

*А. Д. Михайлов*

# ОТ ФРАНСУА ВИЙОНА ДО МАРСЕЛЯ ПРУСТА

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



STUDIA PHILOLOGICA

Studia philologica

Андрей Михайлов

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

«Языки Славянской Культуры»

2009

**Михайлов А. Д.**

От Франсуа Вийона до Марселя Пруста. Страницы истории французской литературы Нового времени (XVI-XIX века).  
Том I / А. Д. Михайлов — «Языки Славянской Культуры»,  
2009 — (Studia philologica)

ISBN 978-5-9551-0366-2

В книге собраны статьи, написанные в разное время (начиная с 60-х годов), но посвященные в какой-то мере одной теме – основным моментам развития французской литературы эпохи Возрождения и Семнадцатого столетия (то есть особенностям и закономерностям протекания литературного процесса). Здесь есть статьи обобщающего характера, статьи, посвященные творческому пути крупнейших представителей литературы этого времени (Вийон, Рабле, Ронсар, Агриппа д'Обинье, Корнель и др.), проблемам переходных эпох и некоторым частным вопросам, важным для характеристики движения литературы на протяжении более чем двух веков.

ISBN 978-5-9551-0366-2

© Михайлов А. Д., 2009

© Языки Славянской Культуры, 2009

## Содержание

ПРЕДИСЛОВИЕ	6
Ренессанс и его проблемы	10
КОНЕЦ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ И ФРАНСУА ВИЙОН	10
1	10
2	13
НЕКОТОРЫЕ ЧЕРТЫ ФРАНЦУЗСКОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ	19
1	19
2	21
3	24
4	31
5	35
Конец ознакомительного фрагмента.	37

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

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

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

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

## ПРЕДИСЛОВИЕ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Этими соображениями и определяются границы книги.

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

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

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

Но обращаясь к задним полкам литературы можно обнаружить и там, среди этих порядком подзабытых поделок произведения если и не первоклассные, то значительные, написанные вполне профессионально и даже не без блеска, что и заинтересовывало читателей той эпохи. И вот что интересно: за последние десятилетия только что ушедшего века происходит возврат



интереса – и исследовательского, и читательского – к тем писателям, которых еще недавно оценивали предвзято и однобоко.

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

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

## Ренессанс и его проблемы

### КОНЕЦ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ И ФРАНСУА ВИЙОН

#### 1

Пятнадцатое столетие в истории французской поэзии стало веком новых поисков и угасания средневековых традиций. В области лирики подвизается много поэтов. Начнем, пожалуй, с Кристины Пизанской (1364 – 1431). Творчество этой итальянки по происхождению, французки по взглядам и вкусам приходится на самый тяжелый период Столетней войны (1337 – 1453), когда неудачная борьба с англичанами вдобавок превратилась в войну гражданскую. Дочь придворного астролога, Кристина получила хорошее образование, она знала литературу Рима, с книгами Данте, Петрарки и Боккаччо не расставалась. Она была одним из первых французских литераторов, испытавших воздействие итальянского Возрождения. Гуманистические устремления Кристины проявились в участии в споре о «Романе о Розе», на который она откликнулась «Посланием богу любви» (1399) и «Сказом о Розе» (1400), отстаивая идею равноправия женщины. Ряд трактатов Кристина посвятила вопросам женского воспитания.

Поэтесса была литератором-профессионалом и зарабатывала на жизнь своим пером: она заказывала иллюстрированные списки своих книг и подносила их знатым библиофилам – герцогу Беррийскому, Изабелле Баварской и др. В наиболее искренних стихах Кристина рассказывала о незавидной доле молодой вдовы с детьми на руках, вынужденной писать в угоду венценосным меценатам.

