иной смысл:

Есть должники намного своенравней,  
Я ж долг супружеский плачу исправно.  
А задолжаю — так поставьте в счет,  
И заплачу сторицей в свой черед.

В подлиннике в словах жены скрыт непристойный каламбур: *score it урон tu taille* (запиши это на мой счет), где слово *taille*, помимо бухгалтерского счета, означает также и женские гениталии. На такой аргумент купец не находит должного ответа. Он только говорит:

Ну что ж, жена, — промолвил кисло он, —  
На этот раз прощаю свой урон,  
Но впредь веди себя ты осторожно,  
А то и разориться этак можно.

Таким образом, все вернулось на круги своя, и жена вышла победительницей. Все довольны, и коммерческое начало, отождествившее деньги и секс, в этом, быть может, самом циничном из всех рассказов книги, как и следовало ожидать, полностью восторжествовало.

## РАССКАЗ АББАТИСЫ

«Рассказ Аббатисы», следующий сразу за «Рассказом Шкипера», связан с ним по принципу контраста, где «полезное» (*sentence*) противостоит «приятному» (*solaas*) и высокий идеализм уравновешивает беззаботный и немного желчный цинизм. Правда, качество этого идеализма таково, что не может не вызвать у современных читателей серьезных вопросов. Недаром же критики XX века потратили столько времени и бумаги, чтобы объяснить эту, на первый взгляд, казалось бы, столь простую и однозначную историю<sup>201</sup>.

«Рассказ Аббатисы», как и предшествующий ему Пролог, написаны королевской строфой, что сразу же настраивает читателя на серьезный лад. Легко льющийся стих Чосера с переплетающимися рифмами и за-

<sup>201</sup> Обзор критической литературы по этому вопросу, появившейся в первой половине XX века, можно прочесть в следующем издании *Ridley Florence H. The Prioress and her Critics // University of California Publications, English Studies 30, Berkeley and Los Angeles, 1965.*

ключительным двустижием придает интонации поэта особый молитвенный характер. «Пролог Аббатисы» и представляет собой состоящую из пяти строф молитву, обращенную ко Христу и Богородице и содержащую просьбу о помощи «сказать стихи» во славу Пресвятой Девы.

Подобные преамбулы в форме молитвы часто встречались в религиозной лирике Средних веков и были чем-то вроде общего места. Однако Чосер внес в свой Пролог литургические мотивы, превратив его в, может быть, лучший образец религиозной поэзии в книге. Уже первые строки пролога содержат реминисценцию из 8-го псалма, хорошо знакомого всем образованным читателям того времени: «Господи, Боже наш! Как величественно имя Твое по всей земле! Слава Твоя простирается превыше небес! Из уст младенцев и грудных Ты устроил хвалу»:

Господь и Бог наш, Ты, Чье имя столь  
Велико в мире, — молвила она, —  
Не только сильные сию юдоль  
Твоею полнят славой; но хвала  
Из уст младенцев, благи полна,  
Порой исходит; у сосущих грудь  
Сокровищ веры можно почерпнуть<sup>202</sup>.

Ученые указали, что 8-й псалом читается у католиков во время вечерней службы в честь Богородицы и во время мессы в память младенцев, убиенных Иродом<sup>203</sup>. Аллюзии на эти службы возникнут затем и в «Рассказе Аббатисы». Появляющиеся в прологе образы лилии и горящего куста (неопалимой купины) традиционно считались символами Девы Марии, а вся четвертая строфа вообще была парафразом стихов из «Рая» Данте (XXXIII, 16-21)<sup>204</sup>.

Однако обилие подобных аллюзий вовсе не перегружает текст пролога, но придает ему органичность, свойственную религиозному гимну. Его полный благоговения тон хорошо воспроизводит типичное в таких случаях чувство недостойности говорящего (Аббатисы), взявшего на себя смелость сложить стихи в честь Пресвятой Девы:

Царица благодатная! Я так  
Слаба, и знания мои нехстати;  
Нести сей груз я не могу никак;  
Но вроде годовалого дитяти,  
Которое едва лепечет: «Мати!» —  
Вот так и я — стихи сказать спешу  
И в этом помощи Твоей прошу.

<sup>202</sup> Пролог и Рассказ Аббатисы цитируются в переводе Т. Ю. Поповой.

<sup>203</sup> *Cooper Helen. The Canterbury Tales.* P. 290.

<sup>204</sup> *The Riverside Chaucer.* P. 914.

Вместе с тем пролог вводит важнейшие для «Рассказа Аббатисы» темы недостаточности слов для выражения сути богословских доктрин троичности и высокого предназначения материнства, образцом которого и была Дева Мария. Само же упоминание «годовалого дитяти» в то же время передает и свойственный рассказу дух сентиментального благочестия, которое стало весьма популярным в Англии конца XIV века, когда резко усилились мистические настроения, вызванные кризисом схоластики. В этом сентиментальном благочестии чувство намного перевешивало разум и было главным критерием в мире религиозных ценностей верующих. Как мы помним, Чосер специально отметил сентиментальность Аббатисы еще в «Общем Прологе», рассказав, как она «боялась даже мышке сделать больно» и плакала над своими любимыми собачками.

«Рассказ Аббатисы» написан в жанре богородичного миракля. Истории, повествующие о чудесах, сотворенных Девой Марией, получили очень широкое распространение в эпоху позднего Средневековья, когда в Западной Европе окончательно оформился культ почитания Богородицы. Подобные истории тогда часто объединяли в специальные сборники (*mariales*), которые дошли до нас как на латыни, так и на французском и средне-английском языках. В большинстве этих мираклей Дева Мария чудесным образом спасала людей, попавших в казалось бы безвыходное положение, избавляя их от смертельной болезни или опасности и проявляя жалость к злым должникам, разбойникам, а порой и убийцам и другим закоренелым грешникам.

Выбранный Чосером, или его Аббатисой, сюжет богородичного миракля, повествующего о том, как Дева Мария взяла под покровительство убитого евреями мальчика, который пел гимн в ее честь, был хорошо известен в XIV веке. В большинстве из его версий Богородица оживляла мальчика, а евреи, покаявшись в содеянном, принимали крещение.

Как указали исследователи, антисемитизм часто встречался в средневековых мираклях о Деве Марии, авторы которых как будто бы нарочь забыли, что по своему рождению Богородица была еврейкой<sup>205</sup>. Причиной такой враждебности к евреям стала возникшая в эпоху крестовых походов неприязнь ко всем иноверцам (сюда входили, например, и сарацины, что проявилось в «Рассказе Юриста»). Свою роль здесь также сыграло и скептическое отношение иудаистских богословов к доктрине непорочного зачатия и рожденные на этой почве легенды о том, что евреи якобы пытались осквернить гробницу Девы Марии.

Отвергнув версии миракля с благополучным концом, Чосер взял для «Рассказа Аббатисы» наиболее жесткий вариант сюжета, в котором убийц подвергали пыткам и казни. На специфику такого выбора, скорее всего, повлияли события, случившиеся в Англии в XIII веке, когда вла-

<sup>205</sup> Cooper Helen. The Canterbury Tales. P. 288.

сти развернули жестокие гонения на евреев, приведшие в конечном счете к их изгнанию из страны (1290 г.). Но уже за несколько десятилетий до этого изгнания, в 1255 году, против евреев в Англии было выдвинуто обвинение в ритуальном убийстве. Дело обстояло следующим образом. Живший в Линкольне мальчик по имени Хью, пытаясь поймать мяч, упал в выгребную яму на еврейской территории. Никто не заметил этого. Там его тело пролежало в течение 26 дней, пока его случайно не обнаружили гости, в большом количестве собравшиеся на пышную еврейскую свадьбу. Испугавшись, они пытались перепрятать тело мальчика, но его вскоре нашли. Поднялось волнение, начались погромы, и в результате около ста евреев было казнено. Мальчика же католическая церковь поспешила причислить к лику святых.

«Рассказ Аббатисы», написанный примерно через сто лет после изгнания евреев из Англии, строится на этом культурно-историческом фоне. Сам Чосер не мог видеть ни одного еврея у себя на родине и, очевидно, поэтому он перенес действие рассказа за границу. Но хотя история Аббатисы повествует о совсем другом мальчике, убитом где-то в Азии, она сильно напоминает историю Хью из Линкольна, чье имя упомянуто в тексте. Аббатиса молится ему, прося о помощи.

Чосер внес ряд важных изменений в сюжет, вероятно, уже достаточно хорошо знакомый его читателям. Прежде всего, он уменьшил возраст убитого школьника: во всех источниках ему не менее десяти лет, у Чосера — только семь. Мальчик еще не знает латынь, но пораженный красотой латинского гимна в честь Богородицы *Alma Redemptoris Mater*, он просит своего старшего товарища объяснить смысл стихов, которые поют как антифон во время богослужения. Подобный сюжетный ход полностью соответствует сентиментальному благочестию рассказчицы.

Только у Чосера Богородица кладет на язык мальчика «зерно», которое позволяет ему петь гимн в ее честь и с перерезанным горлом, пока священник не убирает это «зерно» — и тогда Дева Мария тотчас берет мальчика «к Себе».

И, наконец, поэт добавил в рассказ, как, впрочем, и в пролог, целый ряд литургических аллюзий. Так, например, мать убитого мальчика уподобляется Рахили, упомянутой в евангельском повествовании об убийении младенцев (Мф 2:13-18). Цитируемый Матфеем отрывок из пророка Иеремии — «Глас в Рае слышен, плач и рыдание и вопль великий; Рахиль плачет о детях своих и не хочет утешиться; ибо их нет» (Иер 31:15) — звучал во время литургии в честь убиенных младенцев. Чосер же называет мать мальчика «новой Рахилью» (*this newe Rachel*), мальчика сравнивает с этими младенцами, а убивших его евреев — с Иродом:

О, Иродов новейших злое дело!

(В оригинале еще резче: *O cursed folk of Herodes al newe*, т. е. «О проклятый народ новых Иродов»).

Как и в тексте церковной службы, зернышко, положенное Богородицей на язык мальчика, напоминает о душе, которая, разлучившись с телом, «прорастет» на небе. Подобные примеры легко умножить.

Сам же рассказ, как и положено в миракле, целиком держится на чуде о силе Божьей, явленной «в немощи». Убитый семилетний мальчик и после смерти продолжает петь гимн в честь Богородицы *Alma Redemptoris Mater* (Благодатная Искупителя Мать). Слабость и беззащитность маленького мальчика здесь как бы противостоит стойкости и силе его наивной и безыскусной веры, а безутешное горе его матери, «новой Рахили», — всепобеждающей любви Богородицы, прообразу всех матерей, забравшей душу мальчика в рай. Эмоциональный элемент основанного на этих контрастах повествования крайне искусно обыгран поэтом — недаром же «Рассказ Аббатисы» получил тогда широкое самостоятельное хождение в рукописях. По всей видимости, его главными читателями были женщины.

Однако именно эта самая повышенная эмоциональность, свойственная сентиментальному благочестию эпохи, как раз и смущает современных читателей и критиков.

С одной стороны, возвышенно поэтический тон рассказа плохо сочетается с рядом его натуралистических подробностей. Они касаются, например, выгребной ямы (отхожего места), куда был брошен мальчик, и где он продолжал петь гимн в честь Богородицы. Противоречие показалось некоторым критикам столь разительным, что они даже усмотрели тут авторскую пародию на сам жанр миракля<sup>206</sup>. Вряд ли такое мнение справедливо. Во всяком случае, идея пародии никак не соответствует ни поэтичнейшему прологу, ни бросающемуся в глаза обилию литургических аллюзий внутри рассказа, подтверждающих серьезность намерения автора, ни, наконец, характеру рассказчицы. Вернее всего предположить, что подобные несоответствия не смущали читателей позднего Средневековья.

Гораздо больше вопросов вызывает откровенный антисемитизм рассказа, который как бы служит обратной стороной сентиментального благочестия миракля Аббатисы. Евреи в рассказе изображены как существа совсем другого порядка. По меркам современной фантастики они подобны злобным пришельцам-инопланетянам, вторгшимся в земное пространство. Евреи резко отличаются от христиан по трем основным признакам — пространственному (они живут в обособленном мире гетто), психологическому (они крайне озлоблены) и духовному (у них другая, ложная вера). По словам Аббатисы, они все — отъявленные пособники Сатаны. (*Our firste foo, the serpent Sathanas, / That hath in Jues herte his wasps nest.* Наш первый враг змий сатана, который свил себе осиное гнездо в сердцах евреев, — говорит рассказчица). Очевид-

<sup>206</sup> *Baum Paull F. Chaucer: A Critical Appreciation. Durham, 1958. P. 75-8.*

но, что с ее точки зрения, жестокие пытки и страшная казнь, которой подвергли евреев, — вполне заслужены. Недаром же вершащий правосудие шериф, вынося приговор, объявляет:

Да будет зло тому, кто злонамерен!  
(Yvele shall have that yvele wol desrve!)

Но думает ли так и сам Чосер? Ученые по-разному отвечают на этот вопрос, и не все эти ответы кажутся убедительными.

Вряд ли можно согласиться с утверждением, что Чосер просто запечатлел в своем рассказе предрассудки, свойственные его эпохе, как бы выразив общее мнение по поводу евреев, которого придерживались все его современники. Как показали исследователи, многие современники Чосера, как светские, так и духовные, не принимали узколобого фанатизма и ксенофобии и видели в евреях народ, открывший миру единобожие и отличающийся высокой нравственностью, который следует не преследовать и уничтожать, но стараться привести ко Христу<sup>207</sup>. Так, например, Уильям Ленгленд в «Видении о Петре Пахаре», поэме, которую Чосер должен был наверняка знать, отозвался о нравственности евреев и их любви к ближнему как об образце, достойном подражания среди христиан (В. IX. 83–87, В. XV. 383). Видимо, Чосер или его мадам Эглантина не разделяли такие воззрения.

Трудно согласиться и с приведенным выше мнением о «Рассказе Аббатисы» как о пародии или сатире на жанр миракля. Большого внимания, однако, заслуживает точка зрения многих ученых XX века, которые увидели в рассказе сатиру или, по крайней мере, иронию, связанную с рассказчицей мадам Эглантиной. Подобная гипотеза отсылает нас прямо к портрету Аббатисы в «Общем Прологе» с его «обаятельно несовершенным подчинением женского начала церковному».

Двусмысленно звучащий девиз на брошке мадам Эглантины «Любовь побеждает все» в рассказе как бы «работает наоборот». Первые слова богородичного гимна *Alma Redemptoris*, напоминающие о милосердной любви Девы Марии к людям, впавшим в грех, несколько раз повторяются в тексте, служа своеобразным контрапунктом всего повествования<sup>208</sup>. Однако рассказчица словно не слышит этой мелодии. Ее собственная любовь — крайне избирательна. Аббатиса, разумеется, жалеет азиатского мальчика и его несчастную мать. Но дальше этого ее любовь к ближнему не простирается. Как было сказано, она выбрала самый жесткий вариант сюжета, где виновные наказаны согласно ветхозаветному

<sup>207</sup> *Rex Richard. The Sins of Madame Eglantine and Other Essays on Chaucer. L., 1995. P. 13–26.*

<sup>208</sup> Приводим текст этого гимна в русском переводе: Благодатная Искупителя Мати, отверзающая широкие врата небес, звезда моря, помоги людям, впадающим в грех и жаждущим покаяния; Ты, Кто на удивление природе родила [Своего] Бога-Создателя, до Рождества и по Рождестве Дева, слышавшая приветствие архангела Гавриила «Радуись», помилуй нас грешных.

закону равномерного воздаяния — око за око и зуб за зуб. Но ведь Иисус Христос упразднил этот закон в Нагорной проповеди, сказав: «Вы слышали, что сказано: око за око, и зуб за зуб. А Я говорю вам: не противься злому. Но кто ударит тебя в правую щеку твою, обрати к нему и другую» (Мф 5:38–39). Похоже, что сентиментальная Аббатиса, плачущая о мышках и собачках, забыла этот завет Христа. Ни о какой милосердной любви, «все покрывающей и никогда не перестающей», тут нет и речи. Вопреки сентиментальному благочестию Аббатисы, жесткий иудейский закон, а не христианская благодать парадоксальным образом определяет движение данной сюжетной линии ее рассказа. А это ставит под сомнение и само ее благочестие, да и весь рассказ в целом<sup>209</sup>.

Весьма интересно предположение тех исследователей, которые считают, что рассказ был написан по специальному заказу в 1387 году, а затем уже в середине 90-х годов в отредактированном виде включен в книгу. Известно, что местом особого почитания якобы убиенного еврея и причисленного к лику святых мальчика Хью был собор в Линкольне, к общине которого принадлежал влиятельный герцог Ланкастерский. В 1387 году Ричард II должен был посетить этот собор. Чтобы отметить королевский визит, герцог Ланкастерский вполне мог заказать Чосеру специальную поэму через его жену Филиппу, которая в то время находилась в услужении у семьи герцога<sup>210</sup>. Не все исследователи согласны с подобной гипотезой. Но если она верна, то антисемитизм рассказа можно объяснить, сославшись на исторические реалии момента. Однако сама жесткость постановки этой проблемы все равно оставляет сомнения у большинства современных читателей.

## РАССКАЗ О СЭРЕ ТОПАСЕ

Вслед за паузой, которая наступила после грустного «Рассказа Аббатисы», затеявший соревнование трактирщик, решив поменять настроение компании, снисходительно обращается к Чосеру-паломнику и просит его рассказать веселую историю (a tale of myrthe). Держащийся особняком и глядящий «в землю носом», Чосер-паломник, явно смутившись, говорит, что помнит лишь одну старинную поэму подобного рода, которую он тут же и начинает:

Внемлите, судари! Сейчас  
Я вам поведаю рассказ

<sup>209</sup> См., например, *Wickam Victoria*. Chaucer's Prioress: Simple and Conscientious, or Shallow and Counterfeit? // *Essays on Chaucer*, published by Luminarium, 1999.

<sup>210</sup> *Ferris Sumner*. Chaucer at Lincoln (1387): The Prioress's Tale as a Political Poem // *Chaucer Review* 15 (1981). P. 295-321.

Веселый и забавный.  
 Жил-был на свете сэр Топас,  
 В турнирах и боях не раз  
 Участник самый славный.

Уже из этой первой строфы «Рассказа о сэре Топасе» ясно, какой жанр избрал рассказчик — это рыцарский роман. Сразу видно также, что перед нами не высокий образец жанра, весьма популярного тогда, в основном, благодаря французским авторам, таким как Кретьен де Труа. В Англии лучшим образцом данной высокой ветви рыцарского романа стал «Сэр Гавейн и Зеленый рыцарь», эхо которого мы слышали в «Рассказе Рыцаря» и в «Рассказе Сквайра». Но на этот раз перед нами низовая разновидность рыцарского романа, более близкая английскому фольклору или народным балладам, и не менее популярная тогда благодаря бродячим менестрелям. До нас дошло множество рукописей подобных среднеанглийских романов, которые Чосер наверняка хорошо знал с детства. Можно назвать среди них, например, такие анонимные произведения, как «Гай из Варвика», «Бевис из Хэмптона», «Сэр Лаунфол», «Томас из Эрседуна», «Сэр Тристрам» и ряд других, помещенных в специальном разделе книги, содержащей «Источники и аналогии Кентерберийских Рассказов»<sup>211</sup>. Ни одно из названных произведений не послужило источником сюжета «Рассказа о сэре Топасе», но все они вместе взятые создали тот фон, на котором держится повествование Чосера, весело обыгрывающее условности этого низкого жанра.

Как и многие такие романы, «Рассказ о сэре Топасе» написан особым стихом — доггерелем (*doggerel*). В данном случае это ямбы, порой очень близкие дольнику, с неравностопной строфой (здесь есть четырехстопные, трехстопные и даже одностопные строки) и с так называемыми хвостовыми рифмами (*tail-rhymes*), которые обычно использовались в шуточных жанрах. (По аналогии доггерелем стали также называть всякий ковыляющий, плохой стих<sup>212</sup>.)

Большинство таких рыцарских романов имело строфы, насчитывающие двенадцать строк. У Чосера их только шесть, как в первой части «Бевиса из Хэмптона». Первые строфы «Рассказа о сэре Топасе» рифмуются по схеме *aabaab* или *aabccb* и состоят из четырех и трехстопных строк. В конце рассказа поэт использует также и одностопные строки, как в «Сэре Тристраме», в четырех случаях добавляя лишние три строки с разными рифмами. Как полагают исследователи, такое метрическое разнообразие в рассказе пародирует бессельные, никак не

<sup>211</sup> *Bryan W. F. and Dempster Germaine* (editors). *Sources and Analogues of Chaucer's Canterbury Tales*, Chicago, 1941.

<sup>212</sup> Чосер Джеффри. Кентерберийские Рассказы. С. 764.

оправданные смыслом повествования эксперименты с метром в некоторых из народных романов<sup>213</sup>.

Как правило искусно находящийся рифмы Чосер здесь в подражание таким романам нарочно пользуется неряшливой рифмовкой, допуская повторение одного и того же слова, опуская конечное *e* и прибегая к избитым фразам, типа *it is no pay*. Лексика «Рассказа о сэре Топасе» также имитирует народную поэзию, позволяя поэту употреблять слова и их формы, которых больше не встретишь на страницах его книги — *child* в значении рыцарь, *downe* в значении холм, *listeth* в значении listen и т. д.

Все это делает начало рассказа о подвигах сэра Топаса комически-несуразным. Аналогичным образом Чосер обыгрывает и привычные для рыцарского романа элементы сюжета — описание внешности героя, его облачение в рыцарские доспехи, его влюбленность в прекрасную даму, его странствие и подвиги. Эти элементы комически снижены и перевернуты с ног на голову.

Уже само имя юного рыцаря Топас (видимо, происходящее от слова топаз, драгоценный камень) скорее подобает прекрасной героине, чем отважному рыцарю. Вызывает сомнение и место рождения сэра Топаса — Фландрия, в представлении большинства англичан того времени, вовсе не героическая, страна лавочников. Внешность юного рыцаря более женственна, чем мужественна, и, в целом, достаточно абсурдна. Белый цвет его лица подобен сдобной булочке (*paundemaun*), губы красны, как лепестки розы; у него «красою знаменитый» нос, а шафрановая борода свисает до пояса. Под стать внешности и одежда сэра Топаса — туфли из кордовской кожи, коричневые чулки из Брюгге и дорогой шелковый камзол, больше подобающие купцу, чем рыцарю.

Когда под конец рассказа Чосер описывает ритуал облачения героя, то он вопреки рыцарской традиции начинает с детали туалета, невозможной в высоком жанре и мало уместной даже в низком, — подштанников из тонкой ткани:

На тело белое свое  
Надев исподнее белье  
Из ткани полотняной...<sup>214</sup>

Затем поэт сообщает, что Топас надевает белую рубашку, предназначенную для ношения герба (*surcoat*), который почему-то отсутствует, пристегивает пустые ножны из слоновой кости и берет в руки мягкий и тяжелый золотой щит, явно неспособный отразить нападение врага.

<sup>213</sup> The Riverside Chaucer. P. 917.

<sup>214</sup> Рассказ о сэре Топасе цитируется в переводе О. Б. Румера.

Точность деталей тут совмещается с их комической абсурдностью<sup>215</sup>. Облачившись, сэръ Топас забыл взять меч и надеть шпоры. Они, впрочем, и не нужны его идущей иноходью, смиренной, серой в яблоках лошадке.

Как и положено юному воину, Топас увлекается спортом. Но это совсем не аристократические, а скорее буржуазные виды спорта — борьба (вспомним Мельника, который считался чемпионом) и стрельба из лука, что, очевидно, призвано напомнить читателю о «низком», фламандском происхождении героя. Топас томится любовной страстью, но он влюблен в фею, о которой только где-то слышал, но которую никогда не видел. Доехав по лесу до царства фей, он встречает грозного великана, от которого быстро ретируется, обещая, впрочем, вернуться обратно. Это как бы подвиг «наоборот», и ситуация Давид — Голиаф здесь откровенно вывернута наизнанку. Топас бежит от великана, а тот бросает ему вдогонку камни, к счастью, бьющие мимо цели. И так далее, в том же роде. Все условности жанра тут соблюдены, и все доведены до абсурда.

Понятно, почему Гарри Бейли прерывает Чосера-паломника, в сердцах восклицая:

Клянусь крестом, довольно! Нету сил! —  
Трактирщик во весь голос завопил, —  
От болтовни твоей завяли уши.  
Глупей еще не слыхивал я чуши.

Возможно, и другие паломники думают так же. Иное дело читатели или слушатели, которые, наверняка, сразу же оценили озорную и изобретательную пародию Чосера, напомнившую современным критикам пьесу о Пираме и Фисбе из «Сна в летнюю ночь». Поэт смеется здесь и над незадачливым Чосером-паломником, якобы, не умеющим рассказывать истории, и над всем хорошо известной с раннего детства народной поэзией, на которой он сам вырос, и традиции которой сумел впитать и преодолеть. Но смех не исключает любви. Смеясь над штампами такой поэзии, выворачивая их наизнанку, Чосер в то же время как бы и объясняется ей в любви. Ведь без ее фундамента не было бы и его собственных стихов. Все это в свою очередь приводит поэта к важнейшим для него вопросам о месте и роли автора в его творении и о сути сочинительства, которые он будет ставить и дальше в своих поздних рассказах вплоть до финального «Отречения». В данном же рассказе Чосер-автор и Чосер-паломник, которому якобы не хватает «ума и умения», не только противостоят друг другу, но и объединяются в веселой игре, объектом которой становится, в том числе, и недалекий трактирщик, думающий, что он управляет другими и может правильно судить их рассказы.

<sup>215</sup> Brewer Derek. The Arming of the Warrior in European Literature and Chaucer // Vasta E. and Thundy Z. P. (editors). Chaucerian Problems and Perspectives, Notre Dame, 1979. P. 238.

Тем не менее, Гарри Бейли, грубо оборвав Чосера-паломника, все же дает ему второй шанс попробовать свои силы:

Пусть тот рассказ в стихах иль в прозе будет,  
Но пусть он мысль и радость в сердце будит.

В подлиннике трактирщик вновь возвращается к своему критерию приятного и полезного: *som murthe or som doctryne*. Пытаясь реабилитировать себя, Чосер-паломник на этот раз выбирает «нравоучительный рассказ», который он именуется «безделкой в прозе» (*litel thyng in prose*, т. е. маленькой вещичкой в прозе) и «забавной историей» (*a myrte tale*). Теперь это будет рассказ, который многие могли слышать в «разной форме от разных людей» (*in sondry wyse / Of sondry folk*). Продолжая игру, Чосер-паломник в роли неумелого рассказчика предлагает слушателям почти дословный перевод знакомой им истории, как бы снимая с себя ответственность за ее содержание и манеру изложения. За все, мол, отвечает автор оригинала.

### РАССКАЗ О МЕЛИБЕЕ

На самом деле, «Рассказ о Мелибее» — весьма длинный и совсем не такой уж забавный. Стараясь объяснить это казалось бы вопиющее противоречие, некоторые исследователи усмотрели здесь шутку или даже месть Чосера-паломника трактирщику как самопровозглашенному литературному критику, которого он заставляет теперь выслушать длинную и, на вкус людей XX века, скучнейшую историю<sup>216</sup>. Однако большинство ученых не приняли такую трактовку, указав, что «Рассказ о Мелибее» слишком длинный, чтобы быть шуткой над трактирщиком или самим неумелым рассказчиком, или чтобы его можно было считать пародией на жанр нравоучительной повести<sup>217</sup>. Да и современникам Чосера этот рассказ, судя по количеству дошедших до нас рукописей, где он представлен самостоятельно, без других историй книги, вовсе не казался скучным или мало удачным в художественном отношении.

По жанру «Рассказ о Мелибее» представляет собой нравоучительный трактат и является переводом французского сочинения доминиканского монаха Рейно из Лувена под названием «Книга о Мелибее и даме Разумнице», вышедшего в свет вскоре после 1336 года и быстро ставшего весьма популярным среди читателей как во Франции, так и в Англии. Само же это сочинение была свободным переводом латинской «Книги утешения и советов» итальянского судьи Альбертано из Брешии,

<sup>216</sup> *Lumiansky R. M. Op. cit. P. 94-95.*

<sup>217</sup> *David Alfred. The Strumpet Muse: Art and Morals in Chaucer's Poetry. Bloomington, 1976. P. 220.*

написанной в 1246 году. (Поэт уже опирался на его трактаты в «Рассказе Купца».) Как считают текстологи, Чосер вряд ли был знаком с латинским оригиналом и пользовался лишь французским переводом.

Версия Чосера достаточно близка «Книге о Мелибее и даме Разумнице», хотя поэт и внес в свой текст некоторые изменения. Так он сократил следующую фразу: «Несчастлива страна, которой управляет ребенок». В Англии конца XIV века подобное утверждение могло бы показаться крайне неуместным, если не сказать опасным. Ведь уже в 1372 году стало ясно, что главный наследник престола Черный Принц серьезно болен и его место займет маленький Ричард, ставший впоследствии Ричардом II. Но и после того, как тот достиг совершеннолетия, эта фраза все равно могла вызвать неудовольствие сильных мира сего. Особенно, если принять во внимание довольно распространенную гипотезу о том, что Чосер написал историю о Мелибее сначала в жанре совета государю и лишь потом, слегка изменив, включил ее в книгу. Подобную гипотезу косвенно подтверждает и другое изменение, которое поэт внес в свой перевод французского оригинала, — он значительно усилил раздел о важности милосердия для правителя, что тоже могло быть воспринято как совет юному королю. Кроме того, некоторые ученые предположили, что в начале работы над книгой Чосер хотел отдать этот рассказ Юристу, который обещал рассказать историю в прозе, но затем отказался от этой идеи. Однако все эти гипотезы, какими бы правдоподобными они ни казались, остаются только гипотезами, и мы имеем дело с текстом, вошедшим в книгу и отданным Чосеру-паломнику.

Итак, перед нами длинный нравоучительный трактат в прозе, написанный в форме диалога в подражание «Утешению философией» Бозэция. Как и у римского философа, женщина, обладающая несомненным интеллектуальным превосходством, в данном случае жена героя, путем тонко аргументированных доводов помогает ему увидеть истинное благо и справиться с постигшим его несчастьем.

Вернувшись однажды после приятной прогулки в полях, Мелибей к своему ужасу обнаружил, что во время его отсутствия враги пробрались к нему в дом, избили его жену и опасно ранили дочь. Придя в ярость, Мелибей клянется отомстить, но жена уговаривает его проявить терпение и не делать ничего сгоряча, предлагая собрать друзей и спросить у них, нужно ли ему начинать войну. Друзья дают противоречивые советы, а Мелибей по-прежнему жаждет мести. Тогда жена, успевшая уже отчасти охладить его пыл, с его согласия тайно встречается с обидчиками мужа и убеждает их в преимуществе мира и покаяния. Обидчики передают свою судьбу в ее руки. В конце концов, Мелибей принимает их извинения и по совету жены прощает их.

Вся эта история имеет и аллегорический подтекст. Имя главного героя Мелибей означает «пьющий мед», т. е. в переносном смысле чело-

век, живущий чувствами и страстями мира сего. Именно поэтому три его главных врага «плоть, дьявол и мир сей» наносят пять ран, соответствующих пяти чувствам, его дочери по имени София (Мудрость). Недаром жена Мелибея госпожа Разумница (Prudence), олицетворяющая разум, который должен господствовать над чувствами, пытается настаивать мужа на путь истины, говорит ему:

«Слишком много вкусил ты медовой сладости богатства бренного, радостей и почестей сего мира, так что ты пьян ими и почти забыл Иисуса Христа, Создателя твоего; ты не почитал Его так, как следовало бы, и не поступал по словам Овидия, что под медом, услаждающим твой вкус, скрыт яд, убивающий душу. И Соломон говорит: "Нашел ты мед — ешь, сколько тебе потребно, чтобы не пресытиться и не излывать его". И, возможно, Христос презрел тебя и отвернул от тебя лицо свое, и слух свой закрыл для слов милосердия, и также попустил Он, чтобы ты понес наказание, подобающее твоему проступку»<sup>218</sup>.

Однако Мелибей оказывается способным также пить и мед мудрых слов жены и потому, в конечном счете, справляется со своими несчастьями, вняв доводам разума. Ибо, как говорит госпожа Разумница, ссылаясь на послание апостола Иакова: «Суд без милости не оказавшему милость». Мудрость же самой Разумницы имеет явно выраженный религиозный характер, поскольку для нее источником разума, как и всех истинных благ, является Бог. Чосер-паломник постоянно подчеркивает этот трансцендентный аспект мудрости на протяжении всей истории, тем самым сближая ее с другими религиозными рассказами книги, особенно с «Рассказом Священника».

Интересно, однако, что форма изложения этой мудрости в «Рассказе о Мелибее» ничуть не менее, а, может быть, даже и более важна, чем ее суть. Вся речь госпожи Разумницы полна нравоучительных сентенций, взятых либо из Библии, либо из творений известных мыслителей, высказывавшихся по данному поводу. Такие бесконечные отсылки к авторитетам вполне в духе средневековых трактатов, где, как было принято считать, они не замедляли, но украшали движение мысли.

Не менее важен и тот факт, что здесь их произносит женщина. Отстаивая свое право на мудрость, госпожа Разумница включается в развернутый на страницах книги дискурс о роли и месте женщины. Парадоксальным образом некоторые аргументы жены Мелибея подозрительно напоминают рассуждения Женщины из Бата. Чего стоят хотя бы эти слова Разумницы:

«Отсюда понятно, что если бы женщина не была хороша, а советы ее добры и полезны, то Господь Бог наш не создал бы ее и не назвал бы ее помощницей мужа, а скорее ему помехой. И как сказал в стихах один ученый человек: «Что лучше золота? — Яшма. — А что лучше яшмы? — Мудрость. А что лучше мудрости? — Женщина. — А что лучше хорошей женщины? — Ничего».

<sup>218</sup> Рассказ о Мелибее цитируется в переводе Т. Ю. Поповой.

Но вместе с тем Разумница и противостоит сумасбродной Алисон, являя собой образец терпения и самообладания. И это уже напрямую связано с другим аспектом средневекового дискурса о роли женщины, противостоящим антифеминистским тенденциям и не менее сильным и влиятельным, чем феминистские. Этот аспект богато иллюстрирует средневековая иконография, изображавшая Мудрость, Богословие и Философию в женском облики, и многочисленные жития, наделявшие женщину самыми высокими достоинствами, примером чему служили святые жены и девы и, конечно же, Сама Богородица. Чуткий слух Чосера воспринял и эту тенденцию, дав ей место в книге. И тут Разумница встает в один ряд с такими героинями книги, как Констанца, Гризельда и святая Цецилия.

Именно так воспринял «Рассказ о Мелибее» трактирщик, который, едва дождавшись его конца, сразу же стал жаловаться на собственную жену, совсем непохожую на кроткую Разумницу. Супруге Гарри вовсе не интересна мудрость, а мира в их семейной жизни нет в помине. Судя по словам трактирщика, они с женой как бы поменялись ролями. Она крайне агрессивна и жаждет мести, постоянно провоцируя его, а он лишь пробует ее образумить. Но все тщетно:

«О подлый трус! Не смеешь наказать  
Обидчику. Садись тогда за прялку,  
А нож мне дай, чтоб заколоть нахапку». —  
И так с утра до вечера вопит,  
И в доме коромыслом дым стоит...

## РАССКАЗ МОНАХА

А затем Гарри обращается к Монаху. Шутливо обыгрывая знакомые нам по «Общему Прологу» немонашеские черты внешности и характера этого персонажа, трактирщик просит его рассказать следующую историю. Монах, терпеливо и снисходительно проигнорировав не очень тактичные шутки Гарри, — не опускаться же ему до уровня простого трактирщика — дает согласие поведать паломникам ряд «трагедий», особых нравоучительных историй, которых у него в келье записано не менее сотни.

Для Монаха, как и для его средневековых слушателей, незнакомых с «Поэтикой» Аристотеля, трагедия была особым нарративным жанром, никак не связанным с театром. Само такое понимание трагедии, очевидно, восходит к известным строкам «Утешения философией», где госпожа Философия говорит: «И что иное оплакивает трагедия, как не безжалостные удары Фортуны, внезапно сокрушающей счастливые царствования?» (II, проза 2)<sup>219</sup>. В этой книге мы в связи с разговором о

<sup>219</sup> Бозций. «Утешение философией». С. 207.

«Троиле и Крессиде» приводили уже комментарий Чосера в глоссарии к его собственному переводу этих строк Бозэция. Здесь уместно напомнить их: «Трагедия — это поэтическое произведение о дрящемся некоторое время счастье, которое оканчивается бедой»<sup>220</sup>. Очевидно, однако, что акцент у поэта смещен с судьбы государств на судьбы отдельных людей, хотя то и другое очень часто связано. На основании такого понимания жанра Чосер и назвал свою поэму «Троил и Крессида» трагедией.

А вот как Монах раскрыл суть жанра в конце пролога к своему рассказу:

Трагедию бы я определил  
 Как житие людей, кто в славе, в силе  
 Все дни свои счастливо проводили  
 И вдруг, низвергнуты в кромешный мрак  
 Нужды и бедствий, завершили так  
 Свой славный век бесславною кончиной.

Открывающие же «Рассказ Монаха» строки еще раз подчеркивают личный аспект его историй:

Хочу воспеть в трагической манере  
 Стоявших в этом мире выше всех,  
 А после испытавших в полной мере  
 Крушение надежд и неуспех;  
 Кого разлюбит счастье, — от тех  
 Уже не отвести судьбы удары<sup>221</sup>.

Соответственно, «Рассказ Монаха» представляет собой целую коллекцию подобных трагедий, написанных римской октавой со сложной рифмовкой по схеме *ababbcb* и насчитывающих от одной до шестнадцати строк. С дородным и жизнелюбивым Монахом из «Общего Пролога», увлекающимся охотой и любящим изысканную кухню, они связаны лишь самым косвенным образом — многие монахи того времени записывали в своих кельях разного рода нравоучительные истории.

Источники сюжетов вошедших в рассказ историй весьма многообразны. Среди них можно назвать и Библию, и апокрифы, и Овидия, и Бозэция, и Данте, и «Роман о Розе», и любимого пятым мужем Алисон из Бата «Теофраста Валерия», и даже ряд событий недавнего прошлого, о которых Чосер узнал во время своих путешествий в Италию. Это истории Педро Испанского, Петро Кипрского и Варнавы Ломбардского. Возможным же образцом для всей коллекции послужила написанная на латыни книга Боккаччо «О несчастьях знаменитых людей».

В качестве примера таких трагедий приведем историю Петро Кипрского, убитого совсем недавно, в 1369 году:

<sup>220</sup> The Riverside Chaucer. P. 409-410.

<sup>221</sup> Рассказ Монаха цитируется в переводе Т. Ю. Поповой.

О славный Петро, Кипра властелин,  
 Под чьим мечом Александрия пала!  
 Тем, что сразил ты столько сарацин,  
 Ты приобрел завистников немало.  
 За доблесть ратную твои ж вассалы  
 Сон утренний прервали твой навек.  
 Изменчив рок, и может от кинжала  
 Счастливейший погибнуть человек.

Король Кипра Петр (Пьер де Лузиньян), в армии которого служило много английских наемников, был хорошо известен в Англии, поскольку Эдвард III оказал ему теплый прием в 1363 году. Комментаторы, однако, указали, что он был убит вовсе не «за доблесть ратную», но за свой жестокий и деспотический нрав<sup>222</sup>. Тем не менее, возможно, что для Чосера он все же оставался образцом рыцарства, каким его изображали современники.

Но если источники сюжета историй Монаха сильно разнятся между собой, то сами истории, в общем-то, очень похожи друг на друга. Героями Монаха стали как плохие (Нерон, Антиох Елифан и т. д.), так и хорошие (Геркулес, Александр Македонский и т. д.) люди, чье падение произошло по самым разным причинам — порой заслуженно, а порой и нет. Но для Монаха все они в равной мере жертвы прихотливой и непредсказуемой Фортуны. Однако в его размышлениях об их трагедии присущее Бозэцию и проявившее себя в «Рассказе Рыцаря» христианское осмысление судьбы как цепи случайностей, над которой нужно подняться силой духа и веры, сведено к минимуму или полностью отсутствует. Все внимание рассказчика вопреки его духовному званию целиком обращено к «лежащему во зле» миру сему, где нет стабильности и невозможно счастье.

Более того. Рассказу в силу схожести, вошедших в него историй, присущ привкус монотонности. Неизбежная в подобного рода однотипных сборниках, эта монотонность как бы намеренно противостоит богатому сюжетному и стилистическому разнообразию всей книги в целом. Она и объясняет, почему Рыцарь, иначе осмысливший повороты колеса Фортуны, прерывает Монаха, который мог бы без особого труда поведать все сто хранящихся в его келье историй, усыпив компанию паломников. Но хорошего понемногу. Рыцарю надоели рассказы с плохим концом, он хочет услышать счастливую историю о повороте Колеса Фортуны вверх, о том, «как низкий званьем славен и велик / Стал и пребыл».

Это мнение Рыцаря активно поддерживает и самопровозглашенный арбитр состязания Гарри Бейли, порицающий Монаха за уныние и страх, которые он «нагнал ... на всю компанию». После того, как Монах отказывается рассказать еще одну историю про свой излюбленный

<sup>222</sup> The Riverside Chaucer. P. 933.

вид спорта — охоту, трактирщик обращается к Монастырскому Капеллану, прося его развеселить компанию, и тот сразу же дает согласие.

## РАССКАЗ МОНАСТЫРСКОГО КАПЕЛЛАНА

Монастырский Капеллан, один из трех священников женского монастыря, сопровождающих Аббатису, — быть может, самый загадочный и дразнящий воображение персонаж книги. О нем практически ничего не сказано в «Общем Прологе», да и из сюжетных интерлюдий между рассказами мы тоже узнаем крайне мало. Но именно эта скудность информации и дала критикам возможность самим придумать его образ. Согласно одной такой гипотезе, он якобы является веселым, энергичным, розовощеким молодым человеком, какой и нужен Аббатисе в качестве ее телохранителя<sup>223</sup>. Согласно другой, он робкий и болезненный человек средних лет, к которому трактирщик обращается свысока на «ты», чего он не позволяет себе в отношении с Монахом. Капеллан якобы находится под каблуком у Аббатисы, и его явно раздражает гораздо более удачливый и довольный собой Монах<sup>224</sup>.

Хочется заметить, что все эти гипотезы находятся на уровне домыслов, и говорят нам больше о выдвинувших их критиках и их подходе к литературе, чем о самом Капеллане. Но у нас есть текст его рассказа, который все исследователи единогласно считают одним из лучших, если не самым лучшим в книге.

У «Рассказа Монастырского Капеллана» свой особый жанр. Это басня с чертами животного эпоса и иронической поэмы, которые, если не полностью взрывают сам жанр басни, то весьма сильно трансформируют его, помогая Чосеру создать очень занимательный, веселый и вместе с тем сложный рассказ, обыгрывающий темы многих предшествующих историй книги.

Сюжет рассказа достаточно прост. На скотном дворе у бедной вдовы, едва сводящей концы с концами, живет красавец петух Шантиклэр в компании со своими семью женами, любимую из которых зовут Пертелот. Как-то ночью Шантиклэру приснился страшный сон — он увидел во дворе их дома опасного желто-красного зверя, похожего на собаку, который хотел напасть на него, грозя ему «смертью неминучей». Шантиклэр счел этот сон вещим, но Пертелот увидела в нем лишь результат обжорства и несварения желудка. В развернувшейся между супругами дискуссии о смысле и значении снов Шантиклэр одерживает верх, но из любви к жене он все же отправляется во двор, где, притаившись под кустом, его ждет коварный лис. Хитрой лестью лис заманивает петуха в ловушку, заставив его закрыть глаза, а затем хватает

<sup>223</sup> *Sherbo Arthur*. Chaucer's Nun's Priest Again // PMLA, LXIV (1949). P. 236-246.

<sup>224</sup> *Lumiansky R. M.* Op. Cit. P. 106-107.

его за шею и пытается унести в лес к себе в нору. Крики Пертелот и остальных жен Шантиклэра поднимают на ноги всех обитателей дома, которые бросаются на его выручку в погоню за лисом. Но петушок сам находит выход. Он убеждает лиса открыть рот, чтобы сказать преследователям: «Случалось, не таких видал». Лис слушает его, а Шантиклэр, вырвавшись из его пасти, взлетает на дерево, откуда его уже нельзя достать. Лис хитростью вновь пытается заманить его в ловушку, но петух стал умнее и больше не поддается на лесть.

Как считают исследователи, источник сюжета о приключениях хитрого лиса и падкого на лесть петуха восходит к знаменитой басне Эзопа о вороне и лисице. Двойной же поворот сюжета, согласно которому лис уговаривает свою жертву закрыть глаза, а та убеждает его открыть рот, можно найти в латинском сборнике басен XI века, а в XII веке жертвой лиса уже становится не ворона, но петух<sup>225</sup>. Чосер, скорее всего, прочел эту басню в переложении, сделанном Марией Французской (XII век), хотя к XIV веку уже существовали и английские варианты басни. Однако самой по себе небольшой басни было для Чосера мало. В качестве второго основного источника сюжета рассказа поэт взял широко известный тогда французский «Роман о Лисе», написанный в жанре животного эпоса, главным героем которого был находчивый и изворотливый лис Ренар (XII—XIII век). Именно оттуда Чосер заимствовал идею об огороженном дворе, где живут куры, образ любимой жены петуха и его вещей сон.

Тем не менее, сама история лиса и петуха занимает в «Рассказе Монастырского Капеллана» как будто бы непропорционально маленькое место — примерно одну десятую текста. Остальное пространство повествования отведено разного рода дискуссиям и отступлениям, материалы которых восходят к многочисленным источникам, начиная от Библии и античной литературы вплоть до современной Чосеру философии и теологии. Все эти дискуссии и многочисленные отступления, содержащие подчас собственные маленькие истории, постоянно вторгаются в рассказ, прерывая его и как бы ненамеренно замедляя его действие. Однако это комическое неумение рассказчика справиться с темой блестяще обыгрывает авторский замысел, воплощенный с виртуозностью художника, достигшего вершин мастерства. Рассказу присуща сложная, многослойная композиция, где один пласт повествования накладывается на другой или возникает внутри третьего, и все они действуют подобно системе отражающих друг друга зеркал. Такая композиция дала поэту замечательную возможность запечатлеть не только свое многозначное видение комедии человеческой жизни, но и коснуться занимавших его религиозных, философских, социальных и литературных проблем. Недаром же

---

<sup>225</sup> Cooper Helen. The Canterbury Tales. P. 342.

многие исследователи называют «Рассказ Монастырского Капеллана» миниатюрным подобием всей книги в целом.

Рассказ открывается описанием «лачуги ветхой», где в убогой бедности, но «без ропота на горе и невзгоды» вместе с двумя дочерьми живет трудолюбивая, подобно пчелке, вдова.

Равно как пища скуден был наряд.  
От объеденья животы болят —  
Она ж постом здоровье укрепила,  
Работой постоянной закалила  
Себя от хвори: в праздник поплясать  
Подагра не могла ей помешать.  
И устали в труде она не знала.  
Ей апоплексия не угрожала...

Эта честная и вопреки всем невзгодам довольная своей судьбой труженица вместе со своими соседями-бедняками вновь появится лишь в конце рассказа в сцене погони за лисом. Но ее присутствие создает тот фундамент, на котором держится повествование, и вместе с тем является его первым пластом, готовящим появление следующих.

А следующий пласт после низкого речевого регистра, вполне уместного и, наверное, единственно возможного при описании живущей в бедности, но не в обиде вдовы, поражает читателя намеренным контрастом. Возвращая и в то же время парадоксальным образом комически возвышая перспективу зрения, Чосер теперь обращается к огороженному плетнем двору, своеобразному пасторальному оазису рассказа, и от людей переходит к главным героям истории — животным.