Поэзия Кристины Пизанской трагична, но этот трагизм стоичен – недаром поэтесса часто обращалась мыслью к римскому философу Сенеке. Личностное начало, столь свойственное лирике Кристины, сказалось в выдвигании на первый план переживаний женщины, матери, вдовы; оно возведено в художественный принцип и отражает общественные позиции писательницы. В ее поэзии проявляется гражданственность как в произведениях исторических (например, в «Книге о делах и добрых обычаях короля Карла», 1404), так и в откликах на современные события («Ламентации о бедах гражданской войны», 1410; «Сказ о Жанне д'Арк», 1429). Патриотическое чувство, пробужденное бедствиями войны, присутствует и в этико-философских сочинениях Кристины, в ее навеянных Боккаччо трактатах «Град женщин» и «Книга о трех добродетелях», где писательница рисует картину мирной жизни, указывает на семейные и общественные функции женщин и призывает их отстаивать свои права и заботиться о своем образовании. В философско-психологических поэмах «Путь долгого учения» и «Книга о превратностях судьбы» поэтесса рассказала, как на ее трудном пути ей помогали не только творения отцов церкви и античных философов, но и стихи итальянских поэтов, хотя пристрастие к аллегориям и дидактизм не давали Кристине возможности преодолеть систему средневековых взглядов. Впрочем, этого не смог сделать и никто из ее современников.

Самым талантливым из них был Ален Шартье (1385 – ок. 1434), выходец из зажиточных горожан, достигший высоких государственных постов. Человек образованный, он испробовал свои силы не только во французской, но и в латинской прозе, в последней стараясь следовать Цицерону и Тациту, а не средневековым схоластам. Славу принесли ему поэмы – «Книга четырех дам» (1415) и «Безжалостная красавица» (1424). В первой рассказывается о споре дам, потерявших возлюбленных, причем каждая считает себя самой несчастной. Действительность врывается в обстановку условной куртуазной контроверзы: если двух дам покинули, то две другие оплакивают соответственно плен и смерть своих кавалеров, участвовавших в трагиче-

ской битве при Азенкуре. Тема бедствий войны находит яркое воплощение в прозаической «Четырехголосой инвективе» (1422) Шартье, где Франция, Народ, Рыцарство и Клир обсуждали причины, приведшие страну к катастрофе. В поэме «Безжалостная красавица», по сути дела, проповедуется новая «рыцарственность», связанная с душевными качествами человека, а не его положением в обществе. Это, а также глубоко серьезное отношение к любви, облагораживающему ее воздействию и тонкий для своего времени психологический анализ любовного чувства выявляют в Алене Шартье предтечу Ренессанса.

Развитие традиций средневековой лирики завершается творчеством Карла Орлеанского, самого талантливого французского поэта первой половины XV столетия.

Герцог Карл (Шарль) Орлеанский (1394 – 1465) прожил бурную жизнь, полную утрат и разочарований. Он был всесторонне образован, воспринял от отца, герцога Людовика Орлеанского, вкус к изяществу, пышным празднествам и застольным беседам. От матери-итальянки, Валентины Висконти, он перенял интерес к литературе, к классической образованности. Он основательно проштудировал латынь и древних авторов, не расставался с книгами Боккаччо и Петрарки. Во время английского плена он близко сошелся с Алисой Суффолк, внучкой Чосера и познакомился с произведениями ее деда. Книги были, быть может, самыми верными спутниками его жизни; разлуку со своей библиотекой в замке Блуа он оплакивал вряд ли менее горько, чем разлуку с молодой женой и с родиной.

Литературные интересы возникли у Карла рано, но лишь плен пробудил в нем истинного поэта. Впрочем, и до битвы при Азенкуре (1415) Карл написал несколько изящных баллад и песен, выдержанных в духе старой школы. После Азенкура начинается двадцатипятилетний плен. То впадая в отчаяние, то вновь обретая надежду, проводит он годы неволи, и поэзия становится для него главным источником душевного отдохновения.

При всей ее трагической напряженности, лирика Карла Орлеанского поражает цельностью и даже успокоенностью. Объяснение тому – и опора на традицию, и характер мировоззрения поэта. Лирика Карла традиционна не только по форме (баллады, песни, «жалобы», рондо и т. п.), но и по тематике. В балладах и песнях, созданных в Англии, поэт воспевает свою Даму, варьирует знакомый еще трубадурам мотив «любви издалека». Но Карл действительно любил и был в разлуке с любимой, и его тоска неподдельна и искренна. В стихах появляются штрихи, рисующие облик реального плена, облик мрачного тюремщика, следящего за каждым шагом поэта.

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

Аллегорическое изображение его Сердца и Мысли, то находящихся в согласии и пребывающих в веселии, то блуждающих в «сумрачном лесу мучительной печали», придавало стихам лирическое напряжение, усложняло образную структуру лирики. В некоторых стихотворениях, однако, Карл приходит к прозрачной ясности образа, свободного от аллегоризма. Особенно в стихотворениях, посвященных природе родной страны. Неподдельным горем и смирением проникнуты баллады, написанные поэтом после того, как он узнал о смерти жены, с которой ему так и не удалось увидеться (1434). Поэт пишет о войне Смерти с Любовью, вспоминает, предвзяв Вийона, печальную судьбу знаменитых женщин прошлых времен – Крессиду, Изольду, Елену, думает о приближении своей смерти. Вслед за печальными балладами могут следовать стихотворения, описывающие природу Франции, пробуждающуюся под лучами весеннего солнца, веселый Валентинов день, когда молодые люди выбирают подружек.

В цикле песен, созданных позже в Англии, отразилась любовь поэта к молодой женщине, англичанке, вероятно Алисе Суффолк. Эта любовь обновила палитру поэта, в образный арсенал которого входит аллегория «Беззаботность», становящаяся затем ключом к поздней его лирике. Карла иногда обвиняют в том, что, живя во время Столетней войны, он мало писал батальных сцен, не изображал «бедствий войны». Могло иметь значение то, что юный Карл в первый же серьезной битве попал в руки врага, а в 25-летнем плену он имел мало сведений о положении во Франции. Однако ее судьбы постоянно заботят поэта. Карл детально анализирует причины, которые привели страну к упадку. Он видит прежде всего причины морального порядка – упадок нравственности, корыстолюбие, забвение национальных традиций, вспоминает о славном прошлом Франции, о Карле Великом, Роланде и Оливье, Людовике Святом и победном кличе французов «Монжуа!» Карл обращает страстный призыв молиться о мире к прелатам, королю, к простому народу.

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

Если в период плена для поэта характерно ощущение разлада, превосходно выраженное в балладе («Я мучаюсь от жажды близ фонтана, в жару любви от холода дрожу...»), послужившей темой известного состязания в Блуа, то после возвращения (1440) Карл обращается к иным темам. Его излюбленной формой становится рондо, филигранностью отделки, сжатостью и замкнутостью подготовляющее возрожденческий сонет (рондо охотно писал еще Клеман Маро). У Карла есть и шуточные рондо, посвященные педанту мэтру Этьену Легу или старому псу Брике; есть проникновенные зарисовки пробуждающейся природы:

Время сбросило одеянье  
Ветра, холода и дождей,  
Как парча, на природе всей  
Солнца радостное сиянье...  
Струй серебрянных трепетанье  
И река несет, и ручей,  
В каждой капле – отблеск лучей,  
Полон снова мир обаянья!  
Время сбросило одеянье  
Ветра, холода и дождей.  
(Пер. С. Вышеславцевой)

Но в стихотворениях появляется мотив старости: «Мир устал от меня, – но и я – от него». Поэт призывает наслаждаться немногими радостями жизни, оставшимися ему в удел, – охотой, застольной беседой, чтением, созерцанием природы.

Слава Карла Орлеанского в XV в. была повсеместной. В его замке в Блуа собирались поэты со всей Франции, и среди них он был не только герцогом, родственником короля, но и признанным мастером поэтического цеха. Над своими произведениями он работал с профессиональной писательской ответственностью, порой десятилетиями, внося новые варианты, ища точного слова или концовки, поразительной по сжатости и емкости. Но в противоположность многим поэтам кануна Возрождения, современникам и последователям Карла Орлеанского – братьям Роберте, Жану Мешино, Анри Боду, Мар тену Лефрану, Жану Молине, Гийому Кретену и др., – формальные поиски не были для него самоцелью. Искренность поэзии Карла почувствовали не только соотечественники; во второй половине XV в. итальянский гуманист Антонио Астезано сделал попытку перевести его произведения на латынь. Однако последний крупный поэт французского Средневековья не был усвоен молодой ренессансной культурой; в XVI в. его творчество было оттеснено поэзией Возрождения и стало постепенно забываться. Впервые стихи Карла Орлеанского были напечатаны лишь в 1803 году.