Тут-то и появляется главный герой рассказа — «не знающий себе равных» красавец-петух Шантиклэр, чей голос поутру звучит «звончей и громогласнее органа, / Что только в праздник голос подавал». Заговорив о петухе, поэт сразу же поднимает регистр речи и тем как бы возвышает Шантиклэра над простыми смертными:

Зубцам подобен крепостного вала,  
Роскошный гребень был красней коралла,  
А клюв его был черен как гагат;  
Лазоревый на лапах был наряд,  
А епанча — с отливом золотистым,  
И когти крепкие белы и чисты.

Как указали комментаторы, образ башенных зубцов (в подлиннике стены замка — *castel-wal*) резко меняет перспективу зрения читателей, заставляя их взглянуть на петуха, подобно цыплятам, снизу вверх<sup>226</sup>. Увиденный в таком ракурсе царственный петух вполне может стать дос-

<sup>226</sup> Whittock Trevor. Op. Cit. P. 231.

тойным героем как рыцарского романа (или пародии на него), так и ироникомической эпопеи.

Любопытно, что в свое время известный литературовед Лесли Хотсон обратил внимание на схожесть окраски перьев Шантиклэра с цветами герба Генриха Болинброка, украшавшими рыцарское облачение, которое тот надел, чтобы вступить в поединок с герцогом Норфольским Мобри в 1398 году. (Шекспир описал этот несостоявшийся поединок в хронике «Ричард II».) Действительно, цвета герба Болинброка — те же, что и у петуха: золотой, красный и голубой с черным<sup>227</sup>. Подобное сходство вызывает соблазн отождествить Шантиклэра с Генрихом, тем более, что судьба последнего, как и судьба петуха, воспроизвела движение Колеса Фортуны вниз, чтобы затем вновь взлететь вверх. В 1398 году король Ричард II изгнал Болинброка из Англии, но тот вскоре вернулся обратно и, узурпировав власть, стал королем Генрихом IV. Думается все-таки, что весьма осторожный и мудрый придворный, каким был Чосер, вряд ли бы отважился искушать судьбу, изобразив короля в виде петуха — ведь Генрих принял и обласкал его. В лучшем случае, здесь лишь намек, дразнящий воображение и не допускающий однозначной расшифровки.

Интересна и другая ассоциация, связанная с великолепной внешностью Шантиклэра и отсылающая нас к библейской «Книге Иова». И эта ассоциация, которая вполне могла возникнуть у первых читателей, тоже далеко не однозначна. В библейском тексте сказано: «Ты ли дал красивые крылья павлину и перья и пух страусу?» (Иов 39:13). Здесь Бог, отвечая Иову из бури, показывает ему непостижимые человеческому разуму красоту и величие вселенной, которая населена свободными и живущими по собственным законам Божьими тварями. Среди них, рядом с могущественным бегемотом и таинственным левиафаном, есть и неповторимые в своей индивидуальности павлин и страус. И они тоже могут вызвать восхищение своей красотой и способностью с высоты полета «посмеиваться коню и всаднику его».

В «Рассказе Монастырского Капеллана» таким удивительным существом по аналогии как будто бы является Шантиклэр. Выведенный здесь петух, несомненно, поражает красотой и великолепием, ученостью и блестящим даром речи. Куда уж больше! Казалось бы и он тоже воплощает неподвластное разуму чудо природы. Так, наверное, и было бы, если бы не жанровые законы басни. Ведь очеловеченный Монастырским Капелланом Шантиклэр вовсе не живет свободной и независимой жизнью природы. В курятнике действуют нормы человеческого общества, а удивительный петух слишком хорошо знает себе цену. На поверку оказывается, что красота и великолепие, ученость и дар речи питают его

<sup>227</sup> Hotson Leslie J. Colfox vs. Chauntecleer // Chaucer. Modern Essays in Criticism. P. 109.

гордыню и дают ему повод к тщеславию, провоцируя его падение и чуть не лишая его жизни. Как часто бывает в ироикомическом жанре, Шантиклэр — одновременно герой и антигерой, блестяще образованный царственный красавец, подобно султану владеющий целым гаремом, и забавная, по-своему недалекая, но очень милая говорящая птица.

С по-басенному очеловеченным петухом связана и еще одна библейская ассоциация, возникающая в тексте рассказа. Согласно ей, огороженный плетнем курятник уподобляется райскому саду, а сам Шантиклэр — Адаму. Многие средневековые толкователи объясняли грехопадение Адама тем, что он, отвергнув доводы собственного разума, поддался голосу чувства и послушался Еву, вкусив запретный плод. Именно так и поступил Шантиклэр, проигнорировав предупреждение посланное ему в вещем сне и согласившись с Пертелот:

Капризы женские приносят зло,  
Капризом женским в мир оно пришло  
И выжило Адама вон из рая,  
Где жил он без греха, забот не зная.

Но и эта ассоциация, от которой рассказчик сразу же отказывается, тоже возникает, чтобы подразнить читателя и разбиться о текст рассказа. Ведь речь все-таки идет о курах и курятнике, куда Шантиклэр, обхитрив лиса, благополучно возвращается, чтобы продолжить радостную и беззаботную жизнь со своими семьей женами. Рассказ не поддается аллегорической расшифровке, и было бы крайне наивно видеть в чудесном спасении героя аналогию с воскресением.

Среди семи жен петуха есть одна, которую Шантиклэр любит «всех жарче», — прекрасная Пертелот, наделенная достоинствами куртуазной дамы. Она «куртуазна, учтива, обходительна и общительна» (*Curteys she was, discreet, and debonair, / And compaignable*). Оказывается, рыцарские нравы проникли и в курятник. Беседы живущих тут супругов явно пародируют куртуазную риторику не только средневековых романов, но и — в контексте книги — «Рассказа Рыцаря». Чего стоит хотя бы перевод широко известного тогда латинского изречения, означавшего «От женщины соблазн мужчине», которое ученый и галантный Шантиклэр намеренно искажает в угоду любимой супруге:

Ведь так же верно, как «*In principio*»  
*Mulier est hominis confusio*,  
А это означает по-латыни,  
Что женщина — небесный дар мужчине.

В подлиннике последняя строка звучит так: *Womman is mannes joye and al his blis*, т. е. женщина — источник радости мужчины и все его блаженство. Впрочем, как указали исследователи, на редкость эрудированный петух не так уж и не прав, и одно не противоречит другому. Ведь

если бы женщина не была радостью и блаженством для мужчины, она никогда не смогла бы стать его соблазном<sup>228</sup>. На подобной тонкой и веселой игре нюансами и комическими несуразностями держится весь рассказ.

Комической несуразностью кажется уже помещенная в начале рассказа дискуссия о снах, которая занимает в несколько раз больше места, чем сама история о лисе и петухе. В построенном по законам средневековых университетских дебатов споре ученые куры со всей серьезностью, ссылаясь на множество примеров из литературы, обсуждают значение снов, которые, согласно принятым тогда взглядам, делились на обычные, естественные, вызванные дисбалансом «юморов» в организме, и вещи, содержащие предсказание будущего. Пертелот — ярая сторонница первой точки зрения. Узнав, что приснилось ее мужу, она поднимает его на смех, обвиняя в трусости:

Махрами бороды  
Цыплячье сердце прикрываешь ты!

Неожиданно идеал смелого, щедрого и рассудительного супруга, который рисует куртуазная Пертелот, воспитывая мужа, смыкается с вовсе некуртуазными рассуждениями Алисон из Бата. В речи курочки ученая риторика забавным образом смешана с домашней руганью и ворчаньем.

Что же касается сна Шантиклэра, то Пертелот уверена:

Все эти сны — один пустой обман:  
Обжорством порождается дурман...  
Тебе любой расскажет коновал,  
Что сон твой просто от прилива желчи,  
Что сны такие надо видеть молча.

В подтверждение своей точки зрения ученая курица ссылается на стихи из весьма популярных тогда нравоучительных латинских изречений, приписываемых древнеримскому прозаику Марку Порцию Катону, и требует, чтобы Шантиклэр принял слабительное, которое она сама ему и выберет.

Смех Чосера здесь бьет сразу по нескольким целям. Поэт вместе с читателями смеется и над ученой курицей в роли куртуазной дамы, и над самой куртуазной традицией, сниженной до уровня курятника, и над нравоучительными трюизмами, которые изрекает Пертелот, и над ее попытками в духе Алисон из Бата подчинить себе мужа, играя главную роль в полигамной семье.

В ответ на доводы супруги Шантиклэр вежливым и в то же время слегка снисходительным тоном опровергает точку зрения Пертелот, ссылаясь в свою очередь на несколько ученых примеров, которые, по его мнению, гораздо более убедительны. Два из этих примеров разрастаются до размера самостоятельного рассказа внутри рассказа. В первом петух,

<sup>228</sup> Cooper Helen. The Canterbury Tales. P. 349.

ссылаясь на Цицерона, излагает историю двух друзей-паломников, которые из-за наплыва народа заночевали в разных местах. Тот из них, кто остановился в гостинице, увидел вещий сон и узнал из него, как убили его друга и где нужно искать его труп. Во втором Шантиклэр рассказывает еще о двух путешественниках, из которых один, увидев вещий сон, остался на берегу, а другой, не поверив сну, отправился в плавание и утонул. Остальные примеры, взятые из самых разнообразных источников — от Макробия до Библии, — короче, но все они повествуют об убийствах, несчастном стечении обстоятельств или преступлениях, которые предвещали пророческие сны. По ходу их изложения Шантиклэр так увлекается духом полемики, что почти забывает о ее цели, сводя все свои рассуждения под конец к отказу от слабительного:

А про слабительные знаю только,  
 Что не помогут против снов нисколько, —  
 Ведь яд они, и злейшему врагу  
 Их не дал бы; терпеть их не могу.

Ученые рассуждения петуха, откровенно гордящегося своими обширными познаниями, при всей мрачности приведенных им примеров, производят, в общем-то, комическое впечатление и служат своеобразной пародией на популярные тогда схоластические дебаты. Ведь Пертелот и Шантиклэр обсуждают проблемы, волновавшие многих мыслителей конца XIV века — божественного предопределения и свободы воли человека<sup>229</sup>. При этом ученая курица разделяет восходящие к Уильяму Оккаму взгляды номиналистов, которым был присущ эмпирический уклон в земных вопросах, уравновешенный, правда, фидеизмом в области божественного бытия. Шантиклэр же отстаивает противоположную сугубо детерминистическую точку зрения, восходящую к Августину и Божественную и поддержанную Томасом Брадвардином (ок. 1290 — 1349), чье имя упомянуто в тексте рассказа. Однако какими бы ожесточенными ни были споры по этому поводу между философами и богословами XIV века, в устах ученых кур сама полемика получает явно сниженный, комический поворот. Что же касается самого Монастырского Капеллана, то и он тоже, как вскоре выяснится, не может решить эти вопросы — ему просто не хватает знаний:

До корня не могу я докопаться  
 И в сложности вопроса разобраться...

Но никто и не ждет от него ответа на вопросы, благодаря которым «народы, страны в спор вовлечены / и яростной враждой омрачены». В подобной истории это было бы просто неуместно.

<sup>229</sup> *Utz Richard J. Literary Nominalism and the Theory of Rereading Medieval Texts: A New Research Paradigm // Medieval Studies, v. 5, 1995. P. 135-146.*

Элемент пародии, присущий всему рассказу в целом, в споре кур усилен явными или косвенными ироническими отсылками к другим историям книги. Труп паломника, обнаруженный в повозке с навозом, равно как и упоминание мученика Кенельма (IX век), убитого по приказу тетки в семилетнем возрасте, отсылает нас к «Рассказу Аббатисы». Фраза о том, что «убийство не осталось под спудом» (в подлиннике — *to dredge wol out*) прямо повторяет строки этой истории. Сказанные же в вещем сне слова «Всему виною золото мое» кажутся взятыми из «Рассказа Продавца Индульгенций». Крушение корабля во втором примере заставляет нас вспомнить «Рассказ Юриста». Куртуазные отношения кур и размышления о божественном предопределении отсылают читателей к «Рассказу Рыцаря» и другим историям, где возникают эти темы. Спор между супругами напоминает «Пролог Батской Ткачихи», а сами мрачные примеры петуха — трагедии Монаха. Согласие же Шантиклэра последовать совету жены проецируется на «Рассказ о Мелибее». Как считают исследователи, «Рассказ Монастырского Капеллана» пародирует почти все темы, так или иначе затронутые в книге. Но пародии эти — добавим от себя — не преследуют сатирических целей, и им чужда гневная инвектива. Все здесь держится на лукавом юморе, озорном веселье, позволяющем уже знакомое увидеть в новой перспективе. Да и можно ли воспринимать всерьез то, что происходит в курятнике?

Во всяком случае, спор между учеными курами решается казалось бы совершенно неожиданным образом. Взглянув на супругу, Шантиклэр вдруг заявляет:

Когда же ночью мягкий ваш пушок  
Заябнувший мне согревает бок,  
Любимая, мне, право, очень жалко,  
Что наш насест коротенькая палка,  
Что не могу вас ночью потоптать;  
Ведь в жердочку одну у нас кровать;  
Вас так люблю и вами так горжусь,  
Что снов и знамений я не боюсь.

Страх снов и знамений погашен вспыхнувшей страстью, красота победила доводы рассудка, а чувство — разум. Слетев с насеста, петух со своим гаремом отправляется во двор, где, притаившись, его уже поджидает лис.

А дальше в басенном сюжете о лисе и петухе радости сменяются бедой, и традиции ироникомического жанра выступают на передний план. Представляя читателям красно-бурого лиса, Монастырский Капеллан говорит:

Иуда новый! Новый Ганелон  
И погубитель Трои, грек Синоп!  
Ты всех коварней лис и всех хитрее.

В дальнейшем, прерывая повествование, Капеллан обращается с риторическими апострофами к судьбе, Венере, которой бескорыстно служил петух, и знаменитому средневековому поэту и автору популярной поэтики Джеффри де Винсофу, написавшему плач на смерть Ричарда Львиное Сердце. Живописуя же переполох, который начался в курятнике после того, как лис схватил петуха, рассказчик заявляет:

Такого плача и таких стенаний  
 Не вознеслось, так не визжали дамы,  
 Когда свирепый Пирр царя Приама,  
 Схватив за бороду, пронзил мечом, —  
 Какой поднялся среди кур содом,  
 Когда был Шаитиклэр от них восхищен.  
 Сколь грозен лис увидев и сколь хищен,  
 Мадам Пертлот плачевней закричала,  
 Чем некогда супруга Газдрубала,  
 Когда он к римлянам попался в плен  
 И был сожжен, а с ним и Карфаген.

Так драма в курятнике обретает ироикомические масштабы вселенской трагедии, а скотный двор уподобляется Трое, Карфагену и Риму.

Особенно интересна единственная в книге прямая аллюзия на недавние политические события в Англии. Рассказывая о шуме погони за лисом, в которую включились как люди, так и все животные, принадлежащие вдове, Капеллан упоминает одного из предводителей крестьянского восстания 1381 года Джека Стро, под чьим предводительством лондонские ремесленники учинили погром фламандских купцов:

Джек Стро, наверно, так не голосил,  
 Когда фламандцев в Лондоне громил.  
 И не шумней была его орава,  
 Чем эта многолюдная облава.

Никто точно не знает, находился ли Чосер в Лондоне во время этих событий. Но, скорее всего, он по долгу службы на таможне был там и видел, как восставшие вошли в столицу сквозь ворота рядом с его домом, а затем сожгли дворец его покровителя Джона Гонта. Он мог также видеть, как они обезглавили Саймона Садбери, архиепископа Кентерберийского, и расправу над знакомыми ему купцами-виноделами, не говоря уже о груде трупов фламандцев, валявшихся на улицах возле Темзы.

Друг поэта Джон Гауэр откликнулся на эти события, сочинив латинскую сатирическую поэму «Глас вопиющего», где он резко осудил восставших, изобразив их в виде разного рода домашних животных, которые оставили службу человеку и стали дикими хищниками, несущими смерть. Ослы уподобились львам, быки — драконам, свиньи — волкам, петухи — соколам, а гуси — коршунам.

Считается, что Гауэр написал «Глас вопиющего» вскоре после восстания, а затем отредактировал поэму. Чосер, по-видимому, хорошо знал «Глас вопиющего» и отозвался на поэму Гауэра по-своему. Поэт обратился к тем же событиям много позже, когда все страхи были уже забыты. По мнению текстологов, «Рассказ Монастырского Капеллана» написан в самые последние годы жизни Чосера. В отличие от желчно апокалиптической сатиры Гауэра, взгляд автора «Кентерберийских Рассказов» гораздо мягче. Как видно из приведенной выше цитаты, он упоминает крестьянское восстание скорее с юмором, хотя вовсе и не идеализирует его. Для него погром и убийство остаются погромом и убийством, которые он не склонен оправдывать ни при каких обстоятельствах.

Однако акцент здесь смещен на другое. За исключением петуха, все домашние животные в хозяйстве вдовы знают свое место, и лишь Шантиклэр в своей гордыне на время забывает его, за что и получает горький урок. Очевидно, примером для подражания в этой истории служит вдова, которая, с одной стороны, поднимается над животными благодаря своему человеческому облику и положению хозяйки скотного двора, а, с другой, знает свое место в обществе людей, терпеливо снося невзгоды и не пытаясь изменить выпавшую ей участь.

Прочитанный так «Рассказ Монастырского Капеллана» представляет собой своеобразную притчу о недопустимости нарушения социальной стабильности. Но в том-то все и дело, что это тоже одна из ассоциаций, возникающих по ходу чтения. Ведь рассказ — все-таки не притча, которую можно расшифровать однозначно. Об этом в свое время очень хорошо сказал Чарльз Маскетайн, заметивший, что в отличие от притчи данный рассказ не столько излагает какие-либо истинные и важные суждения о жизни, сколько проверяет истины и подвергает сомнению их важность<sup>230</sup>.

Капеллан кончает рассказ следующими словами:

Апостол Павел дал нам наставленья:  
Во всем написанном зри поученье,  
Зерно храни, а шелуху откинь.

Но где здесь зерно, а где шелуха? Наверное, было бы очень наивно свести всю историю к выводу о том, что нужно смотреть в оба и держать язык за зубами. Скорее всего, так думают лишь петух и лис. Возможно ли, как полагают критики, что заявление Капеллана о том, что рассказ больше, чем «только басня / про петуха, про курицу, про лиса», — еще одна шутка среди многих в тексте, полном шуточных отсылок к другим рассказам книги<sup>231</sup>? Веселая игра нюансами и множество комических несуразностей повествования об ученых курах мешают дать твердый ответ на этот вопрос. Сам автор предлагает много ответов, намекая на различные выводы. Все они в силу басенного иронико-

<sup>230</sup> *Muscatine Charles. Op. Cit. P. 242.*

<sup>231</sup> *The Riverside Chaucer. P. 19.*

мического характера истории серьезны и комически абсурдны в одно и то же время. В подобной многозначности нам видится замечательная победа Чосера-художника.

## ВОСЬМОЙ ФРАГМЕНТ

Восьмой фрагмент, как и шестой, тоже иногда называют «плавающим», поскольку в некоторых манускриптах он оказался между рассказами Франклина и Врача. Но в наиболее надежных рукописях он помещен ближе к концу книги после «Рассказа Монастырского Капеллана». Большинство ученых признают такое расположение фрагмента в книге единственно верным. Это как будто бы подтверждает и содержащееся в тексте рассказа упоминание Боутон-андер-Блийн, местечка, расположенного всего в нескольких милях от Кентербери, хотя, как известно, все географические ссылки в книге на маршрут паломничества не очень надежны.

В восьмой фрагмент вошли две истории — «Рассказ Второй Монахини» и «Рассказ Слуги Каноника». Долгое время считалось, что оба эти рассказа были написаны раньше, а потом в последнюю минуту Чосер включил их в книгу, и они случайно оказались рядом. Однако сейчас критики пересмотрели подобную точку зрения, обнаружив важную смысловую связь между историями. Более того, по мнению такого авторитетного исследователя, как Дональд Хауэрд, эти рассказы, равно как и включенный в девятый фрагмент «Рассказ Эконома», возвращаясь к уже знакомым темам и открывая новые перспективы, постепенно готовят читателей к финалу книги<sup>232</sup>.

## РАССКАЗ ВТОРОЙ МОНАХИНИ

Вторая Монахиня, как и Монастырский Капеллан, лишь упомянута в Общем Прологе, где сказано, что у Аббатисы была «черница для услуг». И все. В сюжетных интерлюдиях она, в отличие от Капеллана, не появляется вовсе, оставаясь самым «безликим» из всех рассказчиков. Единственное, что можно о ней сказать, так это то, что религиозное содержание ее истории соответствует ее духовному званию.

Судя по всему, текст «Рассказа Второй Монахини» в том или ином его варианте был сочинен раньше, поскольку Чосер упомянул свое уже якобы написанное «Житие святой Цецилии» в прологе к «Легенде о славных женщинах». Возможно, поначалу поэт хотел отдать историю какому-то другому персонажу. На это как будто бы указывают строки, где рассказчик называет себя «недостойным сыном Евы» (*unworthy sone*

<sup>232</sup> Howard Donald R. Op. Cit. P. 288.

of Eve). Однако текстологи обратили внимание на то, что это выражение восходит к антифону известного католического гимна в честь Богородицы «Радуйся, Царица» (*Salve Regina*): «Радуйся, Царица, Мать милосердия, наша отрада и наша надежда, радуйся! К Тебе мы взываем, изгнанные из рая сыны Евы»<sup>233</sup>. В этом смысле «сынами Евы» могли быть как мужчины, так и женщины, и потому авторство «черницы для услуг» вполне возможно.

История Второй Монахини написана в жанре жития святых, которому предшествуют три пролога — строфы о праздности, «пестунии всех грехов», обращение к Деве Марии и «объяснение» имени Цецилии. Как в прологах, так и в самом рассказе Чосер пользуется королевской строфой, что сразу же настраивает читателей на серьезный лад. Ученые XX века пришли к единодушному выводу о том, что по своему художественному уровню «Рассказ Второй Монахини» — самое лучшее житие на среднеанглийском языке.

Первый пролог, содержащий строфы о праздности, восходит к французскому переводу жития святой Цецилии, которое в свою очередь было заимствовано из латинского агиографического сборника под названием «Золотая Легенда», принадлежащего перу Иакова Ворагинского, архиепископа Генуи (XIII век). Такого рода вступления были традиционны в житийном жанре, авторами которого, как правило, являлись монахи. Соответственно, подобное вступление хорошо сочетается с характером «черницы для услуг». Главное же в том, что в этих строфах возникают важные для всей истории в целом темы и образы. Это, прежде всего, противостоящее праздности «рвенье» (*bisynesse*), активное, деятельное начало, присущее характеру героини. Недаром же в дальнейшем Монахиня уподобит Цецилию Лии, жене библейского патриарха Иакова, которую средневековые экзегеты считали воплощением активной жизни (*vita activa*), в противовес его второй жене Рахили, олицетворяющей созерцание (*vita contemplativa*). Здесь же появляется и веноч «из дивных роз и лилий», также традиционный для житийной литературы образ, где розы символизируют алую кровь мученика, а лилии — чистоту девственности.

Второй пролог, написанный в форме обращения к Деве Марии, каких тоже было не мало в житийной литературе (вспомним Пролог Абатисы), опирается на знаменитую молитву Бернара Клервоского из последней песни «Рая» Данте:

О Дева-Мать, Дочь Своего же Сына,  
Смиренней и возвышенной всего,  
Предызбранная Промыслом вершина,  
В Тебе явилось наше естество

<sup>233</sup> *Legouis Emile. Geoffrey Chaucer, L., 1913. P. 185.*

Столь благородным, что его Творящий  
Не пренебрег твореньем стать его.

В Твоей утробе стала вновь горящей  
Любовь, чьим жаром райский сад возник,  
Раскрывшийся в тени непреходящей.

Здесь Ты для нас — любви полдневный миг;  
А в дальнем мире, смертных напоая,  
Ты — упования живой родник  
(перевод М. Л. Лозинского).

Вторя Данте, Чосер пишет:

О Дева-Мать, рожденная от Сына,  
Что грех нам помогаешь побороть,  
Всех милостей источник и причина,  
В чьем лоне воплотился Сам Господь!  
Так взнесена Тобой людская плоть,  
Что Сына Своего Творец вселенной  
В нее облек для этой жизни бренной.

В Твоей утробе Вечная Любовь  
Обличие приобрела людское;  
Она, одета в нашу плоть и кровь,  
Царит над морем и землю,  
Что ей хвалу поют без перебоя;  
Девичьей не утратив чистоты,  
Творца всех тварей породила Ты<sup>234</sup>.

Как видно даже в русском переводе, Чосер чувствует себя в этой парафразе Данте легко и свободно. Его точно рифмованный и вместе с тем полный аллитераций стих льется плавно и гладко. Интонация речи, в которой нет и следа сентиментального благочестия и экзальтации, присущей Аббатисе, приподнята и вместе с тем внешне спокойна и объективна, что в точности соответствует жанру жития. Сам же язык рассказа, его отдельные фразы и слова, по мнению ученых, как бы трансформируются, обретая, помимо буквального, некий мистический смысл. За обычными значениями словно бы проглядывают «истины божественного откровения»<sup>235</sup>. Сложные доктрины троичности Бога, воплощения Христа и роли Богородицы становятся органичной частью образности второго пролога, единого по стилю и интонации с самим рассказом Монахини.

Третий же пролог, дающий «объяснение» имени Цецилия и опирающийся на «Золотую Легенду», в духе средневековой экзегетики предлагает читателю разного рода фантастические этимологии имени героини. Цеци-

<sup>234</sup> Рассказ Второй Монахини цитируется в переводе О. Б. Румера.

<sup>235</sup> *Whitlock Trevor. Op. Cit. P. 254.*

лия, якобы, означает небесную лилию, символизируя целомудрие и чистоту героини. Кроме того, это имя значит «дорога для слепых», указывая на миссионерскую деятельность героини, благодаря которой многие нашли Христа. А еще оно будто бы восходит к библейской Лии как символу «рвения» и содержит в себе греческое слово «λαός», т. е. народ, отражая небесный свет, который святая изливает «всем людям» и те добродетели, которые они могут теперь воочию увидеть. Подобные аллегорические этимологии имени Цецилии не только дают характеристику героини, готовя ее появление в основной части рассказа. Они как бы магически раздвигают границы языка поэмы, который, согласно средневековым представлениям, был способен открыть иную высшую реальность.

Следующий далее рассказ Второй Монахини о жизни святой Цецилии тоже восходит к «Золотой Легенде», хотя и не является дословным переводом латинского текста. Как и всегда, Чосер сделал чужое своим. Уже первое появление героини, надевшей на свадьбу расшитое золотом платье, под которым она скрыла власяницу, в образной форме вводит важнейшую тему рассказа — контраст бренного, преходящего мира сего и единственно истинной реальности «горней чистоты». Комментируя этот контраст, принявший крещение муж Цецилии скажет потом своему брату:

Во сне, — ответил Валерьян, — доселе  
Мы жили; голос истины живой  
Теперь нас пробудил.

Сама же героиня говорит об этом так:

Поверь, тогда лишь стоила бы много  
Земная жизнь, исполненная зла,  
Когда б она единственной была.  
Но есть иная жизнь в ином пределе,  
Которая не ведает конца.  
Нам к этой жизни, как к блаженной цели,  
Путь кажет Сын Небесного Отца,  
Благого Вседержителя-Творца...

Этой «иной жизни в ином пределе» как «блаженной цели» и подчинена судьба героев рассказа.

Как подметили многие исследователи, сюжет истории последовательно иллюстрирует аллегорические толкования имени героини. Это, прежде всего, символизируемое белой лилией целомудрие, которое Цецилия сберегает, вступив в брак и убедив своего мужа, юного и пылкого Валерьяна, хранить чистоту. Целомудрие героини вскоре же приносит и «созревший плод посева». Крещение один за другим принимают ее муж, его брат Тибурций и корникулярий Максим. Такая деятельность Цецилии соответствует второму толкованию ее имени — «дорога для слепых». Символизируемое же Лицей «рвение», с самого начала свойственное героине, окончательно торжествует в ее диспуте с языческим префектом

Алмахием, считающим себя философом, но не видящим света истины. Отказываясь поклониться статуе Юпитера, Цецилия восклицает:

Поражены, должно быть, слепотой  
Твои глаза. Тому, кто видит, — ясно,  
Что это камень, камень лишь простой, —  
Беспомощный, недвижимый и безгласный,  
А для тебя он божество, несчастный!  
Слепец, к нему рукою прикоснись  
И в том, что это камень, убедись.

Финал же рассказа, повествующий об обратившей многих предсмертной проповеди Цецилии, чей дом вскоре стал сохранившимся «и поныне» храмом, где люди продолжают молиться Богу, соответствует еще одной аллегорической этимологии — «небо народа».

Вопреки всем земным законам природы Цецилия остается невредимой в огне раскаленной бани, и меч палача не убивает ее — она живет еще три дня, истекая кровью, но продолжая проповедь. Это завершающее историю чудо как бы окончательно подтверждает истинную реальность мира «горней чистоты», которому героиня отдала всю себя с самого начала.

«Рассказ Второй Монахини» — последняя история, в центре которой стоит женщина. Он как бы подводит итог женской темы книги, соотнося Цецилию с героинями уже знакомых читателю историй. Подобно Эмилии из «Рассказа Рыцаря», Цецилия — чиста и целомудренна, что в обоих случаях символизирует цветок лилии. Обе девушки, повинувшись авторитету старших, соглашаются вступить в брак, но только Цецилия сберегает чистоту и после свадьбы. Как Констанца и Гризельда, Цецилия — тоже сильная личность, которая сохраняет присутствие духа в момент тяжелых испытаний, но в отличие от них она вовсе не является пассивной жертвой обстоятельств. Кроме того, она еще и прекрасный оратор, наделенный даром проповедника. Как и Алисон из Бата, она отважный полемист, бесстрашно доказывающий свою правоту, хотя суть диспутов, который ведут обе героини, не имеет ничего общего между собой, и Цецилии нет нужды применять силу. Ее слово само по себе имеет силу и власть. Как и Разумница, она убеждает мужа следовать своему совету, сразу же являя свое «главенство» в семье. Однако, в отличие от предыдущих рассказов, все эти свойства героини подчинены характерному для жития религиозному началу. А оно в свою очередь трансформирует и представление о браке и семейных отношениях, как бы ставя точку в «брачной» дискуссии книги. Цецилия являет свое «главенство» лишь в начале истории, до того, как Валерьян принял крещение. В дальнейшем же этот вопрос отпадает сам собой, поскольку оба супруга подчиняют свою волю воле Бога. Он для них и есть единственный безусловный авторитет, направляющий не только их семейные отношения, но и руководящий всей их жизнью.

Чосер, разумеется, прекрасно понимал, что путь монашеского целомудрия, а тем более мученичества за веру — не для всех. Об этом, как мы помним, говорила еще Алисон из Бата. Но по мере приближения к концу книги и к конечной точке паломничества — мощам Фомы Беккета — духовный план бытия постепенно начал занимать все более важное место в книге, как бы исподволь готовя «Рассказ Священника» и финальное «Отречение» автора.

### РАССКАЗ СЛУГИ КАНОНИКА

«Рассказ Слуги Каноника», следующий сразу же за «Рассказом Второй Монахини», связан с ним по принципу контраста. Каноник и его Слуга совершенно неожиданно присоединяются к паломникам — ни того, ни другого не было в «Общем Прологе». Они ничего не знают о соревновании рассказчиков, и своим вторжением, казалось бы, нарушают игру, затеянную Трактирщиком. Однако длинный «исповедальный» пролог Слуги и его история прекрасно вписываются в общую схему повествования, сатирически обыгрывая взгляды, противоположные высокому идеализму Монахини.

Сам рассказ делится на три части. Это «Пролог», где появляются скачущие на взмыленных лошадях Каноник, который, судя по его одежде, принадлежит к ордену августинианцев, и его разговорчивый Слуга. Здесь происходит завязка действия. Слуга, в начале хвастающийся, что его ученый хозяин благодаря искусству алхимии может «устлать» всю дорогу до Кентербери «чистейшим золотом иль серебром», затем под натиском вопросов Трактирщика признает, что Каноник — всего лишь неудачник, который соблазняет «дурней» легкой наживой, но на самом деле не может добиться желаемой цели:

У нас самих кружится голова:  
Их обманув, себя надеждой тешим,  
Свои ошибки повторяем те же.  
Опять, как прежде, ускользает цель.  
Похмелье тяжкое сменяет хмель.  
А завтра простаков мы снова маним,  
Пока и сами нищими не станем.

Услышав такое разоблачение, Каноник в гневе уезжает, а Слуга решает «выложить всю правду» о его «делишках». В первой части рассказа Слуга выкладывает эту «правду» во всех ее неприглядных подробностях, а во второй излагает свою историю о каком-то другом канонике, тоже горе-алхимике, который ловко одурачил приходского священника, выманив у него сорок фунтов за свои секреты и тут же скрывшись с денежками в кармане.

Если первая часть рассказа напоминает «исповедальные» прологи Алисон из Бата и Продавца Индульгенций, с той разницей, что возникающий из ниоткуда Слуга не имеет литературных прототипов и никак не связан с «Романом о Розе», то жанр основной истории не поддается точному определению. Больше всего эта история напоминает фавлю, где хитрый плут дурачит глупца, хотя здесь и отсутствует привычный для жанра любовный компонент интриги. Многие исследователи полагают, что сама эта история была написана раньше, а потом уже включена в книгу. Даже если это так, она очень хорошо вписалась в восьмой фрагмент, составив единое целое с «Прологом» Слуги и первой частью его рассказа, которые совершенно очевидно были сочинены специально для этого фрагмента. Каких-либо определенных источников истории ученым установить не удалось, хотя рассказ выдает неплохие познания автора в области алхимии, которая вошла в жизнь Западной Европы благодаря латинским переводам арабских источников в XII веке и стала очень популярной к концу Средневековья вопреки отрицательному отношению к ней католической церкви.

«Рассказ Слуги Каноника» и «Рассказ Второй Монахини» объединяет общая тема трансформации, увиденная с двух противоположных точек зрения. У Монахини речь идет о духовном преображении людей ради «иной жизни в ином пределе». У Слуги же — это алхимическая трансформация металлов, преследующая сугубо корыстные цели легкого обогащения. (Вспомним эпитафию к «Рассказу Продавца Индульгенций» о корыстолюбии как корне всех зол). Таким образом, если «Рассказ Второй Монахини» целиком устремлен вверх, в горний мир к «блаженной цели», то «Рассказ Слуги Каноника» отсылает читателей вниз, к недрам земли и абсолютно земным заботам.

Этот контраст сразу же дает о себе знать в образности обеих историй. Так, если в момент пытки в раскаленной бане у Цецилии «на лбу...и пот не проступил», то Каноник ведет себя в самой обычной обстановке противоположным образом:

Толстым лопухом  
Прикрыл он темя, капюшон надвинул  
Так, что накрыл и голову и спину,  
И под двойной защитой их потел он,  
Как перегонный куб, что чистотелом  
Иль стенницей лекарственной набит  
И сок целебный, словно пот, струит.

«Исповедь» Слуги Каноника производит двойственное впечатление. С одной стороны, стараясь предостеречь слушателей от грозящей им опасности, он признается в своем невежестве в области алхимии, а с другой, он с явным удовольствием сыплет специальными терминами направо и налево, заявляя, однако, что занятия алхимией пустая трата времени:

Забыл еще сказать я о бутылках,  
 О едких водах, кислоте, опилках,  
 О растворении сгущенных тел  
 И о сгущенье, коль осадок сел,  
 О разных маслах, о заморской вате, —  
 Все рассказать, так Библии не хватит  
 И самой толстой; эти имена  
 Забыть хотел бы. Всем одна цена.

Создается впечатление, что Слуга вопреки всем своим уверениям и вопреки самому здравому смыслу все же до конца не освободился от своего пагубного пристрастия, которое стало для него чем-то вроде наркотической зависимости. И у него, как и у большинства других алхимиков, в глубине души все же теплится еще безумная надежда добыть философский камень, хотя разумом он и понимает всю ее тщетность:

И, на беду, надежда та крепка,  
 До самой смерти манит дурака.  
 И ремесло свое он не клянет:  
 Он сладость в горечи его найдет.

В контексте повествования такая зависимость вполне объяснима. Ведь сама идея философского камня связана для Слуги с запретным демоническим знанием. Если в «Рассказе Второй Монахини» незримо для не принявших крещение героев присутствует ангел, открывающий им путь к небу, то здесь его место занял сатана, «хозяин и владыка» преисподней:

Хоть сатана и не являлся нам,  
 Но думаю, что пребывает сам  
 Он в это время где-нибудь в соседстве.  
 Где сатана, там жди греха и бедствий.  
 В аду, где он хозяин и владыка,  
 Не больше муки, и тоски великой,  
 И гнева, и попреков, и раздоров,  
 И бесконечных бесполезных споров.

Но если сатана незримо присутствует в «исповедальном» монологе Слуги, то в его рассказе он, по мнению критиков, уже выходит на авансцену, принимая облик хитрого плута-каноника<sup>236</sup>. Не все согласны с таким выводом. Однако ясно, что у каноника из истории Слуги нет свойственной другим алхимикам «надежды». Он просто циничный жулик, ловкими трюками беззастенчиво дурачащий наивных и жадных до денег простаков вроде приходского священника, который «поделом» наказан за свою глупость.

<sup>236</sup> Pearsall Derek. Op. Cit. P. 110.

Виртуозное мошенничество плута-каноника как будто возвращает нас к «Прологу Продавца Индульгенций». Но вместе с тем оно заостряет и столь важную для последних рассказов книги тему силы и власти слова. Если в предыдущей истории язык рассказчика пытался, раздвинув границы возможного, приблизиться к иной, высшей реальности, то здесь язык, служа средством откровенного обмана и сохраняя при этом свою силу и власть, совершенно явно девальвирует слово и открывает его противоположное, демоническое начало.

Даже если плут-каноник и не является воплощением дьявола, то отсылающее читателей к недрам земли, демоническое начало алхимии, несомненно, присуще данному персонажу. Это вполне закономерно. Все дело в двойственной природе алхимии, о чем Слуга и рассказывает в конце истории.

Действительно, как признают ученые нашего времени, алхимия сыграла двойственную роль в истории науки, поскольку в поисках философского камня ее адепты значительно расширили известные тогда представления о химии и других точных науках. Однако Чосер из глубины Средневековья воспринимал эту двойственность совсем иначе. Поэт не отрицал существования философского камня, но считал это тайной, неким запретным знанием, доступным только Богу. Недаром же многие алхимики XIV века в своих экспериментах пользовались оккультными приемами, за что их и осуждала церковь. Именно поэтому Слуга напоследок заявляет:

Вот чем я кончу: если Бог всемогущий,  
 На милости и на дары обильный,  
 Философам не хочет разрешить  
 Нас добыванью камня научить, —  
 Так, значит, думаю я, так и надо.  
 И кто поддастся наущенью ада  
 И против воли Господа пойдет, —  
 Тот в ад и сам, наверно, попадет.

С помощью такого заключения горний мир, столь важный в «Рассказе Второй Монахини», вновь громко заявляет о себе в конце и этой истории.

## ДЕВЯТЫЙ ФРАГМЕНТ

В девятый фрагмент вошла только одна предпоследняя история — «Рассказ Эконома». Во многих рукописях она вместе с «Рассказом Священника» является частью единого заключительного фрагмента книги. Такое объединение, казалось бы, подтверждает география прологов к этим рассказам: «лес Блийн», упомянутый в «Прологе Эконома», расположен поблизости от Кентербери, и Священнику теперь самое время поведать последнюю историю книги, пока паломники не достигли цели своего путешествия. Между историями Эконома и Священ-

ника, как мы увидим, есть и тематическая связь. Однако редакторы разделили их на два отдельных фрагмента, указав, что Эконом рассказывает свою историю утром, а Священник — ближе к вечеру, и у паломников будто бы было еще время послушать каких-то других рассказчиков. Возможно, однако, что Чосер просто не успел устранить это несоответствие, которое бы исчезло при окончательной редакции книги.

## РАССКАЗ ЭКОНОМА

В «Прологе Эконома» Трактирщик неожиданно обращается к Повару, прося того рассказать очередную историю. Многие исследователи видят здесь еще одно несоответствие или авторскую недоработку, которую Чосер не успел исправить. Ведь Повар уже рассказал или начал рассказывать историю в первом фрагменте. Как бы там ни было, но Повар сейчас слишком пьян, и его место рассказчика предлагает занять Эконом. Грубо посмеявшись над пьяным Поваром, он в последнюю минуту спохватывается и обращает все в шутку, угощая злополучного пьяницу своим запасом вина, чтобы окончательно заткнуть ему рот. Как подметил Трактирщик, Повар хорошо знает о плутнях нечистого на руку Эконома и может навредить ему, наболтав лишнего. Свой рассказ Эконом и посвящает вредности лишних разговоров.

По жанру «Рассказ Эконома» представляет собой характерную для мифологии и фольклора «отчего и почему» историю, где излагается происхождение тех или иных явлений — отчего, например, трава зеленая, а море синее. Эконом же объясняет, почему у вороны черное оперение и хриплый голос. Источником сюжета рассказа послужили «Метаморфозы» Овидия, а также разнообразные средневековые переработки этой книги.

У Овидия история ворона (а не вороны, как у Чосера) является небольшой частью рассказа о Корониде, возлюбленной Феба, которая изменила ему с другим. Преданный слуга Феба «ворон речивый», чьи крылья были «снега белее», поспешил сообщить хозяину об измене. Разгневавшись, Феб поразил неверную своей стрелой, но тут же и раскаялся, хотя уже не смог вернуть Корониду к жизни. Ему удалось лишь спасти их еще не родившегося сына Асклепия. Ворона же бог наказал, навсегда лишив белого оперенья:

Ворону он воспретил, ожидавшему тщетно награды  
За откровенную речь, меж белых птиц оставаться.

(2: 632-633; перевод С. В. Шервинского)

У Чосера языческий бог Аполлон превратился в благородного и куртуазного «красавца рыцаря» (the mooste lusty bachiler), а главной героиней рассказа стала ворона, живущая, не зная забот, в хоромах Феба:

Вся белоснежна, словно лебедь белый,  
 Она не хуже соловья свистела  
 И щелкала, а Феб ее любил,  
 По-человечьи говорить учил,  
 Как говорят иной раз и сороки.

Появляющаяся после вороны и даже не названная по имени Коронида стала в «Рассказе Эконома» просто женой Феба, которую тот очень любит, но и сильно ревнует, держа под замком. Но все тщетно.

Ах, плоть сильна, и только пламень серный  
 Искоренит в нас любовстрасть грех.

Беременность Корониды, столь важная для Овидия, вовсе не упомянута Чосером. И если в «Метаморфозах» Феб не сомневается в истинности слов ворона, то в «Рассказе Эконома», рассказавшись в убийстве жены, герой объявляет слова вороны заведомой ложью. Меняется и наказание птицы. Ее оперенье не только становится черным, но она лишается дара речи, а ее голос, звучавший слаще, чем трели соловья, превращается в хриплое карканье:

И он схватил завистливую птицу,  
 Вмиг перья ошипал, и, как черницу,  
 Он в рясу черную ее одел,  
 И отнял речи дар, и повелел,  
 Чтобы не пела иикогда отныне,  
 Кичась пред птицами в своей гордыне.

«Рассказ Эконома» завершается заимствованными из разных популярных тогда источников пространными назиданиями матери Эконома, которая учила его держать язык за зубами, дабы не попасть в беду:

Ты раб того, кто сможет передать  
 Слова твои. Будь в жизни незаметен,  
 Страшись всегда и новостей и сплетен.  
 Равно — правдивы ли они иль ложны;  
 Запомни в этом ошибиться можно.  
 Скуп на слова и с равными ты будь  
 И с высшими. Вороны не забудь.

Благодаря этим изменениям история, заимствованная из «Метаморфоз» Овидия, у Чосера превратилась в некое подобие басни, где финальные выводы о вреде болтливости языка имеют несколько смыслов.

В словах матери Эконома об осторожности в общении с равными и высшими критики усмотрели ссылку на личные обстоятельства жизни и судьбы самого поэта<sup>237</sup>. Согласно такой точке зрения, трудное положение

<sup>237</sup> Fradenburg L. O. The Manciple's Servant Tongue: Politics and Poetry in the Canterbury Tales // English Literary History, 52, 1985. P. 85–118.

ние живущей в клетке вороны, которая поет слаще соловья, но целиком зависит от воли хозяина, как бы воплощает судьбу придворного поэта Средних веков, который должен угождать сильным мира сего, но не может говорить все, что он на самом деле думает. В противном случае ему грозит суровая опала, которая лишит его самой возможности продолжать творчество.

На такую интерпретацию якобы указывает отступление о тиранах, где Экономом, в частности, касается цены слова в придворной политике:

Раз Александр от мудреца услышал,  
 Что если, мол, тиран всех прочих выше  
 И может он законом пренебречь  
 И целый город для забавы сжечь  
 Или стереть с лица земли народец, —  
 Тогда он, значит, вождь и полководец;  
 Лишь от разбойника поменьше зла, —  
 Ведь шайка у разбойника мала, —  
 Но Каина на нем лежит печать:  
 Он для людей — отверженец и тать.

Очень хорошо известны и другие строки аналогичного свойства из этого же отступления Эконома, где он косвенно затрагивает придворные нравы:

Но в самом деле, —  
 Когда миледи согрешит в постели,  
 Меж ней и девкой разница в одном:  
 Ее любовника зовут «дружком»,  
 Когда прознают, самое же «милей»,  
 А девка с хахалем сойдут в могилу  
 Позоримы в прозвании своем.  
 Не лучше ль словом грубым и одним  
 Равно обеих грешниц называть  
 И в слове том поступок их сравнять?

(В подлиннике поэт обыгрывает здесь различие между куртуазной манерой слога, где возлюбленную называют дамой (lady), и низким простонародным стилем речи, где ее же именуют девкой (wenche) или lempin, как душка Николас звал Алисон в «Рассказе Мельника»).

Итак, между греховными деяниями полководца и разбойника, дамы и девки нет разницы с точки зрения морали. Вся разница в словах, которые могут прикрыть грех, но не могут его загладить.

Но Эконом — не Чосер, а вымышленный персонаж, сетующий на отсутствие «книжной учености». И если в его речи и есть какие-то личные чувства, присущие самому поэту, то они тщательно зашифрованы. Кто же станет слушать какого-то там нечистого на руку эконома? На самом деле, мы даже не знаем, сталкивался ли Чосер-поэт когда-нибудь с каким-либо недовольством сильных мира сего. Таких сведений до нас не дошло. Скорее всего, таких инцидентов и не было. Пройдя длитель-

ную школу придворной службы, он с юности научился осторожности и уменью обходить или, по крайней мере, сглаживать острые углы. Примером тому служит сам текст «Кентерберийских Рассказов», где Чосер крайне редко ссылается на события из современной жизни и никогда не говорит ничего лишнего от себя.

В контексте «Рассказа Эконома» размышления о цене слова — лишь составная часть вышедшей на передний план в последних историях темы роли языка в жизни человека, силы и власти его слова. Если в «Рассказе Второй Монахини» слово могло открыть доступ в мир высшей реальности, а в «Рассказе Слуги Монастырского Капеллана» оно смыкалось с преисподней, то здесь рушится связь между словом и истиной. Феб наказывает ворону за то, что она сказала правду, в которую он сгоряча поверил, а затем счел ложью. Тем самым Эконом ставит под сомнение саму ценность слова. В его истории идеалы добродетели попораны женой Феба, искренне преданная хозяину ворона наказана за то, что открыла правду, а сам Феб ломает свои лук и стрелы и разбивает музыкальные инструменты, которые сделали его лучшим певцом в мире. Язык как будто бы исчерпал свои ресурсы.

Но в мире, где нарушена связь слова и истины, и язык исчерпал ресурсы, нет места и поэзии. Ни Феб, ни ворона больше не будут улаживать слух своими песнями. Единственным исключением в такой ситуации может быть лишь религиозная поэзия. Об этом и говорит мать Эконома в конце рассказа:

Запомни, сын мой, в жизнь свою вступая:  
Обуздывай язык, пускай узда  
Его не держит лишь тогда,  
Когда ты Господа поешь и славяшь.

Как видим, вывод весьма радикальный, ставящий под сомнение все соревнование паломников, среди которых в силу принятых условий никто вовсе не стремился «обуздать язык». Но именно такой вывод и необходим, чтобы подготовить читателей к следующему тут же, последнему в книге «Рассказу Священника».

## ДЕСЯТЫЙ ФРАГМЕНТ

В последний, десятый фрагмент вошел только один «Рассказ Священника» вместе с завершающим книгу кратким «Отречением» автора, которые во всех самых надежных рукописях составляют единое целое с «Рассказом Эконома». Об этом недвусмысленно говорят и первые строки «Пролога Священника»:

Когда рассказ закончил эконом,  
Уж не палило солнце так, как днем...

Эконом начал свой рассказ утром, а сейчас дело близится к вечеру. Очевидно, паломники уже давно проехали расположенный неподалеку от Кентербери «лес Блийн» и должны были приблизиться к самому городу. Но Чосер лишь упоминает, что они достигли «конца деревушки» (*thorpes ende*). Поэт не говорит нам, что это за деревушка и где она находится. Возможно, на окраине Кентербери, и тогда паломники уже видят издали шпиль Кентерберийского собора, где покоятся мощи Томаса Беккета, ради которых все они и отправились в путешествие. Но это лишь предположение, хотя и наиболее правдоподобное в данной ситуации.

### РАССКАЗ СВЯЩЕННИКА

Каковы бы ни были намерения Чосера, когда он начал сочинять «Кентерберийские Рассказы», у читателя, достигшего десятого фрагмента, складывается довольно устойчивое впечатление, что именно этим фрагментом он теперь решил завершить книгу. Настроение надвигающегося конца появляется уже в «Прологе Священника». Солнце здесь близится к закату, как бы напоминая нам о конце краткого земного пути человеческой жизни<sup>238</sup>. О том же говорят и возникающие в стихах образы конца дня, «тени» Чосера-рассказчика и въезд процессии в «конец деревушки». Неизвестно, заметили ли паломники шпиль Кентерберийского собора, знаменующий цель их путешествия, но финал состязания рассказчиков уже виден. Об этом во всеуслышание заявляет сам организатор и судья этого состязания Гарри Бейли:

Друзья мои, еще  
Один рассказ — и мы закроем счет,  
Мое исполним этим повеленье  
И наше общее о том решенье...

Священник, который по выбору Гарри Бейли должен завершить соревнование, неожиданно взрывает его условия. Ни «полезное», ни «приятное» в равной мере не интересуют его. Он вообще отказывается от вымышленных историй (*fables*), «пустяков» и «басен». Ссылаясь на слова апостола Павла, который учил Тимофея: «негодных же и бабьих басен отвращайся, а упражняй себя в благочестии» (Тим 4:7), Священник предлагает слушателям «благое поученье».

Более того, если в «Рассказе Эконома» еще допускалось существование религиозной поэзии, то теперь Священник отказывается даже и от нее, говоря, что не станет сочинять стихи ни в ставшей уже тогда привычной манере, со «сладкими» рифмами, ни в старой аллитерационной традиции.

<sup>238</sup> *Phillips Helen*. Op. Cit. P. 219.

Что же ему остается? Облеченная в прозу истина о главном в жизни человека, о смысле его земного странствия, о выборе между добром и злом, который он совершает по ходу этого странствия, и о предрешенной таким выбором посмертной судьбе каждого пришедшего в мир. Священник говорит:

Но выслушай смиренный мой рассказ —  
 В нем с Божьей помощью хочу я вас  
 Провести по ступеням того пути,  
 Которым в град небесный привести  
 Господь сулит нам.

В подлиннике: «показать вам путь в этом странствии к тому истинному и славному паломничеству, которое зовется небесный Иерусалим» (To shewe yow the wey, in this viage, / Of thilke parfit glorious pilgrimage / That highte Jerusalem celestial).

Но «город золотой» небесный Иерусалим, как все знают, существует лишь «над небом голубым». Отказавшись от «негодных и бабьих басен», отрекшись от вымысла и порвав с поэзией, Священник, отсылает читателей в реальный земной мир, а через него и в более важный для него духовный план бытия. Поэтому понятно, почему вместо привычного для паломников рассказа Священник предлагает своим слушателям религиозный трактат. Выбор, который кажется странным лишь на первый, поверхностный взгляд. Ведь на самом деле, только такой финал и мог достойным образом разрешить сложную диалектику земного и религиозного начал, на которой строится вся книга. Другой выбор истории, завершающей книгу, скорее всего, показался бы средневековым читателям неуместным.

Итак, Священник вместо обычной истории излагает паломникам написанный в прозе достаточно длинный религиозный трактат о покаянии. Подобных трактатов в XIV веке появилось великое множество. Их целью было помочь простым людям подготовиться к исповеди, что стало весьма актуальным после того, как католическая церковь на Латеранском соборе 1215 года постановила, что каждый верующий должен исповедоваться как минимум один раз в год. Создавая «Рассказ Священника», Чосер, по всей видимости, опирался на несколько таких сочинений — прежде всего, на «Сумму о покаянии» доминиканца Раймонда из Пеннафорте (1220 г.) и на «Сумму грехов» другого доминиканца Гильома Пералдуса (1236 г.). Обе эти суммы были впоследствии отредактированы и значительно сокращены в Англии. Чосер, предположительно, использовал один из таких сокращенных вариантов, хотя возможно также, что он в свободной форме перевел не дошедшую до нас французскую версию, где обе суммы были объединены. Кроме того, поэт мог также опираться и на анонимную «Сумму добродетелей и ле-

карств для души», когда он разбирал «средства» исцеления от каждого из семи смертных грехов.

Свой рассказ Священник начинает следующими словами:

«Господь наш, Царь Небесный, который ни единому человеку не желает погибели, но хочет, чтобы мы все пришли к нему и к блаженной жизни вечной, взывает к нам чрез пророка Иеремию, который говорит так: "Остановитесь на путях ваших и рассмотрите, и расспросите о путях древних", то есть о старом учении, — расспросите, "где путь добрый, и идите по нему и найдете покой душам вашим" и проч. Много есть путей духовных, ведущих людей к Господу нашему Иисусу Христу и в царство славы; и есть среди этих путей особенно благородный и достойный, по которому кто б ни прошел — хоть мужчина, хоть женщина, — пройдет не зря, хотя бы они и заблудились из-за грехов по дороге к небесному Иерусалиму, — путь сей зовется покаяние. Про сей путь следует слушать всем сердцем и расспрашивать с радостью, чтобы узнать, что есть покаяние, и отчего оно так называется, и каким образом осуществляется, и сколько есть разновидностей покаянных дел и трудов, и сколько видов покаяния, и что ему помогает и способствует, а что препятствует»<sup>239</sup>.

О таком «особенно благородном и достойном» пути к небесному Иерусалиму Священник и говорит на протяжении всего своего рассказа, подробно разбирая три этапа покаяния: раскаяние, или сокрушение сердечное, устное признание, или исповедь в церкви, и искупление. При этом он уподобляет само покаяние дереву, корнем которого является раскаяние, стволом с ветвями и листьями — совершаемое на исповеди признание грехов, а плодами — плоды искупления, открывающие врата небесного Иерусалима. Впрочем, в соответствии с характером покаянной литературы «средствам» искупления Священник уделяет гораздо меньше внимания, чем самим грехам, которые он разбирает очень подробно, особо останавливаясь на семи смертных грехах в разделе об исповеди — гордыне, зависти, гневе, лени, алчности, чревоугодии и похоти. Принесшим же достойные плоды покаяния Священник в конце рассказа обещает бесконечное блаженство на небесах, где к радости не примешивается ни горе, ни раскаяние, ни скорбь.

Как считают исследователи, открывающая рассказ цитата из пророка Иереми о «путях ваших» и поиске «доброго пути» в образной форме соотносит следующий сразу затем трактат о покаянии со всеми предшествующими историями книги. Каждый из паломников, рассказывая свою историю, как бы искал свою дорогу, но так и не смог найти «добрый путь». И, вот, теперь Священник показывает, где и как его можно отыскать<sup>240</sup>. Панорама же семи смертных грехов так или иначе проецируется на рассказчиков и их истории. (Вспомним, хотя бы Продавца Ин-

<sup>239</sup> Рассказ Священника цитируется в переводе Т. Ю. Поповой.

<sup>240</sup> The Riverside Chaucer. P. 21.

дульгенций и его историю, где сребролюбие было изображено как корень всех зол, или появляющегося в «Общем Прологе» Франклина с его как будто бы невинным чревоугодием, которое так резко осуждает Священник.) Многие темы, поднятые в рассказах, такие, как, например, главенство одного из супругов в семье или суть истинного благородства находят здесь решение в духе строгой церковной доктрины, не допускающей никаких поблажек или либеральных интерпретаций, которые уже имели место в XIV столетии.

Однако к подобному толкованию рассказа, как нам кажется, нужно все-таки подходить с известной долей осторожности. Ведь, как хорошо знали первые читатели книги, с момента грехопадения человеческая природа поражена грехом, и панорама семи смертных грехов затрагивает всех людей, все общество, как, впрочем, и сама книга «Кентерберийских Рассказов»<sup>241</sup>. Соответственно и параллели между трактатом Священника и предшествующими историями вполне могли быть случайными, непреднамеренными со стороны автора. Главное же в том, что Священник радикальным образом изменил дискурс повествования и из литературной сферы перешел в богословскую, ведя речь не о событиях, составляющих поток жизни, но о судьбе человеческих душ. И здесь все категории неминусом абсолютны, а различие между добром и злом безусловно.

## ОТРЕЧЕНИЕ

Неизвестно, как паломники восприняли «Рассказ Священника». Но зато мы знаем, как на него отреагировал сам поэт, высказавшийся по этому поводу в написанном в прозе «Отречении», завершающем книгу. В большинстве рукописей оно имеет особый подзаголовок: «Здесь автор этой книги прощается» (Here taketh the makere of this book his leve). Некоторые ученые считают такой подзаголовок вставкой переписчиков, но он есть в самых надежных рукописях и очень хорошо передает смысл следующего далее текста. Там Чосер «покорно» просит помолиться за него «ради милосердия Господня», чтобы Бог простил ему его грехи, а в особенности «воспевание суеты житейской». Далее поэт перечисляет большинство своих произведений, где он воспел эту суету, и в том числе «Кентерберийские рассказы», «все те, что греха полны», и благодарит Господа за «перевод De consalotione Боэция и за другие утешительные книги, и за легенды о жизни святых и о набожности, и за гомилии, и за моралитэ». Чосер заканчивает «Отречение» молитвой Иисусу Христу, Богородице и всем святым, где он просит их, чтобы они «с этого самого мгновенья и до конца моей жизни даровали мне оплакивать прегрешения мои и стремиться к спасению души, и ниспос-

---

<sup>241</sup> Ibid. P. 22.

ляли бы мне время для истинного раскаяния, исповеди, покаяния и искупления в этой жизни».

Уже с середины XV века с легкой руки Томаса Гаскойна утвердилось мнение о том, что Чосер написал «Отречение» на смертном одре. Если это, действительно, так, то «Отречение» полностью соответствует всем требованиям популярных тогда трактатов об *ars moriendi*, т. е. об «искусстве умирания», требовавших от читателя, который готовился принять смерть, переосмыслить прожитую им жизнь и с помощью покаяния и молитвы без страха достойно принять неизбежный конец. Очевидно, что в свете такого бескомпромиссного выбора «воспевание суеты житейской» должно было показаться жившему в эпоху позднего Средневековья поэту грехом, требующим покаяния. И потому Чосер отверг поэзию как часть переходящего брэнного мира в пользу абсолютных ценностей мира, в котором нет тления и перемен, того мира, где царствует «жизнь бесконечная».

Однако ученые XX века взглянули на «Отречение» с иной точки зрения, установив связь этого заключительного отрывка книги с литературной традицией. Они, в частности, указали, что и другие видные писатели до Чосера и после него (от Августина вплоть до Толстого) не раз отвергали или пересматривали созданные ими ранее произведения. Так, например, незадолго до Чосера поступил Боккаччо, в старости прекративший занятия поэзией и даже намеревавшийся сжечь «Декамерон», от чего, как известно, его отговорил Петрарка. Подобное отречение, приписываемое Жану де Мену, хотя, возможно, и не принадлежавшее его перу, венчало собой и знакомые Чосеру рукописи «Романа о Розе». Не говоря уже о том, что само слово отречение, употребленное в английском тексте во множественном числе (*retracciouns*), Чосер, по-видимому, заимствовал у Августина, употребившего латинскую форму *Retractationes* («Пересмотры») в качестве названия одного из своих поздних трактатов, где он попытался переоценить созданные им ранее произведения.

Более того. В эпилогах многих средневековых произведений их авторы часто выражали сожаление по поводу написанных ими светских творений и вместе с тем перечисляли их названия, тем самым закрепляя свое авторство<sup>242</sup>. Кто знает, может быть, Чосер именно ради этого и написал «Отречение»?

Думается, что правда лежит где-то посередине между подобными крайними взглядами ученых или, скорее, правы выразители обеих точек зрения. «Отречение» завершает не только «Рассказ Священника», но и всю книгу. В нем с читателями говорит уже не Чосер-паломник, но сам автор. Совершенно очевидно, что строгое покаяние, отказ от «воспевания суеты житейской» и венчающая все молитва как нельзя лучше соответствуют фина-

<sup>242</sup> *Sayce Olive*. Chaucer's "Retractions": The Conclusion of the Canterbury Tales and Its Place in Literary Tradition // *Medium Aevum* 40 (1971). P. 230-248.

лу произведения о паломничестве, целью которого и должно быть покаяние и сосредоточенная на ценностях иного мира молитва. И тут нет различия между Чосером-паломником и Чосером-автором.

Но вместе с тем Чосер, как показывает включенный сюда перечень его произведений, все же не чужд этой суеты. Объясняя свое отношение к творчеству, поэт ссылается на апостола Павла: «Ибо в книге сказано, что все, что написано прежде, написано нам в наставление; к этому я и стремился».

Но, на самом деле, апостол Павел и Чосер имеют в виду разные вещи. Для апостола единственным критерием истины является Библия, к которой он и отсылал своих первых читателей в цитируемых поэтом строках: «А все, что писано было прежде, написано нам в наставление, чтобы мы терпением и утешением из Писаний сохраняли надежду» (Рим 15:4). Однако к концу XIV века фраза «все, что написано прежде, написано нам в наставление», на которую Чосер несколько раз ссылается в «Кентерберийских Рассказах», получила в литературе весьма широкое светское толкование. Она часто означала любое написанное ранее произведение, из которого можно было извлечь духовную пользу, хотя бы и путем его аллегорического прочтения, как, например, поступил анонимный автор широко популярного тогда «Морализованного Овидия», где текст римского поэта перетолковывался на христианский лад. Чосер же этой фразой оправдывал «Рассказ Монастырского Капеллана» о петухе и курочке. Но если с помощью этой цитаты, можно оправдать такую историю, то с ее помощью можно оправдать абсолютно «все, что написано прежде»<sup>243</sup>.

В «Отречении» Чосер просит у читателей прощения за те из «Кентерберийских Рассказов», «что греха полны», не приводя названия ни одного из этих рассказов. Какие же из них поэт имеет в виду? Очевидно, ответить на этот вопрос читатели должны сами. Ответ не будет простым и легким. Возможно, что у каждого читателя будет свой выбор и свои любимые истории. В любом случае, нужно вновь вернуться к книге и поразмыслить над ней<sup>244</sup>.

Таким образом, в финале книги Чосер в последний раз отсылает читателя к вечным истинам трансцендентного мира и вместе с тем вновь возвращает его к запечатленному в повествовании потоку жизни, подчиненному этим истинам. Но с такого сопряжения ценностей и начался знаменитый зачин «Кентерберийских Рассказов». Намеченная там двойственная перспектива повествования здесь обрывается, чтобы дать читателю возможность остановиться и рассмотреть все недостроенное здание книги в целом.

<sup>243</sup> Cooper Helen. The Canterbury Tales. P. 412.

<sup>244</sup> Koff L. M. Chaucer and the Art of Storytelling. Los Angeles and L., 1988. P. 236.

## ГОТИЧЕСКАЯ ПЕРСПЕКТИВА

У каждого, кто хоть немного знаком со средневековым искусством Западной Европы, текст «Кентерберийских Рассказов», взятый в целом, вызывает неминуемые ассоциации с незавершенным готическим собором, каких было много в XIV веке. Рассчитанные на столетия и стоящие по сей день, они порой и строились столетиями (Миланский и Кельнский соборы, например, были закончены лишь в XIX веке). Подобные ассоциации вполне закономерны. Ведь, как уже говорилось, готический стиль проявил себя не только в изобразительном искусстве высокого и позднего Средневековья, произведя революцию в архитектуре, скульптуре и живописи. Он подчинил себе также музыку и литературу эпохи, дав миру среди прочих своих великих открытий рыцарский роман, куртуазную поэзию, циклы мистерий и «Божественную Комедию» Данте. К числу таких открытий, на наш взгляд, принадлежат и «Кентерберийские Рассказы».

Возвращаясь к сравнению книги Чосера с готической архитектурой эпохи, заметим, что у «Кентерберийских Рассказов» есть твердый фундамент («Общий Пролог»), венчающие здание купол и шпиль («Рассказ Священника» и «Отречение»). Есть здесь и прочно стоящие стены (дошедшие до нас фрагменты), в которых, может быть, не хватает некоторых витражей, а внутренне убранство еще не приведено в порядок (не все запланированные изначально рассказы написаны, а написанные окончательно не отредактированы). Но созданного поэтом вполне достаточно, чтобы ощутить законы готики, которые действуют в книге.

В «Кентерберийских Рассказах», как и в готических соборах, по принципу гармонической иерархии совмещаются два плана бытия — горний и дольний, или, выражаясь языком того времени, мир благодати и мир природы. Как не раз писали ученые, молящиеся, заходя в собор, сразу же замечали, что его нижняя часть погружена в полумрак, где царит будничное освещение и видны мелкие детали и строгая логика их композиции. Все здесь соразмерно человеческой фигуре. Это мир природы. Но стоило им поднять взор кверху, как пропорции резко менялись, и они попадали в иной мир, сразу же замечая, что сверху, через витражи, льется особый свет, который заполняет все здание и заставляет трепетать всю атмосферу. По словам искусствоведов, два мира как бы слились тут «в единстве художественного образа. Такого архитектурного замысла не встречается ни в какой другой эпохе»<sup>245</sup>. Эта оптическая игра, полумрак нижней части здания и льющийся сверху ясный и ровный свет, как бы исходящий от самого горнего Иерусалима, была крайней важна

<sup>245</sup> Аллатов М. В. Всеобщая история искусств. М.—Л., 1948. Т. I. С. 333.

для проектировщиков и строителей готических церквей, поскольку понятие Бога ассоциировалось для них с животворным светом, проникавшим и оживлявшим своим сиянием весь дольний мир, все тварное естество.

Замысел Чосера, совмещающий, как мы не раз отмечали, двойственную перспективу зрения на управляемый сверху поток жизни, во многом аналогичен архитектурному замыслу готических соборов. Концепция жизни как странничества с его «добрым» путем в небесный Иерусалим и «реальное» паломничество героев в Кентерберн с его состязанием рассказчиков дали автору прекрасную возможность воссоздать диалектику светского и духовного, горнего и дольного, типичную для готического искусства. В поле напряжения между этими двумя полюсами и расположены рассказы паломников, которые закономерно венчает история Священника и авторское «Отречение». И если некоторые рассказы типа фэблию сейчас нам кажутся более яркими и запоминающимися, чем отдельные религиозные истории, то в этом современники Чосера, если бы возник такой вопрос, наверное, усмотрели бы своеобразие искусства падшего мира, где грех изобразить гораздо легче, чем добродетель. (Ведь и у Милтона в «Потерянном Рае» ад получился более ярким и художественно убедительным, чем рай.) В любом случае, нужно помнить, что книга не закончена, и автор не успел или не захотел сказать свое последнее слово, хотя под конец он и привел читателей к «доброму» пути в небесный Иерусалим, откуда, как из витражей, должен литься нетварный свет, освещающий запечатленный в рассказах дольний мир.

На наш взгляд, с готическим искусством напрямую связан и так называемый реализм Чосера, о котором так часто писали критики прошлого. Еще в конце XIX века известный американский исследователь Джордж Китредж назвал «Кентерберийские Рассказы» человеческой комедией. При этом он сравнивал книгу Чосера не столько с «Божественной Комедией» Данте, что в культурно-историческом контексте было бы вполне закономерно, сколько со знаменитым циклом романов Бальзака, который давал развернутую картину французского общества XIX века, «анализ его язв и обсуждение его основ», где кругам Дантова ада противостояли круги социальной жизни. В такой интерпретации действующие лица «Кентерберийских Рассказов» стали подобны героям Бальзака или, может быть, персонажам викторианского романа, как бы взятым из самой гущи жизни и имеющим свою ярко выраженную социальную психологию и свой психологически достоверный характер. Иными словами, как бы нечто «типическое в типических обстоятельствах».

Вслед за Китреджем пошли другие ученые, видевшие в персонажах книги жизненно убедительные характеры и даже, подобно Джону Мэнли, искавшие их прототипы в Англии конца XIV века<sup>246</sup>. Так отыскался

<sup>246</sup> *Manly John M. Some New Light on Chaucer. N. Y., 1926.*

некий трактирщик Генри (а не Гарри) Бейли и ряд других возможных кандидатов на роль того или иного из чосеровских персонажей. У нас эта точка зрения оказала известное воздействие на И. А. Кашкина, первого переводчика и комментатора Чосера, который в своей много раз переиздававшейся и весьма содержательной статье, в частности, писал: «Когда за столом таверны «Табард» собрались рыцарь, йомен, сквайр, купец и шкипер — они казались живым воплощением Столетней войны»<sup>247</sup>.

Важнейшим достижением Чосера, по мнению Китреджа, стала драматургическая основа книги, выразившаяся в тесной связи между каждым персонажем и его историей. Каждая такая история отражает характер данного персонажа. Китредж утверждал, что истории — это лишь длинные речи отдельных персонажей, которые можно сравнить с монологами Гамлета, Яго или Макбета<sup>248</sup>. Эту теорию Китреджа затем развили многие критики первой половины XX века и, в частности, Р. М. Лумянский, считавший, что истории паломников не только открывают нам их внутренний мир, но и изображают их такими, как они были на самом деле в жизни<sup>249</sup>.

В наше время эта теория больше не популярна. Ученые пришли к выводу, что портретная галерея персонажей книги важна не столько тем, что она рисует убедительную картину английской жизни конца XIV века, хотя она и содержит такой материал, и совсем не потому, что она выводит на сцену психологически достоверные характеры. Эта галерея интересна прежде всего потому, что при всем своем искусном разнообразии и динамизме она в соответствии с нормами средневековой поэтики изображает скорее социальные типы, чем индивидуальные психологически убедительные личности<sup>250</sup>.

Как показала в своей богато документированной монографии Джил Манн, на книгу которой мы уже неоднократно ссылались, портреты «Общего Пролога» восходят к популярному тогда жанру сословной сатиры, о чем, например, говорят и имена паломников — просто рыцарь, экономер, мельник и т. д.<sup>251</sup>. Ведь, за исключением Аббатисы и Брата Губерта, мы даже не знаем, как зовут остальных персонажей. (Некоторые имена, но далеко не все, откроются позже, в сюжетных интермедиях). Ни один рыцарь конца XIV века не смог бы участвовать во всех походах, в которых принял участие чосеровский герой, а Монах или Брат

<sup>247</sup> Кашкин И. А. Джеффри Чосер // Джеффри Чосер. Кантерберийские Рассказы, М., 1996. С. 818.

<sup>248</sup> Kittredge George Lyman. Chaucer and His Poetry, Cambridge, Mass., 1915. P. 155.

<sup>249</sup> См. Lumiansky R. M. Of Sundry Folk: The dramatic Principle of Canterbury Tales, Austin, 1955.

<sup>250</sup> Benson D. C. The Canterbury Tales: Personal Drama or Experiments in Poetic variety? // The Cambridge Chaucer Companion, L. and N. Y., 1986. P. 96.

<sup>251</sup> Mann Jill. Chaucer and Medieval Estates Satire. The Literature of Social Classes and The General Prologue to The Canterbury Tales, Cambridge, 1973.

Губерт воплощают не отдельные недостатки, но полный набор всех пороков монастырского духовенства и нищенствующей братии<sup>252</sup>. Это наблюдение справедливо и по отношению ко всему тексту «Кентерберийских Рассказов». Именно как универсальные типы, а не конкретные личности воспринимали персонажей книги Джон Драйден и Уильям Блейк, по времени более близкие Чосеру. Сделавший прекрасные гравюры к «Кентерберийским Рассказам», Блейк, в частности, писал: «Некоторые имена и звания поменялись с течением времени, но сами характеры остались неизменными навсегда, воплощая лики и очертания жизни всех людей, за пределы которой Природа никогда не переступает»<sup>253</sup>.

Скорее всего, однако, правда лежит где-то посередине. Персонажи «Кентерберийских Рассказов», воплощая общие, присущие сословной сатире черты личности героев, в то же время наделены и индивидуальным обликом. Иными словами, общее и индивидуальное довольно тесно сочетаются в портретах чосеровских персонажей. Это признала и сама Джил Манн, указав, что в «Общем Прологе» поэт искусно создает иллюзию встречи читателей не с отвлеченными сатирическими типами, но с настоящими людьми, воспроизводя характерные для них одних детали внешности, особенности их поведения, их оценки происходящего и даже своеобразие их речи<sup>254</sup>. Но, как нам представляется, эта «индивидуальность» персонажей книги все же достаточно условна и ничем не похожа на индивидуальность «трехмерных» героев Бальзака или Диккенса, как бы взятых из самой гущи жизни XIX века. Действующие лица «Общего Пролога» далеки и от поэтически многогранных героев шекспировского театра.

Персонажи Чосера — при всем их внешнем правдоподобии все-таки двумерны. В духе своего времени они напоминают не героев возникшего через несколько столетий реалистического романа XIX века, но скорее миниатюры позднесредневековых готических иллюминированных рукописей. Подобная живопись с ее удлинненными линиями и точнее выписанными деталями фигур казалась гораздо более «реалистичной» в сравнении с несколько абстрактным искусством романского периода. Но в ней все-таки еще не было линейной перспективы, а изображенные на рисунках фигуры почти не взаимодействовали друг с другом. Так что при всем их изяществе и утонченности подобные фигуры на фоне искусства Ренессанса выглядели достаточно условными. Индивидуальное тут еще тесно связано с общим, символическим, хотя в позднеготических миниатюрах, в период начавшегося кризиса стиля, индивидуальное могло быть столь ярким, что, как и в книге Чосера, порой почти полностью вытесняло общее.

---

<sup>252</sup> *Benson D. C. Ibid.*

<sup>253</sup> *Chaucer: The Critical Heritage, L., 1978, v. 1. P. 251.*

<sup>254</sup> *Mann Jill. Op. Cit. P. 189.*

Как точно подметили ученые, наиболее «реалистической», т. е. близкой к воспроизведению реальной жизни частью «Кентерберийских Рассказов» является повествовательная рамка книги — «Общий Пролог» и сюжетные интерлюдии, вставленные между отдельными рассказами<sup>255</sup>. Эта рамка не только придает видимость достоверности происходящему, но и прочно вписывает вымышленное паломничество в исторический контекст Англии конца XIV века. С помощью такого приема Чосер во многом и добивается ощущения яркости и обстоятельности описания происходящего, хотя, как мы знаем, приведенные в «Кентерберийских Рассказах» сведения часто случайны и не дают возможности установить точный маршрут путешествия и его время. В любом случае повествовательная рамка нужна в книге прежде всего для того, чтобы ввести в нее столь разнообразные и так сильно отличающиеся друг от друга рассказы паломников.

Что же касается самих этих рассказов, то их сюжеты, как правило, условны и мало правдоподобны. Реальная жизнь Англии конца XIV века вторгается в них благодаря отдельным деталям быта и нравов, диалогам и некоторым характеристикам тех или иных персонажей, хотя такие детали есть далеко не во всех историях. Разумеется, подобные реалии дорогого стоят, и их внимательно изучают не только литературоведы, но и историки.

Однако в целом то, что мы находим в книге, это все-таки условное правдоподобие и условный реализм, который сродни позднеготическому искусству и далек от ренессансной шекспировской полнокровности изображения характеров и обстоятельств. Если же понимать реализм в более широком смысле как отражение жизненной правды и как средство познания человеком себя и окружающего мира, то такой реализм, конечно же, есть в «Кентерберийских Рассказах», как он есть в любом крупном художественном произведении любой эпохи. Но тогда это уже реализм «без берегов», в котором размыты все границы самого этого понятия.

Многие, хотя и не все, рассказы книги, как мы отмечали, так или иначе связаны с их рассказчиками и повествовательной рамкой. Но, пожалуй, еще более важна связь между ними самими, которая осуществляется по принципу сходства и контраста, а также в силу общей темы, постоянно находящей новые и неожиданные повороты. Вспомним, что ситуация двух молодых людей, влюбленных в одну девушку, развернутая в «Рассказе Рыцаря», последовательно пародируется затем в «Рассказе Мельника» и «Рассказе Мажордома», а тема судьбы и божественного предопределения, также возникшая в «Рассказе Рыцаря», потом вновь появляется уже во втором фрагменте в «Рассказе Юриста». В третьем фрагменте Чосер в «Прологе» и «Рассказе Батской Ткачихи» выдвигает на передний план женскую тему, уже отчасти намеченную и раньше, и возвращается к теме истинного благородства, а потом Брат Губерт и

<sup>255</sup> Bloomfield Morton W. Chaucerian realism // The Cambridge Chaucer Companion. P. 185.

Пристав Церковного Суда, вступая в соревнование, рассказывают истории, разоблачающие приставов и странствующую братию. И так далее вплоть до последних историй, исподволь готовящих «Рассказ Священника» и «Отречение» автора. Так возникает сложное и многоплановое соотношение рассказов внутри книги, которое мы пытались проследить при разговоре об отдельных фрагментах. Критикам подобная композиция напомнила полифоническую структуру поздних рыцарских романов, где разные эпизоды, связанные с разными героями, также чередовались аналогичным образом. А Дональд Хауэрд, один из самых тонких ценителей творчества Чосера, сравнил развернутую таким образом композицию книги с лабиринтами, выложенными в качестве мозаики на полу готических соборов. Такие лабиринты якобы служили своеобразной заменой паломничества для людей, которые не могли отправиться в странствие. Верующий должен был проползти на коленях по их кругам, пока он не попадал в центр, который назывался Иерусалим. По аналогии и сами эти лабиринты во Франции именовали *chemins de Jerusalem*, т. е. дорогами в Иерусалим<sup>256</sup>. Как и рассказы в книге Чосера, крути таких лабиринтов знаменовали собой мир с его «кривыми», окольными путями, которые в конечном счете все-таки должны были открыть верующим дорогу к заветной цели.

Историки искусства уже довольно давно обратили внимание на связь между высокой готикой и высокой схоластикой. И та, и другая возникли в XII столетии и достигли своего расцвета в следующем XIII веке<sup>257</sup>. В богословии это было время синтеза, попытки систематизации знаний, которая началась еще с появления известного сочинения Абеяра «Да и Нет», где он собрал противоречащие друг другу библейские цитаты и богословские суждения. Но особой популярностью в XII столетии стали пользоваться «Сентенции» Петра Ломбардского (ок. 1095–1160), в которых он, цитируя разнообразных мыслителей, пробовал примирить казавшиеся несовместимыми утверждения и сделать надлежащие теологические выводы<sup>258</sup>. XIII же век стал эпохой создания грандиозных систем или сумм, которые стремились дать всеобъемлющий охват самых разных областей знания. Знаменитая «Сумма богословия» Фомы Аквинского — лишь одно из многих произведений подобного рода. Аналогичные тенденции видны и в архитектуре периода высокой готики. Соборы этого периода, по словам историков искусства, также пытались «воплотить все христианское знание — теологическое, естественнонаучное и историческое, где все элементы должны находиться каждый на своем месте, а все то, что еще не нашло своего определенного места, подавляется»<sup>259</sup>.

<sup>256</sup> Howard Donald R. Op. Cit. P. 327.

<sup>257</sup> Панофский Эрвин. Готическая архитектура и схоластика // Богословие в культуре средневековья, Киев, 1992. С. 52–78.

<sup>258</sup> Коллстон Ф. Ч. История средневековой философии. М., 1997. С. 120.

<sup>259</sup> Панофский Эрвин. Цит. Соч. С. 70.

В XIV веке время синтеза и систематизации отошло в прошлое, как в богословии, так и в архитектуре. Но эти тенденции все еще сохранились в литературе, примером чему и являются «Кентерберийские Рассказы», которые вместе с «Божественной Комедией» Данте венчают собой развитие средневековой словесности.

Книга Чосера буквально поражает тем «Господним изобилием», которое в ней увидел пронизательный Драйден. Уже придуманная поэтом форма стиха, которой написано большинство рассказов — пятистопный ямб с рифмованными двустихиями по схеме *aa, bb, cc, dd* и т. д., где возможны любые повторы, — как бы открывает возможность бесконечного расширения и развития. Широта интересов Чосера, охватывающая практически все стороны интеллектуальной жизни позднего Средневековья, придает книге энциклопедический характер, превращая ее в своеобразный комpendium, позволяющий судить о менталитете эпохи. Сами же рассказы с их ошеломляющим разнообразием формы и авторской свободой видения мира содержат почти все известные тогда литературные жанры — философская поэма, рыцарский роман, лэ, фэблио, басня, животный эпос, назидательный пример, житие святых, проповедь и т. д.

Герои книги, как мы уже отметили, представляют все слои общества. Во всех рукописях книга всегда начинается с «Рассказа Рыцаря» и завершается «Рассказом Священника». Согласно средневековой иерархии, долгом рыцаря было защищать отечество, а долгом священника — учить людей побеждать духовных врагов. Расположенные в символическом пространстве между властью земной и властью небесной, остальные паломники как бы воплощают собой все человечество с его грехами и добродетелями, весь мир, на который Чосер глядит с доброй, слегка лукавой и всепонимающей улыбкой.

В Средние века слово комедия понималось очень широко. Данте назвал свою поэму комедией, потому что она завершается радостным концом, указывая людям путь к счастью и спасению. Но это «Божественная Комедия». Чосер написал нечто другое. Он не спустился в ад, не поднялся на гору в чистилище и не проник в рай. Поэт остался на земле, куда лишь сверху отраженными лучами проникает свет небесного Иерусалима. Но зато Чосер создал первый образец «человеческой комедии», который, синтезировав все лучшие литературные достижения позднего Средневековья, не только заложил основу английской литературы, но и в своей неповторимости остается непревзойденным и по сей день. И сегодня, как и семь столетий назад, «Кентерберийские Рассказы» по-прежнему трогают, смешат, волнуют и заставляют думать своих читателей. И сейчас с Чосером из английских поэтов может поспорить лишь один Шекспир.

## Заключение

### *Рифма в Англии бедна*

В стихотворении «Жалобная песнь Венеры» Чосер сетовал на скудность английских рифм. Он был прав. Английская поэзия середины XIV века в сравнении с французской выглядела достаточно бледно и провинциально. Правда, в Англии в ту эпоху еще существовала весьма интересная и по-своему совершенная традиция аллитерационного стиха, представленная Уильямом Ленглендом, анонимным автором «Сэра Гавейна и зеленого рыцаря» и некоторыми другими поэтами. Но она была не в моде в столице, определявшей культурную политику в стране. Ее плохо знали и, возможно даже, благодаря намеренной архаизации лексики и обилию диалектизмов не очень хорошо понимали («Видение о Петре Пахаре» — исключение). Более того. В силу особенностей развития английского языка она не имела будущего. Другая же поэзия, как светская и духовная лирика, так и рыцарские романы не поднималась выше среднего уровня.

То, что Чосер сделал в области английского стиха, можно назвать революцией. Он первым создал язык поэзии, на который в дальнейшем опирались и который развивали художники следующих поколений. (Гауэр начал писать на лондонском диалекте через двадцать лет после Чосера, когда почва была уже полностью подготовлена.)

Чосер значительно обогатил среднеанглийский язык, заимствовав великое множество слов из французского, итальянского и латыни, прочно внедрив их в обиход и сделав всеобщим достоянием. Но — главное — Чосер, как и Данте за несколько десятилетий до него, необычайно высоко поднял престиж родного языка. Под его пером долгое время считавшийся грубым и простонародным английский язык стал вровень с литературными языками Франции и Италии той эпохи. Сочиняя на родном языке, Чосер создал образцы как высокого стиля, способного передать пафос религиозных медитаций, глубину отвлеченных философских размышлений и пышность придворного церемониала, так и прославившие его блестящие образцы нейтрального и низкого регистров разговорной речи, свободно и естественно льющейся в его стихах. Ничего подобного до этого в английской литературе не было.

Взяв за основу своих экспериментов силлаботоническую традицию, Чосер первым внедрил в серьезную поэзию, написанную на родном языке, новые метры, строфику и рифмы — прежде всего, королевскую строфу и пятистопный ямб с рифмованными двустопиями, но также дантовские терцины, французскую балладу и некоторые другие формы

стиха. Всеми ими он овладел в совершенстве, подчинив их гибкому ритму и свободному дыханию своей неповторимой поэтической интонации. Овладел он и всеми тонкостями средневековой риторики, разного рода украшениями, отступлениями, амплификацией и редукцией, органично вводя все эти элементы в свои тексты и никогда не выпячивая их. Технические же трудности, порой очень заметные у французских авторов, для него как будто бы и не существовали — столь легко и ненавязчиво он справлялся с ними в зрелой поэзии, подчинив их раскрытию мысли.

Чосер ввел в английскую поэзию и новые жанры, а старые существенно трансформировал. Как уже говорилось, жалоба под его пером превратилась в вид особого дискурса, способного передать самые разнообразные мысли и чувства, а куртуазная дифирамба могла обрести и сниженное, ироническое звучание.

Хотя мелкие вещи Чосера, значительная часть которых сейчас утрачена, целиком определили развитие английской лирики XV, да во многом и первой половины XVI веков, его главным призванием стала крупная форма. И здесь он тоже проявил себя как новатор-первооткрыватель. Так он преобразовал жанр любовного видения, широко раздвинув его изначально узкие куртуазные рамки. В поэмах-видениях, по меткому выражению исследователей, книга порождает книгу — рассказчик читает какую-то книгу, а затем засыпает и видит сон, который впоследствии в свою очередь тоже становится книгой. Отталкиваясь от «старых» книг, Чосер писал собственные «новые» по своему рецепту<sup>260</sup>. В них он первым в средневековой Англии высоко поднял престиж поэзии, да и, вопреки топосу «ложной скромности», — поэта-сочинителя. Его поэмы-видения впервые в английской литературе стали полем для обсуждения серьезных философских вопросов и проблем творчества, поданных как серьезно, так и в юмористическом ключе.

В своем самом совершенном произведении «Троил и Крессида» Чосер создал особый синкретический жанр поэмы, соединившей в себе черты понимаемой на средневековый манер трагедии с рыцарским романом и бозецианским религиозно-философским дискурсом, предвосхитив возникшие спустя несколько столетий комедию нравов и психологический роман. Органично переплавившая в себе эти черты, сама поэма до сих пор остается на свой лад непревзойденной в истории английской литературы.

В «Кентерберийских рассказах» Чосер, придумал совершенно оригинальную повествовательную рамку и использовал почти все известные тогда средневековые литературные жанры, как высокие, так и низкие, создав их своеобразную энциклопедию. Но и с ними поэт обращался легко и свободно, постоянно экспериментируя и ломая привычные представления. Ученые обычно делают жанры внутри книги на три группы —

<sup>260</sup> *Boitani P. Old Books Brought to Life in Dreams // The Cambridge Companion to Chaucer. Cambridge, 2004. P. 63.*

рыцарские романы (*romances*), комические (по большей части, *фаблио*) и религиозные рассказы. Однако границы этих групп подвижны, как подвижны и границы самих жанров внутри отдельных рассказов, и потому у исследователей, занимавшихся данной проблемой, одни и те же рассказы попадают в разные категории. Так, например, Пирсал относит «Рассказ Купца» к комическому жанру *фаблио*, а Купер называет его *romance*, причисляя сюда и «Рассказ Батской Ткачихи», который Пирсал включил в другую категорию<sup>261</sup>. Некоторые же истории совершенно явно совместили сразу несколько жанров, — например, «Рассказ Монастырского Капеллана». Чосер то серьезно, то весело обыграл жанры, новаторски открыв их неожиданные грани, и тем широко раздвинул возможности своей поэзии. Поэт намеренно противопоставлял и совмещал противоположности, подчиняя их единому ироническому, слегка отрешенному и всепонимающе мудрому взгляду на мир. В этом заключены не только новаторство, но и великая победа его искусства. Подобная свобода и непринужденная легкость в дальнейшем будут доступны лишь одному Шекспиру.

Чосер, как и все великие художники слова, корнями своего творчества прочно вписан в свою эпоху, позднее Средневековье. Его нельзя пересадить на другую почву — будь то, скажем, Возрождение или XIX век. Однако каждая эпоха видела своего Чосера. Ренессанс, разучившийся в силу языковых сдвигов правильно понимать ритм чосеровского стиха — в новоанглийском, в отличие от среднеанглийского, конечное *e* больше не произносилось вслух, — воздавая должное учености и эрудиции поэта, порицал его за неотделанность и грубость языка. XIX же век пытался за стихами различить Чосера-человека, который своей естественностью и свободой противостоял викторианским условностям.

Позднее Средневековье, вторая половина XIV века, смотрит на нас буквально с каждой страницы произведений Чосера. Вспомним хотя бы придворные нравы и церемониал в поэмах-видениях, военные схватки, перемежающиеся с перемирием, совсем как во время Столетней войны, или заседания троянского парламента в «Троиле и Крессиде» или, наконец, саму пеструю процессию паломников, представителей разных сословий средневековой Англии, в «Кентерберийских рассказах». И это только самые очевидные, сразу же бросающиеся в глаза примеры. Как мы говорили, осторожный Чосер избегал прямых ссылок на события своего времени. Но намеки на них, пусть и не так часто, все же встречаются в его текстах. Это, скажем, какофония птичьих голосов, напоминающая бурную атмосферу некоторых заседаний английского парламента тех лет, или жестокость и капризное поведение Вальтера в «Рассказе Студента», где некоторые ученые увидели намек на деспотический нрав Ричарда II<sup>262</sup>.

<sup>261</sup> См. *Cooper H.* The Canterbury Tales. Oxford, 1989; *Pearsall D.* The Canterbury Tales. L., 1985.

<sup>262</sup> *Aers D.* Chaucer. Brighton, 1986. P. 34.

Но главное даже не только в многочисленных исторических реалиях, которыми полон текст Чосера, а в точно схваченном ощущении духа времени, который мы постоянно ощущаем, читая строки поэта. «Кентерберийские рассказы» вряд ли можно рассматривать как исторический документ конца XIV века в строгом смысле слова — это книга, целиком придуманная Чосером. Речь идет именно об аромате эпохи, а не о «реалистическом» правдоподобию характеров. Чосер, как мы старались показать, всегда оставался средневековым, близким готическому искусству писателем. Эта связь с готикой проявила себя сразу, уже в поэмах-видениях с их куртуазным церемониалом и особой композицией, где отдельные как будто бы не связанные между собой эпизоды складываются в объединенную общей темой панораму, и из этого сопоставления, как на средневековых иллюминированных рукописях, рождается смысл целого<sup>263</sup>. В «Троиле и Крессиде» благодаря этой связи Чосеру удалось в художественном отношении органично совместить, казалось бы, несовместимое — доктрину куртуазной любви с верой в христианские догматы в единой готической перспективе книги. А в «Кентерберийских рассказах» поэт попытался объединить в той же перспективе стихийный поток жизни со странствием души в поисках небесного Иерусалима, комические и духовные пласты повествования.

Однако Чосер так же, как и Шекспир, принадлежит не только своей эпохе, он — художник «на все времена». Чосер первым поставил родную поэзию вровень с континентальной, французской и итальянской, а сам предвосхитил учившегося у него спустя два века Шекспира. После Чосера никто и никогда уже не жаловался на бедность английских рифм. Поэтам следующих поколений было на кого опереться и за кем идти. Чосера потому и называют «отцом» английской литературы, что он заложил ее прочный фундамент, создав образцы поэтического искусства, на которых учатся стихотворцы, и которыми восхищаются читатели и по сей день.

---

<sup>263</sup> *Windeatt B. Literary Structures in Chaucer // The Cambridge Companion to Chaucer. Cambridge, 2004. P. 215.*

часть 2

***Мотивы Чосера  
в русской литературе***

## Кривые дороги: Чосер и Гоголь

«В дорогу! в дорогу! прочь набежавшая на чело морщина и строгий сумрак лица! Разом и вдруг окунемся в жизнь со всей ее беззвучной трескотней и бубенчиками...», — пишет Гоголь в одном из лирических отступлений, которыми так богаты «Мертвые души»<sup>264</sup>. Хорошо известно, что образ дороги, постоянно возникающий на страницах поэмы, крайне важен для писателя. Закономерно, что и исследователи тоже не обошли его своим вниманием.

Ю. М. Лотман в статье, специально написанной по этому поводу, следующим образом разграничил понятия «дорога» и «путь» в «Мертвых душах»: «Дорога» — некоторый тип художественного пространства, «путь» — движение литературного персонажа в этом пространстве. «Путь» есть реализация (полная или неполная) или не-реализация «дороги»<sup>265</sup>. Такое разграничение прекрасно «работает» в тексте поэмы, хотя ввиду синонимичности понятий «дорога» и «путь»<sup>266</sup> можно также использовать и другую близкую, но не тождественную по смыслу формулу, не менее точно передающую особенности пространственной динамики текста «Мертвых душ», — горизонтальное и вертикальное движение.

Замечательный новатор, Гоголь, однако, не был первым, кто ввел подобную динамику в свой текст. В западноевропейской литературе у автора «Мертвых душ» были великие предшественники, от опыта которых он отталкивался в своей поэме. Это, прежде всего, Данте, Сервантес и Филдинг. (Некоторые исследователи также ссылаются и на плутовской роман, о чем позже.) Всех их Гоголь знал и ценил. По нашему мнению, однако, для полноты картины в этой цепи не хватает важного

---

<sup>264</sup> Гоголь Н. В. Мертвые души // Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. в 14-ти тт. М.; Л., 1951. Т. 6. С. 135. В дальнейшем текст поэмы цитируется по этому изданию.

<sup>265</sup> Лотман Ю. М. Художественное пространство в прозе Гоголя // Лотман Ю. М. В школе поэтического слова. Пушкин, Лермонтов, Гоголь, М., 1988. С. 290.

<sup>266</sup> Вспомним Пушкина: «В путь-дорогу снарядился».

звена. Это звено — Чосер и его «Кентерберийские рассказы». С большой степенью достоверности можно предположить, что Гоголь не читал книги Чосера и, скорее всего, даже не слышал о ней. Во всяком случае, никаких сведений о его знакомстве с Чосером до нас не дошло. Тем не менее, речь можно и, наверное, даже нужно вести о типологическом родстве «Кентерберийских рассказов» и «Мертвых душ». Как писал в свое время Ремизов, сравнивая Чичикова с Дон Кихотом, «Переключка не заимствование, а общее восприятие, Гоголь и Сервантес: Дон Кихот и Чичиков»<sup>267</sup>. То же самое справедливо и в отношении «Кентерберийских рассказов» и «Мертвых душ».