## 2

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

Вийон (Вильон, Виллон; 1431? – после 1463) и его поэзия стали предметом огромного числа исследований. Между тем о его жизни известно очень мало. Дата рождения поэта сомнительна, время смерти – неизвестно. Имя поэта – Франсуа Монкорбье – редко упоминается в документах, и известно лишь то, о чем он сам рассказал, взволнованно и откровенно, но многое недоговорив и кое о чем умолчав. В построении его поэм, будто всегда «автобиографических», проглядывает определенный «умысел»: поэт сам творил свою легенду. В произведениях Вийона немало темных мест, однако попытки искать в его творчестве некий эзотерический смысл заканчиваются неудачей.

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

Вийон с большим правом, чем Карл, может быть назван первым французским национальным поэтом и поэтом великим, ибо ему удалось с необычайной силой раскрыть через свое лирическое «я» всю эпоху, полностью посвятить читателя в жизнь своего времени. Но он и преодолевал эту эпоху, выходил за ее рамки, подчас моделируя общечеловеческие, универсальные переживания и ситуации. Его творчество не выходит за рамки средневековой поэтики. Вийон унаследовал ее мотивы и темы, ее приемы. Но он не копировал их слепо. То он неожиданно и дерзко переводил в иронический план, скажем, традиционные для средневековой лирики сетования на жестокость возлюбленной или славословия сильным мира сего, то, напротив, заострял и существенно углублял опять-таки традиционные споры («души с телом») или ламентации по поводу бренности всего земного, вскрывая в этих темах настоящий трагизм и безысходность. Поэтому поэзия Вийона, по сравнению с его предшественниками, стала подлинной поэтической революцией.

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

В раннем творчестве Вийона, куда относится так называемое «Лэ» (или «Малое завещание», 1456), а также несколько баллад, созданных между 1455 и 1458 годами, такого новаторства еще не было. Поэма «Лэ», из-за большого количества намеков на конкретных лиц теперь непонятная без комментария, должна была восхитить современников неистощимым юмором, врожденной веселостью, смелостью сатиры. Вийон заявляет здесь о себе как о поэте-горожанине: в его шутильной поэме природы нет, есть только Париж (его жители, нравы, жизнь его улицы). И картины города, мрачного, зимнего, пустынного, сделаны мастерски.

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

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

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

Центральная проблема книги – это человек в окружающем мире, в котором поэту его страдания открыли больше истин, «чем все комментарии Аверроэса к Аристотелю» (строфа XII). Личный опыт, данные чувств имеют для Вийона первостепенное значение. Так поэт идет к стихийному «номинализму» и материализму. Человек оказывается у него не только субъектом, но и объектом, а опыт – путем познания и искусства. Вийон переосмысливает средневековое понимание страдания: оно не очищает, а учит, что, с его точки зрения, и важнее. Регламентированной морали средневекового общества поэт противопоставляет потребности, права личности. Мысль о единичном человеке, индивидуальной судьбе проходит через все «Завещание». Но человек Вийона находится в конфликте с обществом. И это не просто конфликт бедняка и богатых, как полагал Марсель Швоб, но в некотором роде конфликт отдельной личности и общества, ибо горькая жизнь Вийона и окружающих его горемык подсказывала ему мысль, что человек одинок среди людей (строфа XXIII):