В «Божественной комедии» Данте пространственная динамика сугубо вертикальна, и дорога и путь как будто бы совпадают. Герой Данте, спускаясь вниз по кругам Ада, а затем, поднимаясь вверх на гору в Чистилище и после этого еще выше в Рай, обретает знание и меняется. Такое изображение динамики пространства полностью соответствует средневековому взгляду на мир. А. Я. Гуревич писал об этом так: «Привидевшаяся библейскому Иакову лестница, по которой с небес на землю и обратно снуют ангелы, — такова динамика средневекового пространства. С необычайной силой эта идея восхождения и нисхождения выражена у Данте. Не только устройство потустороннего мира, в котором материя и зло концентрируются в нижних пластах ада, а дух и добро венчают райские высоты, но и всякое движение, изображаемое в "Комедии", вертикализировано: кручи и провалы адской бездны, падение тел, влекомых тяжестью грехов, жесты и взгляды, самый словарь Данте — все привлекает к категориям "верха" и "низа", к полярным переходам от возвышенного к низменному. Это поистине определяющие координаты средневековой картины мира»<sup>268</sup>.

Однако в средневековой литературе еще до появления «Божественной комедии» Данте возник жанр, в котором горизонтальное и вертикальное движение стали размыкаться. Речь идет о рыцарском романе, где горизонталь авантюры странствующего героя с фантастической составляющей сюжета (битвы с великанами или чудовищами и т. д.) и счастливым концом могли не совпадать с вертикалью его духовного подвига (например, поиском чаши Грааля). Но и в рыцарском романе религиозно-нравственные координаты видения мира обычно лишали пространственные отношения какой-либо определенности и придавали географии размытый, порой сугубо символический смысл.

<sup>267</sup> Ремизов А. М. Огонь вещей // Ремизов А. М. Собр. соч. в 10 тт. М., 2002. Т. 7. С. 143.

<sup>268</sup> Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. М., 1972. С. 66.

Чосер первым нарушил эту традицию. Оставаясь всецело средневековым поэтом, он наделил пространство рамочной конструкции «Кентерберийских рассказов» наглядным правдоподобием, прочно связав его с реалиями английской жизни конца XIV века и вместе с тем придав единство горизонтальной и вертикальной линиям сюжета.

Чосер достиг такого единства благодаря блестяще придуманному им сюжетному ходу, который явился основой обрамляющей рамки повествования — паломничеству главных персонажей книги из Лондона к раке с мощами Томаса Беккета в Кентерберии. Разного рода религиозные паломничества, в том числе и в далекий Иерусалим (Алисон из Бата трижды побывала там), были крайне популярны в католической Европе XIV века. Преследуя религиозные цели, они уже тогда могли стать и поводом для развлечения, что, разумеется, строго осуждала церковь. Чосеру же этот сюжетный ход позволил собрать вместе самых разных по социальному происхождению и взглядам на жизнь людей, которые только и могли войти в близкий контакт между собой именно в таком путешествии.

По дороге в Кентерберии каждый из персонажей должен был рассказать свою историю (по первоначальному замыслу несколько историй), чтобы развлечь всю компанию путешественников. Соответственно каждый из чосеровских паломников имеет свой собственный индивидуальный голос и свой наиболее подходящий ему по статусу литературный жанр. Более того, отношения между паломниками получают дальнейшее развитие в сюжетных интерлюдиях, что тоже влияет на их рассказы. А веселый и энергичный трактирщик Гарри Бейли, вызвавшийся служить им проводником, превращает сам процесс рассказывания в соревнование, назначив самого себя его судьей. Согласно принятому всеми условию, паломники должны будут угостить предполагаемого победителя обедом по возвращении в харчевню Табард.

Так возникли два главных полюса повествования, которые сопрягают земное, природное и горнее, религиозное начала текста — символизирующий горизонтальную перспективу обед в Табарде и вертикальный план, паломничество к раке с мощами в Кентерберии, олицетворяющее духовные устремления путешественников. Поездка веселой компании — одно из проявлений бурного потока жизни, но сам этот поток подчинен высшей силе, которую воплощают мощи, влекущие паломников к себе. Мощи и обед, казалось бы, противостоят друг другу, но вместе с тем дорога и путь, горизонтальное и вертикальное движение неразрывно связаны между собой в пространстве текста книги.

Сервантес, автор «Дон Кихота», пошел по пути, уже проложенному Чосером. По мере странствий Дон Кихота по Испании пространство романа постепенно расширяется; меняется, проходя «земное, мирское

мученичество»<sup>269</sup> и обретая все большую стойкость и мудрость, и сам герой, что особенно заметно во втором томе. Томас Манн очень тонко и точно охарактеризовал эти перемены в статье «Путешествие по морю с Дон Кихотом»: «Дон Кихот безрассуден, но отнюдь не безумен, в чем, правда, сам автор первоначально не отдавал себе отчета. Его уважение к личности, созданной его собственным комическим вымыслом, непрерывно возрастает в течение всего повествования, и, быть может, процесс этого роста — самое захватывающее во всем романе, едва ли даже не самодовлеющий роман; притом он тождественен росту уважения автора к своему произведению, задуманному непритязательно, как некая грубоватая сатирическая шутка, без представления о том, какой символической вершины человечности герою суждено будет достичь. Следствием этого оптического перемещения является тесная солидарность автора со своим героем, стремление поднять его до своего собственного духовного уровня, сделать его рупором своих взглядов и воззрений и восполнить нравственной стойкостью и высокой образованностью то подлинно рыцарское изящество, которое безрассудная идея Дон Кихота придает ему, несмотря на всю плачевность его обличья»<sup>270</sup>.

Спустя почти полтора столетия после Дон Кихота на большую дорогу вышел изгнанный из родного гнезда Том Джонс, герой романа Генри Филдинга «История Тома Джонса, найденыша». Писатель намеренно выбрал эпитафией к своему роману латинское изречение *mores hominum multorum vidit* — видел нравы многих людей. «История Тома Джонса, найденыша», быть может, — самый густонаселенный английский роман XVIII века. Отправив Тома в странствие по всей стране, Филдинг познакомил его с великим множеством людей из всех слоев общества, каждый из которых живет своей собственной судьбой, своими радостями и печалью. Так перед читателями открылась широкая, одновременно веселая и слегка грустная панорама нравов Англии середины XVIII века.

В своем горизонтальном движении разные сюжетные линии соединены в романе с великолепной точностью, напоминающей точность сложных заводных часов или замысловатых игрушек той эпохи. Но все эти сюжетные линии, скрепленные церемонной и многословной фигурой резонера-рассказчика, движутся вокруг фигуры главного героя, который растет и меняется по ходу сюжета, своей судьбой воплощая вертикаль действия. Как и другие английские просветители, Филдинг в своей комической эпосе ставит эксперимент над природой человека, где герой

<sup>269</sup> Балашов Н. И. Сервантес // История всемирной литературы в 9 тт. М., 1985. Т. 3. С. 369.

<sup>270</sup> Манн Т. Путешествие по морю с Дон Кихотом // Сервантес Мигель де Сааведра. Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанский, в 2-х томах. М., 2003. Т. 1. С. 475.

является неким подопытным существом. Способный совершать ошибки в силу своей молодости и горячности нрава, юный Том наделен бескорыстным и добрым сердцем. Пройдя сквозь испытания и возмужав, став, наконец, достойным своей любимой девушки со значащим именем София (мудрость), герой в конце романа возвращается вместе с ней в поместье, где он провел детство и где он теперь находит свое счастье. У этого поместья тоже значимое имя — *Paradise Hall*, т. е. Райская Обитель. Так Филдинг строит свою просветительскую утопию гармонии разума и чувства, предвосхищающую Диккенса, утопию добрых чувств и душевного тепла, которая и венчает собой роман.

У Гоголя, автора «Мертвых душ», были и другие предшественники, в том числе и в западноевропейской литературе. Но если говорить о пространственной динамике книги, то Данте, Чосер, Сервантес и Филдинг были главными.

Так в чем же тогда состоит, выражаясь словами Ремизова, «переключка» Чосера и Гоголя? В чем их «общее восприятие» вертикально-горизонтальной динамики повествования?

Многие исследователи обратили внимание на своеобразную манеру путешествия чосеровских паломников, которая не согласуется с принятыми в те времена обычаями. В XIV веке все такого рода паломничества было принято начинать с общей молитвы, но Чосер ничего не сообщает об этом, и по дороге молитва тоже не совершается, хотя такой обычай тоже был широко распространен. В поездке паломники, как правило, носили особого рода одежды, отличавшие их от других путешественников. Но и эта деталь опущена Чосером — его паломники носят свое обыденное платье, описание которого часто помогает читателям понять их характер. Чего стоят, например, хотя бы брошь Аббатисы с латинской надписью *Amor vincit omnia* и ее четки с драгоценными камнями или знаменитые вызывающе красные чулки Алисон из Бата. Путь от Лондона до Кентербери обычно занимал около четырех суток, во время которых паломники несколько раз останавливались на ночлег в больших городах и прерывали путешествие, чтобы пообедать или поужинать. Чосер умалчивает и о таких остановках и трапезах. Но главная странность, поражающая ищущего «реалистического» правдоподобия читателя, — это дороги, которые выбрали паломники.

Паломничества в ту пору, как правило, имели своей отправной точкой Лондон, куда со всей Англии стекались люди, желавшие принять в них участие. У Чосера же вся компания собирается в Соуерке (*Southwark*), который тогда находился за городом, а само соревнование рассказчиков начинается, когда они достигают ручья, носившего имя святого Фомы (*Watering of Saint Thomas*) в нескольких милях от Лон-

дона. Как указали ученые, оба этих места имели крайне дурную репутацию. В Соуерке находились дешевые харчевни сомнительного толка и публичные дома, а рядом с ручьем обычно казнили преступников, выставляя тела повешенных на всеобщее обозрение<sup>271</sup>. Да и вообще, пригороды в Англии считались тогда очень опасными, как мы теперь сказали бы, криминогенными районами, поскольку именно там обитали так называемые подонки общества, воры, разбойники и проститутки, так что порядочные и законопослушные граждане, какими и были персонажи «Кентерберийских рассказов», всячески старались избегать их.

Тем не менее, веселая компания как будто нарочно выбирает именно такие места. Во время дальнейшего путешествия поэт очень редко упоминает города, которые паломники видят как бы издалека. Так, например, в «Прологе Мажордома» Трактирщик восклицает:

Смотри, уж Детфорд близко — полпути  
До Гринвича осталось нам пройти.

Или много позже в «Прологе Монаха»:

Рочестер скоро, вон за тем холмом.

Даже и таких топографических деталей в тексте книги крайне мало. Да и дороги, которыми едет компания, тоже как будто бы лежат вдали от главных магистралей. Но как раз здесь на путников нападали вовсе не отличавшиеся благородством Робина Гуда разбойники, которых тогда было очень много в Англии. Не зря же у большинства чосеровских паломников мужского пола, даже у священнослужителей, есть холодное оружие.

Иными словами, паломники в «Кентерберийских рассказах» едут какими-то необычными, кривыми дорогами. Лежащее на поверхности объяснение состоит в том, что Чосер, не сумевший закончить книгу, просто не успел внести в нее дополнительную правку, которая устранила бы подобную кривизну. Но никакие объяснения просто не нужны, потому что здесь, очевидно, скрыт замысел автора.

В «Мертвых душах» Чичиков тоже едет какими-то странными, кривыми дорогами. И именно такого рода путешествие также отвечало намерениям Гоголя. Вот, что пишет по этому поводу А. Белый: «Соедините боковые подъезды тройки с боковым ходом Чичикова и дорожными неудачами (не туда попал), и вы удивитесь цельности приема: ехал в Заманиловку, попал — в Маниловку; ехал к Собакевичу, попал к Коробочке; от Коробочки — к Собакевичу вновь не попал, а к трактиру и к Ноздреу; от Ноздрева сцепился с экипажем губерна-

<sup>271</sup> Howard D.R. The Idea of the Canterbury Tales, L., 1976. P. 163.

торской дочки, из-за которой позднее поднялся скандал (де хотел увезти); бричка ломается, когда надо на ней улепетывать; та ж околесина во втором томе: ехал к Кошкареву, попал — к Петуху, и т.д.»<sup>272</sup>.

Раскрыть замысел обоих писателей можно, лишь разобравшись в пространственной динамике повествования, соединившей горизонтальные и вертикальные векторы движения.

В Средние века жизнь человека обычно представляли себе как краткое, исполненное горестей земное странствие, ведущее в вечность, которую часто изображали в виде небесного Иерусалима. Этот восходящий к Библии образ земного пути каждый тогда знал с детства — вспомним, например, слова апостола Павла: «Все сии... говорили о себе, что они странники и пришельцы на земле» (Евр 11:13) или «Ибо не имеем здесь постоянного града, но ищем будущего» (Евр 13:14). Прекрасно знал его и Чосер, не раз пользовавшийся этим образом. Так, в «Рассказе Рыцаря» Эгей говорит, утешая сына:

Что этот мир, как не долина тьмы,  
Где, словно странники, блуждаем мы?

А в «Прологе Священника» мы читаем:

Но выслушай смиренный мой рассказ —  
В нем с Божьей помощью хочу я вас  
Провести по ступеням того пути,  
Которым в град небесный привести  
Господь сулит нам.

В подлиннике же этот град назван прямо по имени — небесный Иерусалим (*Jerusalem celestial*). Знаменательно, что последняя проповедь уже предчувствовавшего близкую смерть Томаса Беккета, к мощам которого и едут паломники, как раз и толковала вышеприведенную цитату из послания апостола Павла о поисках будущего града<sup>273</sup>.

Небесный Иерусалим как духовная цель паломничества и определяет собой вертикаль повествования Чосера. О пути в этот «город золотой» подробно говорит Священник в последнем из рассказов книги, написанном в форме трактата о покаянии:

«Много есть путей, ведущих людей к Господу нашему Иисусу Христу и в царство славы; и есть среди этих путей один особенно благородный и достойный, по которому кто б ни прошел — хоть мужчина, хоть женщина, — пройдет не зря, хотя бы они и заблудились из-за грехов по дороге к небесному Иерусалиму, — и путь сей зовется покаяние».

<sup>272</sup> Белый А. Мастерство Гоголя, М., 1996. С. 110.

<sup>273</sup> Howard D. R. Op. cit. P. 70.

Чем дальше движется путешествие чосеровских паломников, чем ближе Кентерберри, тем больше вертикальный вектор дает о себе знать, а в последних трех фрагментах он становится доминирующим. Из «Пролога Слуги каноника», включенного в восьмой фрагмент, читатели узнают, что паломники достигли расположенного поблизости от Кентерберри «леса Блийн» (*Boughtoun under Blee* — местечко в пяти милях от Кентерберри), а затем и этот «лес» остался позади. Скорее всего, в последнем десятом фрагменте, содержащем только один рассказ Священника, компания уже находится рядом с городом. Но Чосер лишь упоминает, что они достигли «конца деревушки». Что это за деревушка, мы не знаем. Если она расположена на окраине Кентерберри, что вполне вероятно, то паломники уже видят шпиль собора, где хранятся мощи Томаса Беккета.

К этому моменту горизонтальная цель путешествия — обед по возвращении назад в харчевню Табард — кажется полностью забытой. Совершенно очевидно, что именно этим фрагментом Чосер намеревался завершить книгу. Настроение близящегося конца пронизывает собой весь «Пролог Священника». Солнце склоняется к закату, как бы напоминая о конце краткого земного пути человеческой жизни<sup>274</sup>. О том же говорят и возникающие в стихах образы конца дня, «тени» Чосера-рассказчика и въезд процессии в «конец деревушки». Неизвестно, заметили ли паломники шпиль Кентерберрийского собора, знаменующий цель их путешествия, но финал состязания рассказчиков налицо. Об этом говорит сам организатор и судья этого состязания Гарри Бейли:

Друзья мои, еще  
Один рассказ — и мы закроем счет,  
Мое исполним этим повеленье  
И наше общее о том решенье...

Священник, в отличие от своих предшественников, отказывается от вымышленных историй и предлагает слушателям написанный в прозе религиозный трактат о главном в жизни человека — о смысле его земного странствия, о выборе между добром и злом, которое он совершает по ходу этого странствия, и о предрешенной таким выбором посмертной судьбе каждого пришедшего в мир.

Только такой финал и мог достойно разрешить диалектику земного и религиозного начал, на которой строится вся книга. Другая история, завершающая «Кентерберрийские рассказы», скорее всего, показалась бы средневековым читателям неуместной. В результате конечного выдвижения вертикального вектора на передний план детали горизонтального

<sup>274</sup> Phillips H. *An Introduction to the Canterbury Tales: Reading, Fiction, Context*, L., 2000, p. 219.

пласта постепенно теряли значимость и меркли, а более не имеющая самостоятельного значения кривизна дорог как образ странствия человека в земном мире не столько выпрямлялась, сколько забывалась. Для современников Чосера тут не было ничего удивительного. Подобная композиция вполне закономерна для искусства позднего Средневековья. Она как бы повторяет структуру готических соборов, где горний и дольний планы бытия совмещались в гармонической иерархии, и полусумрак нижней части здания, воспроизводящей мир природы, освещался льющим сверху ясным и ровным светом, как бы исходящим с неба, из горнего Иерусалима, и оживотворявшим все дальнее естество.

Топос дороги как краткого земного пути, ведущего человека в вечность, был очень важен и для Гоголя, не раз обращавшегося к нему на протяжении своей жизни. Еще шестнадцатилетним юношей он писал матери: «Зачем предаваться горестным мечтаниям? Зачем раскрывать грозную завесу будущности?... Будем надеяться на Всевышнего, в руке Которого находится судьба наша. Что касается до меня, то я совершу свой путь в сем мире и ежели не так, как предназначено всякому человеку, по крайней мере, буду стараться быть таковым» (10 июня 1825 г., Нежин)<sup>275</sup>.

Много позже, уже в зрелые годы в письме к другу детства А. С. Данилевскому он так изложил свои мысли по этому поводу:

«Мы оба в одно время вступили на ту дорогу, по которой идут все люди. По обеим сторонам этой дороги много прекрасных видов, и ты и я, оба умели наслаждаться ими и чувствовать красоту их, но небесной милостью дано мне было, в удел слышать раньше, что всё это еще не в силах удовлетворить человека, что вид по сторонам еще не цель и что дорога непременно должна вести куда-то. Ты более был склонен верить, что дорога эта дана нам просто для прекрасной прогулки. Я любовался видами дороги, но не хотел для них собственно сворачивать с большого пути, чувствуя, что ждущее нас впереди и лучше и неизменной, иначе не было бы такой широкой и прекрасной дороги, и что неразумно предаваться всей душой земному и тому, что может изменить нам и дается на срок... Обоих нас застали годы, когда человек не может тем увлекаться, чем увлекается юноша. И ты и я, мы охладели оба и почувствовали равно, что уже не удовлетворяют нас окрестные виды. Но тебя эти годы застали в окрестностях, меня всё на той же дороге. Ты очутился даже в неведении, в каком расстоянии находишься от этой дороги с непонятной пустотой в душе, с нежеланием идти вперед. Мое внутренне зрение взамен того проясняется более и более: я вижу понемногу яснее то, что вдали, бодрей продолжаю путь свой, и радостнее становится взор мой по мере того, как гляжу более вперед, и не променяю минут этой радости ни даже на юность, ни даже на свежесть первых впечатлений... Я уверен, что мы встретимся вновь, и встреча эта будет радостней всяких встреч юности. Я ... уверен, что не только встретятся со мною все те, которые, подобно тебе, наделены прекрасными дарами,

<sup>275</sup> Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. в 14 тт. Т. 10, 1940, с. 59-60.

но даже и все те, которые их имеют гораздо меньше. Все сойдемся на одной дороге. Дорога эта слишком положена в основу нашей жизни, слишком широка и заметна для того, чтобы не попасть на нее. В конце дороги этой Бог; а Бог есть весь истина; а истина тем и глубока, что она всем понятна, и мудрейшему и младенцу»<sup>276</sup> (20 июня 1843 г., Эмс).

В седьмой главе «Мертвых душ» Гоголь просто назвал жизнь «наша земная, подчас горькая и скучная дорога»<sup>277</sup>. А в десятой главе первого тома, задолго до А. Белого и Лотмана, у самого Гоголя уже появилось религиозно окрашенное противопоставление кривых дорог мира сего прямому пути, ведущему в вечность: «Какие искривленные, глухие, узкие, непроходимые, заносящие далеко в сторону дороги избирало человечество, стремясь достигнуть вечной истины, тогда как перед ним был открыт прямой путь, подобный пути, ведущему в царские чертоги! Всех других путей шире и роскошнее он, озаренный солнцем и освященный всю ночь огнями; но мимо его, в глухой темноте, текли люди. И сколько раз, уже наведенные нисходившим с небес смыслом, они и тут умели отшатнуться и сбиться в сторону, умели среди бела дня попасть вновь в непроходимые захоластья, умели напустить вновь слепой туман друг другу в очи и, влачась вслед за болотными огнями, умели-таки добратся до пропасти, чтобы потом с ужасом спросить друг друга: "Где выход, где дорога?" Видит теперь всё ясно текущее поколение, дивится заблуждениям, смеется над неразумием своих предков, не зря, что небесным огнем исчерчена сия летопись, что кричит в ней каждая буква, что отовсюду устремлен пронзительный перст, на него же, на него, на текущее поколение; но смеется текущее поколение и самонадеянно, гордо начинает ряд новых заблуждений, над которыми также потом посмеются потомки»<sup>278</sup>.

Чтобы представить себе подчиненный топосу такого «прямого пути» вертикальный вектор «Мертвых душ», необходимо связать его с общим замыслом всей книги, которую Гоголь, как и Чосер свою, не сумел закончить. Сам писатель, как известно, придавал этому замыслу огромное значение, утверждая, что его книга станет до конца понятной, лишь когда он ее завершит. «Не спрашивай, зачем первая часть должна быть вся *пошлость* и зачем в ней все лица до единого должны быть пошлы: на это тебе дадут ответ другие томы, — вот и все!», — говорил он, например, в «Четырех письмах к разным лицам по поводу «Мертвых

<sup>276</sup> Там же. 1952. Т. 12. С.196-198.

<sup>277</sup> Там же. Т. 6. С. 134.

<sup>278</sup> Там же. С. 210-211.

душ», включенных в «Выбранные места из переписки с друзьями»<sup>279</sup>. На это же он намекал и в тексте самой поэмы.

Свой замысел Гоголь дерзновенно соотнес с планом «Божественной комедии» Данте<sup>280</sup>. Как и «Комедия», «Мертвые души» должны были состоять из трех томов. Первый из них Гоголь опубликовал, второй, вероятно, сжег накануне смерти (то ли случайно, то ли намеренно), оставив лишь черновики, а третий не успел даже начать. В грубом приближении первый том поэмы с его «пошлыми» характерами, почти целиком являющими собой «мертвые души», не способные изменить свою жизнь, как бы соответствовал «Аду» Данте. Как известно, Герцен первым заметил символичность названия поэмы вскоре после выхода в свет ее первого тома, записав у себя в дневнике: «Это заглавие само носит в себе что-то наводящее ужас. И иначе он не мог назвать; не ревизские — мертвые души, а все эти Ноздревы, Маниловы и *tutti quanti* — вот мертвые души, и мы встречаем их на каждом шагу» (29 июня 1842 г.)<sup>281</sup>. Сам Гоголь сделал исключение только для Плюшкина, который по его замыслу должен был возродиться в последнем томе.

Согласно этой схеме второй том с выведенными там несколькими положительными героями (крепким хозяином Костанжоголо и благородным «миллионщиком» Муразовым, а также Тентетниковым и Платоновым, которым предстояло начать новую жизнь) соответствовал «Чистилищу». Возможно, правы те критики<sup>282</sup>, которые считают, что Гоголь предполагал показать тут уже не мертвые, но спящие души, которых можно разбудить с помощью проповеди, хотя на основании дошедших до нас фрагментов трудно сделать окончательные выводы. Рассказы же друзей писателя, слышавших чтение несохранившихся глав, не всегда надежны. В любом случае, персонажи Чистилища требовали иной манеры изображения — уже не гротеска, как в первом томе, но более объемной и многосторонней психологической характеристики. Насколько она удалась Гоголю, также не совсем ясно в виду незавершенности тома. Третий же том, о котором мы вообще почти ничего не знаем, в этой схеме соответствовал «Раю», где, по-видимому, все герои, в том числе и Чичиков, должны были пережить окончательное нравственное преобразование. Можно, конечно, забыв о втором и третьем томах, рас-

<sup>279</sup> Гоголь Н. Размышления о Божественной Литургии, М., 2006. С. 90.

<sup>280</sup> Исследователи не раз сопоставляли оба произведения. См., напр., интересные и точные размышления по этому поводу в книге Манн Ю. В. Поэтика Гоголя. Вариации к теме. М., 1996.

<sup>281</sup> Герцен А.И. Собр. соч. в 30 тт. М., 1954. Т. 2. С. 220.

<sup>282</sup> См., например, Пискунова С. И. Роман и риторическая традиция (случай «Персилеса» и «Мертвых душ») // Доклад, прочитанный на пятом конгрессе ассоциации сервантистов в Лиссабоне, сентябрь, 2003.

смаковать первый как самодостаточное произведение — так иногда поступают и с «Адом» Данте, — но это не только противоречит намерениям автора, но и лишает поэму должной перспективы.

Если все остальные герои Гоголя статичны, то Чичиков-странник путешествует на протяжении обеих частей поэмы, и потому, прежде всего, с ним и связана вертикаль «Мертвых душ». Учитывая потенциальное возрождение Чичикова в ненаписанном третьем томе, придуманное Ремизовым сравнение героя Гоголя с Дон Кихотом обретает определенный смысл. Если уж писатель решил показать нравственное преобразование Плюшкина, этой «прорехи на человечестве», то такой путь тоже вполне мог открыться и для «подлеца» Чичикова.

Но это только нереализованная возможность. В действительности же приключения Чичикова очень мало похожи на «земное, мирское мученичество» Рыцаря Печального Образа, да и сочетание безрассудства с высокой мудростью совершенно чужды гоголевскому персонажу. Нет у Чичикова и все искупающей доброты, бескорыстия и душевной щедрости Тома Джонса. Героя Гоголя часто сравнивают с пикаро из плутовского романа. Но и это сравнение не совсем точно. Конечно, Чичиков постоянно плурует и ловко изворачивается, но при этом он держит себя вовсе не как униженный пикаро, старающийся всеми способами выбиться из низов общества. Он дворянин, коллежский советник, и потому помещики, и городские чиновники воспринимают его как равного и оказывают ему всяческое уважение. Точнее, наверное, было бы сравнить его с предприимчивым и неутомимым Робинзоном Крузо, героем знаменитого романа Даниэля Дефо.

Дефо, опубликовавший «Робинзона Крузо» в 1719 году, отодвинул его действие чуть не на целый век назад, вглубь XVII века. Читатель очень быстро узнает, что Робинзоном с детства владеет одна заветная мечта — отправиться в путешествие, уйти в море. Желание это было вполне понятным для той эпохи великих географических открытий, славных путешествий и отважных пиратов-аристократов, которые называли себя «капитанами удачи» и беззастенчиво грабили и топили испанские и португальские корабли с золотом и пряностями. Англия может похвастать целым списком имен таких «капитанов удачи». Назовем хотя бы отважного капитана Кида или сэра Уолтера Рэли, знаменитого поэта и придворного времен Елизаветы I. Все они вошли в историю и были впоследствии романтизированы литературой более позднего времени.

Однако герой Дефо вовсе не похож на подобных джентльменов удачи XVI—XVII веков, и хотя Робинзон живет в XVII веке, он уже типичный герой следующего, XVIII столетия. Его мечта уйти в море связана не с романтикой морских открытий или отважным пиратством,

но с банальным стремлением к обогащению. Он, прежде всего, предприимчив и ищет удачи именно на этом поприще. (Жизнь на необитаемом острове — лишь относительно краткий, хотя и самый яркий, эпизод в череде приключений неутомимого героя, рассказ о которых занимает целых три тома.)

Робинзон — не аристократ, но типичный буржуа, воспитанный в духе новых тогда буржуазных ценностей. Его отец с детства внушает ему: «Среднее положение в обществе наиболее благоприятствует расцвету всех добродетелей и всех радостей бытия, мир и довольство — слуги его; умеренность, воздержанность, здоровье, спокойствие духа, общительность, всевозможные приятные развлечения, всевозможные удовольствия — его благословенные спутники»<sup>283</sup>.

Но для этих «всевозможных приятных развлечений» нужен презренный металл, и Робинзон, проходя череду своих приключений, постоянно проявляет недюжинную деловую хватку в его добывании.

Чичиков — тоже отнюдь не скупой рыцарь, любующийся золотом. Гоголь пишет о своем герое: «Но в нем не было привязанности собственно к деньгам для денег; им не владели скряжничество и скупость. Нет, не они двигали им, ему мерещилась впереди жизнь во всех довольствах, со всякими достатками, экипажи, дом, отлично устроенный, вкусные обеды, вот что беспрерывно носилось в голове его. Чтобы наконец, потом, со временем, вкусить непременно все это, вот для чего береглась копейка»<sup>284</sup>. Иными словами, копейка тоже нужна Чичикову для «всевозможных приятных развлечений, всевозможных удовольствий». Ради такой жизни Чичиков и проворачивает все свои сомнительные аферы.

По сути дела, оба они, и Робинзон, и Чичиков, движутся вперед по горизонтали, падая и вновь поднимаясь, но, упрямо не сдаваясь, в поисках этой самой копейки. Оба наделены неумной энергией, и оба при всех своих поражениях чувствуют себя хозяевами жизни. Однако авторское отношение к героям различно. Если Дефо восхищен деловой хваткой Робинзона, то Гоголь при всей его иронической отстраненности явно осуждает своего героя-«подлеца».

Знаменательно, что с Робинзоном на необитаемом острове происходит и духовная трансформация. Проведя там долгое время, он обнаружил на разбившемся корабле Библию, и ее чтение привело его к Богу. Благочестивый пуританин Дефо изображает обращение героя как угото-

<sup>283</sup> Дефо Д. Робинзон Крузо // Дефо Д. Робинзон Крузо; Диккенс Ч. Приключения Оливера Твиста. М., 1980. С. 21-22.

<sup>284</sup> Гоголь Н.В. Полн. собр. соч. в 14 тт. Т. 6. С. 228.

ванное Божьим Промыслом чудо — потеряв 25 лет греховной жизни, герой, наконец, нашел «единое на потребу».

Возможно, Гоголь задумал нечто вроде этого чуда и для Чичикова. Спустившись вниз и пройдя все круги Ада, он должен был воскреснуть для новой жизни в соответствии со словами Христа: «Истинно, истинно говорю вам: слушающий слово Мое и верующий в Пославшего Меня имеет жизнь вечную; и на суд не приходит, но перешел от смерти в жизнь» (Ин 5:24). Ведь по-другому, без чуда, очень трудно представить себе духовное возрождение гоголевского персонажа.

В первом томе и дошедших до нас фрагментах второго Чичиков движется по вертикали вниз. Кривизна его дорог символизирует их неправедность (от слова кривда). Это те самые «искривленные, глухие, узкие, заносящие далеко в сторону дороги», о которых Гоголь размышлял в десятой главе поэмы. Как и герой «Ада» Данте, Чичиков, идя своими кругами, как бы спускается все ниже и ниже, пока не попадает уже во втором томе в тюрьму. Здесь на время у него как будто бы просыпается совесть, но духовного возрождения, движения по вертикали вверх пока еще нет, поскольку раскаяние героя носит явно поверхностный характер. Выйдя на свободу благодаря заступничеству Муразова, он остается на распутье. Перед тем, как покинуть тюрьму, в ответ на увещание Муразова забыть о мертвых душах и подумать о «своей живой душе» Чичиков говорит себе: «Муразов прав... пора на другую дорогу». Но, оказавшись на свободе, он решает: «И зачем было предаваться так сильно сокрушению? А рвать волос не следовало бы и подавно»<sup>285</sup>.

Пока еще дальнейший путь Чичикова не ясен ему самому. Гоголь расстается с ним со следующими словами: «Это был не прежний Чичиков. Это была какая-то развалина прежнего Чичикова. Можно было сравнить его внутреннее состояние души с разобранным строением, которое разобрано с тем, чтобы строить из него новое; а новое еще не начиналось, потому что не пришел от архитектора определительный план, и работники остались в недоуменье»<sup>286</sup>.

Тем не менее, путь для Чичикова открыт. Он может вновь пойти кривыми дорогами, но может и начать подъем по вертикали вверх. Об этом читатели должны были узнать в третьем томе, а, может быть, и в сожженных главах второго. Здесь же явно стоит многоточие, а не точка.

Читатели, не верящие чудесам, усмотрели натяжку и даже художественную фальшь в самой возможности духовного возрождения Чичикова и его движения вверх. Среди этих читателей был и Владимир Набоков,

<sup>285</sup> Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. в 14 тт. 1951. Т. 7. С. 123.

<sup>286</sup> Там же.

который сказал по этому поводу следующее: «Если Гоголь в самом деле написал часть об искуплении, где «положительный священник» (с католическим налетом) спасает душу Чичикова в глубине Сибири... и если Чичикову было суждено окончить свои дни в качестве изможденного монаха в дальнем монастыре, то неудивительно, что последнее озарение, последняя вспышка художественной правды заставила писателя уничтожить конец «Мертвых душ»<sup>287</sup>. Позволим себе не согласиться. Художника такого масштаба, как Гоголь, нужно судить не по намерениям, а по их воплощению. Насколько автору «Мертвых душ» удался такой, как бы ждущий пера Достоевского поворот сюжета, если он вообще имел место, не знает никто. Рукописи все-таки горят!..

Как подметили многие специалисты, в знаменитом венчающем первый том лирическом отступлении Гоголь обыграл тройственную символику чисел. Бричку, на которой Чичиков бежит из города, везут три коня, из которых Чубарый отличается особенно непокладистым нравом<sup>288</sup>. В бричке едут три путешественника — Чичиков, его кучер Селифан и лакей Петрушка. Но вместе с ними также путешествуют и автор-повествователь, и безбрежная Русь, которая в представлении Гоголя подобна «бойкой необгонимой тройке».

Очевидно, что кони и ездоки в бричке движутся в том направлении, которое им задал Чичиков. Что же касается автора-повествователя, то у него свой путь, поднимающий его над происходящим. Гоголь пишет об этом пути так: «Боже! как ты хороша подчас, далекая, далекая дорога! Сколько раз, как погибающий и тонущий, я хватался за тебя, и ты всякий раз меня великодушно выносила и спасала! А сколько родилось в тебе чудных замыслов, поэтических грез, сколько перечувствовалось дивных впечатлений»<sup>289</sup>.

Легко представить себе, что «чудные замыслы», волнующие автора-повествователя, прежде всего, связаны со вторым томом поэмы, к которому он, закончив первый, должен был приступить. Это как бы обязательное и неизбежное движение по горизонтали. Иначе вроде бы и быть не могло. Но сам Гоголь в свете произошедшего с ним в тот период духовного переворота, несомненно, видел в этом движении и путь вверх к новому осмыслению и изображению жизни. Писатель был уверен, что именно теперь после долгих блужданий и колебаний он, выра-

<sup>287</sup> Набоков В. Лекции по русской литературе. М., 1999. С. 122-123.

<sup>288</sup> В свое время еще А. Белый обратил внимание на схожесть «способностей» Чичикова с впряженными в бричку конями. О гоголевских конях см. также Вайскопф М. Птица-тройка и колесница души: Платон и Гоголь // Вайскопф М. Птица-тройка и колесница души. М., 2003. С. 197-218.

<sup>289</sup> Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. в 14 тт. 1951. Т. 6. С. 222.

жаясь его собственными словами из письма к Данилевскому, нашел тот путь, в конце которого стоит Бог.

Свои мысли по поводу такого пути Гоголь, как известно, сформулировал в «Выбранных местах из переписки с друзьями». Книга вызвала резкую и отчасти справедливую отповедь со стороны как славянофилов (С. Т. Аксаков), так и западников (Белинский). Не остались в стороне даже и священнослужители, в их числе о. Матфей Константиновский. Крайне болезненно восприняв критику и раскаявшись в несвоевременной публикации книги, Гоголь, однако, все же остался верен ее главным идеям вплоть до конца своей жизни.

Здесь не место для детального и всестороннего анализа «Выбранных мест из переписки с друзьями». Заметим лишь, что сейчас по прошествии полутора столетия отчетливее видны как достоинства, так и промахи писателя. Как справедливо заметил о. В. Зеньковский, важнейшим достоинством книги было обращение Гоголя к темам возвращения культуры к Церкви, вхождения христианства в мир через преображенную личность человека и построения нового церковного мировоззрения. Данные темы вслед за автором «Выбранных мест» впоследствии на свой лад продолжили и развили Достоевский, Толстой, Вл. Соловьев и другие крупнейшие русские художники и мыслители второй половины XIX — начала XX веков. При этом, однако, Гоголь «думал о новом типе жизни в пределах старых ее форм»<sup>290</sup>, что привело его к созданию своеобразной консервативно-романтической утопии, как бы сакрализующей *status quo* николаевской России. Именно это вкупе с безапелляционно наставительным тоном автора оттолкнуло и покорило многих читателей-современников. Гоголя даже называли Тартюфом Васильевичем, что было крайне несправедливо, поскольку во всех его глубоко выстраданных и пропущенных через себя размышлениях не было и тени лицемерия. Порой заблуждаясь и откровенно упрощая проблему, он абсолютно искренне верил в то, чему учил, вплотную подойдя к важнейшему, озвученному вскоре Достоевским выводу о том, что все виноваты за всех, и выдвинув в качестве главного критерия «всемирность человеколюбивого закона Христа».

Насколько можно судить по дошедшим до нас фрагментам и рассказам друзей писателя, которым он читал сожженные впоследствии главы, во втором томе «Мертвых душ» Гоголь пытался выразить в художественной форме свое новое видения мира, или, иными словами, свое движение вверх по вертикали. Видимо, при всем стремлении автора пока-

---

<sup>290</sup> Зеньковский В. Н. В. Гоголь // Гиппиус В. Гоголь, Зеньковский В. Н. В. Гоголь, СПб, 1994. С. 277.

зять Русь точнее и шире, чем в первом томе, второй должен был представлять собой нечто вроде утопии, но уже не просветительской, как в «Томе Джонсе» Филдинга, а консервативно-романтической, в духе «Выбранных мест из переписки с друзьями». Легко увидеть, что в сохранившихся отрывках идеализированный характер Костанжогло восходит к программной статье «Русский помещик», а образ Улиньки, если верить рассказам друзей писателя о ее судьбе в замужестве за Тентетниковым — к статье под названием «Чем может быть жена в простом домашнем быту, при нынешнем порядке вещей в России». Благочестивый же «миллионщик» Муразов как бы на деле воплощает социально-экономическую идиллию позднего Гоголя.

Скорее всего, трудности написания второго тома «Мертвых душ», над которым писатель работал не один год и так и остался недовольным написанным, в значительной мере объясняются жесткой идеологической схемой утопических построений Гоголя, которые он пытался опрокинуть на свою книгу. Очень сложно сказать, насколько ему это удалось — сохранившихся черновых фрагментов книги явно мало, чтобы вынести окончательный приговор.

Вверх по вертикали летит и Россия, принявшая облик бойкой необгонимой птицы-тройки, которую несут движимые неведомой силой чудокони. «Дымом дымится под тобою дорога, гремят мосты, все остается и остается позади. Остановился пораженный Божиим чудом созерцатель: не молния ли это, сброшенная с неба? что значит это наводящее ужас движение? и что за неведомая сила заключена в сих неведомых светом конях? Эх, кони, кони, что за кони! Вихри ли сидят в ваших гривах? Чуткое ли ухо горит во всякой вашей жилке? Заслышали с вышины знакомую песню, дружно и разом напрягли медные груди и, почти не дрогнув копытами земли, превратились в одни вытянутые линии, летящие по воздуху, и мчится, вся вдохновенная Богом!...»<sup>291</sup>.

«Созерцатель» не знает, куда мчится птица-тройка, а Русь «не дает ответа»; зато «постораниваются и дают ей дорогу другие народы и государства». Однако в свете «Выбранных мест из переписки с друзьями» ответ ясен. Современная николаевская Россия с ее «мертвыми душами», которые вызвали такую грусть у Пушкина, здесь неожиданно взлетает вверх, чтобы духовно преобразиться и стать Святою Русью<sup>292</sup>. Подобная «молнии, сброшенной с неба», она как бы превращается в своеобразный аналог небесного Иерусалима, того града Божья, о котором в свое время писал Чосер. Только у Гоголя речь теперь идет уже

<sup>291</sup> Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. в 14 тт. Т. 6, 1951. С. 247.

<sup>292</sup> Есаулов И. А. Рождественская и пасхальная традиция в поэтике Гоголя // Гоголь как явление мировой литературы. М., 2003, с. 60.

не о паломничестве отдельного человека в вечность, но о «прямом пути» целой страны, «наводящей ужас [своим] движением». Совершенно очевидно, что такое вознесение и преображение (минуя Чистилище, отсутствующее в православной догматике, прямо в Рай) возможно лишь с помощью «Божьего чуда», которое должно преодолеть законы падшего тварного естества. Без чуда такой путь закрыт. Из всех вертикалей «Мертвых душ» эта, безусловно, самая высокая, мессиански апокалиптическая, но и самая болезненно важная для позднего Гоголя.

## Отречения: Чосер и Толстой

Исследователи часто ставят Чосера и Толстого в один ряд великих художников слова, не объясняя, однако, причины подобного сопоставления<sup>293</sup>. Правомерно ли оно вообще? Нет ли здесь заведомой натяжки? Ведь чтобы сравнивать их, мало только масштаба дарования обоих писателей, который никто не ставит под сомнение.

Чосера и Толстого разделяют пять столетий, радикально изменивших мир и литературу. Чосер (ок. 1340–1400) жил в XIV веке в эпоху позднего Средневековья, а Толстой (1828–1910) стал свидетелем событий второй половины XIX и первого десятилетия XX века. Это дистанция огромного размера, когда далекое прошлое часто плохо видится из настоящего.

Скажем сразу, что само представление Толстого о культуре и искусстве Средневековья, сформированное во многом благодаря взглядам романтиков и напоминавшее утопию, вряд ли было бы понятно насквозь средневековому Чосеру, который собственными глазами видел закат этой эпохи, ее столь богатую плодами «осень». Как можно себе представить, характеристика, данная Средним векам в знаменитом трактате Толстого «Что такое искусство?» (1898), наверное, озадачила бы английского поэта: «Художники средних веков, живя той же основой чувств, религией, как и масса народа, передавая испытываемые ими чувства и настроения в архитектуре, скульптуре, живописи, музыке, поэзии, драме, были истинными художниками, и деятельность их, основываясь на высшем, доступном тому времени и разделяемом всем народом понимании, была хотя и низким для нашего времени, но все-таки истинным и общим всему народу искусством»<sup>294</sup>.

Разумеется, нет сомнения в том, что христианская вера играла важнейшую роль в культуре высокого и позднего Средневековья, и речь об этом в связи с Чосером пойдет ниже. Но вряд ли его творчество, и даже «Кентерберийские Рассказы», имевшие более широкую аудиторию, чем ранние куртуазные поэмы-видения, но тоже написанные для достаточно узкого и избранного по меркам той эпохи круга читателей, было «низким для нашего времени (т. е. XIX века — А. Г.), но все-

---

<sup>293</sup> См., например, *Bloom Harold*. Introduction // *Geoffrey Chaucer's The General Prologue to the Canterbury Tales*, N.Y., 1988. P.1.

<sup>294</sup> *Толстой Л.Н.* Собр. соч. в 20 тт. М., 1983. Т. 15. С. 85.

таки ... общим всему народу искусством». Тесно связанный с придворной поэзией Чосер просто не укладывается в рамки «общего всему народу искусства», а само его творчество совсем не является «низким для нашего времени», будь то XIX или XXI век. Как известно, литература не знает прогресса во времени, и еще никто из драматургов более поздних эпох не смог превзойти Шекспира. Да и мало кто из английских поэтов более позднего периода может соперничать с Чосером.

И, наконец, Толстой при всей его огромной эрудиции, скорее всего, просто не читал Чосера. Во всяком случае, в индексе имен 90-томного собрания сочинений Толстого нет ссылок на автора «Кентерберийских Рассказов». Причина тому, возможно, заключена в языковых трудностях. Среднеанглийский язык, на котором писал Чосер, уже в шекспировскую пору стал мало доступен даже для образованных англичан, что уж говорить о XIX веке и о Толстом, для которого английский язык не был родным, а русского перевода произведений Чосера в те времена еще не существовало. Он появился лишь в середине следующего XX столетия.

И все же сопоставление Чосера и Толстого — не пустая игра ума. Оно может быть плодотворным, поскольку способно открыть новые грани уже знакомого и, казалось бы, хорошо известного в творчестве обоих писателей.

Есть, по крайней мере, один сразу же бросающийся в глаза момент, который роднит Чосера и Толстого. Оба они в определенный период своей жизни попытались пересмотреть созданные ранее произведения и отказаться от них.

Так Чосер в написанном прозой «Отречении автора», заключающем «Кентерберийские Рассказы» и имеющем красноречивый подзаголовок: «Здесь автор этой книги прощается», просит читателей помолиться за него «ради милосердия Господня». Поэт хочет, чтобы Бог простил его грехи и особенно «воспевание суеты житейской». А затем он перечисляет те из своих «греховных» произведений, которые приходят ему на ум «на прощание». Помимо переводов (очевидно, «Романа о Розе»), это «Книга о Троице, Книга о Славе, Книга о Двадцати Пяти Дамах, Книга Герцогини, Книга о Валентиновом Дне и Птичьем Парламенте, Кентерберийские Рассказы, все те, что греха полны, Книга о Льве и многие другие книги, какие бы я смог и сумел вспомнить, и множество песенок и похотливых лэ, грех которых да простит мне Христос в неизреченной своей милости»<sup>295</sup>. По сути дела, Чосер назвал здесь все те свои произведения, благодаря которым мы знаем и ценим его сейчас. Исключение он сделал лишь для перевода «Утешения философией» Бо-

<sup>295</sup> Чосер Дж. Кентерберийские Рассказы. М., 1996. С. 739-740.

эция, а также для легенд о жизни святых и о набожности, для гомилий и моралитэ, т. е. произведений сугубо религиозного свойства.

Сходным образом поступил и Толстой. Пережив в конце 1870-х годов религиозный кризис, когда жизнь на время потеряла для него смысл, а затем найдя свою собственную веру, он в «Исповеди» (1879) каялся в прожитом, которое казалось ему полным самых ужасных грехов: «Без ужаса, омерзения и боли не могу вспоминать об этих годах. Я убивал людей на войне, вызывал на дуэли, чтоб убить; проигрывал в карты, проедал труды мужиков; казнил их, блудил, обманывал. Ложь, воровство, любодейания всех родов, пьянство, насилие, убийство... Не было преступления, которого я бы не совершал»,<sup>296</sup> — каялся Толстой.

По мнению писателя, таким преступлением было и его творчество, поскольку написанные им произведения были лицемерными и, как и у Чосера, «греха полны»: «В это же время я стал писать из тщеславия, корыстолюбия и гордости. В писаниях своих я делал то же самое, что и в жизни. Для того, чтобы иметь славу и деньги, для которых я писал, надо было скрывать хорошее и выказывать дурное»<sup>297</sup>. И дальше: «Искусство, поэзия?... Долго под влиянием успеха похвалы людской я уверял себя, что это — дело, которое можно делать, несмотря на то, что придет смерть, которая уничтожит все — и мои дела, и память о них; но скоро я увидел, что и это обман. Мне было ясно, что искусство есть украшение жизни, заманка к жизни. Но жизнь потеряла для меня всякую заманчивость, как же я могу заманивать других»<sup>298</sup>. А в написанном много позже «Исповеди» трактате «Что такое искусство» Толстой прямо сказал, что причисляет свои художественные произведения, за исключением рассказа «Бог правду видит» и «Кавказского пленника», к области «дурного искусства»<sup>299</sup>. Таким образом и автобиографическая трилогия, и «Казачьи», и «Война и мир», и «Анна Каренина», и другие произведения, которые сейчас знает весь мир, оказались «дурным искусством». Как это похоже на «Отречение» Чосера! То же раскаяние в воспевании «суеты житейской» и тот же отказ от лучшего в своем творчестве.

Но стоит взглянуть в мотивы этой радикальной переоценки ценностей у обоих писателей, чтобы увидеть и принципиальную разницу между ними.

Долгое время в критике с легкой руки Томаса Гаскойна (XV век) господствовало мнение, что Чосер написал «Отречение» на смертном одре. Если это, действительно, так, то «Отречение» достаточно точно

<sup>296</sup> Толстой Л. Н. Исповедь // Новые пророки. СПб, 1996. С. 206-207.

<sup>297</sup> Там же. С. 207.

<sup>298</sup> Там же. С. 221-222.

<sup>299</sup> Толстой Л. Н. Собр. соч. в 20 тт. Т. 15. С. 179.

соответствует критериям популярных тогда трактатов об *ars moriendi*, (т.е. об «искусстве умирания»), учивших читателей, готовившихся принять смерть, переосмыслить всю прожитую жизнь и с помощью покаяния и молитвы без страха достойно принять неизбежный конец. Очевидно, что в свете таких обстоятельств «воспевание суеты житейской» должно было показаться жившему в эпоху позднего Средневековья поэту грехом, обязательно требующим покаяния. И потому якобы Чосер отверг поэзию как часть здешнего преходящего бренного мира в пользу абсолютных ценностей мира иного, не подверженного тлению и переменам. Соответственно поэт чистосердечно скорбел о своих «греховных» творениях и искренне просил у Бога прощения за них.

Такое толкование, казалось бы, подтверждает и «Рассказ Священника», финалом которого с чисто формальной точки зрения и было само «Отречение». Как хорошо известно, этот рассказ представляет собой длинный религиозный трактат о покаянии как об «особенно благородном и достойном» пути к небесному Иерусалиму. Излагая свои мысли, Священник подробно разбирает три этапа покаяния: раскаяние, или сокрушение сердечное, устное признание, или исповедь в церкви, и искупление. В конце же рассказа Священник обещает всем истинно покающимся блаженство в горнем мире, где нет ни скорбей, ни болезней, но «жизнь бесконечная». Таким образом, Чосер как бы услышал призыв Священника и откликнулся на него в своем «Отречении».

И все же, однако, возникает вопрос, насколько чистосердечным было покаяние Чосера в «воспевании суеты житейской»? Ведь само понятие искренности автора возникло в словесности через несколько столетий после Чосера в творчестве Руссо и романтиков, и Средние века, где господствовали иные литературные традиции, его не знали.

Напомним, что «Отречение» завершает собой не только «Рассказ Священника», но и всю книгу, являясь также и ее эпилогом. Ученые XX века обратили внимание на то, что имевшие широкое хождение в XIV веке прологи и эпилоги, которыми Чосер не раз пользовался в «Кентерберийских Рассказах» и других своих произведениях, имели свою достаточно прочную традицию и обычно строились по заданным схемам. Исследователи, в частности установили, что для средневековых эпилогов были характерны следующие черты: краткое повторение сюжета и подчеркивание его нравственной доминанты; предупреждение грешникам, чтобы они не теряли бдительности; молитвы и просьбы о заступничестве; упоминание имени автора и названия его творений, чтобы они не изладились в памяти потомков. Религиозные мотивы, которые

могли отсутствовать в прологах, как правило, обязательно возникали даже в эпилогах чисто светских произведений<sup>300</sup>.

Как видим, «Отречение» Чосера соответствует большинству этих критериев. Так, может быть, оно и было написано целиком в соответствии с нормами средневековой поэтики, и содержащееся в нем покаяние автора имело лишь чисто условный характер?

Скорее всего, правда лежит где-то посередине между подобными крайними взглядами ученых. В «Отречении», завершающем книгу, к читателям обращается не надевший комическую маску наблюдателя Чосер-паломник, но сам автор. Потому отказ от «воспевания суеты житейской» и венчающая все молитва о заступничестве как нельзя лучше соответствуют финалу произведения о паломничестве, целью которого и должно быть покаяние и обращение к религиозным ценностям.

Но вместе с тем Чосер, как показывает вошедший сюда перечень его произведений, все же не чужд этой суеты. Поэт просит у читателей прощения за все те из «Кентерберийских Рассказов», «что греха полны», не приводя ни одного названия. Какие же именно из них он имеет в виду? Ответить на этот вопрос читатели должны сами. Наверное, у каждого читателя будет свой выбор и свои любимые истории. В любом случае, нужно вновь обратиться к книге и поразмыслить над ней<sup>301</sup>. А для этого читатель должен, не забывая вечных истин, вновь вернуться на землю к потоку жизни, запечатленному в книге и подчиненному эти истинам. Таким образом типичная для всей книги двойственность перспективы, сочетающая горнее и дольнее, характерна и для «Отречения», завершающего «Кентерберийские Рассказы».

«Исповедь» Толстого — это совсем не краткий эпилог, помещенный в конце большого, пусть и незаконченного произведения, но самостоятельная книга, подробно рассказывающая о духовной драме ее автора. Искренность Толстого, в отличие от Чосера, не вызывает никаких сомнений. Мы верим абсолютно каждому его слову, когда он пишет о своем душевном кризисе: «Жизнь моя остановилась. Я мог дышать, есть, пить, спать, и не мог не есть, не пить, не спать; но жизни не было, потому что не было таких желаний, удовлетворение которых я находил бы разумным. Если я желал чего, я вперед знал, что удовлетворю или не удовлетворю мое желание, из этого ничего не выйдет... Даже узнать истину я не мог желать, потому что я догадывался, в чем она состоит. Истина была та, что жизнь есть бессмыслица. Я как будто

<sup>300</sup> *Sayce Olive*. Chaucer's «Retractions»: The Conclusion of The Canterbury Tales and its Place in Literary Tradition // *Medium Aevum* 20 (1971). P. 233.

<sup>301</sup> *Koff L. M.* Chaucer and the Art of Storytelling, Los Angeles and L., 1988. P.236.

жил-жил, шел и пришел к пропасти, я ясно увидел, что впереди ничего нет, кроме погибели. И остановиться нельзя, и назад нельзя, закрыть глаза нельзя, чтобы не видеть, что ничего нет впереди, кроме страданий и настоящей смерти — полного уничтожения.

Со мной сделалось то, что я, здоровый, счастливый человек, почувствовал, что я не могу более жить, — какая-то непреодолимая сила влекла меня к тому, чтобы как-нибудь избавиться от жизни»<sup>302</sup>.

И дальше: «Все это так давно известно всем. Не нынче — завтра придут болезни, смерть (и приходили уже) на любимых людей, на меня, и ничего не останется, кроме смрада и червей. Дела мои, какие бы они ни были, все забудутся — раньше, позднее, да и меня не будет. Так из чего хлопотать?»<sup>303</sup>.

Такие настроения, действительно, давно известны — их задолго до Толстого описали подвижники и самые разные религиозные мыслители прошлого. Бунин в замечательной книге «Освобождение Толстого» приводит ряд их имен, среди которых названы, например, Алексей, человек Божий, Юлиан Милостивый и Франциск Ассизский. Каждый из них пережил религиозный кризис, заставивший его радикально изменить жизнь. Но особенно интересны в этом списке два имени — принц Гаутама, впоследствии ставший Буддой, и Екклесиаст, потому что сам Толстой упоминает их в «Исповеди».

Узнав о существовании старости, болезни и — главное — смерти, двадцатидевятилетний принц Гаутама навсегда оставил отчий дом и стал странствующим монахом. Толстой повторяет слова Будды: «Жить с сознанием неизбежности страданий, старости и смерти нельзя, — надо освободить себя от жизни, от всякой возможности жизни»<sup>304</sup>. И заявляет дальше уже от себя: «Обманывать себя нечего. Все — суета. Счастлив, кто не родился, — смерть лучше жизни; надо от нее избавиться»<sup>305</sup>. Согласно «Исповеди», в определенный момент жизни Толстой, действительно, был на грани самоубийства.

А, вот, что говорит Екклесиаст, размышляя об этой самой суете су-ет: «И оглянулся я на все дела мои, которые сделали руки мои, и на труд, которым трудился я, делая их: и вот, все — суета и томление духа, и нет от них пользы под солнцем! И обратился я, чтобы взглянуть на мудрость и безумие и глупость: ибо что может сделать человек после царя *сверх того*, что уже сделано? И увидел я, что преимущество мудрости пред глупостью такое же, как преимущество света

<sup>302</sup> Толстой Л.Н. Исповедь. С. 217.

<sup>303</sup> Там же. С. 219-220.

<sup>304</sup> Там же. С. 240.

<sup>305</sup> Там же.

перед тьмою. У мудрого глаза его — в голове его, а глупый ходит во тьме. Но узнал я, что одна участь постигнет их всех. И сказал я в сердце моем: «и меня постигнет та же участь, что и глупого: к чему же я сделался очень мудрым?» И сказал я в сердце моем, что и это суета; Потому что мудрого не будут помнить вечно, как и глупого; в грядущие дни все будет забыто, и увы! мудрый умирает наравне с глупым. И возненавидел я жизнь: потому что противны стали мне дела, которые делаются под солнцем; ибо все — суета и томление духа! (Ек 2:11-17).

Как видим, слова почти те же, что и в «Исповеди» Толстого.

Однако оба они, и принц Гаутама, и Екклесиаст, которого Толстой согласно богословской традиции того времени ошибочно отождествлял с царем Соломоном, сумели — каждый по-своему — преодолеть кризис.

После долгих духовных поисков и испытаний Гаутама, наконец, поборол страх смерти и ему открылся путь к бессмертию. Принц понял, что пока человек связан с бранным материальным миром телесным существованием, им будут владеть печали и болезни, разрушение и смерть. Нужно разорвать эту связь: «Отверзите уши ваши: освобождение (спасение, избавление) от смерти найдено!.. Освобождение — в разоблачении духа от его материального одеяния»<sup>306</sup>.

На всех горьковато-скептических размышлениях Екклесиаста также лежит отпечаток страха смерти. В то время, когда была написана эта книга, иудеи еще не знали учения о воскресении мертвых, и смерть была для них абсолютным пределом. Души умерших, согласно их верованиям, отправлялись в шеол, место, подобное огромной зияющей яме, где смерть уравнивала всех — и праведников, и грешников, и где они вели лишь призрачное существование теней, не помня о Боге и не имея надежды. Но и Екклесиаст, подобно принцу Гаутаме, тоже в конце концов нашел выход, позволивший победить страх: «Выслушай сущность всего: бойся Бога и заповеди Его соблюдай, потому что в этом все для человека» (12:13). Скорее всего, именно благодаря этим заключительным строкам книга и вошла в библейский канон.

Как мы узнаём из «Исповеди», аналогичную победу, в конце концов, одержал и Толстой. После длительной борьбы с самим собой ему открылась вера, и он признал существование Бога. Он понял: «Вера есть сила жизни. Если человек живет, то он во что-нибудь да верит. Если бы он не верил, что для чего-нибудь надо жить, то он бы не жил. Если он не видит и не понимает призрачности конечного, он верит в это конечное; если он понимает призрачность конечного, он должен ве-

<sup>306</sup> Бунин И. А. Освобождение Толстого // Бунин И. А. Собр. соч. Т. 9. М., 1967. С. 50.

рять в бесконечное. Без веры жить нельзя»<sup>307</sup>. Сам Толстой уверовал в бесконечное, и это наполнило его жизнь смыслом, который он так долго искал: «Он (Бог — А. Г.) есть», — говорил я себе. И стоило мне на мгновение признать это, как тотчас же жизнь поднималась во мне, и я чувствовал и возможность, и радость бытия»<sup>308</sup>. В душе Толстого произошел переворот, и отныне для него началась новая жизнь.

Здесь снова возникает параллель с Чосером, но не с его «Отречением», а с предшествующим ему «Рассказом Священника». Тема обоих произведений, как «Рассказа», так и «Исповеди» — покаяние. И оба они имеют присущую трактатам о покаянии трехчастную структуру. Сам Чосер устами Священника уподобляет подобную структуру ветвистому дереву, корнем которого служит неперемное в таких случаях раскаяние, стволом с ветвями и листьями — устное признание грехов на исповеди, а плодами — плоды искупления, открывающие врата в небесный Иерусалим. Священник объясняет:

«Корень сего дерева — сокрушение, которое скрывается в сердце искренне кающегося, как корень древесный скрывается в земле. Из корня сокрушения растет ствол, который несет на себе ветви и листья исповеди и признания грехов и плоды искупления. О чем Христос говорит в Евангелии: «Сотворите же достойный плод покаяния», ибо по плоду узнается дерево, а не по ветвям и листьям исповеди. А посему Господь наш Иисус Христос говорит так: «По плодам их узнаете их». От этого корня также происходит семя благодати, каковое семя есть мать уверенности в спасении, а семя сие есть страшное и жгучее... Жар же сего семени — вождление к Богу и жажда радости вечной. Сей жар влечет сердце человеческое к Богу и заставляет ненавидеть свои грехи»<sup>309</sup>.

При этом в соответствии с традицией подобных произведений Священник уделяет сравнительно мало места плодам покаяния, тому самому «семи благодати», но зато подробно останавливается на семи смертных грехах в разделе об исповеди и признании грехов.

Нечто аналогичное происходит и в «Исповеди» Толстого. Как показали исследователи, и она тоже состоит из трех частей, правда немного отличающихся от жесткой схемы Чосера, но все же близких ей. Это прегрешение, наказание и прозрение<sup>310</sup>. Если первую из этих частей (прегрешение) можно соотнести со второй у Чосера (признание грехов, правда, не на церковной, но на устной, всенародной исповеди), то вторая (наказание) соответствует как первой, так и второй у Чосера. А третья (прозрение или плоды) у обоих писателей совпадает по теме,

<sup>307</sup> Толстой Л. Н. Исповедь. С. 254.

<sup>308</sup> Там же. С. 268.

<sup>309</sup> Чосер Дж. Кентерберийские Рассказы. С. 647-648.

<sup>310</sup> Заверев А. М., Тушиманов В. А. Лев Толстой, М., 2006. С. 340.

хотя и разнится по содержанию. В соответствии с традицией, как и у Чосера, так и у Толстого это самая краткая часть. Впрочем, Толстой затем подробно развил ее в написанных впоследствии памфлетах, где он рассказал о сути найденной им веры.

Заметим, кстати, что с давно установившейся словесной традицией покаяния связано и поразившее современников и многими воспринятое буквально «самобичевание» Толстого. Вспомним еще раз, что говорил о себе писатель: «Ложь, воровство, любоддеяния всех родов, пьянство, насилие, убийство... Не было преступления, которого бы я не совершил».

Но ведь и в принятых православной Церковью молитвах ко Святому Причащению, которые Толстой, наверняка, знал с детства, сказано: «Душею сокрушенною, ныне бо к Тебе приходя, вем, Спасе, яко иный, якоже аз, не прегреси Тебе, ниже содея деяния, яже аз содеях». А в молитве после десятой кафизмы Псалтири мы читаем: «Кий бо вид греха не соделах? Кое дело демонское не содеях? Кое деяние студное и блудное не с преимуществом и тщанием соверших? ...Аз бо един, Владыко, ярость Твою прогневах, аз един гнев Твой на мя разжегох, аз един лукавое пред Тобою сотворих, превзошед и препобедих вся от века грешники, несравненно погрешивый и непростенно».

Однако Бунину все же пришлось защищать «великого сладострастника» в глазах потомков: «Великий сладострастник», «по великим грехам вашим...» Да, откуда все это? Великая страстность природы Толстого неоспорима, величайшая острота его чувствования всяческой земной плоти — тоже; но «сладострастник», если понимать это слово в обычном смысле? И где можно найти в жизни Толстого фактическое доказательство его «великой сладострастности»?<sup>311</sup>

Духовный кризис писателя и обретение веры требовали переосмысления привычного образа жизни и не только личной, в том числе семейной, но и нового отношения к тому, что до этого момента было главной целью — сочинительству. Отсюда пересмотр написанного прежде и отказ от него, отсюда и знаменитое опрощение Толстого. Софья Андреевна, так и не сумевшая принять эту переоценку ценностей, горько жаловалась на мужа: «Такие умственные силы пропадают в пиление дров, в ставлении самоваров и в шитье сапог. Если счастливый человек вдруг увидит в жизни, как Левочка, только ужасное, а на хорошее закрыл глаза, то это от нездоровья»<sup>312</sup>.

Софья Андреевна была не права, хотя ее можно понять — жить рядом с великим человеком — очень трудная задача для его близких. Но вряд

<sup>311</sup> Бунин И. А. Освобождение Толстого. С. 106.

<sup>312</sup> Там же. С. 121.

ли кто-нибудь станет всерьез говорить о душевном расстройстве ее мужа. Да, Толстой, имевший большой штат прислуги теперь, действительно, сам пилил дрова, ставил самовары и шил сапоги. Но он продолжал писать чуть не до самого последнего дня жизни. Правда, большую часть написанного составляла публицистика, где Толстой пытался изложить открывшееся ему понимание Бога, учил нравственности и откликался на главные события времени, нелюбезно срывая «все и всяческие маски». Однако в последние десятилетия жизни из-под его пера вышли и художественные произведения, которые, если и отличались от более ранних неким аскетизмом видения мира и усилившейся дидактикой, то все же составили гордость русской литературы конца XIX века. Назовем хотя бы «Смерть Ивана Ильича», «Холстомера», «Воскресение» и «Хаджи-Мурата».

Касаясь их, хочется отметить, казалось бы, очевидное, хотя и ясное далеко не всем. Не было, как это казалось многим исследователям, плохого мыслителя Толстого, который якобы выступил на передний план, подчинив себе гениального художника, в последний период его жизни. Natura Толстого всегда была исключительно цельной, и обе эти ипостаси его личности всегда оставались неразделимы, как в раннем, так и в позднем художественном творчестве. Этим обусловлены все его победы. Иное дело публицистика, где голос художника звучал слабо или был совсем не слышен. Здесь уже были возможны самые разные повороты.

Разумеется, цельность не исключала внутренних антиномий, о которых в свое время сказал еще А. С. Волжский: «И не знаешь, что более приковывает внимание наше, то ли могучая земная сила, с какой принок он к источникам жизни, глубокая, все понимающая, любвеобильная мудрость большой души, любовно благословляющее, благословенное проникновение в существо земного бытия, или, напротив, богатырское борение с жизнью, противоборство земному естеству, напряженность вулканических взрывов и кудеснически упрямое вызывание нездешних сил, чудесных чар»<sup>313</sup>. С. Н. Булгаков (еще до принятия сана священника) иначе, может быть, более точно сформулировал ту же мысль, увидев в Толстом великого гения, который все свои силы отдал исканию религиозного смысла жизни, и одновременно почувствовав в нем стихию нигилистическую и анархическую, наследие степного кочевья и вольницы<sup>314</sup>. Но в творчестве эти антиномии всегда были сцементированы единством видения мира и единством религиозно-философского поиска.

Пытаясь сблизиться с простым народом в поисках истинной веры, Толстой вовсе не принял полностью его взгляды и не стал выразителем

<sup>313</sup> Волжский А.С. Около чуда // Русские мыслители о Льве Толстом, Ясная Поляна, 2002. С. 415-416.

<sup>314</sup> Булгаков С.Н. Л.Н. Толстой // Русские мыслители о Льве Толстом. С. 287 и 291.

крестьянских чаяний, а тем более, пусть и вопреки самому себе, «зеркалом» первой русской революции. Подобное мнение нам кажется социологичным и далеким от правды. Благодаря неустанному религиозному поиску, который он вел всю свою жизнь, писатель создал свою собственную сутобо толстовскую идеологию, которой не было аналогов ни в его время, ни после. Да, некоторые вещи, вошедшие, скажем, в «Азбуку», и после, он писал в расчете на понимание крестьянской аудитории. Но вряд ли какой-либо крестьянин смог бы понять и оценить его лучшие поздние произведения, такие, как выше названные «Смерть Ивана Ильича», «Холстомер», «Воскресение» и даже написанный в гораздо более простой манере «Хаджи-Мурат». В них, как, впрочем, и в его ранних вещах, есть множество загадок, которые каждое поколение исследователей и читателей открывает для себя и, верится, еще долго будет открывать заново.

При всей безусловной искренности отречения Толстого от своего раннего творчества в «Исповеди» само это отречение, равно как и отречение Чосера за пять веков до того, парадоксальным образом возвращает нас к его ранним вещам, заставляя глубже взглянуть в них. Ведь в жизни Толстого, помимо духовного кризиса, о котором он рассказал в «Исповеди», были и другие кризисы, пережитые им ранее. Кризисы преодолевали и созданные его воображением герои — Оленин в «Казаках», князь Андрей и Пьер в «Войне и мире», Левин в «Анне Карениной», а потом уже после «Исповеди» и Нехлюдов в «Воскресении». Таким образом, радикальная переоценка ценностей готовилась как бы исподволь, и вера, обретения которой Толстой рассказал в «Исповеди», на самом деле, не была абсолютно новой для него, но постепенно выкристаллизовывалась всем ходом его религиозных поисков.

Приведем лишь один сразу же бросающийся в глаза, почти хрестоматийный пример — размышления писателя и его героев о бессмертии. В момент духовного кризиса Дмитрий Оленин, герой «Казаков», отправляется в горы на то место, где он накануне спугнул оленя.

«И вдруг на него нашло такое странное чувство беспричинного счастья и любви ко всему, что он, по старой детской привычке, стал креститься и благодарить кого-то. Ему вдруг с особой ясностью пришло в голову, что вот я, Дмитрий Оленин, такое особенное ото всех существо, лежу теперь один, Бог знает где, в том месте, где жил олень, старый олень, красивый, никогда, может быть, не выдавший человека... Около меня, пролетая между листьями, которые кажутся им огромными островами, стоят в воздухе и жужжат комары: один, два, три, четыре, сто, тысяча, миллион комаров, и каждый из них такой же особенный от всех Дмитрий Оленин, как и я сам... И ему стало ясно, что он несколько не русский дворянин, член московского общества, друг и родня того-то и того-то, а просто такой же комар или такой олень, которые живут теперь вокруг него. «Так же, как они, как дядя Ерощка, поживу и умру. И правду он говорит: только трава вырастет». — «Да что же, что трава выра с-

тет? — думал он дальше. — Все-таки надо жить, надо быть счастливым... Все равно, что бы я ни был: такой же зверь, как и все, на котором трава вырастет и больше ничего, или я рамка, в которой вставилась часть единого божества, все-таки надо жить наилучшим образом. Как же надо жить, чтобы быть счастливым, и отчего я не был счастлив прежде?» И он стал вспоминать свою прошедшую жизнь, и ему стало гадко на самого себя... И вдруг ему как бы открылся новый свет. "Счастье, вот что, — сказал он себе, — счастье в том, чтобы жить для других... в человеке вложена потребность счастья; стало быть, оно законно. Удовлетворяя его эгоистически, то есть отыскивая для себя богатства, славы, удобства жизни, любви, может случиться, что обстоятельства так сложатся, что невозможно будет удовлетворить этому желанию. Следовательно, эти желания незаконны, а не потребность счастья незаконна. Какие же желания всегда могут быть удовлетворены, несмотря на внешние условия? Какие? Любовь, самоотвержение!" Он так обрадовался и взволновался, открыв эту, как ему казалось, новую истину, что вскопчил и в нетерпении стал икать, для кого бы ему поскорее пожертвовать собой, кому бы сделать добро, кого бы любить...».

Истина, неожиданно открытая для себя Олениным, хоть и кажется ему самому новой, но на самом деле не является такой. Молодой Толстой уже знает ее. Вслед за ним Оленин осознает свою причастность мирозданию и свою смертность, такую же, как у комаров и оленей: «Так же, как они, как дядя Ерощка, поживу и умру». Здесь нет и речи об индивидуальном бессмертии христианской веры, хотя Оленин и понимает, что является «рамкой, в которой вставилась часть единого божества». Образ этого божества, разлитого в природе и, очевидно, не совпадающего с Богом христианского откровения, пока не ясен ему. Но зато он узнает рецепт счастья, состоящий в том, чтобы жить для других: «Какие же желания всегда могут быть удовлетворены, несмотря на внешние условия? Какие? Любовь, самоотвержение!».

Герои «Войны и мира» развивают эти идеи дальше.

Получив тяжкое ранение в битве при Аустерлице, истекая кровью, князь Андрей, как и Оленин до него, неожиданно осознает свою причастность мирозданию, которое открылось ему в виде неизмеримо высоко неба с тихо ползущими по нему серыми облаками:

«Как тихо, спокойно и торжественно, совсем не так, как я бежал... не так, как мы бежали, кричали и дрались; совсем не так, как с озлобленными и испуганными лицами тащили друг у друга банник француз и артиллерист, — совсем не так ползут облака по этому высокому, бесконечному небу. Как же я не видел прежде этого высокого неба? И как я счастлив, что узнал его наконец. Да! Все пустое, все обман, кроме этого бесконечного неба. Ничего, ничего нет, кроме его. Но и того даже нет, ничего нет, кроме тишины, успокоения. И слава Богу».

Смысл любви и бессмертия откроется ему много позже. Накануне собственной смерти князь Андрей поймет: «Любовь? Что такое любовь?... Любовь мешает смерти. Любовь есть жизнь. Все, все, что я понимаю, я

понимаю только потому, что люблю. Все есть, все существует только потому, что я люблю. Все связано одною ею. Любовь есть Бог, и умереть — значит мне, частице любви, вернуться к общему и вечному источнику».

И опять-таки здесь снова нет никакой речи об индивидуальном бессмертии, но есть представление о человеке как о частице любви, т.е. Бога, которая должна «вернуться к общему и вечному источнику». По справедливому наблюдению Р. Ф. Густафсона, изображение смерти князя Андрея — первая попытка писателя показать смерть как момент наиболее полного, окончательного раскрытия человеческого «я», истинного предназначения человека. Как и у Оленина, такое понимание смерти становится возможным только через переживание «свободной, вечной любви». Страх смерти исчезает, потому что смерть для князя Андрея преобразуется в настоящее бытие, а земная жизнь становится сном, от которого просыпаются<sup>315</sup>.

Те же самые истины открываются и Пьеру Безухову. После смерти Платона Каратаева Пьер во сне тоже приобщается мирозданию и понимает смысл смерти, любви и бессмертия:

«Жизнь есть всё. Жизнь есть Бог. Все перемещается и движется, и это движение есть Бог. И пока есть жизнь, есть наслаждение самосознания Божества. Любить жизнь, любить Бога. Труднее и блаженнее всего любить эту жизнь в своих страданиях, в безвинности страданий.

— «Каратаев!», — вспомнилось Пьеру.

И вдруг Пьеру представился, как живой, давно забытый, кроткий старичок учитель, который в Швейцарии преподавал географию. «Постой», — сказал старичок. И он показал Пьеру глобус. Глобус этот был живой, колеблющийся шар, не имеющий размеров. Вся поверхность шара состояла из капель, плотно сжатых между собой. И капли эти все двигались, перемещались и то сливались из нескольких в одну, то из одной разделялись на многие. Каждая капля стремилась разлиться, захватить наибольшее пространство, но другие, стремясь к тому же, сжимали ее, иногда уничтожали, иногда сливались с нею.

— Вот жизнь, — сказал старичок учитель.

«Как это просто и ясно, — подумал Пьер. — Как я мог не знать этого прежде».

— В середине Бог, и каждая капля стремится расшириться, чтобы в наибольших размерах отражать Его. И растет, сливается, и сжимается, и уничтожается на поверхности, уходит в глубину и опять всплывает. Вот он, Каратаев, вот разлился и исчез».

Во сне Вселенная предстает Пьеру в виде живого, покрытого каплями, колеблющегося шара, в центре которого находится Бог, а каждая капля стремится отразить Его. Люди-капли, познав любовь, подобно Каратаеву, разливаются и исчезают в этом шаре. Смерти в привычном

<sup>315</sup> Густафсон Р. Ф. Обитатель и чужак: теология и художественное творчество Льва Толстого, СПб., 2003. С. 82.

христианском понимании просто нет, но есть растворение в Боге, Который и является истинной жизнью.

Этому, по сути дела, пантеистическому образу Бога, не имеющему личных свойств и разлитому во вселенной, было суждено стать важнейшей частью религиозной философии позднего Толстого и определить собой его отношение к бессмертию человека.

Рассказ «Смерть Ивана Ильича» (1886), написанный уже после «Исповеди» и вдохновленный идеалами вновь обретенной писателем веры, завершает цепь уже знакомых нам рассуждений о смерти и бессмертии из более ранних произведений, не внося в религиозную философию Толстого ничего принципиально нового. Проживший пустую жизнь и долго мучившийся от безнадежной болезни герой рассказа в последние мгновения сумел преодолеть страх, увидев свет и испытав освобождение при переходе в вечность. Приобщившись любви, испытал жалость к сыну и жене, Иван Ильич пролезает сквозь черную дыру к свету:

«И вдруг ему стало ясно, что то, что томило его и не выходило, что вдруг все выходит сразу, и с двух сторон, с десяти сторон, со всех сторон. Жалко их, надо сделать, чтобы им не больно было. Избавить их и самому избавиться от этих страданий. «Как хорошо и как просто, — подумал он. — А боль? — спросил он себя. — Ее куда? Ну-ка, где ты, боль?»

Он стал прислушиваться.

«Да, вот она. Ну что ж, пускай боль».

«А смерть? Где она?»

Он искал своего прежнего привычного страха смерти и не находил его. Где она? Какая смерть? Страху никакого не было, потому что и смерти не было.

Вместо смерти был свет.

— Так вот что! — вдруг вслух проговорил он. — Какая радость!...

— Кончено! — сказал кто-то над ним.

Он услышал эти слова и повторил их в своей душе. «Кончена смерть, — сказал он себе. — Ее нет больше».

Эта знаменитая сцена подготовлена и предвосхищена религиозным поиском Оленина, князя Андрея и Пьера Безухова, и без этого поиска она не могла бы возникнуть. Тот же самый пантеистический Бог и то же самое отсутствие личного бессмертия. А накануне самой смерти, уже в Астапово писатель продиктовал своей дочери Александре следующие слова: «Бог есть то неограниченное Все, чего человек осознает себя ограниченной частью». Как видим, позднее в творчестве Толстого становится понятным в свете раннего, и одно невозможно без другого.

«Живи, отыскивая Бога, и тогда не будет жизни без Бога. И сильнее чем когда-нибудь все осветилось во мне и вокруг меня, и свет этот уже не покидал меня», — пишет Толстой в «Исповеди»<sup>316</sup>.

<sup>316</sup> Толстой Л.Н. Исповедь. С. 269.

«Исповедь» заканчивается обретением веры, которая решительно изменила жизнь Толстого. Если коснуться сути этой новой веры, то можно нащупать еще одну параллель с Чосером, на самом деле, подчеркивающую принципиальное отличие обоих писателей. Иначе и быть не могло. Уж слишком далеки они друг от друга по времени. И, тем не менее, их обоих часто связывали с религиозным реформаторством.

Многие ученые прошлого усмотрели в произведениях Чосера влияние видного английского богослова второй половины XIV века Джона Уиклифа (ок. 1330–1384), основного идеолога Предреформации в Англии, и главы религиозного движения лоллардов, которые подхватили и распространили его идеи среди самых широких слоев общества. Уиклиф прославился своей жесткой и бескомпромиссной критикой католической церкви. Он учил, что власть дана людям непосредственно от Бога, и когда они согрешили, эта власть становится недействительной. Именно так, по его мнению, и произошло с католической церковью, и потому он требовал, чтобы церковь отказалась от своих богатств и вернулась к бедности апостольского века. Уиклиф с пылом нападал на погрязших в меркантильных интересах пап, кардиналов, монахов и так называемой нищенствующей братии. Очень важной для Уиклифа была идея предопределения и церкви избранных, противостоящей римской курии. Он сомневался в истинности пресуществления святых даров и в действительности индивидуальной исповеди перед священником. Он также считал, что Библия должна быть переведена на английский язык, чтобы стать доступной каждому грамотному человеку, и особо подчеркивал важность проповеди слова Божия, ратуя за создание ордена бедных проповедников.

Католическая церковь не раз выступала против Уиклифа, но его влияние было настолько сильным, а его покровители при дворе столь влиятельными, что репрессии не коснулись его, и он спокойно умер. Зато лоллардов после его смерти начали жестоко преследовать, и многие из них были объявлены еретиками, а некоторые и сгорели на костре инквизиции. Еретиком посмертно был объявлен и Уиклиф. В основном, однако, эти гонения развернулись уже в XV веке, когда и Чосера тоже не было в живых.

Главным покровителем Уиклифа был влиятельнейший вельможа Джон Гонт, младший сын Эдуарда III и отец будущего короля Генриха IV, который использовал идеи богослова в своих политических целях. Но Гонт был также и покровителем Чосера. Уиклифу симпатизировал и друг писателя Ральф Строуд, которому посвящена знаменитая поэма «Троил и Крессида». Да и сам Чосер, если и не был знаком с Уиклифом лично (таких сведений до нас не дошло), то вполне мог слышать его проповеди в лондонских церквях, которые тот часто посещал, уча

столичных прихожан с амвона. Чосер нигде не упоминает имени Уиклифа, но совершенно ясно, что идеи богослова были ему хорошо известны.

Однако можно ли говорить об их влиянии на творчество Чосера?

Начиная с XVI века и вплоть до последней трети XX столетия, ученые, усмотрев в Чосере выразителя идеологии Препреформации, отвечали на этот вопрос утвердительно. И, действительно, определенное сходство, казалось бы, налицо. Достаточно вспомнить, хотя бы, сатирические портреты представителей католического духовенства в «Общем Прологе» к «Кентерберийским Рассказам», как будто бы наглядно подтверждающие в художественной форме то, о чем Уиклиф и его последователи говорили с амвона или писали в своих трудах. Это и дородный жизнелюб Монах с его страстью к охоте, модной одежде и неприятием излишней, по его мнению, строгости монашеского устава. Это и обаятельный брат Губерт, готовый ради «покаянных даров» отпустить любой грех. Это и уродливый и корыстолюбивый Пристав Церковного Суда. Это и его близкий друг ловкий мошенник Продавец Индульгенций. Это, наконец, и пытающаяся совместить духовные и куртуазные идеалы не в меру чувствительная Аббатиса. Всем им противостоит сельский Священник, который представляет собой образ некоего идеального пастыря. Он беден и не стремится к наживе; он добр и трудолюбив, а его жизнь и бескорыстное служение ближним являются наилучшим примером его пастве. Как точно подметили исследователи, если бы Уиклиф захотел изложить свой идеал священника в стихах, он вряд ли что-либо изменил в тексте Чосера<sup>317</sup>. Недаром же в эпилоге к «Рассказу Юриста» трактирщик Гарри Бейли «по запаху» узнает в Священнике лолларда. Что, казалось бы, может быть больше?

Это, однако, не вся правда. Стоит вспомнить, с какой яростью почти все лолларды конца XIV века критиковали паломничества, видя в них лишь повод для пустых светских развлечений, чтобы понять, что, будь он лоллардом, Священник просто никогда бы не поехал в Кентерберии к раке с мощами Томаса (Фомы) Беккета. Да и в устах трактирщика само слово лоллард звучит почти как ругательство.

Или еще один пример. Чосер очень интересовался близкими Уиклифу идеями предопределения, случая и судьбы, уделив им много места как в «Троиле и Крессиде», так и в «Рассказе Рыцаря». Но в «Рассказе Монастырского Капеллана» поэт весело посмеялся над этими идеями, сделав их предметом спора между ученым петухом и его любимой курочкой.

Что же касается наиболее радикальных сторон учения Уиклифа, таких, как критика папства, отрицание монашеского образа жизни, сомнения в

<sup>317</sup> Hudson A. The Premature Reformation: Wycliffite Texts and Lollard History, Oxford, 1988. P. 391.

пресуществлении святых даров (физическое естество хлеба и вина якобы остаются и после евхаристических молитв) и необходимости устной исповеди священнику, то мы не найдем и следа их в творчестве Чосера.

Католическую церковь и ее отдельных представителей критиковали задолго до лоллардов, о чем говорит уже наличие жанра сословной сатиры, на который Чосер опирался, сочиняя «Общий Пролог». Сама такая критика была общим местом интеллектуальной обстановки конца XIV века, в которую прекрасно вписываются «Кентерберийские Рассказы». В целом же, осторожному и осмотрительному Чосеру было не по пути с радикальными реформаторами, как бы к ним ни относились его друзья и покровители. Для Чосера авторитет католической церкви все еще оставался незыблемым, и потому он мог спокойно критиковать ее недостатки, не посягая на само ее существование. Тут Чосер полностью разделяет взгляды так называемых *pusilli fideles*, т. е., согласно принятой тогда классификации, светских людей, которые, в отличие от церковнослужителей, не считались совершенными (*perfecti*), но зато могли свободнее высказывать свое мнение по вопросам веры<sup>318</sup>.

Если Чосер оказался чужд крайностям нарождавшегося тогда реформаторства, то Толстой в своем религиозном поиске, наоборот, довел эти крайности до максимального предела, по сути, разрушив саму идеологию реформ. Ведь в своих писаниях он призывал не улучшить церковь, тем или иным образом реформировав ее, но отвергал ее в целом, сочтя ее извращением истинного христианства, которое он открыл для себя незадолго до написания «Исповеди» и страстным проповедником которого он стал в поздний период своей жизни. На самом же деле это истинное христианство Толстого порвало не только с церковью, но и вообще с христианством в привычном для всех смысле этого слова.

И здесь тоже, как и в случае с личным бессмертием, «Исповедь» отсылает нас к раннему Толстому, еще в 1855 году написавшему в дневнике: «Разговор о божестве и вере навел меня на великую, громадную мысль, осуществлению которой я чувствую себя способным посвятить жизнь. Мысль эта — основание новой религии, соответствующей развитию человечества, — религии Христа, но очищенной от веры и таинственности, религии практической, не обещающей будущее блаженство, но дающей блаженство на земле. Привести эту мысль в исполнение, я понимаю, что могут только поколения, сознательно работающие к этой цели. Одно поколение будет завещать эту мысль следующему, и когда-нибудь фанатизм или разум приведут ее в исполнение. Действовать сознательно к соединению людей религией, вот основание мысли, которая, надеюсь, увлечет меня» (5. III. 1855).

<sup>318</sup> Watson N. Chaucer's Public Christianity // Religion and Literature, 37.2, (Summer 2005). P. 101.

Мысль эта, действительно, очень увлекла Толстого, который постоянно обращался к ней в поздней публицистике, развивая и уточняя свои взгляды по поводу новой религии. Но суть их в целом оставалась все той же. Критика традиционного церковного христианства, озвученная Толстым в статье «Что такое религия и в чем сущность ее» (1902), является логическим продолжением записи в дневнике 1855 года:

«И действительно, никогда ни одна религия не проповедовала таких явно несогласных с разумом и с современными знаниями людей и таких безнравственных положений, как те, которые проповедует церковное христианство. Не говоря уже о всех нелепостях Ветхого завета вроде сотворения света прежде солнца, сотворения мира 6000 лет тому назад, помещения всех животных в ковчег и о разных безнравственных гадостях вроде предписания убийства детей и целых населений по приказанию Бога, не говоря и о том нелепом таинстве, про которое Вольтер еще говорил, что были и есть всякие нелепые религиозные учения, но никогда еще не было такого, в котором главный религиозный акт состоял бы в том, чтобы есть своего Бога, — что может быть бессмысленнее того, что богородица — и мать, и дева, что небо открылось и оттуда послышался голос, что Христос улетел на небо и сидит там где-то одесную отца, или что Бог один и три, и не три Бога, как Брама, Вишну и Шива, а один и вместе с тем три»<sup>319</sup>.

Да, нужно сразу же признать во избежание всякого рода недоразумений, что Толстой, помимо церковных таинств, отвергает главные для христиан догматы троичности Бога и Боговоплощения Христа, остающегося для него всего лишь великим человеком, гениальным учителем нравственности, равно как и доктрину непорочного зачатия, и учение о воскресении мертвых. Не принимает он и запечатленное в Евангелиях предание церкви о воскресении Христа и творимых Им чудесах. Метафизика и мистика христианства оказываются совершенно чужды Толстому. Для писателя не существует личного Бога иудео-христианского откровения. Толстой не зря ссылается на Вольтера, поскольку его собственная новая вера тесно связана с исканиями просветителей, деизмом и пантеизмом, и, прежде всего, с Руссо и его «естественной религией», которая допускала единую веру для всех и свободное от обрядности служение Богу в сердце.

В поисках своего религиозного пути и своего Бога Толстой, на самом деле, сам отторгнул себя от церкви, что он, очевидно, прекрасно понимал. Как рассказывают биографы, он воспринял знаменитое Определение Священного Синода (1901 г.), вначале совершенно спокойно, по крайней мере, внешне: узнав о нем из газет, он просто надел шапку и пошел на утреннюю прогулку. Однако никто, разумеется, не знает,

---

<sup>319</sup> Толстой Л. Н. Избранные философские произведения, М., 1992. С. 25.

что происходило в душе писателя тогда и после, и почему все-таки, убежав в последний путь из Ясной Поляны, он отправился в штаб-квартиру православия Оптину Пустынь, а оттуда в Шамордино, где жила его сестра-монахиня. Здесь скрыта загадка, которую он унес в могилу.

За новую веру Толстого не раз убедительно критиковали видные церковные деятели, священнослужители (будущий митрополит Антоний Храповицкий, С. Н. Булгаков, еще до принятия сана, о. Александр Мень) и религиозные философы Серебряного века: Н. А. Бердяев, И. А. Ильин, Л. И. Шестов и Ф. А. Степун. Все они указали на несовместимость этой новой веры с традиционным христианством. «Христианство было для него одним из учений, — писал, например, о. А. Мень, — ценность которого лишь в тех этических принципах, которые роднят его с другими религиями. Поэтому-то и личность Христа оказывалась в его глазах чем-то второстепенным»<sup>320</sup>. А И. А. Ильин говорил о христианстве Толстого так: «Христианство становится у него моралью тотальной любви, а сама эта мораль — абсолютным критерием добра и зла, единственной опорой в разрешении социальных проблем»<sup>321</sup>.

Великого реформатора, основателя новой религии или второго Будды, из Толстого не вышло. Его немногочисленные последователи организовали нечто вроде секты, приземлив и искажив идеи учителя. Но Толстой велик другим. Как точно заметил С. Н. Булгаков, «Толстой есть религиозный искатель, который всецело поглощен интересами религии и заражает ими всех, попадающих в сферу его влияния»<sup>322</sup>.

В своих дневниках уже под конец жизни Толстой писал: «Всю ночь не спал. Сердце болит не переставая... Помогите, Отец! — Вчера шел и встретил 80-летнего Акима пашущим, Яремичеву бабу, у которой во дворе нет шубы и один кафтан, потом Марью, у которой муж замерз, и некому рожь свозить, и морит ребенка; и Трофим и Халявка, и муж, и жена, и дети их. А мы Бетховена разбираем. И молился, чтоб Он избавил меня от этой жизни. И опять молюсь, кричу от боли»<sup>323</sup>.

Как всегда, Толстой абсолютно искренен. Этот непрестанный религиозный поиск и эта неумолкающая боль постоянно слышны со страниц его поздней публицистики. Накануне катастрофы, постигшей Россию в начале XX века, предчувствуя ее, Толстой всеми своими силами, своим авторитетом великого писателя, признанного и почитаемого во всем мире, пытался разбудить заснувшую совесть людей, сказав

<sup>320</sup> Мень А. «Богословие» Льва Толстого и христианство // Лев Толстой. Четвероевангелие: Соединение и перевод четырех Евангелий, М., 2006. С. 755.

<sup>321</sup> Ильин И. А. Мироззрение Льва Толстого // Русские мыслители о Льве Толстом. С. 558.

<sup>322</sup> Булгаков С. Н. Л. Н. Толстой // Русские мыслители о Льве Толстом. С. 292.

<sup>323</sup> Русские мыслители о Льве Толстом. С. 455.

им мучительную правду о них самих, победить их косность и равнодушные к религиозным вопросам, вернуть их к высокому идеалу евангельской нравственности, пусть и понятой им на свой лад. Жить без веры нельзя, — громко взывал он. Названия его статей «Одумайтесь!» и «Не могу молчать» очень точно выражают суть его настроений в поздний период жизни. В том, что он не был услышан, заключена не только его личная трагедия, но и трагедия всего общества той поры.

И, наконец, еще одна параллель между Чосером и Толстым, также выявляющая их кардинальное различие. Оба писателя очень интересовались Библией как словом Божиим, и оба пытались на свой лад осмыслить и перевести Священное Писание.

Ни одна книга в средние века не пользовалась таким авторитетом, как Библия. Однако в Западной Европе она была доступна лишь немногим избранным. Дело заключалось не только в том, что понять ее могли лишь люди, владеющие латынью, т. е. относительно небольшая прослойка образованного населения. Большинство же европейских жителей судили о ней понаслышке, не понимая латинских церковных служб, где ее постоянно читали, и обычно составляя представление о ней по проповедям или, скажем, по мистериям, как это сделал чосеровский плотник в «Рассказе Мельника», поверивший в наступление второго потопа. Дело было также и в недоступности самих библейских текстов, которые тогда специально переписывались на пергаменте и снабжались роскошными иллюстрациями. Такие книги часто составляли несколько объемистых томов, куда могли входить также перечень литургических чтений и разного рода предисловия и комментарии, в том числе и постраничные глоссы. Помимо церквей, монастырей и университетов, где готовили будущих священнослужителей, иметь их могли лишь самые богатые и влиятельные вельможи.

Однако в период позднего Средневековья, и в XIV веке в частности, ситуация существенно изменилась. С конца XIII века благодаря созданию очень тонких, почти прозрачных пергаментных листов и внедрению мелкого готического шрифта, придуманного изначально для глоссариев, стали появляться и однотомные издания Библии. Они стоили гораздо дешевле и были необходимы для нищенствующей братии и студентов в университетах. Но их также покупали и многие образованные миряне. Скорее всего, у Чосера была именно такая Библия. Во второй половине XIV века стали продавать и однотомные Библии несколько большего формата (фолио). Тогда же появились и очень популярные евангельские синопсисы, или гармонии, представлявшие собой свод евангельских текстов, а также сборники тематически подобранных библейских цитат и разного рода алфавитные конкордансы. Все они тоже были доступны, и Чо-

сер, как считают исследователи, помимо текста самой латинской Библии, который он хорошо знал, как он знал и глоссарии, не раз пользовался этими источниками, сочиняя «Кентерберийские Рассказы»<sup>324</sup>.

В своих произведениях Чосер иногда цитировал библейские тексты по-латыни. Вспомним, например, *In principio* (В начале было Слово), пролог к четвертому Евангелию от Иоанна Богослова, который так сладко пел брат Губерт, или звучащую в прологе Продавца Индульгенций строку из послания апостола Павла к Тимофею *Radix malorum est cupiditas* (Корень всех зол есть сребролюбие, 1 Тим 6:10). Но таких мест очень мало. В основном же Чосер цитирует Библию по-английски.

О том, чтобы сделать слово Божье доступным каждому грамотному англичанину, в XIV веке постоянно говорили Уиклиф и лолларды. По инициативе Уиклифа работа над таким переводом была начата еще при жизни богослова, но закончили ее его ученики около 1395 года, когда Чосер сочинил уже многие из историй, вошедших в «Кентерберийские Рассказы», где он постоянно ссылается на Библию, давая множество прямых и косвенных цитат. Сравнение их с текстом Библии Уиклифа показало, что поэт работал совершенно самостоятельно. Особенно много библейских цитат и парафразов в написанных прозой «Рассказе о Мелибее» и «Рассказе Священника», что объясняется ярко выраженным дидактическим характером этих произведений. Но библейские цитаты и парафразы есть и во всех остальных историях книги, даже самых веселых и далеких от дидактики, таких, например, как «Рассказ Монастырского Капеллана» или «Рассказ Мельника», не говоря уже о религиозных историях вроде «Рассказа Аббатисы» или «Рассказа Второй Монахини». Эти цитаты и парафразы, как правило, достаточно точны и выявляют хорошее знание автором самой Библии и ее комментариев. Впрочем, если этого требует контекст, Чосер может и весело обыграть их или даже намеренно исказить, как в случае с Алисон из Бата или Продавцом Индульгенций, которые пользуются этими цитатами и парафразами в своих целях.