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

Вийон, конечно, писал о себе, но в изображении поэта человек утрачивал связь со средой, веру в благоприятствующий ему богоданный строй мироздания. Христианская предполагаемая гармония земной юдоли и загробного существования у поэта тоже нарушалась. Человек Вийона уже не хочет умерщвлять тело во имя спасения души. Жизнь – телесное бытие – вот непосредственный предмет поэзии Вийона. Окружающий человека вещный мир является для него безграничным арсеналом художественных средств. Вийон избегает всяких иносказаний и аллегорий. Бытовые детали играют огромную роль в его поэзии. Через деталь, через часть изображается и познается целое; мелкие компоненты человеческого бытия начинают жить своей жизнью, предвосхищая необузданное вещное пиршество Рабле. Отсюда – перечисления предметов, например всяческой снеди:

Пулярки, утки, каплуны,  
Фазаны, рыба, яйца всмятку,  
Вкрутую, пироги, блины,  
Подливам, винам – нет цены...  
(Пер. Ф. Мендельсона)

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

В поэзии Вийона пересмотр средневековых взглядов и поэтических форм коснулся и основной сферы лирики – сферы любви. В энергических строфах поэмы (LVIII – LXIII) Вийон обрушивается на женщин. Но он далек от средневекового женоненавистничества и аскетизма, от мысли о врожденной «нечистоте» женщины. В строфе L он пишет:

Ругают женщин повсеместно,  
Однако в них ли корень зла?  
Ведь каждая когда-то честной  
И чистой девушкой была!  
(Пер. Ф. Мендельсона)

Любовь становится продажной и грязной, основанной на лжи и корысти лишь потому, что таково общество, Вийон мечтает о любви подлинной, свободной и правдивой, однако не находит такой в жизни. Отсюда пессимистический рефрен «Двойной баллады» (входит в «Завещание») – «Как счастлив тот, кто не влюблен!» Куртуазное Средневековье, создавшее культ дамы, далекий от реальной жизни, воспевало возвышенную любовь; Вийон же подсмеивается над поэтами, ее прославлявшими. Если в стихах Карла Орлеанского звучала прощальная песнь старой рыцарской культуре, то у Вийона встречается прямое глумление над ней в стихах о плотской любви, в изображении которой он бывает вызывающе груб («Баллада о Толстухе Марго»).

В описании изнанки жизни Вийон необыкновенно изобретателен. Порой он творит фантастическую реальность или реалистическую фантастику, как, например, в «Балладе о завистливых языках», где каждый «рецепт» по-своему реален, но все они складываются в фантастический, ужасающий гротеск:

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

А рядом поэт может нежнейшим образом воспеть нежное тело («...о женщин плоть – нежна, чиста, светла...») или создать гимн величию и душевной красоте женщины, с решительным, предваряющим Веласкеса или Рембрандта, демократизмом раздвинуть ряд изнеженных красавиц прошлого, чтобы поставить среди них простую крестьянку из Лоррени, Жанну д'Арк:

Скажите, где, в стране ль теней  
Дочь Рима, Флора, перл бесценный?..  
Где Бланка, Лилии белей,  
Чей всех пленял напев сиренный?..  
Где Жанна, что познала пленной  
Костер и смерть за славный грех?  
Где все, владычица вселенной?  
Увы, где прошлогодний снег!  
(Пер. В. Брюсова)

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

Тема смерти возникает в «Завещании» многократно, это один из лейтмотивов поэмы, особенно в прославленных строфах XXXIX – XLI, потрясающих своей трагической конкретностью. За этими стихами следует «Баллада на старофранцузском», в которой мысль поэта выражена энергично и недвусмысленно:

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



В искусстве позднего Средневековья, в «высокой готике» немало изображений плясок смерти и «Страшного суда». Вийон, напоминая о смерти, дает иной урок, чем религиозные проповедники Средневековья. О смерти должно помнить не затем, что каждого ждет загробное возмездие, а потому, что после смерти не будет ничего. Вийон пишет о смерти с поразительной настойчивостью и своеобразным трагическим вдохновением. Поэта не страшит загробное возмездие. Но перед ним открылся весь ужас, вся безысходность и неизбежность небытия. Конечно, в картинах смерти у Вийона содержится требование наслаждаться благами бытия – сейчас, ибо любая жизнь все же лучше смерти, – и презрение к суетности могущественных и богатых. Ведь смерть уравнивает всех; однако чувство необоримого отчаяния оказывается сильнее обманчивого эпикуреизма.