Что касается толкования Библии, то и здесь Чосер тоже занял самостоятельную позицию. Большинство интерпретаторов Библии той поры традиционно искали в ней четыре уровня понимания — буквальный, аллегорический, нравственный и анагогический. Однако Уиклиф и его последователи поставили под сомнение многие из таких толкований, которые подчас бывали крайне произвольными, призвав вернуться к тексту и уразуметь истинный смысл слова Божия. Тем не менее, в предисловии к выполненному ими переводу существование этих четырех уровней все же допускалось.

<sup>324</sup> Besserman L. Chaucer's Biblical Poetics, Norman, 1988. P. 13.

Чосер, разумеется, не принимал никакого участия в этой научной полемике. Но зато в ней приняла участие его самая образованная героиня — Алисон из Бата, которая, полностью пренебрегая всякого рода духовными толкованиями, всячески старалась заземлить библейские тексты в собственных целях. Свой личный весьма богатый житейский опыт она смело противопоставила признанным церковью авторитетам. Защищая повторные браки, она восклицала:

Господь сказал: «Плодитесь, размножайтесь».  
Вот этот текст вы как ни искажайте,  
Но знаю, что зовет он нас к труду.

Наглядным образцом такого «труда» для нее служит царь Соломон, имевший в старости семьсот жен и триста наложниц. Тот факт, что эти жены склонили сердце Соломона «к другим богам» (3 Цар 11:4), ее несколько не беспокоит.

Подобные примеры легко умножить. Чосер смеется здесь и над неустойчивой Алисон, и над принятыми толкованиями Библии, и над читателями одновременно. Его позиция в ученом споре, очевидно, близка лоллардам, но кто же станет придирается к Алисон, даже если за ней прячется автор?

В целом же, библейские переводы и парафразы Чосера сыграли важную роль в истории английской литературы. Ведь сделанный по инициативе Уиклифа перевод был в скором времени запрещен, и английские читатели, не знающие латыни, вплоть до середины XVI века судили о Библии по таким переводам, какие сделал Чосер и другие писатели его времени. Иных источников у них просто не было.

Под влиянием найденной им новой веры Толстой, как и некогда Чосер, закономерным образом обратился к тщательному изучению Библии, а затем отважился сделать и собственный перевод Четвероевангелия. К работе над переводом, или, точнее сказать, своей версии слова Божия, писатель готовился очень тщательно. Чтобы познакомиться с Библией в подлиннике, он специально в достаточно короткий срок изучил древние языки; стараясь быть во всеоружии, он прочитал также разного рода библейские комментарии и множество современных ему работ по библеистике. Весь этот материал он оценил с позиций своей новой веры, многое (в том числе весь Ветхий Завет) отвергнув, а многое переосмыслив.

Объясняя поставленную себе задачу, Толстой писал: «Вероучения разделились, а основа их одна; стало быть, в том, что лежит в основе всех вер, есть одна истина. Вот эту-то истину я и хочу узнать теперь. Истина веры должна находиться не в отдельных толкованиях откровения Христа, — тех самых толкованиях, которые разделили христиан на

тысячи сект, а должна находиться в самом первом откровении самого Христа. Это самое первое откровение — слова самого Христа — находится в Евангелиях»<sup>325</sup>.

Так возник сделанный Толстым свод, состоящий из отрывков всех четырех Евангелий, которые писатель перевел, отобрал и отредактировав в соответствии со своим представлением о христианстве, понимаемом им не как божественное откровение, не как историческое явление, но как учение, дающее «смысл жизни»<sup>326</sup>. По мнению Толстого, это учение «было так высоко и дорого людям, что проповедника этого учения люди признали и признают Богом»<sup>327</sup>.

Далекий от ортодоксального православия Бердяев, размышляя о христианстве Толстого, неожиданно пришел к парадоксальному выводу: «Мироощущение и мирознание Льва Толстого вполне внехристианское и дохристианское во все периоды его жизни. Это нужно решительно сказать, не считаясь ни с какими утилитарными соображениями. Великий гений прежде всего требует, чтобы о нем была сказана правда по существу. Л. Толстой весь в Ветхом Завете, в язычестве, в Отчей Ипостаси. Религия Толстого — не новое христианство, это — ветхозаветная, дохристианская религия, предшествующая христианскому Откровению о личности, Откровению второй, Сыновней Ипостаси. Л. Толстому так чуждо самосознание личности, как могло быть чуждо лишь человеку дохристианской эпохи... Для Толстого существует не Христос, а лишь учение Христа, заповеди Христа... Лик Христа заслоняется для Л. Толстого чем-то безличным, стихийным, общим. Он слышит заповеди Христа и не слышит Самого Христа. Он не в силах понять, что единственно важен Сам Христос, что спасает лишь Его таинственная и близкая нам Личность. Ему чуждо, инородно христианское откровение о Личности Христа и о всякой личности. Он принимает христианство безлико, отвлеченно, без Христа, без всякого лика»<sup>328</sup>.

Учитывая пантеистически окрашенную философию Толстого, можно спорить с формулировкой Бердяева о ветхозаветном мироощущении автора Четвероевангелия, но мысль философа о том, что для писателя существует не Христос-Богочеловек, а лишь учение Христа, заповеди Христа, кажется вполне точной. Раскрытию этого учения Толстой и подчинил свое Четвероевангелие. Признавая полное право Толстого на свободный религиозный поиск, хочется все-таки отметить, что, упразд-

<sup>325</sup> Толстой Л. Н. Четвероевангелие: Соединение и перевод четырех Евангелий. М., 2006. С. 6.

<sup>326</sup> Там же. С. 626.

<sup>327</sup> Там же. С. 632.

<sup>328</sup> Бердяев Н. А. Ветхий и Новый Завет в религиозном сознании Л. Толстого // Русские мыслители о Льве Толстом. С. 366–368.

нив метафизическое и мистическое измерения христианства, писатель в своем Четвероевангелии сильно обеднил мысль оригинала. Вернее же сказать, он написал собственное Евангелие от Толстого, которое нужно судить по иным критериям, нежели оригинал — по критериям внецерковно-христианским.

Людей, исповедующих традиционное христианство любой конфессии, может смутить как форма, так и суть Четвероевангелия. Стремясь сделать книгу доступной простым и необразованным людям, Толстой намеренно упростил и заземлил ее лексику, которая и без того была достаточно простой и доступной в оригинале, по крайней мере, у синоптиков. Отсюда фразы вроде следующей: «Рождение Иисуса Христа вот как было: мать его Мария была обручена Иосифу. Но прежде чем они стали жить, как муж с женою, оказалась Мария брюхата». Такие примеры легко умножить.

В пылу полемики с официальной церковью писатель порой намеренно искажал оригинал, превратив, например, Божественный Логос, вторую Ипостась Троицы, в простое человеческое «разумение жизни», фарисеев — в православных, а саддукеев — в старообрядцев: «И православные и старообрядцы пришли тоже к Иоанну, но тайно. Он узнал их и сказал: вы, зменная порода, или почуяли и вы, что не отбыть вам воли Божьей, так одумайтесь и перемените же свою веру». В отличие от Чосера, хотя и критиковавшего церковь, но прочно внедренного в ее лоно, Толстой окончательно и бесповоротно порвал с ней. В этом была не только его личная трагедия, но и трагедия самой церкви.

С. Н. Булгаков написал об этой трагедии так: «Но вместе с тем остается все-таки и нашей виной, нашим грехом, что мы не могли удерживать в своей среде Толстого. Можем ли мы уверенно утверждать, что в нем проявился бы его антицерковный фанатизм, если бы вся церковная жизнь была иной? И если Толстого мало разбирающегося в церковных вопросах называют иногда истинным христианином, имея в виду его практические стремления, то это смешение понятий имеет свои основания. И потому не раздражение или озлобление, но покаяние и сознание всей своей виновности пред Церковью должно вызывать в нас то, что Толстой умер в отчуждении от Нее. Толстой оттолкнулся не только от Церкви, но и от нецерковности нашей жизни, которой мы закрываем свет церковной истины»<sup>329</sup>. Лучше, наверное, не скажешь.

Иисус Христос Четвероевангелия Толстого был не Богочеловеком и даже не человекобогом, но обычным человеком, открывшим людям непреложные нравственные истины, то самое учение, которое, по словам

<sup>329</sup> Булгаков С. Н. Л. Н. Толстой // Русские мыслители о Льве Толстом. С. 297-298.

писателя, «дает жизнь». Такой Иисус Христос не воскресал после смерти и даже не творил никаких чудес. Он просто был великим проповедником и учил людей новому видению жизни. Подобный взгляд превратил Четвероевангелие в некий аналог несторнианского апокрифа, где Христос изображен как великий учитель нравственности, который направил человечество на путь небывалого этического прогресса. Недаром же свою беседу с учениками на Тайной Вечере Христос у Толстого кончает следующими словами, обращенными к Богу: «Отче праведный! Мир тебя не познал, но я познал тебя, и они познали через меня. И я объяснил им, что ты такое. Ты то, чтобы любовь, которую ты полюбил меня, была бы в них. Я научил их познать это и любить тебя так, чтобы любовь твоя к ним от них возвращалась к тебе».

И здесь со страниц своего произвольного толкования Четвероевангелия Толстой по-прежнему говорит о вере и любви. Это для него и есть «единое на потребу», все остальное для него не важно.

## Лицемер и его жертва: трагический поворот сюжета (От «Кентерберийских рассказов» к «Селу Степанчикову»)

**В** «Романе о Розе» Гийома де Лорриса и Жана де Мена (XIII век) аллегорический персонаж по имени Личина (в подлиннике Faux-Semblant — т. е. Притворщик, Лицемер) говорит:

В какие б я ни шел края, —  
Одна задача у меня:  
Всех ложным видом обмануть  
И болтовней своей надуть.  
Как кот Тибер мышей всех ловит, —  
Личина всем обман готовит.  
В одеждах разных я хожу,  
Компаньи разные вожу,  
И по вещам не догадаться,  
Где буду ловко я скрываться...  
Живу я с теми, кто творит  
Не то, что людям говорит.  
Хоть не откроет вам наряд,  
Что это — лжец и супостат,  
Будь то священник, мирянин,  
Хоть женщина, а хоть мужчина, —  
Живу с людьми любого чина...  
Но трудно людям угадать,  
В чем мне угодно их предать.  
Не одного я погубил,  
Но никому не виден был;  
И погублю не одного,  
Кто не заметит ничего

(перевод И. Б. Смирновой).

Возникшая в Средние века фигура хищника-лицемера, который прикрывает свою волчью сущность показной набожностью и фальшивым благочестием, обманывая окружающих и наживаясь за их счет, с тех пор много раз появлялась в художественной литературе. Ученые анализировали наиболее знаменитых из подобных персонажей, разбирая характер каждого из них в отдельности. Однако отношения лицемера и его жертвы, как и сами жертвы хитрого обмана, реже привлекали к себе внимание исследователей. Попробуем посмотреть, как развивались эти

отношения на примере некоторых широко известных произведений, начиная со Средних веков — от Чосера вплоть до Достоевского; который, оттолкнувшись от уже сложившейся к тому времени традиции, создал новую модель таких отношений.

Все, кто читал «Кентерберийские рассказы» Джеффри Чосера, наверняка запомнили весьма яркие образы выведенных там лицемеров. Как не раз отмечали критики, эти персонажи весьма многим обязаны Личине из «Романа о Розе» — недаром же Чосер в молодости перевел весь роман целиком на среднеанглийский язык. Однако в отличие от Личины, персонажи Чосера, попав в пеструю и шумную компанию паломников, едущих к мощам Томаса Беккета, утратили аллегорическое измерение. У каждого из них своя броская индивидуальность, хотя в духе породившего их Средневековья они и являются еще как бы двумерными фигурами, близкими к типажам модной тогда сословной сатиры<sup>330</sup>.

В «Общем Прологе» к «Кентерберийским рассказам» появляются два таких персонажа. Оба они принадлежат к церковному сословию. Первый из них брат Губерт, который в переводе И. А. Кашкина назван «прытким Кармелитом». У Чосера же он просто Брат (Friar), т. е. монах, принадлежащий к странствующей братии, который, по ироническому мнению рассказчика, является лучшим представителем всех четырех орденов таких монахов (доминиканцев, францисканцев, кармелитов и августинцев). Основной задачей странствующей братии, в отличие от насельников монастырей, было активное служение миру, забота о бедных и проповедь. Их также называли нищенствующей братией, поскольку многие из них, не имея постоянного пристанища, были вынуждены просить милостыню, отдавая лишние деньги в казну ордена.

Если в XIII веке нищенствующие братья, подчинив себе ряд университетов, сыграли важную роль в интеллектуальной жизни Европы, то к концу XIV века, когда Чосер писал свою книгу, эти монашеские ордена пришли в упадок. Почти все братья на деле, хотя и не словах, оставили бескорыстное служение ближнему, увлеклись мирскими заботами и стали мишенью для резкой критики. В Англии их, в частности, разоблачали Уиклиф, Ленгленд и Гауэр. То же самое, хотя и на свой иронический лад, делает и Чосер.

Изображенный в «Общем Прологе» брат Губерт — человек легкий в обращении и очень общительный. С сильными мира сего и их женами он, конечно же, на дружеской ноге. Брат носит дорогое платье и держит себя с достоинством, но, когда нужно, может быть вкрадчивым и услужливым. Губерт — хороший музыкант: он прекрасно играет на раз-

<sup>330</sup> Mann J. Chaucer and Medieval Estates Satire. Cambridge, 1973.

ных музыкальных инструментах и поет популярные тогда баллады. Очевидно, трудно не поддаваться его обаянию.

Но это обаяние «работает» исключительно для его собственной пользы, и он с помощью вкрадчивого красноречия может выманить деньги даже у самых бедных:

Так сладко пел он «In рrincipiо»  
Вдове разутой, что рука ее  
Последнюю полушку отдавала,  
Хотя б она с семьею голодала

(здесь и далее перевод И. А. Кашкина).

Главное в жизни Брата — деньги. Ради «покаянных даров» он с легкостью отпустит любой грех состоятельных прихожан. А когда денег нет, то увольте — веселый и общительный Губерт, тут же забыв об обетах своего ордена, не станет лишним раз беспокоить себя:

Возиться с разной вшивой беднотою?  
Того они ни капельки не стоят:  
Заботы много, а доходов мало.

Однако, если характер хищного и лицемерного брата Губерта совершенно ясен из строк «Общего Пролога», то жертвы его обмана здесь лишь названы, но не представлены.

Иное дело написанный в жанре фавлю «Рассказ Пристава церковного суда», где на сцену выведен другой нищенствующий монах брат Джон, который лицемерием и жадностью ничуть не уступает Губерту. Блестящее красноречие брата Джона направлено только к одной цели — выманить у Томаса деньги:

Я не хочу обманывать и льстить,  
Молитву даром хочешь получить,  
Но Бог вещал, вещал stokраты,  
Что труженик своей достоин платы.

Подробнее об этом сюжете см. выше (с. 136-137), в конце концов потенциальная жертва перехитрила ловкого лицемера. Брат Джон посрамлен по комическим законам фавлю. Данное им обещание сведено к абсурду, а его елейное красноречие, сила его ученого слова проповедника-пройдохи нашли отклик лишь в виде пустого и гнусного звука и запаха.

Второй жулик-лицемер, появляющийся на страницах «Общего Пролога» — Продавец индульгенций. В обязанность торговца индульгенциями, т. е. особыми грамотами об отпущении грехов, входила и торговля мощами. Он также имел право проповедовать. Всем этим и занимается чосеровский герой. Судя по тому, что он поет в церкви во время ехва-

ристического канона, а затем проповедует, у него есть духовный сан, хотя неизвестно, какой именно.

Еще ближе читатели знакомятся с Продавцом в знаменитом Прологе к его рассказу, написанном в так называемой «исповедальной» форме, обнажающей мысли героя. Здесь Продавец индальгенций откровенно делится секретами своей профессии — виртуозное красноречие и ловкие трюки помогают ему безнаказанно дурачить людей и наживаться на их легковерии, продавая фальшивые мощи и индальгенции, в искупительную силу которых он сам не верит. Продавец — великолепный мастер своего дела, и сила его слова такова, что бедная вдова охотно несет ему последние деньги, оставляя своих детей голодными. Но Продавца это нисколько не заботит. Главное для него — заработать побольше денег:

Вы спросите, зачем морочу люд?  
 Ответствую: затем, чтобы стяжать.

Неудивительно, что после подобных откровений Продавцу индальгенций не удастся одурачить едущих вместе с ним паломников, и они отказываются от его товара. Однако, судя по его блестяще написанному рассказу, выдержанному в форме назидательного примера, не будь в книге «исповедального» Пролога Продавца, многие из паломников, наверное, не устояли бы перед его красноречием и вполне могли бы стать жертвами его обмана.

Если отношения лицемера и его жертвы, как и сами жертвы, не очень занимают Чосера, то у Шекспира в его «мрачной» комедии, а точнее сказать трагикомедии «Мера за меру» (1604) они выступают на передний план. Это одна из сложнейших пьес Шекспира, породившая, подобно незадолго до нее написанному «Гамлету», множество противоречивых толкований.

Хорошо известно, что Шекспир заимствовал название пьесы из Нагорной проповеди Христа, где сказано: «Какою мерою мерите, такою и вам будут мерить» (Мф 7:2). Взятое вне евангельского контекста всей проповеди, это изречение как будто бы отсылает нас к ветхозаветному *lex talionis*, т. е. закону равномерного воздаяния — «око за око» (Исх 21:24), что постоянно обыгрывается по ходу развития сюжета. Однако несколько ранее в той же Нагорной проповеди, содержащей подробное изложение нравственного учения Христа, Он безоговорочно отверг этот закон (Мф 5:38–39). Да и сам ближайший контекст цитированной Шекспиром фразы заставляет прочесть ее в ином свете: «Не судите, да не судимы будете. Ибо каким судом судите, таким будете

судимы; и какую мерою мерите, такую и вам будут мерить. И что смотришь на сучок в глазе брата твоего, а бревна в твоём глазе не чувствуешь? Или, как скажешь брату твоему: дай, я выну сучок из глаза твоего, а вот в твоём глазе бревно? Лицемер! Вынь прежде бревно из твоего глаза, и тогда увидишь, как вынуть сучок из глаза брата твоего» (Мф 7:1-6). Как видим, речь здесь идет о праведном суде ближнего, таящем в себе постоянный соблазн впасть в лицемерие. А это в свою очередь отсылает нас к другому знаменитому новозаветному изречению: «Ибо суд без милости не оказавшему милости; милость превозносится над судом» (Иак 2:13). Соответственно, тема суда и милости, мертвящей буквы и животворящего духа закона — главная в этой насыщенной евангельскими цитатами и реминисценциями пьесе Шекспира.

Согласно сюжету трагикомедии, герцог Винченцио, верховный правитель католической Вены, решив восстановить действие «упущенных им из виду» по мягкости душевной законов, передает правление своему наместнику графу Анджело с тем, чтобы тот вершил более строгий суд, а сам тайно скрывается под видом странствующего монаха, чтобы со стороны увидеть, как пройдет эксперимент. Характеризуя Анджело, герцог говорит:

Граф Анджело и строг и безупречен,  
Почти не признается он, что в жилах  
Кровь у него течет и что ему  
От голода приятней все же хлеб,  
Чем камень. Но когда достигнет власти —  
Как знать? Увидим, как себя явит  
Тот, кто безгрешным кажется на вид

(I, 3, здесь и далее перевод Т. Л. Щепкиной-Куперник).

Анджело, получив в руки «и смерть и милость в Вене», решает действовать согласно строгой букве закона в его ветхозаветном сугубо юридическом понимании. Суров закон, но он закон, а милости здесь не может быть места! По крайней мере, на словах Анджело не делает исключения и для самого себя. Приговорив благородного дворянина Клавдио, свою первую жертву, к смертной казни за разврат, Анджело заявляет:

...скорей скажите,  
Что если я, судья его, свершу  
Такое преступленье, пусть тогда  
Мой приговор послужит образцом:  
Меня приговорите к смерти!  
Без жалости!

(II, 1)

Столь категоричное заявление в скором времени обернется против него самого. Оно станет ловушкой, куда и попадет Анджело. И тут ему воздастся «мерой за меру» в его узко юридическом толковании закона. Ведь Анджело плохо знает себя и игнорирует хорошо знакомые тогда каждому школьнику слова апостола Павла о том, что «законом никто не оправдывается пред Богом» (Гал 3:11).

Изабелла, сестра приговоренного к смерти Клавдио, приходит к Анджело просить о милости к брату. Анджело неумолим, но речи готовящейся принять монашеский постриг девушки и ее красота неожиданно пробуждают в его дотоле холодном сердце неодолимую страсть. И вот он уже забыл о своем долге беспристрастного судьи и предлагает Изабелле пощадить брата в обмен на ночь любви, на самом деле вовсе не собираясь отменять казни. На речь Изабеллы о греховности подобного поступка он лицемерно заявляет:

При чем душа тут? Вынужденный грех  
Сочтется — не причтется  
(II, 4).

А в ответ на угрозы девушки, что она прилюдно обличит его, Анджело цинично говорит, что ей никто не поверит, добавляя при этом:

Красоту свою  
Отдай на волю мне. Иначе он  
Не просто кончит жизнь на плахе,  
Но в страшных пытках будет умирать  
Из-за упрямства твоего. Ответ  
Ты дашь мне завтра. Иль, клянусь я страстью,  
Во мне кипящей, я сумею стать  
Тираном! Говори все, что захочешь,  
Но ложь моя — знай это наперед —  
Над правдою твоею верх возьмет  
(II, 4).

Так лицемер, сняв маску, превращается в тирана, а действие достигает трагического накала.

В принявшем трагический оборот конфликте пьесы Анджело противостоят его жертвы — Клавдио и Изабелла. Собственно говоря, проступок Клавдио по елизаветинским меркам не считался таким уж тяжким. Юноша вступил в связь со своей невестой Джульеттой до свадьбы по взаимной любви и был готов жениться на ней в любое время, сделав законнорожденным ребенка, которого ждет его любимая. Разумеется, добрачные отношения между женихом и невестой не одобрялись церковью, но они никак не заслуживали столь строгого наказания. А между тем Кла-

вдио приговорен к смертной казни, тогда как циничный сводник Помпей отпущен тем же судом (правда, без участия Анджело) на свободу.

Только начавший жить юный Клавдио подавлен безжалостным приговором. Он совсем не готов к смерти, все в нем восстает против нее, и потому, когда Изабелла рассказывает ему о низкой сделке, предложенной ей Анджело, он даже просит сестру купить ему жизнь ценой позора:

Но умереть... уйти — куда, не знаешь...  
 Лежать и гнить в недвижности холодной...  
 Чтоб то, что было теплым и живым,  
 Вдруг превратилось в ком сырой земли...  
 Милая сестра!  
 Дай, дай мне жить! Грех во спасенье брата  
 Природа не сочтет за преступленье,  
 А в добродетель обратит!  
 (III, 1)

Так Клавдио, позабыв обо всем на свете, в пылу парализовавшего его разум и волю страха в отчаянии повторяет те же доводы, которые ранее уже привел коварный Анджело. Юноша явно зашел в тупик.

В тупик попадает и Изабелла, вторая жертва Анджело. Стремящаяся к аскетическим подвигам монашеской жизни, она парадоксальным образом поначалу близка к законнической позиции своего мучителя. Встретив Анджело в первый раз, она говорит ему:

Есть грех ... Он больших всех мне ненавистен.  
 Строжайшей кары больше всех достоин.  
 Я за него не стала бы просить —  
 И вот должна просить ... и не должна бы...  
 Но борются во мне мое желанье  
 И не желанье...  
 О! справедлив закон,  
 Но строг.  
 (II, 2)

Логика, по сути дела, та же, что и у Анджело. В Изабелле борются чувство чести, традиционно считавшейся главной добродетелью женщины, и чувство любви к брату, но честь все-таки оказывается важнее для нее. Вполне понятно, что при такой двойственности ее просьба к Анджело сделать исключение для брата, явив милость, остается без ответа, своей горячностью лишь разжигая страсть непреклонного судьи к невинной и беззащитной девушке.

А потом в тюрьме в ответ на мольбы брата спасти его жизнь, согласившись на сделку с Анджело, она в ярости кричит:

О, зверь!  
 О, низкий трус, бесчестный, жалкий трус!  
 Моим грехом ты хочешь жизнь купить?  
 Не хуже ль это, чем кровосмешенье? ...  
 Умри! Погибни! Знай, что если б только  
 Мне склониться стоило б, чтоб гибель  
 Твою предотвратить, — не наклонюсь!  
 Я тысячи молитв твердить готова,  
 Чтоб умер ты. Но чтоб спасти тебя —  
 Ни слова не скажу я!  
 (III, 1)

Отказ Изабеллы пойти на сделку понятен и, вероятно, с позиций елизаветинской этики даже справедлив. Ведь не может же Изабелла вести себя как Сонечка Мармеладова. Но ее ярость по отношению к брату, которого она теперь уже сама осуждает на смерть, вновь заставляет вспомнить не знающего милосердия Анджело. Дальше, казалось бы, идти уже некуда. Трагический накал пьесы достиг своего предела.

Однако «Мера за меру» — все-таки не трагедия, а трагикомедия, где должен быть счастливый финал. И тут в действие вступает переодетый монахом Герцог, который и распутывает все туго завязанные узлы сюжета.

Критики прошлого столетия не раз сравнивали Герцога с Богом<sup>331</sup>. Нам все же ближе взгляд тех исследователей, которые видят в Герцоге правителя и воспитателя, в чем-то напоминающего идеал совмещавшего в себе светскую и духовную власть короля, каким его видел недавно вступивший на престол Иаков I<sup>332</sup>, хотя плоды этого правления и воспитания в пьесе и могут вызвать ряд вопросов.

Представившись братом Людовиком, Герцог в знаменитом монологе учит Клавдио не бояться смерти. В своих рассуждениях переодетый монах опирается на очень популярные тогда трактаты об *ars moriendi*, т.е. об умении достойно встретить смерть, каких в то время печаталось довольно большое количество. В них подчас весьма сложные построения обычно основывались на словах апостола Павла: «Ибо живущие по плоти о плотском и помышляют, а живущие по духу — о духовном. Помышления плотские суть смерть, а помышления духовные — жизнь и мир; потому что плотские помышления суть вражда против Бога; ибо

<sup>331</sup> См., например, *Knight W. G. Measure for measure and the Gospels // The Wheel of Fire. L., 1949. P. 73-96;* или *Battenhouse R. Measure for Measure and Atonement // PMLA, 1946, № 41. P. 1029-1059.*

<sup>332</sup> См об этом *Lever J.W. Introduction // Shakespeare W. Measure for Measure. L. and NY, 1988. P. xlvii-1.*

закону Божию не покоряются, да и не могут. Посему живущие по плоти Богу угодить не могут» (Рим 8:5—8). Поучая Клавдио, Герцог говорит:

Готовься к смерти, а тогда и смерть  
И жизнь — чтоб ни было — приятней будет.  
А жизни вот как должен ты сказать:  
«Тебя утратив, я утрачу то,  
Что ценят лишь глупцы. Ты — вздох пустой,  
Подвластный всем воздушным переменам,  
Которое твое жилище могут  
Разрушить вмиг. Ты только шут для смерти,  
Ты от нее бежишь, а попадаешь  
Ей прямо в руки. Ты не благородна:  
Все то, что делает тебя приятной, —  
Плод низких чувств!  
(III, 1)

В монологе Герцога явно усилена светская сторона рассуждения за счет духовной<sup>333</sup>, но именно такие слова оказывают должное воздействие на юношу. Отвечая переодетому монаху, он неожиданно для себя вторит евангелисту Матфею: «Сберегший душу [жизнь]<sup>334</sup> свою потеряет ее, а потерявший душу [жизнь] свою ради Меня сбережет ее» (10:39). Клавдио же говорит:

Благодарю смиренно. Я все понял...  
В стремленье к смерти нахожу я жизнь,  
Ища же смерти — жизнь обрящу. Пусть же  
Приходит смерть!  
(Там же.)

Как видим, страх побежден, и юноша обрел духовное мужество. Правда, в разговоре с сестрой Клавдио на время теряет его, но потом под влиянием того же «брата Людовика» вновь находит, помирившись с Изабеллой в ожидании казни, которую его воспитателю в дальнейшем удастся предотвратить. По распоряжению Герцога, направившего «хитрость против зла» (III, 2), наместнику вместо отрубленной головы Клавдио пошлют голову умершего в тюрьме в тот же день пирата.

Что же касается Изабеллы, второй жертвы произвола Анджело, то здесь Герцог, продолжив ту же игру, прибег к хорошо известному по

<sup>333</sup> Ibid. P. lxxxvii.

<sup>334</sup> Здесь хорошо известная игра слов. Употребленное в греческом подлиннике слово ψυχή означало *жизненная сила, жизнь, душа* и потому на английский язык часто переводилось не как soul (душа), но как life (жизнь). Ср. также другое место из Евангелия от Матфея: «Ибо кто хочет душу [жизнь] свою сберечь, тот потеряет ее; а кто потеряет душу [жизнь] свою ради Меня, тот обретет ее. Какая польза человеку, если он приобретет весь мир, а душе своей повредит?» (16:25-26).

многочисленным фавлю трюку с подменой в постели. Вместо Изабеллы на ночное свидание с наместником идет Марианна, бывшая невеста Анджело, которую он бросил, когда она лишилась денег. Она все еще любит его и потому согласна подменить Изабеллу. Такой взятый из фавлю поворот сюжета резко снижает трагический накал пьесы и в то же время возвращает нас к ее названию. Вступив в связь со своей невестой (пусть и бывшей), Анджело совершает тот же проступок, что и Клавдио, а, следовательно, по его собственным узко юридическим меркам достоин того же наказания. «Какою мерой мерите, такую и вам будут мерить»!

Свою задачу воспитателя Герцог завершает в финальной сцене суда. Коварство и лицемерие Анджело теперь раскрыты. Наместнику ничего больше не остается, как признать свою вину. Обращаясь к Герцогу, он говорит:

Государы!  
 Не длите же позора моего.  
 Примите за допрос мое признание:  
 Судите и приговорите к смерти.  
 Вот милость, о которой я прошу  
 (V, 1).

Вопреки публичному покаянию, позиция Анджело на самом деле осталась той же самой, сугубо юридической. Он лишь просит наказать его по закону, а милость для него равна суровому суду. Вряд ли его сердце могло измениться.

Иное дело Изабелла. Не зная, что ее брат жив, она понимает, что «милость превозносится над судом», и являет истинное милосердие, когда вслед за Марианной просит Герцога простить Анджело. Сердце девушки растаяло, и милосердие победило законничество. Игра Герцога в этой сюжетной линии блестяще удалась. Духовный рост героини налицо, и процесс ее воспитания закончен. Герцогу в образе монаха здесь больше нечего делать. Вместе с тем просьба-заступничество Изабеллы готовит благополучный финал. Тиран-лицемер разоблачен и более ни для кого не опасен, а его жертвы пожинают плоды своей победы.

Пьеса завершается сразу четырьмя свадьбами, устроенными по приказу Герцога. Однако лишь одна из них может быть названа по-настоящему счастливой. Это свадьба Клавдио и Джульетты, к которой они стремились еще до начала пьесы, хотя и отложили ее из-за боязни лишиться приданого невесты. Клавдио теперь женится и без этого приданого. Остальные же браки могут вызвать сомнение. Женитьба развязного болтуна Луцио на «гулящей девке», некогда соблазненной им и родившей от него ребенка, для него «хуже смерти, порки, виселицы»

(V,1). Это в первую очередь «кара» за «хулу на государя». Да и Анджело уже давно не любит Марианну и вряд ли будет с ней счастлив, но вынужден подчиниться. Этим браком он искупает ночь любви, проведенную с неузнанной им девушкой, и восстанавливает ее попранную честь. На предложение Герцога выйти за него замуж Изабелла, еще столь недавно стремившаяся принять монашеский постриг, отвечает полным молчанием. Современные режиссеры по-разному трактуют это молчание, видя в нем то неизбежное при данных обстоятельствах подчинение воле Герцога, то стремление восстановить честь, на которую благодаря домогательствам Анджело могло пасть подозрение, то возмущенный отказ от предложения правителя Вены, то проснувшееся чувство. Шекспир оставляет нам все эти возможности интерпретации, не ставя точек над *i*. Сам же вопрос о действиях Герцога, в приказном порядке устроившего всеобщего счастья, в финале пьесы остается открытым. Очевидно, что «вывихнутое» время, ощущение кризиса ценностей и зыбкости бытия, столь характерные для после-гамлетовского периода творчества Шекспира, наложили свой отпечаток на эту кончающуюся свадьбами пьесу драматурга.

В первой редакции знаменитая комедия Мольера, изобразившая лицемера, чье имя стало нарицательным, так и называлась «Тартюф, или Лицемер» (*Le Tartuffe, ou L'hypocrite*) (1664). Современное название пьесы «Тартюф, или Обманщик» (*Le Tartuffe, ou L'imposteur*) появилось позже в следующих редакциях, из которых до нас дошла лишь третья, в конце концов, после долгой борьбы разрешенная к печати (1669). Рассказывая об этой борьбе, Мольер в авторском предисловии писал: «Вот комедия, о которой много шумели, которую долгое время преследовали; и люди, которые в ней выведены, ясно показали, что во Франции они помогущественнее всех тех, кого я до сих пор выводил. Маркизы, Модницы, Рогоносцы и Врачи кротко сносили, что их представляют, и делали вид, будто написанные с них портреты забавляют их не меньше, чем остальных; но Лицемеры насмешек не потерпели; они сразу же всполошились и нашли невероятным, что я осмелился изобразить их ужимки и пожелал опорочить ремесло, которым промышляет столько почтенных людей. Такого преступления они не могли мне простить; и все они с ужасающей яростью ополчились на мою комедию»<sup>335</sup>.

Действительно, образ главного героя пьесы получился настолько ярким и убедительным, настолько жизненным и правдоподобным, что тут же начался поиск его прототипов. Их находили как в среде членов Об-

---

<sup>335</sup> Мольер. Собр. соч. в 4 тт. Под ред. А.А. Смирнова и С.С. Мокульского. Т. 2, М.-Л., 1932. С. 359.

щества Святых Даров, тайно действовавших тогда в Париже и потихоньку следивших за «неблагочестивыми», с их точки зрения, домами, так и среди иезуитов или янсенистов. Назывались и конкретные имена тех или иных влиятельных особ. Но это был поиск в ложном направлении, который не принес, да и, наверное, не мог принести никаких реальных результатов. Ведь Мольер, следуя эстетике классицизма, создал собирательный образ, сатирический тип хищника-лицемера, одновременно плута и ханжи. Само имя героя комедии Тартюф восходит к старофранцузскому слову *truffe* или *truffle*, что и означает плутня или обман. Отсюда, видимо, и то название пьесы, под которым мы и знаем ее сегодня.

По сюжету комедии обедневший дворянин Тартюф хитростью проникает в дом состоятельного буржуа Оргона и полностью подчиняет себе самого Оргона и его мать госпожу Пернель. Они почитают Тартюфа за святого, а его авторитет настолько непререкаем для них, что они во всем готовы следовать его наставлениям, считая, что его устами глаголет само небо. Воспитавшая детей Оргона после смерти его первой жены нянька Дорина, которую трудно провести, весьма трезво оценивает поведение своего хозяина:

Но только он совсем как будто одурел  
С тех пор, как в голову ему Тартюф засел;  
Тот для него — что брат, милее всех на свете,  
Стократ любезнее, чем мать, жена и дети.  
Он учинил его наперсником своим,  
Во всех делах он им руководим;  
Его лелеет он, целует, и едва ли  
Такими ласками красавиц увивали...  
Он, словом, бредит им; Тартюф — герой, кумир;  
Его достоинствам дивиться должен мир;  
Его малейшие деяния — чудесны,  
И что ни скажет он, есть приговор небесный.  
А тот, увидевши такого простеца,  
Его своей игрой морочит без конца;  
Святоша отыскал вседневный ключ наживы  
И нас готовится учить, пока мы живы  
(I, 2, здесь и далее перевод М. Л. Лозинского).

Дело доходит до того, что Оргон выгоняет из дома собственного сына Дамиса, якобы, оклеветавшего Тартюфа, и решает выдать замуж за приживала уже просватанную за другого дочь Марианну, доверив ловкому пройдохе владение всем своим имуществом. Обращаясь к Тартюфу в порыве благоговейного обожания, Оргон восклицает:

Но мало этого: я не страшусь молвы  
И не хочу других наследников, чем вы.  
И я сегодня же, притом без промедленья,

Снабжу вас дарственной на все мои именья.  
 Правдивый, честный друг, мной избранный в зятя,  
 Мне ближе, чем жена, и сын, и вся семья  
 (III, 7).

Только Эльмире, жене Оргона, удается открыть ему глаза. Прибегая к чисто фарсовому трюку, столь характерному для театра Мольера, она прячет мужа под стол. Из этого укрытия Оргон и слышит, как почитаемый им за святого «правдивый, честный друг» пытается наставить ему рога, обольщая его жену. На возражения Эльмиры о том, что их может покарать небо, Тартюф, лишь недавно скорбевший, что пожилая уже Дорина носит слишком открытое платье, которое внушает «пагубные волнения», теперь лицемерно отвечает:

Ах, то, сударыня, пустые опасенья!  
 Я знаю верный путь, чтоб устранить сомненья.  
 Есть запрещенные утехы, это да;  
 Но с небом человек устроится всегда;  
 Для разных случаев имеются приемы,  
 Чтоб нашей совести растягивать объемы  
 И обезвреживать поступок несвятой  
 Благих намерений безгрешной чистотой.  
 Я эти способы охотно вам открою;  
 Вы только дайте мне руководить собою.  
 Не бойтесь ничего, доверьтесь мне вполне:  
 За все в ответе я, и этот грех на мне  
 (IV, 5).

А потом раскрывает подходящий для данного случая способ «растянуть объем совести»:

Итак, я говорю, вы смущены напрасно:  
 Здесь вы ограждены молчанием моим,  
 А зло бывает там, где мы о нем шумим;  
 Кто вводит мир в соблазн, конечно, согрешает,  
 Но кто грешит в тиши, греха не совершает  
 (там же).

Услышав подобные речи собственными ушами, Оргон, наконец-то, понимает, с кем имеет дело. Он тут же указывает Тартюфу на дверь. Но поздно. Ведь хитрый ханжа уже сам, согласно дарственной Оргона, является хозяином всего имущества своей жертвы, и теперь он в свою очередь приказывает Оргону и его семье убираться на улицу. К тому же хищный пройдоха завладел и ларцом с компрометирующими Оргона

документами, которые он быстренько и передал куда следует, чтобы посадить своего благодетеля в тюрьму.

Выхода, казалось бы, нет никакого, и Тартюф может праздновать победу. Но Мольер все же писал комедию и потому подарил зрителям похожий на сказку счастливый финал. Неожиданно в действие вмешивается сам король Людовик XIV. В отличие от Герцога из «Меры за меру», действия короля-солнца не могут вызвать и тени сомнений. Он вершит высшее правосудие, отправляя Тартюфа в тюрьму, прощая Оргона за его былые заслуги и возвращая ему его имущество. Таким почти сказочным образом зло в комедии все-таки наказано, коварный лицемер повержен, а его жертвы восстановлены в своих правах. К иному результату вмешательство короля в пьесе, предназначенной к постановке при его собственном дворе, привести и не могло, хотя столь неожиданно благополучный финал комедии и мог оставить у зрителей горьковатый привкус.

Сатира Мольера получилась настолько острой и емкой, что все ханжи и лицемеры, появившиеся в литературе в более позднее время, невольно соотносились с образом Тартюфа. Однако ученые до сих пор ведут спор о том, каков адрес этой сатиры или, иными словами, насколько радикальными были выпады Мольера против религии в этой комедии и можно ли считать ее автора завзятым атеистом. Ведь именно так думал некий Пьер Руле, доктор богословия из Сорбонны, откликнувшийся на первую постановку «Тартюфа» специальным памфлетом, где он назвал Мольера «демоном в телесной оболочке». Безбожником-атеистом почитал драматурга и видный католический писатель XX века Франсуа Мориак, не говоря уже о наших советских литературоведах, даже таких образованных, как С. С. Мокульский, которые в соответствии с тенденциями времени ставили этот атеизм в заслугу писателю.

Нам представляется, однако, что подобные взгляды нуждаются в существенном уточнении. В зрелые годы жизни, когда и был написан «Тартюф», Мольер был близок к позиции христианского стоицизма, смягченного и просветленного неистребимой любовью к жизни. Создавая комедию, драматург вмешался в не умолкавший на протяжении всего XVII века спор об истинной вере и ее искажении. (Его отголоски слышны и у Милтона, и у Расина). Мольер подошел к этому вопросу по-своему.

Вера для Тартюфа — это маска, скрывающая его истинную природу плута и хищника. Однако Тартюф при всей своей изворотливости может все-таки одурачить лишь Оргона и его мать, все же остальные члены его семьи видят его насквозь и прекрасно понимают, что вся его демагогия не имеет ничего общего с истинной верой. Наоборот, она лишь искажает ее. Сразу же понимают это и зрители.

Весьма важно, что гениальный актер-комик и великий реформатор сцены Мольер, который всегда писал пьесы и ставил спектакли в расчете на свою творческую индивидуальность, играл в этом спектакле вовсе не Тартюфа, хотя прекрасно мог бы справиться с этой ролью. Мольер играл Оргона, и это говорит о многом. Видимо, он считал Оргона не менее, а, быть может, и более важным персонажем, чем Тартюф. Ведь Оргон по-своему даже опаснее, чем Тартюф, ибо его вера — это слепая вера фанатика, позволяющая ему безнаказанно тиранить своих ближних. Это уже не вера-маска, но вера-мания, не столько скрывающая, сколько искажающая природу человека. Понятие природы и в том числе человеческой природы очень важно для Мольера. Он взирает на нее с доброй и мудрой улыбкой, видя ее благотворную силу, но, не обожествляя ее, и понимая в духе философии XVII века, что она нуждается в руководстве разума.

Симпатии Мольера в «Тартюфе» целиком на стороне резонера Клеанта, проповедующего доктрину именно такой здоровой и благой природы (*la juste nature*). Отстаивая свой идеал «истового праведника», Клеант говорит о таких людях:

При всех достоинствах они не хвастуны,  
И в чванстве их никто не обвинит, конечно;  
Их благочестие терпимо, человечно;  
Они своим судом не судят наших дел,  
Блюдя смирению положенный предел,  
И, гордые слова оставив лицемерам,  
Нас научают жить делами и примером.  
Душа их не кипит пред кажушимся злом,  
Они всегда склонны найти добро в другом.

(III, 6)

Еще большую симпатию у драматурга вызывает нянька Дорина, устами которой глаголет чуждая всякому лицемерию народная крестьянская мудрость. У нее острый язык и доброе любящее сердце. Ее не обманешь, и она прекрасно знает, что нужно для счастья всех ставших для нее родными членов семьи Оргона.

Разумеется, ни доктрина здоровой и благой природы, ни крестьянская мудрость, накопленная поколениями тружеников, не отрицает веры в Бога, но истинную веру и Клеант, и Дорина проверяют этими критериями, и все, что им не соответствует, рассматривается как ее искажение. Именно такова вера Тартюфа, и такова вера Оргона. В обоих случаях это своего рода болезнь, отклонение от нормы, которое достойно осмеяния.

Генри Филдинг в своем лучшем романе «История Тома Джонса, найденыша» (1749), как и большинство других английских романистов эпохи Просвещения (Дефо, Свифт, Ричардсон), провел своеобразный эксперимент над природой человека. Чтобы понять суть взглядов писателя, разбросанных в виде рассеянных в тексте отдельных замечаний автора в его многочисленных отступлениях, но также и воплощенных в поведении героев книги, нужно внимательно вдуматься в то, что происходит в романе.

«Том Джонс» — одно из самых сложных и вместе с тем самых совершенных по композиции произведений в истории английской литературы. Здесь все очень точно продумано и все взаимосвязано, все «работает», подобно столь популярным тогда часовым механизмам со множеством колесиков, которые заставляли часы играть заданную мелодию в нужное время, а фигурки — двигаться под эту мелодию. Все эти колесики сюжета соотнесены друг с другом настолько точно, что многие даже упрекали Филдинга в слишком большой механистичности, заданности, запрограммированности сюжета. Так, мол, в жизни не бывает. Такой упрек, возможно, имел бы основания, если бы писатель не ввел в книгу условной фигуры рассказчика, от лица которого ведется повествование и который комментирует все события. Фигура рассказчика создала необходимую дистанцию между событиями и читателем. Она помогла читателю поверить в реальность происходящего в романе и наполнила книгу неповторимой авторской иронией, дав возможность Филдингу высказать свои взгляды не только по поводу происходящего, но и на природу человека вообще, а заодно и поразмыслить об искусстве романиста как творца жанра, который тогда только креп и набирал силы.

По сути дела, в этом романе-опыте над человеческой природой каждый из основных персонажей книги, оставаясь самоценным и ярким характером, в то же время воплощал определенное видение мира, определенную философскую позицию, а замысел автора постепенно прояснялся по мере столкновения этих персонажей и их точек зрения.

Среди этих персонажей есть свой лицемер и есть его жертвы. Лицемер здесь — Блайфил, племянник и наследник благородного сквайра Олверти, который из милосердия пригрел подкидыша Тома Джонса и воспитал его вместе с Блайфилом, даже не подозревая, что Том единутробный брат Блайфила. Но Блайфил знает эту тайну и вовсе не намерен делиться с братом, тоже имеющим право на наследство. Свои интересы хищника, свой волчий эгоизм Блайфил прикрывает благочестивым ханжеством. Размышляя по поводу этого порока, Филдинг писал: «Вероломный друг — самый опасный враг, и я смело скажу, что лицемеры обеславили религию и добродетель больше, чем остроумные

хулители и безбожники. Больше того: если добродетель и религия, в их чистом виде, справедливо называются скрепами гражданского общества и являются действительно благословеннейшими дарами, то, отравленные и оскверненные обманом, притворством и лицемерием, они сделались его злейшими проклятиями и толкали людей на самые черные преступления по отношению к их ближним»<sup>336</sup>.

Однако, изобразив Блайфила, Филдинг не только вывел на осмеяние определенный тип человека, как сделал Мольер в «Тартюфе», но и наделил этот персонаж соответствующими его поведению философскими взглядами. Позиция Блайфила совершенно очевидно восходит к учению Томаса Гоббса, который еще в XVII веке высказал мысль о том, что «человек человеку волк», ибо в обществе кипит непримиримая «война всех против всех», где постоянно сталкиваются эгоистические интересы людей. По словам Гоббса, человек «является более хищным и жестоким зверем, чем волки, медведи и змеи»,<sup>337</sup> ибо ради своей выгоды он готов на все. Именно так и ведет себя Блайфил. Он без всякого зазрения совести предает своего брата Тома, организуя его изгнание из поместья Олверти по ложному доносу, а затем и подстраивая его заключение в тюрьму в Лондоне и даже грозящую ему казнь. И все ради наследства, ради денег. Такую позицию Филдинг, безусловно, осуждает, как становится ясно не только из иронических комментариев рассказчика, но и по ходу сюжета, когда в конце романа Блайфил получает вполне заслуженное им наказание.

Том Джонс, главная жертва своего брата Блайфила, по характеру полная ему противоположность. Он юноша открытый, бесхитростный и неспособный на притворство. У него очень доброе сердце, и он всегда готов прийти на помощь нуждающимся, поделившись с ними всем, что имеет сам. Объясняя мистеру Олверти, почему он продал лошадь, подаренную ему его благодетелем, Том говорит: «Ах, сэр!.. Ваш несчастный полевой сторож погибает со своей семьей от голода и холода с тех пор, как вы его прогнали. Для меня было невыносимо видеть этих бедняг, раздетых, без куска хлеба...»<sup>338</sup> Вместе с тем Том — человек порывистый и страстный, в нем играет юная кровь, и потому чувство у него часто побеждает разум, что в первую очередь вредит ему самому. Но врожденная доброта никогда не покидает его. Именно поэтому Том попадает в во все ловушки, расставленные ему Блайфилом, даже не подозревая, откуда исходит опасность.

<sup>336</sup> Филдинг Г. История Тома Джонса, найденыша. М., 1973. С. 108.

<sup>337</sup> Гоббс Т. Избр. произв. 2-х тт. М., 1964. Т. I. С. 234.

<sup>338</sup> История Тома Джонса, найденыша. С. 120.

Другой жертвой Блайфила является сам благородный сквайр Олверти, который тоже попадает во все ловушки племянника. Имя сквайра по-английски читается как Allworthy, т. е. Вседостойный. Действительно, Олверти наделен всевозможными достоинствами, и, прежде всего, высокими и бескомпромиссными моральными принципами, которые он всецело подчиняет разуму, часто в ущерб сердцу. Опираясь на эти высокие принципы, Олверти постоянно впадает в заблуждения то по отношению своей сестры, то мнимых родителей найденыша, то, наконец, самого Тома, и эти ошибки очень дорого обходятся юному герою.

Обе жертвы Блайфила в чем-то схожи, хотя и имеют противоположные недостатки. Если Том слишком полагается на чувства, недооценивая силу столь важного для просветителей разума, то Олверти, наоборот, слишком доверяет разуму, забыв о чувстве.

Идеал писателя в этой книге, написанной в жанре популярного в XVIII веке романа воспитания, который прослеживает историю взросления молодого героя, предполагает равновесие между чувством и разумом, при котором разум управляет сердцем. Именно так и случается с Томом, который, пройдя череду жизненных испытаний, повзрослел и стал достойным любимой им девушки Софии (мудрости), соединившись с ней в браке. Их счастливая семейная жизнь и реализует на практике хрупкую просветительскую утопию Филдинга, гармонично сочетающую разум и чувство. Разумеется, для таких, как Блайфил, в ней нет и не может быть места. Коварный лицемер разоблачен и изгнан из родного поместья, но все же наказан не слишком уж строго — доброе сердце Тома и прирожденная доброта Олверти, осознавшего свои ошибки, не могут допустить суровой кары. Отныне Блайфил живет отдельно, но Олверти назначил ему неплохое содержание, а Том добавил к этому и свои средства. Так что теперь, накопив денег, Блайфил может даже баллотироваться в Парламент, где таким демагогам, возможно, и самое место. Кто знает, может быть, там он, в конце концов, и найдет свою судьбу. Но это уже совсем другая история, которую Филдинг не стал писать.

Чарльз Диккенс очень любил Филдинга и многому у него научился, особенно в молодости. Диккенс тоже писал романы воспитания, обычно рассказывающие о жизни молодого человека, начиная с его детства, и вплоть до счастливой женитьбы. («Большие ожидания» — явное исключение из этого правила, особенно первый вариант книги, где Пип и Эстела навсегда теряли друг друга).

В жанре романа воспитания написана и «Жизнь Дэвида Копперфила, рассказанная им самим» (1849—1850). Сам писатель так отзывался об этом романе: «Из всех моих книг я больше всего люблю эту. Мне

легко поверят, если я скажу, что отношусь как нежный отец ко всем детям моей фантазии и что никто и никогда не любил эту семью, как люблю ее я. Но есть один ребенок, который мне особенно дорог, и, подобно многим нежным отцам, я лелею его в глубочайших тайниках моего сердца. Его имя — «Дэвид Копперфилд»<sup>339</sup>.

Но как сильно отличается «Дэвид Копперфилд» от написанного за сто лет до него «Тома Джонса»! Здесь нет скрепляющей повествование фигуры рассказчика, и нет даже, как в сочиненных ранее романах Диккенса, всеведущего автора, комментирующего происходящее. Возможно, не без влияния «Джейн Эйр» (1847) Шарлоты Бронте, «Дэвид Копперфилд» написан от первого лица. В отличие от других романов воспитания, вышедших из-под пера Диккенса, это не просто история молодого человека, вступающего в жизнь, но и «портрет художника в молодости», поскольку главный герой в конце повествования становится, подобно автору, известным писателем. По форме роман представляет собой воспоминания, которые всплывают в голове Дэвида, и этим книга Диккенса предвосхищает эпопею «В поисках утраченного времени» Марселя Пруста. (Известный английский писатель прошлого века Энгус Уилсон считал даже, что «с художественной точки зрения» «Дэвид Копперфилд» равен роману Пруста — «настолько бережно и легко распутывается ткань воспоминаний, настолько она осязаема»)<sup>340</sup>. Кроме того, это еще и полуавтобиографический роман. (Может быть, поэтому он был так близок автору и столь любим им.) Сочиняя книгу, Диккенс обратился к эпизодам своего детства и юности — работа на фабрике ваксы, визиты к сидящему в долговой тюрьме отцу и т. д. Однако все это почти до неузнаваемости преобразено фантазией писателя, которого в Англии принято называть Неповторимым (The Inimitable).

Все герои романа, за возможным исключением мистера Микобера, отчасти напоминающего веселого и беззаботного отца писателя, за долги которого расплачивался его сын, равно как и самого героя, подобно молодому Диккенсу работавшего журналистом, а потом ставшего писателем, являются плодом воображения автора. А сколько здесь характеров, которые вошли в золотой фонд английской словесности! Это и только что названный прекраснородный и велеречивый мистер Микобер, чья голова полна разных фантастических проектов, из которых он не может осуществить ни одного. (По его поводу Сомерсет Моэм сказал: «Если Фальстаф — самый великий комический характер в литературе, то мис-

<sup>339</sup> Диккенс Ч. Собр. соч. в 30-ти тт. Жизнь Дэвида Копперфилда, рассказанная им самим. М., 1959. Т. 15. С. 6. В дальнейшем приводятся цитаты по этому изданию.

<sup>340</sup> Уилсон Э. Мир Чарльза Диккенса. М., 1975. С. 220.

тер Микобер занимает следующее по порядку место»<sup>341</sup>.) Это и «добрая фея» с упрямым характером — бабушка героя мисс Бетси Тротвуд. Это и живущий при ней блаженный чудак мистер Дик. Это и отчим Дэвида жестокосердный мистер Мэрдстоун и его не менее жестокосердная сестра, своим поведением воплощающие неприемлемую для Диккенса кальвинистскую доктрину. Это и неотразимо обаятельный и вместе с тем глубоко безнравственный и эгоистичный старший друг героя Джеймс Стирфорт, который, по мнению исследователей, предвосхитил Ставрогина. Это и мисс Роза Дартл, судя по намекам, разбросанным в тексте, соблазненная и брошенная Стирфортом, одновременно любящая и ненавидящая его. Мастерство Диккенса таково, что все они, словно живые, предстают перед нами на страницах романа.

В этой галерее хищный лицемер Урия Хип, готовый на любые преступления ради своих корыстных целей, занимает особое место. Если зло, которое интересовало Диккенса в данном романе не столько как социальная, сколько как нравственная и метафизическая категория, в образе Стирфорта наделено по-байронически притягательным ореолом, то в образе Урии Хипа оно сразу же проецируется на неприглядную внешность этого персонажа. При первом знакомстве Дэвид замечает, что его лицо «походило на лицо мертвеца... его коротко подстриженные волосы напоминали жнивье; бровей у него почти не было, ресниц не было вовсе, а карие глаза с красноватым оттенком, казалось, были совсем лишены век и, помню, я задал себе вопрос, как это он может спать»<sup>342</sup>. И дальше: «Возвратившись домой, я увидел, как Урия Хип запирает контору. Чувствуя дружеское расположение ко всем и каждому, я сказал ему несколько слов и на прощание протянул руку. Ох, какая это была липкая рука! Рука призрака — и на ощупь и на взгляд! Потом я тер свою руку, чтобы ее согреть и стереть его прикосновение! Это была такая противная рука, что, вернувшись в свою комнату, я все еще ощущал ее, влажную и холодную»<sup>343</sup>.

Урия — это имя, взятое из Ветхого Завета. Подобные библейские имена были распространены среди пуритан, чья жесткая кальвинистская доктрина в XIX веке часто ассоциировалась с мрачными учением о предопределении, с разного рода запретами и показной набожностью. Но с понятным так пуританством Урия связан лишь лицемерной маской показного смирения и самоуничтожения, которую он обычно носит на своем лице. На самом же деле, Хип — скорее одержимый бурлящей

<sup>341</sup> Мюзе У. С. Искусство слова. М., 1989. С. 206.

<sup>342</sup> Диккенс Ч. Собр. соч. в 30-ти тт. Т. 15. С. 262.

<sup>343</sup> Там же. С. 269.

ненавистью романтический злодей, быть может, не столь страшный, как инфернальный, словно сошедший со страниц готической прозы карлик Квилп из «Лавки древностей» (1840–1841), но все же весьма опасный.

Хитрым обманом Урия втерся в доверие к адвокату Уикфилду, а затем, систематически спаивая его, получил доверенность на ведение дел, взял власть в свои руки и попытался разорить своего благодетеля, подделав счета, а заодно разорить и других людей, которые полагались на Уикфилда как на доверенного, в том числе и бабушку Дэвида. Эти планы вполне могли бы осуществиться, если бы не вмешательство неожиданного проявившегося недюжинное мужество Микобера, служившего секретарем Урии и оказавшегося в курсе его грязных махинаций.

Трэдас, друг Дэвида, так характеризует поведение Хипа: «Но если вы проследите, Копперфилд, его путь, вы убедитесь, что деньги никогда не отвратят такого человека от зла. Он воплощенное лицемерие и к любой цели будет идти кривой дорогой. Это его единственное вознаграждение за то, что внешне он вынужден себя обуздывать. К любой цели он ползет, пресмыкаясь, и каждое препятствие кажется ему огромным. Потому он и ненавидит всякого, кто, без какого бы то ни было злого умысла, оказывается между ним и его целью. И в любой момент, даже без малейшего на то основания, может избрать еще более кривой путь»<sup>344</sup>.

В момент разоблачения Урия, сбросив маску, открывает свое истинное лицо. Дэвид вспоминает: «Я знал, что раболепие его фальшиво, а все его поведение — гнусное притворство, но все же до того момента, когда с него слетела маска, я не представлял себе в полной мере, насколько он лицемерен. Быстрота, с которой он сбросил ее, почувствовав, что она для него бесполезна, злоба, наглость и ненависть, которые в нем обнаружили, скрытая радость от содеянного им зла — даже теперь, когда он метался в поисках выхода из тупика, не зная, как от нас отделаться, — все это, правда, соответствовало моему мнению о нем, но в первый момент поразило даже меня, который так давно его знал и питал к нему искренне отвращение»<sup>345</sup>.

Диккенс не был бы Диккенсом, если бы зло в его романе выиграло «битву жизни». Г. К. Честертон, один из лучших знатоков творчества Неповторимого, сказал, что писателю было присуще особое «литературное гостеприимство»<sup>346</sup>. По меткому определению Честертон, Диккенс обращался со своими героями подобно гостеприимному хозяину, который усаживает их у теплого камина и кормит вкусным обедом, стремясь к тому, чтобы они чувствовали себя как дома. Возможно, как считает

<sup>344</sup> Диккенс Ч. Собр. соч. в 30-ти тт. Т. 16. С. 397.

<sup>345</sup> Там же. С. 363.

<sup>346</sup> Chesterton G. K. Charles Dickens. L., 2007. P. 133.

критик, не во всех случаях такое «гостеприимство» оказалось художественно убедительным. Но за ним всегда стояла твердая, по сути дела, религиозная вера писателя в ценность жизни и в обязательную победу добра и добродетели, его стремление воздать достойным уже здесь, в этом мире.

В викторианской идиллии, которой обычно заканчиваются романы Диккенса, злу просто нет места. Романтическая утопия семейного очага, добрых чувств, тихой радости и спокойствия, которая воцаряется здесь после разного рода поворотов судьбы, порой трагических, просто несовместима со злом. Так происходит и в «Дэвиде Копперфилде», где герои, пострадавшие от происков Урии Хипа, в конце концов, находят свое счастье. Их материальное благополучие восстановлено, а их душам Урия повредить не смог и даже не пытался. Такой задачи он себе просто не ставил. Самого же Хипа Дэвид, ставший известным писателем, под конец неожиданно встречает во время визита в тюрьму, где тот отбывает пожизненное заключение за очередную серию грязных афер. И в тюрьме Урия остается тем же самым, что и прежде — лицемерным и полным бурлящей в нем ненависти. Таким образом, зло изгнано из пределов идиллии, изолировано, но не побеждено. В других обличьях оно снова появится в романах Диккенса, написанных после «Дэвида Копперфилда».

Вслед за Диккенсом к теме лицемера и его жертвы обратился Ф. М. Достоевский, посвятив их отношениям свой ранний, на наш взгляд, несправедливо мало оцененный критикой роман «Село Степанчиково и его обитатели» (1859). Писатель работал над книгой долго и упорно и считал ее лучшим из всего созданного им к тому времени. «Тут положил я мою душу, мою плоть и кровь»<sup>347</sup>, — писал Достоевский брату по поводу «Села Степанчикова». Писатель не лукавил — так оно и было в действительности. Этот роман, безусловно, имеющий вполне самостоятельную художественную ценность, в то же время предвосхитил более поздние и более известные творения Достоевского, явившись важным этапом становления его новых, начавших постепенно формироваться на каторге и в ссылке взглядов, которые окончательно определились позже, в момент создания его романов-трагедий.

Достоевский, по-видимому, не плохо знал сложившуюся к тому времени литературную традицию изображения лицемера и его жертвы. Из всех книг, упомянутых в данной статье, он, скорее всего, не читал лишь «Кентерберийские рассказы» Чосера. Связь же «Села Степанчикова» с Мольером и Диккенсом уже давно стала объектом пристального внима-

<sup>347</sup> Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. в 30 тт. Л., 1972-1990. Т. 1. С. 326.

ния исследователей<sup>348</sup>. Нас, однако, интересуют не столько элементы сходства романа Достоевского с книгами его предшественников, не столько вопросы заимствования и литературного влияния, сколько выделяющееся на фоне этого сходства своеобразие «Села Степанчиково» или, иными словами, оригинальность и новаторство русского писателя в трактовке уже известной темы и знакомых характеров.

В центре романа Достоевского два героя. Это, с одной стороны, живущий в поместье «Степанчиково» со своей семьей отставной полковник Егор Ильич Ростанев. А с другой, — хитрый и зловещий Фома Фомич Опискин, «приживальщик из хлеба», который взял полную власть в доме Ростанева. Жертва и лицемер.

Автор ведет повествование от лица Сергея Александровича, племянника Ростанева, который заменил молодому человеку отца. Прервав занятия в Петербурге, Сергей по просьбе дяди приезжает к нему в гости и становится невольным свидетелем происходящих там событий. Такой рассказчик, единственный из всех персонажей романа, хотя и не остается вне разразившегося в семье Ростанева скандала, все же может судить о семейной драме дяди более или менее объективно.

Заинтересовавшись Фомой Опискиным, рассказчик выяснил, что в прошлом тот где-то когда-то служил и пострадал, несомненно, «за правду». Фома пробовал добиться славы на литературном поприще, но, как свидетельствует его «говорящая» фамилия, писал плохо, был человеком совершенно невежественным и никакой славы, конечно же, не добился. Кончилось тем, что генерал Крахоткин, второй муж матери Ростанева, взял Фому к себе в дом из милости как «приживальщика» и постоянно всячески издевался над ним, держа его при себе в качестве шута. Зато на дамской половине дома Фома сумел отыграться. Там все, начиная с генеральши, матери Ростанева, почитали его за святого и безоговорочно во всем доверяли ему. Генеральша, в частности, «не надыхала на него, слышала его ушами, смотрела его глазами»<sup>349</sup>. После смерти генерала она, взяв с собой приживалок, мосек и, разумеется, Опискина, переехала на жительство в поместье к сыну.

Сергей Александрович, знакомя читателей с Фомой, так говорит о нем: «Представьте себе человечка, самого ничтожного, самого малодушного, выкидыша из общества, никому ненужного, совершенно бесполез-

---

<sup>348</sup> См., например, *Алексеев М. П.* О драматургических опытах Достоевского // Сб. Творчество Достоевского. Одесса, 1921, где рассмотрена связь романа Достоевского с «Тартюфом». См. также *Катарский И. М.* Диккенс в России. Середина XIX века. М., 1966. *Lary N. M.* Dostoevsky and Dickens. A Study of Literary Influence. L. and Boston, 1973. *Mac Pike L.* Dostoevsky's Dickens. A study of Literary Influence. Totowa-New Jersey, 1981.

<sup>349</sup> *Достоевский Ф. М.* Собрание сочинений в 10 тт. М., 1956. Т. 2. С. 422. В дальнейшем цитаты из романа даются по этому изданию.

ного, совершенно гаденького, но необъятно самолюбивого и вдобавок не одаренного решительно ничем, чем бы мог он хоть сколько-нибудь оправдать свое болезненно раздраженное самолюбие. Предупреждаю заранее: Фома Фомич есть олицетворение самолюбия самого безграничного, но вместе с тем самолюбия особенного, именно: случающегося при самом полном ничтожестве, и, как обыкновенно бывает в таком случае, самолюбия оскорбленного, подавленного тяжкими прежними неудачами, загноившегося давно-давно, и с тех пор выдавливающего из себя зависть и яд при каждой встрече, при каждой чужой удаче. Нечего и говорить, что все это приправлено самою безобразною обидчивостью, самою сумасшедшею мнительностью»<sup>350</sup>.

А затем, пытаясь объяснить, как Опискин сумел превратиться в тирана в семье дяди, рассказчик продолжает: «Теперь представьте же себе, что может сделаться из Фомы, во всю жизнь угнетенного и битого и даже, может быть, и в самом деле битого, из Фомы втайне сластолюбивого и самолюбивого, из Фомы — огорченного литератора, из Фомы — шута из насущного хлеба, из Фомы в душе деспота, несмотря на все предыдущее ничтожество и бессилие, из Фомы-хвастуна, а при удаче нахала, из этого Фомы, вдруг попавшего в честь и в славу, возлелеянного и захваленного благодаря идиотке-покровительнице и обольщенному, на все согласному покровителю, в дом которого он попал, наконец, после долгих странствований? ... Низкая душа, выйдя из-под гнета, сама гнетет. Фому угнетали — и он тотчас же ощутил потребность сам угнетать; над ним ломались — и он сам стал над другими ломаться. Он был шутком, и тотчас ощутил потребность завести и своих шутов. Хвастался он до нелепости, ломался до невозможности, требовал птичьего молока, тиранствовал без меры...»<sup>351</sup>

После знаменитой статьи Ю. Н. Тынянова «Достоевский и Гоголь: к теории пародии»<sup>352</sup> многие исследователи стали видеть в образе Фомы Опискина скрытый и достаточно злой шарж на Гоголя. Думается, что это вряд ли это соответствует истине. Действительно, в ряде сентенций Фомы в романе слышно эхо высказываний Гоголя из «Выбранных мест из переписки с друзьями» (1847). Как продемонстрировал Ю. Н. Тынянов, тирады Фомы перед уходом из усадьбы Ростанева воспроизводят отдельные моменты из статьи Гоголя «Русский помещик», включенной в «Выбранные места», а рассуждения Опискина о литературе пародируют другую помещенную там же статью «Предметы для лирического поэта».

<sup>350</sup> Там же. С. 423.

<sup>351</sup> Там же. С. 425-426.

<sup>352</sup> См. Тынянов Ю. Н. Достоевский и Гоголь: к теории пародии // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.

И, наконец, крик души Фомы: «О, не ставьте мне монумента!.. В сердцах своих воздвигнете мне монумент...» читается как явная аллюзия на слова Гоголя из той же книги: «Завещаю не ставить надо мною никакого памятника и не помышлять о таком пустяке, христианина не достойном. Кому же из близких моих я был действительно дорог, тот воздвигнет мне памятник иначе: воздвигнет он его в самом себе...»<sup>333</sup>

Заметим, однако, что «Выбранные места» — книга, вызвавшая разочарование не одного Достоевского, но и многих современников. После того, как она вышла из печати, ее критиковали столь разные по взглядам люди, как В. Г. Белинский и С. Т. Аксаков, отец Матфей (Константиновский) и епископ Игнатий (Брянчанинов). Возможно, правы те исследователи, которые увидели в этих пародийных репликах Фомы своеобразное прощание писателя с идеалами молодости, которая прошла под знаком увлечения Гоголем, Белинским и натуральной школой с ее социальным детерминизмом и взглядом на героя как на «продукт среды»<sup>334</sup>. Социальная проблематика, безусловно, остается и в более позднем творчестве Достоевского в качестве важной составляющей его прозы. Но на первый план теперь выходит нравственно-психологическая и религиозно-метафизическая проблематика. Начало этого сложного процесса переоценки ценностей очевидно в «Селе Степанчикове». Однако «Выбранные места» — это далеко не весь Гоголь. Да и Гоголь-публицист, хотя и тесно связан с Гоголем-художником, но вовсе не равнозначен ему. Даже если Достоевский и пародировал некоторые пассажи из «Выбранных мест», то Гоголь-художник остался с ним на всю жизнь и в его сатире, и в его фантастике, и в теме маленького человека, и в теме поруганной красоты и во многом, многом другом, что требует отдельного и обстоятельного разговора.

Да и сложный, новаторский по замыслу образ Фомы никак не уместается в прокрустово ложе простого шаржа на кого бы то ни было. В связи с этим хочется поспорить и еще с одним расхожим представлением, бытующим в критике, согласно которому, Фома Опискин — «русский Гартюф». Думается, что все обстоит не так просто. Между Фомой Фомичом и его литературными предшественниками есть важное отличие. Все они, за исключением Анджело из «Меры за меру», желали получить материальные блага, презренный желтый металл. У Фомы другие интересы, потому он и отказывается от денег, предложенных Ростаневым. Главное для Фомы — это власть, которая важнее всяких денег.

<sup>333</sup> Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. М., 1952. Т. 8. С. 219.

<sup>334</sup> Седов А. Ф. Культурный образец как средство создания образа-персонажа в романе Ф. М. Достоевского «Село Степанчиково и его обитатели» // Литературное произведение и культурный контекст. Балашов, 2002. С. 106-114.

Анджело у Шекспира также получил власть, но он к ней вовсе не стремился и не смог выдержать ее искусства. Фома же, наоборот, этой власти упорно добивался и ни за что не согласился бы ее потерять. Власть деспота-самодура, поработившего окружающих, для него — слаще любых денег. Собственно говоря, имеющему такую власть деньги и не нужны. А кроме того, будет и постоянная возможность тешить свое «давно-давно загноившееся самолюбие». Фома — бездарный писатель, но, получив власть, он может больше, чем просто сочинять книги; он может сочинять судьбы покорившихся ему людей. Для человека, подобного ему, нет, и не может быть большего наслаждения.

Егор Ильич Ростанев, главная жертва Фомы Опискина, — человек открытый и простодушный. «Наружности он был богатырской, — пишет его племянник, — высокий и стройный, с румяными щеками, с белыми, как слонобая кость, зубами, с длинным темнорусым усом, с голосом громким, звонким и с откровенным, раскатистым смехом»<sup>355</sup>. «Мало того, что дядя был добр до крайности — это был человек утонченной деликатности, несмотря на несколько грубую наружность, высочайшего благородства, мужества испытанного. Я смело говорю «мужества»: он не остановился бы перед обязанностью, перед долгом и в этом случае не побоялся бы никаких преград. Душою он был чист как ребенок. Это был действительно ребенок в сорок лет, экспансивный в высшей степени, всегда веселый, предполагавший всех людей ангелами, обвинявший себя в чужих недостатках и преувеличивавший добрые качества других до крайности, даже предполагавший их там, где их и быть не могло. Это был один из тех благороднейших и целомудренных сердцем людей, которые даже стыдятся предположить в другом человеке дурное, торопливо наряжают своих ближних во все добродетели, радуются чужому успеху, живут таким образом постоянно в идеальном мире, а при неудачах прежде всего обвиняют себя. Жертвовать собою интересам других — их призвание. Иной бы назвал его и малодушным, и бесхарактерным, и слабым. Конечно, он был слаб и даже уж слишком мягок характером, но не от недостатка твердости, а из боязни оскорбить, поступить жестоко, из излишнего уважения к другим и к человеку вообще. Впрочем, бесхарактерен и малодушен он был единственно, когда дело шло о его собственных выгодах, которыми он пренебрегал в высшей степени, за что всю жизнь подвергался насмешкам, и даже нередко от тех, для кого жертвовал этими выгодами... Нечего и говорить, что он готов был подчиниться всякому благородному влиянию. Мало того, ловкий подлец мог совершенно им овладеть и даже сманить на дурное дело, понимает-

<sup>355</sup> Достоевский Ф. М. Собр. соч. в 10 тт. Т. 2. С. 414-415.

ся, замаскировав это дурное дело в благородное. Дядя чрезвычайно легко верялся другим и в этом случае был далеко не без ошибок. Когда же, после многих страданий он решался, наконец, увериться, что обманувший его человек бесчестен, то прежде всего обвинял себя, а нередко и одного себя»<sup>356</sup>.

Как видим, Сергей Александрович, беззаветно преданный своему дяде, рисует нам образ почти идеального героя, человека в высшей степени доброго и благородного, совершенно бескорыстного и по-детски наивного и чистого. Недаром же его так любят его дети, их воспитательница юная Настенька, да и, по сути дела, все окружающие, за исключением Фомы, полностью подчинившейся тирану-самодуру генеральши и ее приживалок. Интересно, что великий актер и реформатор сцены рубежа XIX-XX веков К. С. Станиславский, подобно Мольеру до него, тоже играл в инсценировке «Села Степанчикова» не лицемера, но жертву, полковника Ростанева, изображая его как «гения доброго сердца» и не видя в нем недостатков. Станиславский писал по этому поводу: «Когда мне говорили, что он наивный, недалекий человек, что он суетится зря, я этого не находил. По-моему, все, что волнует дядюшку, чрезвычайно важно с точки зрения человеческого благородства»<sup>357</sup>.

Станиславский не был единственным, кто так прочел этот образ. Некоторые исследователи даже увидели в Ростаневе первый эскиз «положительно прекрасного человека», которого Достоевский впоследствии пытался изобразить на примере князя Мышкина, Алеши Карамазова и старца Зосимы. По нашему мнению, подобное представление о Ростаневе нуждается в уточнении.

Если сравнить полковника с князем Мышкиным, то сразу же бросится в глаза общая для них обоих доброта, благородство и по-детски наивный взгляд на мир. Обретя семейное счастье в конце романа, Ростанев с наивным прекраснодушием вопрошает: «Господи! Почему это зол человек? почему и я так часто бываю зол, когда так хорошо, так прекрасно быть добрым?»<sup>358</sup> В его устах это чисто риторический вопрос, и ответа на него у полковника нет. Однако впервые поставленный здесь писателем вопрос о природе зла отныне станет предметом его пристального раздумья на протяжении всего последующего творчества<sup>359</sup>.

---

<sup>356</sup> Там же. С 426-427.

<sup>357</sup> Станиславский К. С. Собр. соч. в 8 тт. М., 1954. Т. 1. С. 138.

<sup>358</sup> Достоевский Ф. М. Собр. соч. в 10 тт. Т. 2. С. 628.

<sup>359</sup> Михеева О. В. Своеобразие характера полковника Ростанева в романе Ф. М. Достоевского «Село Степанчиково и его обитатели // Жанр и стиль литературного произведения. Йошкар-Ола, 1994. С. 27.

Тем не менее, сходство между Ростаневым и князем Мышкиным, на наш взгляд, скрывает, отодвигая на второй план, различие этих двух характеров. В полковнике нет присущего князю отблеска небесного света, который манит к себе, но не спасает живущих «во тьме и сени смертной» героев «Идиота». Христианское начало, столь важное для Мышкина, а тем более для Алеши Карамазова и старца Зосимы, в образе полковника выражено весьма слабо. Да, Ростанев — смиренный и самоотверженный человек, всегда готовый пожертвовать собой ради счастья и спокойствия ближних. Но он скорее «естественный христианин» или даже, может быть, один из тех благочестивых язычников, о которых апостол Павел писал: «они показывают, что дело закона у них написано в сердцах, о чем свидетельствует совесть их и мысли их» (Рим 2:14). Такие люди, не соотносящие свое поведение с Нагорной Проповедью и далекие от догматических и мистических аспектов христианства, но носящие закон Христов в своем сердце, порой бывают в нравственном отношении много выше некоторых христиан, разглагольствующих о своей вере на каждом углу. Видимо, таков Ростанев. Однако, как показал Достоевский, подобная позиция таит в себе большие опасности. У полковника нет четких христианских критериев различения добра и зла, и потому он легко становится безропотным пленником зла, что никогда не могло бы произойти ни с князем Мышкиным, ни с Алешей ни со старцем Зосимой. Ростанев же полностью подчиняется Фоме, начиная, подобно своей матери, «слушать его ушами и смотреть его глазами». Это ли не достойная награда «положительно прекрасного человека»?

В критике уже давно укоренилось мнение о «Селе Степанчикове» как о комедии. И сам Достоевский в цитированном выше письме к брату сказал, что в романе «есть сцены высокого комизма». Он был, безусловно, прав. Такие сцены здесь есть, как есть и комические персонажи — несчастный Фалалей, который постоянно видит сон о белом быке, или отдаленно предвосхитивший Смердякова «ученый» лакей-сочинитель Видоплясов. Комична и сюжетная линия Татьяны Ивановны с ее восходящим к Диккенсу побегом из поместья<sup>360</sup>. Да и в Опискине М. М. Бахтин тоже увидел комический персонаж. По мнению ученого, Фома Фомич — не что иное, как «карнавальная королева», который вывернул жизнь всех окружающих наизнанку, а потому «все действие этой повести — непрерывный ряд скандалов, эксцентрических выходов, мистификаций, развенчаний и увенчаний»<sup>361</sup>.

<sup>360</sup> Реизов Б. Г. Диккенс и Достоевский // Реизов Б. Г. Из истории европейских литератур. Л., 1970. С. 159-169.

<sup>361</sup> Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского // Бахтин М. М. Собр. соч. М., 2002. Т. 6. С. 184.

Хотелось бы, однако, внимательнее вчитаться в конец романа с его финальным «увенчанием» Фомы. Вышвырнутый Ростаневым из дома за недостойные инсинуации по поводу его с Настенькой отношений, Опискин делает ход конем. Он возвращается, чтобы благословить брак полковника с любимой девушкой — иного выхода вернуться у него, очевидно, нет. Соответствующая глава романа так и называется «Фома Фомич создает всеобщее счастье». Но какова цена этого счастья?

У всех предшественников Достоевского, начиная с Чосера и кончая Диккенсом, зло всегда оказывалось разоблаченным, а лицемер получал наказание. Достоевский нарушил эту традицию. В его романе зло торжествует, а лицемер «увенчан» лаврами святого. Как нам представляется, подобный финал «Села Степанчиково» обозначил собой вовсе не комический, но скорее трагический поворот сюжета. От идиллии, воцарившейся в доме Ростанева, пахнет мертвечиной, ибо обитатели поместья, где безраздельно властвует устроивший их счастье Фома Фомич, духовно мертвы. Такова судьба не только благородного и прекраснородушного Ростанева, но и ранее все понимавшей Настеньки, ставшей женой полковника, да и всех остальных обитателей его дома. Единственное исключение — рассказчик Сергей Александрович, но он человек из другого мира, смотря на все со стороны и в финале в этот другой мир уезжающий.

Вероятно, правы те исследователи, кто видит в Фоме первый эскиз образа Великого Инквизитора<sup>362</sup>. Однако между персонажами есть и существенное различие. Великий Инквизитор только мечтал построить царство абсолютной несвободы, где слабые люди поклонились бы чужому авторитету, но на его пути встал Иисус Христос с идеей основанного на свободе единения людей. И вся логика красноречивых рассуждений Инквизитора рухнула перед молчанием Христа, на прощание поцеловавшего девяностолетнего старца в его иссохшие уста. Воплощенная любовь сильнее снисходительного презрения, и Инквизитор, очевидно, отдает себе в этом отчет, когда он просит Христа больше никогда не возвращаться на землю. Отворяя дверь темницы, Инквизитор, на сердце которого «горит» поцелуй Христа, хотя старец и не изменил своих взглядов, говорит: «Ступай и не приходи более... не приходи вовсе... никогда, никогда!». Ведь только без Христа он и сможет попробовать привести свои планы в исполнение.

Фоме Фомичу же удалось на практике построить такое царство сладкого рабства, тот самый человеческий муравейник, образ которого вскоре возникнет в «Записках из подполья», где все радуются, отка-

---

<sup>362</sup> Семькина Р. С.-И. Роман Ф. М. Достоевского «Село Степанчиково и его обитатели» как комическая антиутопия // Проблемы типологии литературного процесса. Пермь, 1992. С. 53-62.

завшись от собственной воли и вверив свою судьбу невежественному тирану-самодуру. Так в творчестве Достоевского впервые уже в этом раннем произведении возник гениально предугаданный писателем прообраз тоталитарного режима, где ставшие рабами люди, обожествляя своего вождя, почитают себя счастливейшими из смертных. Ничего похожего литературная традиция изображения лицемера и его жертвы до тех пор не знала. В финале «Села Степанчикова» отчетливо слышны трагические ноты, взрывающие комическую оболочку книги и превращающие ее, по крайней мере, с позиций начала XXI века, в роман-предсказание и предупреждение. Читающий да разумеет! Так повернуть казавшийся привычным сюжет в XIX веке мог только Достоевский.

## «Главенство» в любви (От «Кентерберийских рассказов» к «Игроку» Ф. М. Достоевского)

Отвечая на каверзный вопрос сказочной королевы Гиневры, «что женщина всему предпочитает», незадачливый рыцарь, герой истории Батской ткачихи<sup>363</sup>, помещенной в «Кентерберийских рассказах» Джеффри Чосера, говорит:

О, госпожа! Палач пусть снимет с плеч  
Мне голову, когда я ошибаюсь,  
Но утверждать пред всеми я решаюсь,  
Что женщине всего дороже власть  
Над мужем, что она согласна пасть,  
Чтоб над любимым обрести господство...  
И не нашлось ни дамы, ни девицы,  
Ни опытной в таких делах вдовицы,  
Которая б решилась отрицать,  
Что большего не может пожелать.

(Здесь и далее перевод И. А. Кашкина.)

Так, разумеется, думает и сама Батская ткачиха, быть может, самая яркая и, уж конечно, самая знаменитая из всех героинь книги Чосера. Собственно говоря, предложенный И. А. Кашкиным перевод имени этой героини нам представляется неточным. Чосер в подлиннике называет ее *Wife of Bath*, т. е. Женщина из Бата, а в длинном Прологе к ее рассказу мы узнаем и ее настоящее имя — Алисон. Именно ее женское естество, а совсем не профессия и является самой важной чертой ее характера. Женщина из Бата с равным успехом могла бы быть не только ткачихой, но и, скажем, чулочницей или перчаточницей, и при этом ничто не изменилось бы ни в ее поведении, ни в ее рассказе. Она все равно бы надела свои вызывающе красные чулки и отправилась в паломничество в Кентербери в поисках шестого мужа.

В силу столь ярко выраженного женского начала своего характера Алисон из Бата в последние десятилетия привлекла к себе весьма пристальное внимание гендерной критики<sup>364</sup>. Не вдаваясь в подробности

<sup>363</sup> Подробнее об этом сюжете из «Кентерберийских рассказов» см. с. 128-132 наст. изд.

<sup>364</sup> См, например, наиболее известные работы по этой проблеме: *Dinshaw C. Chaucer's Sexual Poetics*. Madison, 1989; *Martin P. Chaucer's Women: Nuns, Wives and Amazons*. L., 1990; *Mann J. Jeffrey Chaucer*. Oxford, 1991; *Hansen E.T. Chaucer and the Fiction of Gender*. Los Angeles, 1992.

такого анализа, остановимся лишь на одном аспекте этой сложной проблематики, громко заявленном самой Алисон в ее Прологе и затем развита в ее рассказе. Это вопрос о «господстве» в любви и связанный с ним мотив власти и подчинения. Оттолкнувшись от Чосера, постараемся проследить, как эта тема трансформировалась в некоторых появившихся позже произведениях вплоть до «Игрока» Достоевского, где русский писатель придал ей новый поворот в духе основных идей своего творчества.

В эпоху позднего Средневековья, когда Чосер писал «Кентерберийские рассказы», в обществе сложились достаточно твердо установившиеся стереотипы отношения к женщине. По сравнению с мужчиной она играла явно подчиненную роль, находясь полностью во власти отца, а затем и мужа. Для тех, кто не вышел замуж, были широко открыты двери многочисленных монастырей, где, по крайней мере, в теории, а по большей части и на практике соблюдалось строгое послушание. С одной стороны, в Западной Европе того времени были очень популярны разного рода религиозные или псевдо-религиозные книги и трактаты, изображавшие женщину как «сосуд греха», виновницу изгнания первых людей из рая и начало всяческих соблазнов и бед. С другой стороны, в эпоху Чосера уже набрал полную силу культ Девы Марии и почитания женщин-святых. Добавим сюда еще и куртуазную традицию с ее поклонением недоступной прекрасной даме.

Все эти связанные с женщиной стереотипы присутствуют в «Кентерберийских рассказах». Здесь есть и верные и послушные жены (Гризельда), и прекрасные недоступные дамы (Эмилия), и святые (Цецилия). Все они вписаны в общую панораму движущегося потока жизни, за исключением разве что святой Цецилии, и от всех них автор в той или иной степени иронически дистанцируется. Ведь даже и Студент, автор рассказанной им с полной серьезностью истории о безропотной Гризельде, в конце концов, признает такую героиню лишь идеалом, воплощения которого в жизни найти невозможно.

В изображении Женщины из Бата ирония и сатира играют важнейшую роль. Рассказывая об Алисон, Чосер как бы затевает веселую игру и приглашает читателей стать ее участниками.

Парадоксальным образом Алисон оказывается одной из самых образованных героинь книги. В попытке отстоять свою точку зрения она постоянно ссылается на самые разные источники. Другое дело, что все эти источники, в том числе и Священное Писание, Алисон все время перевирает и искажает в свою пользу. Но такова ее природа, и такова природа веселой игры, которую ведет автор.

Сами эти источники заимствованы из богатейшей антифеминистской литературы Средневековья, с которой Чосер был знаком либо в ориги-

нале, либо через посредство «Романа о Розе», переведенного им в юности на английский язык. Логику антифеминистской доктрины, видевшей в женщине, как уже было сказано, лишь «сосуд греха» и допускаящей супружеские отношения только как средство для продолжения рода, Алисон, отстаивая свое право на земные радости, все время выворачивает наизнанку и тем самым сатирически снижает. Подобным пародийным образом Алисон переосмысляет и многие другие места Библии и трудов отцов церкви, приходя под конец к своей собственной трактовке семейной жизни, где не муж, но жена призвана играть главную роль.

Совершенно очевидно, что сатира Чосера имеет здесь сразу же несколько адресов. Поэт откровенно посмеивается над упрямой и своевольной Алисон, которая с позиций заземленного здравого смысла порой очень даже остроумно трактует доступные ей источники. Чосер, очевидно, смеется и над самими антифеминистскими текстами, которые подчас доводили отрицательное отношение к женщине до абсурда. Заодно достается и все еще популярному тогда аллегорическому толкованию Библии.

Однако над этим сложным и плотно сплетенным клубком тем и идей возвышается, отодвигая все прочее на второй план, сама Женщина из Бата. Наделенная дурным нравом, упрямая, сварливая, абсурдная в своих претензиях и вместе с тем такая энергичная, смело идущая напролом, никогда не унывающая и на свой лад неотразимо обаятельная Алисон!

На рассказе женщины из Бата мы подробно остановились выше (с. 128-132). Здесь заметим только, что в финале рассказа изменились оба героя — и рыцарь, узнавший суть благородства, и старуха, получившая власть над мужем и ставшая верной и прекрасной. Однако в силу иронии Чосера смысл этой семейной гармонии остается не совсем ясным. То ли супружеское счастье рыцаря и старухи отныне будет поистине гармоничным, таким, когда и муж, и жена, забыв о разногласиях, живут единой жизнью и стараются во всем угодить друг другу. То ли слова «покорно уступала» означают лишь постоянное согласие жены на супружеские ласки<sup>365</sup>. Если это так, то тогда счастье молодоженов основано все-таки на власти (*maistry*), на полном подчинении мужа жене, как, наверное, и хотелось бы Алисон. И в финале рассказа Чосер по-прежнему продолжает веселую игру с читателями.

Спустя два столетия после Чосера к теме «господства» в любви обратился Шекспир, выдвинув ее на передний план, по крайней мере, в двух своих пьесах — ранней комедии «Укрощение строптивой» (ок. 1592) и поздней римской трагедии «Антоний и Клеопатра» (1607). Разница в трактовке этой темы в названных пьесах сразу же бросается в глаза.

<sup>365</sup> Pearsall D. The Canterbury Tales. L., 1985. P. 91.

Все, кто читал или видел на сцене «Укрощение строптивой», наверняка хорошо помнят финальный монолог укрощенной Катарины, в котором она, в частности, говорит, поучая своих непокорных мужьям подруг:

Муж — это господин твой, жизнь, защитник,  
Глава и повелитель...  
Обязанности подданных к монарху  
И жен к мужьям — сходны меж собой.  
И та, что своенравна и сварлива  
И честной воле мужа непокорна, —  
Кто, как не дерзостный бунтарь, она  
Изменник любящему господину?  
На вашу глупость стыдно мне смотреть:  
Вы там воюете, где вы должны бы  
Молить о мире, преклонив колени;  
Повелевать, главенствовать хотите,  
Хоть долг ваш — покоряться и любить!..  
Нет в гневе пользы нам; к ногам мужей  
Склонитесь, жены; пред своим готова  
Я долг исполнить, лишь скажи он слово  
(перевод И. Курошевой).

Рассуждая об этом монологе, шекспироведы высказали множество разных толкований. Его оценка в критике, особенно в гендерных исследованиях последних десятилетий, порой принимала весьма крайние формы. Да и не только в гендерной критике. Так, например, Чарльз Маровиц, назвав комедию «отвратительной историей о женщине, которой хитрый авантюрист промыл мозги», заявил, что финальный монолог Катарины напомнил ему московские процессы над врагами народа 30-х годов прошлого века<sup>366</sup>.

Исследователи подняли обширный фактический материал, пытаясь объяснить жестокое обращение Петруччо с Катариной ссылками на распространенные в Англии XVI века взгляды на брак и супружеские отношения, согласно которым муж, как и в Средние века, считался абсолютным властелином, что, по крайней мере, теоретически давало ему возможность быть домашним тираном. Так, например, в «Книге проповедей», из которой с 1562 года священники англиканской церкви были обязаны читать прихожанам наставления каждое воскресенье, женщину называли «слабейшим сосудом с непостоянным нравом», и женам был дан наказ беспрекословно подчиняться мужьям, ибо «муж — глава жены, как и Христос — глава церкви»<sup>367</sup>.

<sup>366</sup> Marovitz Ch. Recycling Shakespeare. L., 1991. P. 22-23.

<sup>367</sup> Цит. по Stone L. The Family, Sex and Marriage. In England 1500–1800. L., 1977. P. 198.

Однако не все богословы эпохи думали подобным образом. Так еще в 1549 году архиепископ Крэнмер допускал возможность иных отношений, признав существование взаимной любви. В своем «Молитвослове» он писал, что молодые должны вступать в брак не только для того, чтобы избежать блуда и родить законных детей, но и чтобы обрести «взаимное общение, помощь и утешение, которые они должны сохранить и в богатстве, и в нужде»<sup>368</sup>. А известный проповедник той эпохи Генри Смит в книге «*De Republica Anglorum*» заметил: «Бог дал мужчине большую силу и смелость, чтобы он мог заставить женщину подчиниться себе путем убеждения и силы; женщине же — красоту, прекрасную внешность и нежные слова, чтобы заставить мужчину подчиниться себе во имя любви. Так каждый из них подчиняется и командует другим, и вместе они оба управляют домом»<sup>369</sup>. Таким образом, в елизаветинском идеале брака не только послушание, но и любовь также играла важную роль, хотя она и не отменяла иерархии семейных отношений.

В большинстве ранних комедий Шекспира любовь является благой и могучей силой, помогающей героям соединиться и найти счастье. Все они, как и требовал жанр, имеют благополучный конец, венчающийся свадьбой героев, хотя их семейное счастье, пусть и не вызывающее сомнения у зрителей, на сцене не показано. Оно, как правило, должно наступить после падения занавеса.

Однако в «Укрощении Строптивой» Шекспир нарушил эту традицию, рассказав о жизни молодоженов после свадьбы. Но могут ли строптивая Катарина и ее свирепый укротитель Петруччо найти взаимное счастье? Текст комедии дает нам возможность по-разному ответить на этот вопрос, а режиссерам по-разному поставить спектакль. Все зависит от трактовки пьесы.

Если по примеру таких критиков, как Марк Ван Дорен или Лари Чемпион<sup>370</sup>, видеть в «Укрощении Строптивой» только веселый фарс с присущими этому жанру двумерными персонажами сварливой жены и чудовища-мужа, тогда вопрос об их семейном счастье отпадает сам собой. Ведь ни автора, ни зрителей фарса психология героев, как правило, не интересует. Именно такими двумерными персонажами были герои народно-площадной комедии, откуда был взят сюжет этой пьесы. Однако вряд ли подобный взгляд справедлив по отношению к достаточно сложному тексту Шекспира.

---

<sup>368</sup> Ibid. P. 136.

<sup>369</sup> Smith H. *De Republica Anglorum*. Cambridge, 1906. P. 23.

<sup>370</sup> Van Doren M. *Shakespeare*. N.Y., 1939. P. 48. *Champion L. The Evolution of Shakespeare's Comedy*. Cambridge, Massachusetts, 1970. P. 40.

Более убедительной, хотя и не абсолютно бесспорной, нам кажется трактовка комедии, предложенная Александром Легатом. Согласно ей, оба героя, и Катарина, и Петруччо, с веселым задором играют предложенные им роли, устанавливая под конец пьесы гармоничные отношения, ведущие к счастливой семейной жизни в будущем. Финальный же монолог Катарина произносит с нескрываемым удовольствием, подсмеиваясь над строптивыми женами и радуясь своим новым отношениям с мужем<sup>371</sup>.

Но этот же самый монолог можно прочесть и совсем по-другому, иронически. Расхваливая свое новое видение семейной жизни, Катарина говорит:

Муж — господин твой, жизнь, защитник,  
Глава и повелитель...  
Он в стужу днем и в бурю ночью бдит,  
Пока в тепле ты почиваешь дома...

Как совершенно справедливо заметил Питер Хини, трудно не заметить иронии в словах героини, если вспомнить в каком «тепле» Катарина «почивала дома» в первые дни после свадьбы<sup>372</sup>. Если это так, то тогда Катарина лишь сделала вид, что смирилась, и война слов все еще кипит между героями комедии, и их будущее представляется неясным, может быть, таким, как его вскоре изобразил Джон Флетчер в своей комедии «Укрощение укротителя», где Катарина быстро умерла. В любом случае, как бы ни сложился брак Катарини и Петруччо — счастливо или же, наоборот, трагично, «Укрощение строптивой» — пьеса с открытым финалом, где зрители, режиссеры и критики сами домысливают судьбы героев. Шекспир намеренно дал им такую возможность, поставив многоточие в вопросе о главенстве в семейной жизни этих молодоженов.