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

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

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

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

Это не некая победа над смертью. Как показывает не входящая в поэму известная «Баллада повешенных», поэт, для которого жизнь – это прежде всего реальная жизнь тела, – с содроганием думает о страшных мучениях, которые должны испытывать тела несчастных висельников. Но это победа над страхом посмертного возмездия. Он хочет возмездия, праведного суда на земле. В «Завещании» остро и смело поставлен вопрос о несправедливости общественного устройства. Обращаясь к богу, Вийон требует: «Над теми строгий суд верши, кого ты наделил харчами». Показательна рассказанная Вийоном притча о пирате Диомеде (строфы XVII – XX), который, идя на казнь, смело говорит Александру Македонскому, что тот такой же грабитель и убийца, как и он, лишь распоряжающийся не кучкой головорезов, а несметным войском. Выслушав это, мудрый царь прощает Диомеду. Как и пират из притчи, Вийон видит в моральных падениях не биологические, а социальные причины («С пути сбивает нас нужда»).

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

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

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

В поэме Вийона раскрывается пропущенное через его лирическое «я» народное сознание эпохи со всеми его противоречиями, метаниями, надеждами и приступами трагического ощущения безысходности. Сомнения, внутренняя разорванность сознания выражены Вийоном в «Балладе состязания в Блуа». Написанная по заказу и в силу этого несколько скованная по построению, она блещет точными, афористичными строками, раскрывающими и внутренний мир поэта, и переживания человека его эпохи. «Чужбина мне – страна моя родная», «Я знаю все, я ничего не знаю», «Я сомневаюсь в явном, верю чуду», «Отчаянье мне веру придает» – каждая из этих строк могла бы стать эпиграфом ко всей серьезной литературе его времени. Столь же показательна и «Баллада примет» с ее рефреном «Я знаю все, но только не себя». Рефрен этот указывает и на противоречивость внутреннего мира человека, и на невозможность судить о себе вне социального контекста. Поэт подчеркивает, что он человек рядовой («не ангел, но и не злодей») и исповедь его обыденна, и прегрешения его – вполне обычные, и страдания – это страдания тысяч людей. Тем страшнее, тем достовернее, тем более волнующе все, рассказанное поэтом. При чтении «Завещания» нельзя избавиться от ощущения присутствия исповедующегося, ибо это не плавный рассказ, а взволнованная исповедь. Вийон прерывает повествование постоянными обращениями к воображаемому собеседнику, спрашивает, сам же отвечает, спорит, не соглашается, саркастически шутит, шлет яростные проклятия, от патетики переходит к буффонаде, от шутовского цинизма – к крику отчаяния. В каждом стихе ощущается биение жизни, сотрясающая поэта страсть («...а сердце рвется на куски»). Самооткрытие личности в поэзии Вийона может быть сопоставлено с такими удаленными во времени явлениями, как «Исповедь» Руссо.

Комизм «Завещания» часто создается гротескным сталкиванием несовместимого, игрой снижающих подробностей, выворачиванием наизнанку привычных истин, смешным и страшным, в духе народно-площадного искусства, хороводом дурацких рож, ироничными похвалами отъявленным лиходеям, очень частой самоиронией.

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

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

## НЕКОТОРЫЕ ЧЕРТЫ ФРАНЦУЗСКОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ

### 1

Ренессанс был привезен во Францию в походном обозе молодого короля Карла VIII. Эта упрощенная точка зрения обладает одним неоспоримым достоинством: она четко проводит грань, отделяющую Средние века от Возрождения. Действительно, широкое знакомство во Франции с культурой ренессансной Италии начинается с итальянских войн французских королей. Так полагали почти все ученые конца XIX и начала XX столетия. Этот взгляд закреплен в широко известном курсе Рауля Морсе<sup>1</sup> или в не раз переиздававшемся двухтомнике Бедье – Азара<sup>2</sup>.