«Антоний и Клеопатра» — одно из самых совершенных произведений Шекспира, в художественном отношении мало чем уступающее «Гамлету» и «Королю Лиру». По масштабу охвата действительности это, быть может, самое грандиозное творение драматурга, превосходящее все написанное им ранее — действие пьесы длится около десяти лет и разворачивается в пределах почти всей римской державы (всей римско-эллинской ойкумены). По ходу движения сюжета Шекспир показывает зрителям громадную историческую панораму. Действие начинается в Александрии на Юге, затем переносится в Рим на Север, от туда — в Мессину, опять в Рим, снова в Александрию, затем к Ми-

<sup>371</sup> Leggat A. Shakespeare's Comedy of Love. L., 1973. P. 61.

<sup>372</sup> Heany P. F. Petruccio's Horse: Equine and Household Mismanagement in «The Taming of the Shrew». Early Modern Literary Studies 4. 1 (May 1988): 2.1-12.

зенскому мысу, после этого в Сирию, опять в Александрию, потом в Афины, снова в Рим, оттуда в Аквиум и снова в Александрию. Полные разнообразных конфликтов события сменяются с кинематографической быстротой, за которой зрители ощущают не только грозное движенье истории, но и бурлящий поток жизни.

«Антоний и Клеопатра» — трагедия политическая и в то же время любовная, трагедия, где политика и любовь нераздельно связаны и неотделимы друг от друга. Здесь любят и воюют между собой знаменитые исторические персонажи, столкновение между которыми решает судьбы мира. Как и в «Исторических хрониках» Шекспира, движение истории в трагедии во многом зависит от исхода конфликта между основными действующими лицами.

У главных героев пьесы, Антония и Клеопатры, как бы свой собственный масштаб, возвышающий их над остальными персонажами. Они по-особому объемны, сложны, противоречивы и в то же время поэтически абсолютно убедительны. Шекспир рисует их как личности исключительные. Они не только понимают свое место в истории и пытаются соответствовать отведенной им судьбой роли, но и наделены исключительно сильными чувствами. Они даже и выражаются особым поэтически возвышенным, барочно-цветистым, полным гипербол языком, которого не знают другие действующие лица.

Так, например, обнимая Клеопатру в ее дворце в Александрии, Антоний говорит:

Пусть Рим потонет в водах Тибра! Пусть  
Обрушится широкий свод державы!  
Здесь мое место. Что земные царства?  
Грязь, глина. И животных, и людей  
Навозная земля равно питает.  
Нет, благородство жизни — только в этом  
Объятии. Когда в любви сошлась  
Такая пара, гордо заявляю  
Пред миром всем, что нам подобных нет.

(I.1 — здесь и далее перевод О. Сороки.)

Однако вместе с тем Антоний и Клеопатра ведут себя и как обычные люди с их мелкими и крупными недостатками; они могут поддаваться слабости, колебаться и менять решения, совершать различные промахи, серьезные ошибки и даже предательство.

Как уже давно заметили критики, движение сюжета трагедии держится на контрасте двух миров — Рима и Александрии, между которыми разрывается Антоний, желая принадлежать и тому, и другому.

Рим ассоциируется с действием, прежде всего, военным и политическим<sup>373</sup>. Это мир мужчин, где важна воинская доблесть, стоическое самоограничение, умеренность чувств и твердость духа, умение контролировать себя, рациональное мышление и предсказуемая логика поступков. Олицетворением такого Рима служит Октавий Цезарь, внучатый племянник Юлия Цезаря, который к концу трагедии становится единовластным владыкой римской державы, первым ее императором Августом. Он человек дела, искусный, расчетливый и холодный политик, который на пути к власти постепенно устраняет одного за другим всех соперников, твердо веря в свое предназначение восстановить мир и порядок в Риме.

Иное дело Александрия. Это по преимуществу мир женщин, который ассоциируется с чувственностью, беззаботностью и весельем, томной негой и любовной страстью, чрезмерностью и непостоянством, место, где эмоции управляют разумом. Иными словами, почти полная противоположность Риму. Мир Александрии олицетворяет главная героиня Клеопатра, которую недаром называют «нильской змеюкой» (I,5). Ведь Нил в трагедии является символом плодородия и пожирающих пададь насекомых, жатвы и ядовитых змей<sup>374</sup>. Подобно Нилу, Клеопатра одновременно притягательна, полна жизненной энергии и в то же время опасна. Она непредсказуема в своем поведении, постоянно изменчивая, нежная и беспощадная, любящая и ревнивая, вздорная и величественная, бесконечно женственная и неотразимая в своем обаянии. Энобарб, приверженец Антония, так рассказывает о ней:

Ни возрасту не иссушить ее,  
 Ни вычерпать привычке не дано  
 Ее бездонного разнообразья.  
 Другие женщины приесться могут,  
 Но насыщает чем она сильней,  
 Тем делает несытей. Грязь любая  
 Прелестна в ней. Распушенность ее  
 Жрецы святые восхвалять готовы.  
 (II,2).

Как сказано, Антоний принадлежит обоим мирам пьесы. Он одновременно великий полководец и великий влюбленный. Во время похода в покрытые льдом Альпы он может проявить солдатскую отвагу и римскую твердость духа, питаясь древесной корой и конской мочой, и в то же время он может и беззаботно пировать с Клеопатрой и даже разрешить ей одеть себя в женский наряд. По ходу действия Антоний всту-

<sup>373</sup> Wilders J. Introduction // Shakespeare. Antony and Cleopatra. L., 2005. P. 55.

<sup>374</sup> Ibid. P. 54.

пает в брак с Октавией, сестрой Цезаря, но его сердце остается в Александрии с Клеопатрой, и при первой же возможности он возвращается к ней. Прощая ее после того, как она предательски бежала с поля боя, Антоний говорит:

Не плачь. Твоя единая слеза  
Дороже всех побед и поражений.  
(III, 11).

Однако это вовсе не значит, что Антоний не видит недостатков Клеопатры, слепо поклоняясь ей. В момент гнева он может назвать ее «египетской потаскухой». Так, исподволь катуловская тема *odi et amo*, ненависти-любви проникает в трагедию, влияя на отношения героев.

На самом деле, Антоний борется не только с Октавием, но и с Клеопатрой. Здесь, как и у Женщины из Бата с ее мужьями и как у Катарины и Петруччо, тоже сталкиваются две воли, и Клеопатра оказывается сильнее. Возможно даже, что поначалу Антоний больше любит ее, чем она его. Но смерть Антония, безуспешного пытавшегося взять лучшее от противостоящих друг другу миров Рима и Александрии и постепенно растратившего свою Геркулесову силу<sup>375</sup>, ставит все на свои места. Клеопатра искренне оплакивает любимого. Отныне Антоний кажется ей «живым Колоссом, высящимся над океаном» (V, 2), после ухода которого природа опустела. Прощаясь с Антонием, она восклицает:

Угасла путеводная звезда  
Великих войн. Увял веноч победный.  
Ушло различье меж молокососом  
И витязем... В поддунной ничего  
Достойного вниманья не осталось...  
(IV, 15).

Всю жизнь игравшая те или иные роли, Клеопатра теперь блестяще разыгрывает свою последнюю сцену царственного самоубийства, превращая ее в торжественный апофеоз и веря, что после смерти она сразу же соединится с любимым. Из жизни она уходит непобежденной, унося с собой красоту, полноту бытия и избыток великолепия и оставляя власть холодному и расчетливому Октавию, который, по словам под конец обретшей мудрость Клеопатры, вовсе «не хозяин, но холоп судьбы» (V, 2). Сама же египетская царица вместе со своим любимым после смерти сразу же становится частью истории. По приказу Октавия их хоронят вместе в одной могиле:

<sup>375</sup> У Шекспира, в отличие от Плутарха, Геркулес является предком и покровителем Антония, которого он покидает накануне последней битвы, где тот терпит полное поражение.

С Антонием ей рядом почитать.  
И знаменитее четы не будет  
Хранить в себе могила ни одна.  
(V, 2).

Вслед за Шекспиром к теме столкновения воли любящих в XVII веке обратился Жан Расин, прославившийся непревзойденным тогда психологизмом, тонкой обрисовкой нюансов чувств и диалектики страсти. Хорошо известно, что в пьесах Расина действует особая сюжетная схема, где персонажи как бы смотрят в спину друг другу, не видя или не желая видеть лиц своих ближайших соседей. Согласно этой схеме *A* любит *B*, но *B* его (ее) не любит, а любит *C*, который тоже любит кого-то другого и т. д. (о такой расстановке сил, в частности, писал Ролан Барт). Так бывало и в пасторальных романах эпохи Возрождения, где подобная слепота персонажей часто создавала комические ситуации. Однако у Расина такие напоминающие замкнутый круг отношения обычно ведут к неизбежной трагической развязке, поскольку его героями владеет полностью подчиняющая себе разум страсть, совладать с которой они не могут. При этом они в состоянии слышать (и обычно даже слышат) голос разума, но не способны внять его велениям, поскольку их воля находится целиком во власти чувства.

По справедливому наблюдению В. Кадышева, мир для таких героев ограничен рамками «я и ты», «я и объект моей страсти», а то, что лежит вне этого мира, для них абсолютно не важно<sup>376</sup>. Потому их любовь обретает форму своеобразной мании; главное для них — подчинить любимого своей воле или, если это невозможно, уничтожить его. Соответственно все они постоянно балансируют на грани катастрофы, которая неминуемо настигает их в финале пьесы. Недаром же известный французский драматург XX века Жан Жироду сказал, что герои пьес Расина напоминают ему загнанных в клетку диких зверей, которые живут по законам джунглей.

Примером тому служат герои уже первой самостоятельной трагедии Расина «Андромаха» (1667) — Пирр, Орест и Гермиона. Отлично понимая, что они делают, эти герои во имя чувства без колебаний попирают нравственный и политический долг, столь важный для протагонистов Корнеля, знаменитого предшественника и главного соперника Расина. Пирр ради страсти к Андромахе готов восстановить разрушенную Троию, даже если это приведет к новой троянской войне. Орест ради любви к Гермионе забывает о политической миссии, с которой его послали

<sup>376</sup> Кадышев В. Расин. М., 1990. С. 65.

греки. Гермиона же, первая в череде «сильных» и неуправляемых героинь Расина, узнав о предстоящем венчании Пирра и Андромахи, посылает влюбленного в нее Ореста убить отвергнувшего ее жениха, чтобы он не достался сопернице. Всеми ими в момент принятия этих судьбоносных для них решений движет лишь эгоистически слепая страсть, а свободный выбор и воля любимого для них просто не существует.

Точно так же ведет себя и мстительная Роксана, героиня трагедии «Баязид» (1672), турецкая султанша, в отсутствии ушедшего в военный поход мужа наделенная полнотою верховной власти в Стамбуле. Роксана пылает преступной страстью к младшему брату мужа благородному Баязиду, который с детства любит знатную турчанку Аталиду. И хотя султан велит казнить Баязида, видя в нем потенциального соперника в борьбе за власть, Роксана хочет возвести царевича на трон, если он только женится на ней. Однако на пути этого дворцового переворота встает любовь Баязида к Аталиде. Узнав о ней, султанша в гневе говорит любимому:

Чем ты можешь  
 Меня вознаградить, коль сердце не предложишь?  
 Что мне могла бы дать признательность твоя?  
 Царевич, право же, ты позабыл, кто я.  
 Мне, чтоб тебя казнить, довольно мановенья.  
 Султанша я: Мурад доверил мне правленье,  
 В Стамбуле и дворце моя безбрежна власть.  
 Не благодарность мне нужна твоя, а страсть  
 (V, 4, перевод Л. Цывьяна).

Но царевич отказывается пойти навстречу ее желаниям, и тогда Роксана в порыве ненависти отдает приказ задушить Баязида («ты или мой, или ничей»), а после гибнет и сама.

Внешне сюжет «Федры» (1677), лучшей трагедии зрелого Расина, напоминает сюжет «Баязида», поскольку Федра тоже одержима преступной страстью к своему пасынку Ипполиту. Но как сильно отличаются героини обеих трагедий. Федра прекрасно понимает, что ее любовь греховна, что она послана ей как кара богов и всеми силами пытается победить ее. По выражению Буало, героиня трагедии как бы «виновна поневоле», и она жестко осуждает свое чувство, справиться с которым все же не может. Так в пьесе входит тема суда над собой и суда, творимого богами, которая тесно переплетается с христианским учением, осмысленным в духе янсенизма<sup>377</sup>. Недаром же один из вождей этого религиозного движения богослов Арно, прочитав трагедию,

<sup>377</sup> Жирмунская Н. А. Творчество Жана Расина // Расин. Соч. в 2-х тт., М., 1984, Т. 2. С. 427.

сказал, что «Федра — христианка, которую не осенила благодать». В пьесе, как считают большинство исследователей, действует янсенистский «скрытый Бог», который не оказывает человеку поддержки, но дает ему возможность услышать голос совести и осознать свой грех. При этом, однако, Расин-драматург с помощью скрупулезного психологического анализа чувств Федры вопреки Расину-богослову изображает слабость героини, ее душевные муки не только заслуживающими сострадания, но даже высокими и прекрасными<sup>378</sup>. Такого поворота тема «главенства» в любви до Расина не знала.

Традиции психологизма Расина во французской литературе в XVIII веке продолжил Антуан-Франсуа Прево, автор, быть может, лучшего любовного романа эпохи «История кавалера де Грие и Манон Леско» (1731). В отличие от Расина, писавшего о знаменитых героях древности или, на худой конец, о далеких от Парижа турках, Прево обратился к жизни обычных людей, хотя и живших, как полагают критики, в последние годы царствования Людовика XIV, но воспринимавшихся читателями как современники автора<sup>379</sup>. История любви главных героев изложена в книге от первого лица самим кавалером де Грие, которого исследователи XX века сочли, хотя и искренним в своих чувствах к Манон, но ненадежным и необъективным рассказчиком, так или иначе пытающимся оправдать свои порой не очень-то привлекательные поступки. Но даже и в таком изложении, а, может быть, отчасти и благодаря ему, героиня романа поражает читателей своим неизъяснимым очарованием и всепобеждающей женственностью. Ги де Мопассан дал ей достаточно точную, на наш взгляд, характеристику: «Манон Леско, самая женственная из всех, простодушно-плутоватая, вероломная, любящая, волнуемая, остроумная, опасная и очаровательная»<sup>380</sup>. По справедливому утверждению исследователей, Манон, будучи по-своему честной в своих постоянных изменах и покаяниях, оказывается некой вечной загадкой, ускользающей от однозначной этической оценки. А ее смерть трагически возвышает ее образ<sup>381</sup>.

<sup>378</sup> Кадышев В. Там же. С. 196.

<sup>379</sup> Н. Т. Пахсарьян пишет о времени действия «Манон»: «Временная дистанция такова, что не делает роман рассказом о прошлом, позволяет изобразить «другое – но – то же» событие и как будто затушевать связь с якобы реально существующими людьми и событиями // Пахсарьян Н.Т. Генезис, поэтика и жанровая система французского романа 1690–1760-х годов. Днепрпетровск, 1996. С.122.

<sup>380</sup> Мопассан Г. де. История Манон Леско // Мопассан. Собрание сочинений в 13 томах. М., 1950, Т. 13. С. 231.

<sup>381</sup> Шульц С. А. «Игрок» Достоевского и «Манон Леско» Прево (Аспект исторической поэтики). // Русская литература. СПб., 2004. № 3. С. 161.

В силу этой всепобеждающей женственности героини, противостоять которой невозможно, Манон, как и шекспировская Клеопатра, оказывается сильнее своего любимого, подчиняя его своим прихотям и заставляя следовать своей воле. По большей части именно Манон принимает все решения, а де Грие, пусть и нехотя, соглашается с ними, готовый пожертвовать всем ради чувства.

В порыве откровения де Грие так говорит своему другу Тибержу о чувстве к Манон: «Дело идет о жизни и существовании Манон, о ее любви, ее верности. Что положу я на другую чашу весов? Донныне ничто другое не имеет для меня цены. Она заменяет мне славу, счастье, богатство. Есть, несомненно, много вещей, ради которых я пожертвовал бы жизнью, чтобы получить их или чтобы избежать; но почитать какую-либо вещь дороже своей жизни — не значит почитать ее столь же, сколь Манон»<sup>382</sup>.

Если герои Расина могли попираť нравственный и политический долг в угоду чувству, прекрасно отдавая себе отчет, в чем заключается их долг, то для героев Прево критерии долга и нравственных законов оказываются зыбкими и непостоянными. Их чувствами часто владеет момент, та или иная ситуация, что, в конечном счете, и приводит к трагической развязке действия романа. Но вопреки всему этому любовь де Грие и Манон, которая не нуждается в согласии разума, оказывается искренней и неподдельной. Пройдя через множество испытаний, она остается нерушимой и в финале повествования накануне смерти героини только крепнет.

Совершенно иначе тема «господства» в любви решена в романе Сэмюэля Ричардсона «Кларисса» (1748), крупнейшего английского писателя эпохи Просвещения, которого Прево, кстати говоря, высоко ценил и даже переводил на французский язык. В центре романа Ричардсона стоит трагический конфликт двух незаурядных и очень сильных личностей — Клариссы Гарлоу, девушки из недавно разбогатевшей буржуазной семьи, и аристократа сэра Лавлейса, каждый из которых идет до конца, отстаивая свою систему ценностей и свое отношение к жизни. Открытая писателем и доведенная здесь до совершенства эпистолярная форма романа позволила Ричардсону проникнуть в глубину души своих персонажей, создав психологические портреты, не имеющие себе равных в прозе всего XVIII века.

Как и Шекспир в «Укрощении строптивой», Ричардсон обратился в «Клариссе» к проблеме семьи, брака и роли женщины в обществе. Общепринятые взгляды его эпохи по сути дела мало отличались от елизаветинских. И в XVIII веке женщина по-прежнему находилась в полном

<sup>382</sup> Прево А.-Ф. История кавалера де Грие и Манон Леско. М., 2004. С. 121.

подчинении сначала отцу, а затем и мужу, не имея права на собственный выбор в любви. Знаменательно, что полное название романа Ричардсона звучит следующим образом: «Кларисса или история юной девицы, в которой описаны наиболее важные события частной жизни и в особенности неприятности, могущие произойти вследствие неверного поведения как родителей, так и детей в вопросах брака».

Красивая, умная и независимая в своих суждениях, Кларисса, осознавшая себя самоценной личностью, с жаром восстает против решения семьи выдать ее замуж за нелюбимого ею жениха, справедливо видя в подобном браке лишь выгодную для ее близких коммерческую сделку. Никто не желает слушать ее доводы, считая их пустыми капризами. И тогда Кларисса, окончательно запутавшись, бежит из дома и попадает во власть обещавшего ей любовь и поддержку коварного Лавлейса.

Этот герой как бы пришел на страницы прозы Ричардсона из комедии эпохи Реставрации, где существовало специальное амплуа повесы-либертина, в соответствии с которым подобные персонажи изображались как веселые, остроумные, находчивые и, в общем-то, вполне симпатичные плуты. Они попирали нормы лицемерной пуританской нравственности в угоду «естественных» чувств. Сам Лавлейс часто называет себя повесой (*rake*), ссылаясь даже на некие анналы повес (*rakish annals*) и на их неписаный моральный кодекс. Но он живет в другую эпоху и весьма сильно отличается от своих комедийных предшественников.

Действительно, Лавлейс умен, остроумен, находчив, щедр и смел. Но он по-своему и страшен, поскольку все эти привлекательные свойства своей натуры он использует только в целях разрушения<sup>383</sup>. «Естественные» чувства для него не существуют, а нравственные нормы отсутствуют. У него жестокое сердце черствого эгоиста, а отношения с женщинами для него — своеобразная игра, где он должен победить любой ценой, полностью подчинив себе свою жертву. «Однажды укрощенная, укрощена навсегда» (*Once subdued, is always subdued*), — искренне считает он. Видя в Клариссе образец ума, красоты и добродетели, он полагает, что, победив ее, он победит весь женский пол. По его мнению, «женщины рождены, чтобы переносить боль», и «они любят сильнее всего тех, мужчин или детей, кто причинит им больше страданий». В известной мере Лавлейс даже увлечен попавшей в его сети девушкой, признаваясь, что он не хочет жениться на ней и жить с ней одной семьей, но в то же время и не может жить без нее. Но это чувство никак нельзя назвать любовью. Чтобы покорить Клариссу, Лавлейс пускает в ход весь арсенал опытного соблазнителя, в том числе и самые недостойные уловки,

<sup>383</sup> Brothy E.B. Samuel Richardson. Boston, 1987. P. 72.

и, не преуспев, насилует одурманенную опиумом девушку — поступок, который любой повеса счел бы низким и отвратительным.

Но Лавлейс недооценил духовную силу и нравственную стойкость Клариссы. Поначалу она даже влюбляется в него, надеясь, что ее чувство способно изменить закоренелого повесу-либертена и принести им взаимное счастье. Однако дальнейший ход событий полностью разубеждает ее. Придя в себя после насилия, она твердо отказывается выйти замуж за Лавлейса, поскольку не может ни любить, ни уважать такого мужа. На протяжении всех испытаний, пройдя через множество обольщений и разочарований, Кларисса остается верной себе и своим нравственным убеждениям, и из борьбы, навязанной ей Лавлейсом, она выходит победительницей, хотя и слишком дорого платит за свою победу. В финале романа гибнут оба героя — так ничему и не научившийся Лавлейс и до конца сохранившая силу духа и нашедшая мир в своей душе Кларисса.

В XIX веке тема «господства» в любви получила новый поворот, после того, как в литературе появился и быстро стал популярен байронический герой, личность гордая, сильная, по-своему магнетическая и вместе с тем одинокая и разочарованная, одновременно носитель мировой скорби и смелый обличитель, бунтарь, выступивший против норм окружающего его общества. Такой герой очень хорошо прижился на русской почве, где байронизм получил, пожалуй, более заметное, чем в других странах Европы. Недаром же и Пушкин, и Лермонтов отдали ему свою дань.

Для предмета нашего разговора особенно интересен Лермонтов и его роман «Герой нашего времени» (1840). Здесь писатель не только создал, быть может, ярчайший в русской литературе характер такого героя, но и при всей авторской симпатии к Печорину (на что обратил внимание уже Белинский) показал и обратную, болезненную сторону байронизма. Не случайно же в предисловии к книге он считает портрет ее героя «составленным из пороков всего нашего поколения, в полном их развитии»<sup>384</sup>. Со школьной скамьи всем хорошо известно, что речь тут идет о поколении, вступившем во взрослую жизнь в глухие 1830-е годы, о так называемых лишних людях, которым некуда было приложить бурлящие в них силы и энергию.

Сил у Печорина, действительно, много, но все они подчинены не созидательной, а в основном разрушительной и в том числе и саморазрушительной цели. Герой Лермонтова живет в состоянии постоянной раздвоенности — ум и сердце у него как бы полностью разобщены. Сам Печорин в ставшем хрестоматийном монологе накануне дуэли с Груш-

<sup>384</sup> Лермонтов М. Ю. Полн. собр. соч. в 5 тт. М-Л, 1937. Т. 5. С. 186.

нищим говорит об этом так: «Из жизненной бури я вынес только несколько идей — и ни одного чувства. Я давно уж живу не сердцем, а головою. Я взвешиваю, разбираю свои собственные страсти и поступки с строгим любопытством, но без участия. Во мне два человека: один живет в полном смысле этого слова, а другой мыслит и судит его...»<sup>385</sup>.

Как в свое время показал В. Ф. Асмус, жить в полном смысле для Лермонтова и для его героя означает, прежде всего, действовать. Но действует Печорин лишь в узко личной сфере, холодно и как бы со стороны наблюдая за результатами своих поступков. По словам Асмуса, «тезис о первенстве воли и практического разума, обоснованный в немецком идеализме (особенно у Фихте-старшего) путем сложной и трудной диалектики, у Лермонтова выступает как органический устой его мировоззрения»<sup>386</sup>. Отсюда столь ярко выраженный волюнтаризм Печорина, принявший форму крайнего индивидуализма. В своих отношениях с окружающими, особенно с женщинами. Печорин постоянно ставит эксперименты, стремясь подчинить их своей воле и тем самым добиться над ними полной победы. «Возбуждать к себе чувство любви, преданности и страха — не есть ли первый признак и величайшее торжество власти?» — рассуждает он — «Быть для кого-нибудь причиной страданий и радостей, не имея на то никакого положительного права, — не самая ли сладкая пища нашей гордости? ... Если б я почитал себя лучше, могущественнее всех на свете, я был бы счастлив; если б все меня любили, я нашел бы в себе бесконечные источники любви»<sup>387</sup>.

Печорин легко добивается того, чего не смог сделать Лавлейс с Клариссой. Женщины — Бэла, Вера, княжна Мери — любят его и готовы полностью подчиниться его воле. (Недаром же Вера называет себя его рабой). Но сам Печорин не может найти в себе «бесконечные источники любви» или даже просто ответить на их чувство. В его случае, наверное, правильно было бы говорить о «главенстве» без любви. Познать чувство Печорину мешает всеразъедающий скепсис, который как бы становится программой его жизни. Этот скептицизм на корню рушит в нем порой возникающие у него вопреки такой программе проблески чувства, разъединяет его с людьми и, по сути дела, изгоняет его из общества на поиски смерти в далекой Персии.

В силу скепсиса двойственным и непоследовательным оказывается и фатализм Печорина, который увлекает его, заменяя ему твердую веру предков. Сравнивая «век нынешний и век минувший», герой говорит об

<sup>385</sup> Там же. С. 298.

<sup>386</sup> Асмус В. Ф. Круг идей Лермонтова // Литературное наследство. М., 1941. Т. 43-44. С. 84.

<sup>387</sup> Лермонтов М. Ю. Цит. соч. С. 270-271.

этой вере еще в одном хрестоматийном монологе-записи, помещенном в последней части романа, так и названной «Фаталист». Глядя на звезды, сияющие в ночном небе, Печорин размышляет: «Мне стало смешно, когда я вспомнил, что были некогда люди премудрые, думавшие, что светила небесные принимают участие в наших ничтожных спорах за клочок земли или за какие-нибудь вымышленные права. И что же? Эти лампы, зажженные, по их мнению, только для того, чтобы освещать их битвы и торжества, горят с прежним блеском, а их страсти и надежды угасли вместе с ними, как огонек, зажженный на краю леса беспечным странником! Но зато какую силу воли придавала им уверенность, что целое небо, с своими бесчисленными жителями, на них смотрит с участием, хотя немой, но неизменным!... А мы, их жалкие потомки, скитающиеся по земле без убеждений и гордости, без наслаждения и страха, кроме той невольной боязни, сжимающей сердце при мысли о неизбежном конце, мы неспособны более к великим жертвам ни для блага человечества, ни даже для собственного нашего счастья, потому что знаем его невозможность и равнодушно переходим от сомнения к сомнению, как наши предки бросались от одного заблуждения к другому, не имея, как они, ни надежды, ни даже того неопределенного, хотя и сильного наслаждения, которое встречает душа во всякой борьбе с людьми, или с судьбою...»<sup>388</sup>.

Как видно из текста, Печорин сетует здесь не на утрату веры в астрологический детерминизм, якобы, определявший в прошлом судьбы «людей премудрых», но на утрату веры в Божественный Промысел, которая не только не подавляла силу воли «премудрых», но, наоборот, обостряла ее. Такой веры у своих современников, «скитающихся по земле без убеждений и гордости», герой романа больше не находит. Это, однако, не значит, что у Печорина нет вообще никакой веры, и он стоит на позициях плоского атеизма. Печорина притягивает и одновременно отталкивает идея фатализма, по сути, близкого к мусульманству убеждения в существовании жесткой и безусловной предрешенности, как бы запрограммированности всех событий в жизни человека. Эта предрешенность, превращающая человека в раба судьбы и случая, далека от традиционной христианской идеи Божественного Промысла, как мы отметили, совсем не подавляющего воли индивидуума, или даже от идеи предопределения, какой ее видели кальвинисты и близкие им янсенисты. (Вспомним «Федру» Расина.) Лермонтова интересовал именно мусульманский вариант фатализма, как ясно из шуточных строк его лирики, процитированных в этой связи В. Ф. Асмусом:

<sup>388</sup> Там же. С. 316-317.

Судьбе как турок и татарин  
 За все я равно благодарен;  
 У Бога счастья не прошу  
 И молча зло переношу.  
 Быть может, небеса востока  
 Меня с ученьем их пророка  
 Невольно сблизили...

События «Фаталиста», как будто бы, подтверждают эту идею. Вулич, на лице которого Печорин увидел печать смерти, остается жив после давшего осечку выстрела из пистолета, приставленного прямо ко лбу, но в тот же самый вечер погибает от сабли пьяного казака. Печорин, со своей стороны, положившись на ту же веру в жесткое предопределение, храбро вступает в схватку с этим казаком и побеждает его, оставшись целым и невредимым.

«После всего этого как бы, кажется не сделаться фаталистом?» — размышляет по поводу случившегося Печорин. Однако всеразъедающий скепсис мешает ему принять такую философию жизни. «Но кто знает! Наверное, убежден ли он в чем, или нет?... И как часто мы принимаем за убеждение обман чувств или промах рассудка!... Я люблю сомневаться во всем: это расположение не мешает решительности характера; напротив, что до меня касается, то я всегда смелее иду вперед, когда не знаю, что меня ожидает. Ведь хуже смерти ничего не случится — а смерти не минуешь!»<sup>389</sup>

Смерть он вскоре и найдет в Персии...

Смысл названия романа Достоевского «Игрок» (1866), казалось бы, очевиден и лежит на поверхности. Игрок здесь главный герой, бедный учитель Алексей Иванович, который, начав играть, всецело подчиняет свою жизнь пагубной страсти к рулетке. Сам Достоевский еще за три года до публикации книги в письме к Н. Страхову так изложил ее замысел, уже в общих чертах созревший в его голове: «Сюжет рассказа следующий: один тип заграничного русского... Я беру натуру непосредственную, человека, однако же, многообразного, но во всем недоконченного, изверившегося и не смеющего не верить, восстающего на авторитеты и боящегося их. Он успокаивает себя тем, что ему нечего делать в России, и потому жесткая критика на людей, зовущих из России наших заграничных русских. Главная же штука в том, что все его жизненные соки, силы, буйство, смелость пошли на рулетку. Он — игрок, и не простой игрок, так же, как Скупой рыцарь не простой скупец... Он поэт в своем роде, но дело в том, что он сам стыдится этой поэзии, ибо

<sup>389</sup> Там же. С. 320.

глубоко чувствует ее низость, хотя потребность риска и облагораживает его в глазах самого себя. Весь рассказ — рассказ о том, как он третий год играет по игорным домам на рулетке... Если «Мертвый дом» обратил на себя внимание публики, как изображение каторжных, которых никто не изображал *наглядно* до мертвого дома, то этот рассказ обратит непременно на себя внимание, как *наглядное* и *подробнейшее* изображение рулеточной игры... Вещь, может быть, весьма недурная. Ведь был же любопытен «Мертвый дом». А это описание своего рода ада, своего рода каторжной «бани»; хочу и постараюсь сделать картину»<sup>390</sup>.

Как известно, роман был впоследствии продиктован в спешке будущей жене писателя А. Г. Сниткиной, и по ходу этой диктовки первоначальный замысел претерпел ряд изменений, которые все же не затронули образа главного героя. Алексей Иванович так и остался игроком, положившим «все жизненные соки» на рулетку.

Однако название романа, на наш взгляд, можно понимать и шире. Ведь, по сути дела, почти все действующие лица книги, оторванные от родной почвы и живущие неестественной жизнью «заграничных русских», да и не только они, играют тут те или иные роли, которые не соответствуют их природе, порой путая маску со своим истинным лицом. И маски эти, как правило, соотносятся с разнообразными литературными персонажами, которых легко может узнать внимательный читатель. В этом отношении «Игрок», быть может, самый «литературный» роман Достоевского.

Так погрязший в долгах генерал, выдающий себя за богатого русского вельможу, позабыв о своих маленьких детях, почти полностью вживается в роль одержимого любовной страстью старика из мольеровских комедий, где чувство трактуется как своеобразная классицистическая мания. В конце романа, впав в детство и войдя в ампулу *gamoli*, он, наконец, добивается своего — женится на куртизанке Бланш и перед смертью оставляет ей свое доброе имя и свое состояние.

Ловкие проходимцы французы мадемуазель Бланш и де Грие неминуемо соотносятся с героями «Манон Леско», хотя, как показали исследователи, и не только с ними. Комментаторы, в частности, считают, что образ Бланш восходит к «принцессе де Магадор» из очерка «Кикильбюри на Рейне» Теккеря и фривольным героиням Поля де Кока. Де Грие же — «козлиная борода», сатир, и сниженный французский вариант гоголевского Хлестакова<sup>391</sup>. Что же касается героев «Манон Леско», то Бланш и де Грие явно сатирическое, пародийное их воплощение. Оба они самозван-

<sup>390</sup> Достоевский Ф. М. Собр. соч. в 10 тт. М., 1956. Т. 4. С. 603-604.

<sup>391</sup> Ичин. К. «Игрок» Достоевского как роман тайн // 36. Матиче спр. за славистику. Нови Сад, 1997. № 52. С. 93-94.

цы, присвоившие себе чужие имена, чья единственная цель — получить деньги. У мнимого маркиза де Грие нет и капли бескорыстия и благородства его литературного предшественника, как нет у него никакой любви ни к кому, кроме самого себя. У беззастенчивой же и холодной авантюристки Бланш нет ни обаяния, ни загадочности Манон, а демоническое начало в ней комически снижено.

Бабушка, богатая московская барыня Антонида Васильевна Тарасевичева, «бойкая, задорная, самодовольная, прямо сидящая, громко повелительно кричащая и всех бранящая», по мнению исследователей, напоминает Хлестову из «Горе от ума» и Ахросимову из «Войны и мира»<sup>392</sup>. Но в контексте романа она все же, скорее, соотносится со старой графиней из «Пиковой дамы» Пушкина, хотя такое соответствие и строится по принципу схожести-контраста. Для пушкинского Германа графиня олицетворяет собой рок, неумолимую судьбу, которая способна «составить счастье целой жизни», но может и коварно разрушить эту жизнь, разбив все ожидания. Почти так же, со страхом и надеждой относится к бабушке и большинство действующих лиц романа, в том числе даже и Полина, для которых судьба — это деньги, бабушкино наследство. Потерять его — для них полная катастрофа. Но сама бабушка, хотя и взбалмошная, но умная и проницательная женщина, которая как бы насквозь видит окружающих, попав в «каторжную баню» Рулеттенбурга, неожиданно подчиняется царящим там законам рока и с азартом своей буйной природы в три дня проигрывает целое состояние. Так судьба, хотя и на время, подчиняет ее себе, лишая свободы выбора. Тем не менее, только бабушка, единственная из всех персонажей книги, способна одержать победу над «адам» Рулеттенбурга, уехав на родину в Россию, к своим корням и занявшись строительством храма. Больше никто из героев романа в Россию не возвращается.

Все биографы Достоевского согласны в том, что в рассказе о сложных отношениях главных героев — Алексея Ивановича и Полины — писатель оттапливался от своих личных весьма болезненных переживаний, связанных с увлечением Аполлинарией Суловой. Но и эти переживания он переработал в литературном ключе, подчинив их увиденной в новом ракурсе теме «главенства» в любви.

В романе Достоевского роль сильного и загадочного байронического героя примеряет на себя женщина, «гордячка» Полина, а роль жертвы, слабого и послушного любому приказанию госпожи раба взял на себя мужчина, Алексей Иванович. Таким образом, отношения Печорина с женщинами здесь как бы поставлены с ног на голову, что, на наш

<sup>392</sup> Мочульский К. В. Гоголь. Соловьев. Достоевский. М., 1995. С. 376.

взгляд, не исключает сознательного пародирования этой еще недавно столь модной модели. На эту перевернутую байроническую парадигму накладывается еще и вывернутые наизнанку куртуазные отношения, описные в стихотворении Шиллера «Перчатка», которое Достоевский мог знать, если не в подлиннике, то по вольному переводу Лермонтова или по переводу Жуковского. В этом стихотворении неприступная дама, бросив перчатку в логово диких зверей, в качестве испытания посылает рыцаря принести ее. Рыцарь исполняет поручение дамы, но, вернувшись с перчаткой, не может скрыть «досады жестокой». Какой уж там куртуазнейший сэр Ланселот!

А, вот, что уже в первой главе романа Алексей Иванович думает о своих отношениях с Полиной: «И еще раз теперь я задал себе вопрос: люблю ли я ее? И еще раз не сумел на него ответить, то есть, лучше сказать, я опять, в сотый раз, ответил себе, что я ее ненавижу. Да, она была мне ненавистна. Бывали минуты (а именно каждый раз при конце наших разговоров), что я отдал бы полжизни, чтоб задушить ее! Клянусь, если б возможно было медленно погрузить в ее грудь острый нож, то я, мне кажется, схватился за него с наслаждением. А между тем, клянусь всем, что есть святого, если бы на Шлангенберге, на модном пуанте, она действительно сказала мне: «бросьтесь вниз», то я бы тотчас же бросился, и даже с наслаждением. Я знал это. Так или этак, но это должно было разрешиться. Все это она удивительно понимает, и мысль о том, что я вполне верно и отчетливо сознаю всю ее недоступность для меня, всю невозможность исполнения моих фантазий, — эта мысль, я уверен, доставляет ей чрезвычайное наслаждение; иначе могла ли бы она, осторожная и умная, быть со мной в таких короткостях и откровенностях? Мне кажется, она до сих пор смотрела на меня как та древняя императрица, которая стала раздеваться при своем невольнике, считая его не за человека. Да, она много раз считала меня не за человека...»<sup>393</sup>.

Оторвавшаяся от корней (свое русское имя Прасковья она заменила на не значащую в православных святцах Полину), увлекшаяся внешним лоском ничтожного де Грие и пережившая унижительное разочарование, героиня романа как бы отыгрывается на Алексее Ивановиче, постоянно унижая и искушая его. Так она проводит его на оскорбление ни в чем не повинной немки-баронессы и отправляет его за игорный стол, не подозревая, правда, к каким последствиям это приведет. На свой лад Полина обращается с влюбленным в нее героем ничуть не лучше, чем Лавлейс с Клариссой. При этом она прямо говорит Алексею Ивановичу: «Вы мне ненавистны, — именно тем, что я так много

<sup>393</sup> Достоевский Ф. М. Цит соч. С. 292.

вам позволила, и еще ненавистнее тем, что так мне нужны»<sup>394</sup>. Как в трагедии Расина, героям тесно рядом друг с другом, но они и не могут обойтись один без другого.

Как установили исследователи, образ древней императрицы, преспокойно раздевающейся при невольнике, ибо она не считает его за человека, навеян инцидентом из личных отношений писателя с Аполлинарией Сусловой. Но императрица — это, очевидно, Клеопатра, чье неназванное имя тут вовсе не случайно. Обозначенная в трагедии Шекспира контрапунктом тема любви-ненависти в романе Достоевского выходит на передний план и поворачивается совсем неожиданным ракурсом. Оказывается, что рабское унижение доставляет герою некую извращенную радость. Он говорит Полине: «Ну, да, да, мне от вас рабство — наслаждение. Есть, есть наслаждение в последней степени приниженности и ничтожества! Черт знает, может быть, оно есть и в кнуте, когда кнут ложится на спину и рвет в клочки мясо...»<sup>395</sup> По справедливому мнению К. В. Мочульского, здесь впервые в творчестве Достоевского столь ярко раскрылась демоническая сила эроса. От Полины тянется нить к «фатальным женщинам» более поздних романов: Настасье Филипповне, Аглае, Катерине Ивановне, Грушеньке<sup>396</sup>.

Но однажды наступает момент катастрофы, и тогда Полина, сбросив маску жестокой повелительницы, приходит к Алексею Ивановичу в поисках участия и утешения, в поисках любви, предлагая взамен свое чувство. Однако поздно. Герой уже не в состоянии ответить взаимностью. Две страсти не могут соперничать в его душе. Открытое ему некогда той же Полиной искушение игрой оказалось слишком сильным, и он полностью сломался, выбрав себе другую госпожу, не менее таинственную и коварную — рулетку. Теперь он во власти этого нового рабства, по-своему еще более сладкого и мучительного, вырваться из которого у него недостает сил.

И тут у Алексея Ивановича тоже есть свои литературные предшественники. Это, конечно же, пушкинский Германн, променявший любовь на игру и ставший рабом случая, который и обманул его. И, может быть, в еще большей мере Печорин с его двойственным фатализмом. Алексей Иванович, «изверившийся и не смеющий не верить», тоже теряет крепкую веру предков. Но если для Печорина с его скепсисом фатализм является все-таки лишь очень правдоподобной вероятностью, то для героя Достоевского он становится абсолютной необходимостью, неким эрзацем истинной веры, приводя к обожествлению судьбы, пере-

<sup>394</sup> Там же. С. 291.

<sup>395</sup> Там же. С. 312.

<sup>396</sup> Мочульский К. В. Цит. соч. С. 375.

менчивой и коварной фортуны. Однако в отличие от Германна, у Алексея Ивановича нет мужества, чтобы вступить с судьбой в поединок; нет у него и печоринской силы воли, способной смести препятствия и добиться своего. Он человек слабый, и потому он полностью запутывается в тенетах сладкого рабства, проигрывая сегодня, но все же надеясь на перекур очевидному, что завтра ему может повезти.

Так Достоевский, взяв уже готовые литературные модели и, в частности, тему «главенства» в любви, подчинил их одному из важнейших мотивов своего творчества — проблеме духовной свободы человека, ее поисков и ее отсутствия. Там, где нет свободы, начинается рабство, и оно может принять самые причудливые формы, при этом всегда лишая человека собственной воли и выбора. Достоевский не зря уподобил игорные заведения каторжной бане. И каторжники, и игроки оказываются в настоящем аду некоего замкнутого пространства, вырваться из которого они не могут. Но если каторжники попали туда не по своей воле, то игроки сами предпочли такую участь. Как верно заметил Р. Л. Джексон, в мире игорного бизнеса у всех возникает иллюзия свободного выбора, но никто на самом деле не владеет и не может владеть свободой<sup>397</sup>. Поистине, «оставь надежду всяк сюда входящий». Теперь ты раб случая и судьбы, и всю свою любовь ты должен отдать им. О таком «главенстве» ни Алисон из Бата, ни Петруччо и ни один другой из упомянутых выше литературных героев не смел и помыслить. Его первым показал читателям только автор «Игрока».

Знаменательно, что писатель оставил финал романа открытым. Что ждет его героев? Здесь можно лишь строить догадки. Вопреки мнению большинства критиков, нам не кажется, что к концу книги продолжающая любить героя Полина окончательно выздоровела. Чтобы выздороветь, ей нужно, как и бабушке, вернуться на родину, а она пока еще остается за границей в семье влюбленного в нее, но ею не любимого мистера Астлея. Почему? Может быть, она все еще надеется на духовное возрождение героя? Определенно ответить на этот вопрос невозможно.

Что же касается самого Алексея Ивановича, то и его судьба тоже все-таки не совсем ясна. Скорее всего, и тут согласны почти все исследователи, он так и кончит жизнь за игорным столом. Именно это ему и предсказывает мистер Астлей. Но ведь сумел же сам Достоевский победить пагубную страсть к рулетке. В «Игроке», где так много автобиографических деталей, такую возможность нельзя безоговорочно исключить.

---

<sup>397</sup> Jackson R. L. *The Art of Dostoevsky*. Princeton, New Jersey, 1981. P. 208.

## Содержание

### Часть 1. Джеффри Чосер: жизнь и творчество

#### **Вместо введения: несколько слов о Чосере и его эпохе 7**

#### **«И снилось мне...» (Поэмы-видения) 18**

*Немного о лирике Чосера 18*

*«Книга герцогини» 22*

*«Дом Славы» 27*

*«Птичий парламент» 33*

*«Легенда о славных женщинах» 40*

#### **«Горести царевича Троила» («Троила и Крессида») 45**

#### **«Человеческая комедия» Джеффри Чосера 72**

***Первый фрагмент 77***

*Зачин и «Общий Пролог» 77*

*Рассказ Рыцаря 98*

*Рассказ Мельника 112*

*Рассказ Мажордома 119*

*Рассказ Повара 122*

***Второй фрагмент 123***

***Третий фрагмент 128***

*Пролог Батской Ткачихи 128*

*Рассказ Батской Ткачихи 135*

*Рассказ брата Губерта 137*

*Рассказ Пристава 140*

***Четвертый фрагмент 143***

*История о терпеливой Гризельде 143*

*Рассказ Купца 149*

***Пятый фрагмент 158***

*Рассказ Сквайра 158*

*Рассказ Франклина 161*

***Шестой фрагмент 167***

*Рассказ Врача 167*

*Рассказ Продавца Индульгенций 169*

<i>Седьмой фрагмент</i>	177
Рассказ Шкипера	178
Рассказ Аббатисы	181
Рассказ о сэре Топасе	187
Рассказ о Мелибее	191
Рассказ Монаха	194
Рассказ Монастырского Капеллана	197
<i>Восьмой фрагмент</i>	207
Рассказ Второй Монахини	207
Рассказ Слуги Каноника	212
<i>Девятый фрагмент</i>	215
Рассказ Эконома	216
<i>Десятый фрагмент</i>	219
Рассказ Священника	220
Отречение	223
<i>Готическая перспектива</i>	226
<b>Заключение</b>	<b>233</b>

## **Часть 2. Мотивы Чосера в русской литературе**

**Кривые дороги: Чосер и Гоголь 238**

**Отречения: Чосер и Толстой 256**

**Лицемер и его жертва: трагический поворот сюжета  
(От «Кентерберийских рассказов»  
к «Селу Степанчикову») 281**

**«Главенство» в любви (От «Кентерберийских рассказов»  
к «Игроку» Ф. М. Достоевского) 311**

# А. Н. Горбунов

## ЧОСЕР СРЕДНЕВЕКОВЫЙ

В первой на русском языке монографии о творчестве Джеффри Чосера, считающегося «отцом английской литературы», анализируются практически все его произведения, в частности знаменитые «Троил и Крессида» и «Кентерберийские рассказы». Особое внимание в книге уделено религиозной составляющей творчества Чосера как типичного писателя позднего Средневековья – его связям с Католической церковью и нарождающимся движением Предреформации в Англии, с Уиклифом и лоллардами, а также с так называемым «сентиментальным благочестием» XIV века.



Автор книги подробно разбирает характеры духовных особ, выведенных в «Кентерберийских рассказах» и религиозные истории, вошедшие в книгу, среди которых есть назидательные примеры, проповеди и самое лучшее житие, написанное на среднеанглийском языке. Кроме того, рассматриваются боэцианские мотивы творчества Чосера, которого занимало соотношение Божьего промысла и воли человека.

Во втором разделе книги автор останавливается на религиозных моментах, общих для Д. Чосера и некоторых русских писателей, предлагая собственное прочтение ряда сцен «Мертвых душ» Н. В. Гоголя, «Исповеди» Л. Н. Толстого и «Игрока» Ф. М. Достоевского в свете религиозных исканий авторов.



**Андрей Николаевич Горбунов** (род. в 1940 г.) — доктор филологических наук, профессор кафедры истории зарубежной литературы филофака МГУ, член редколлегии «Литературных памятников», член шекспировской комиссии при РАН. Автор монографий «Романы Скотта Фицджеральда», «Джон Донн и английская поэзия XVI–XVII веков», «Шекспировские контексты» и более ста научных статей. Составитель, ответственный редактор многочисленных книг, в частности, «Гамлет», «Юлий Цезарь», «Троил и Крессида: Чосер, Хенрисон, Шекспир», «Джон Милтон: Потерянный рай, Возвращенный рай, другие поэтические произведения», «Джон Донн: стихотворения и поэмы».