С этой точки зрения «возрождение» проникло во Францию раньше гуманизма, и у обоих был общий источник – Италия. Согласно этой концепции, в первой четверти века существовал разрыв между искусством и нравами – с одной стороны, и литературой – с другой. Придворная жизнь и искусство были «возрожденческими», т. е. итальянизированными, в то время как литература в который раз пережевывала средневековые жанры и темы. В полном согласии со своей концепцией Р. Морсе объявляет Клемана Маро последним поэтом Средних веков<sup>3</sup>, отмечая, однако, что сложность этой переходной эпохи заключалась в том, что рядом со «средневековым» Маро стоял «возрожденец» Рабле.

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

Ныне во французском литературоведении намечается иная тенденция. Рамки Возрождения раздвигаются. Так, например, А. Дениэль-Кормье<sup>4</sup> началом Возрождения во Франции считает первые годы правления Карла VIII; Альбер-Мари Шмидт<sup>5</sup> в главе, посвященной Ренессансу в коллективной «Истории французской литературы», выделяет специальный раздел «Время риториков (1450 – 1530)». Он же в работе посвященной французской культуре XIV – XV вв.<sup>6</sup> называет эти два столетия «истоками гуманизма».

Такая «экспансия» Ренессанса по-своему оправдана. Между эпохой Возрождения и Средними веками лежит длинный и сложный переходный период<sup>7</sup>. Более того, даже в период так называемого «высокого» Возрождения, т. е. где-то между 1530 и 1570 гг., отдельные черты прошлых эпох постоянно обнаруживаются и в литературе и искусстве.

Осуществленное во второй половине XX в. детальнейшее изучение всего культурного наследия, оставленного французским Возрождением<sup>8</sup>, позволяет уточнить многие оценки и

---

<sup>1</sup> Morçay R. La Renaissance. Vol. I – II. Paris, 1933 – 1935.

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

<sup>3</sup> Morçay R. Op. cit. Vol. I. P. 115.

<sup>4</sup> Denieul-Cormier A. La France de la Renaissance. Paris, 1963.

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

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

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

<sup>8</sup> См., например, интересный двухтомный сборник статей, который значительно шире своего названия: Les Fêtes de la

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

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

Давно уже истоки возрожденческого гуманизма стали искать вне королевского двора и Сорбонны. Замечательная мысль Ф. Энгельса – «Вся эпоха Возрождения... была в сущности плодом развития городов»<sup>9</sup> – может быть подтверждена большим количеством фактов. На исходе Средневековья культура французских городов оказалась чрезвычайно богатой и многообразной. Еще сравнительно недавно речь шла, например, в основном о двух центрах раннего Возрождения – Париже и Лионе. В настоящее время стало очевидным, что и другие провинции и города внесли значительный и своеобразный вклад в развитие ренессансной культуры<sup>10</sup>. Например, для выяснения истоков французского Возрождения чрезвычайно важно изучение деятельности короля Рене Анжуйского (1409 – 1480) и его окружения, вообще всей провансальской культуры XV в., которая даст затем такого замечательного поэта, как Пей де Гаррос (1525 – 1583). На важность культурной деятельности короля Рене указывал в свое время академик В. Ф. Шишмарев<sup>11</sup>.

Если теперь французский Ренессанс уверенно встал на национальную почву и широко шагнул в XV век, то в то же самое время он сам оказался жертвой точно такой же «экспансии». Франция постепенно лишается своего позднего Возрождения. Многие ученые<sup>12</sup> три последние десятилетия XVI в. объявляют особой «эпохой барокко», отрывая от Ренессанса и Брантома, и д'Обинье, и Робера Гарнье, и знаменитую «Мениппову сатиру». Но, думается, не широкое распространение барокко является особенностью позднего Возрождения во Франции. Куда значительнее и плодотворнее было медленное вызревание в недрах Ренессанса эстетики классицизма. В этом – одна из важных особенностей литературы позднего французского Возрождения.

На этом пути важную, быть может даже решающую, роль сыграла «Плеяда». И пристальный интерес к наследию античности, и несомненные гражданственные мотивы, отчетливо звучащие в творчестве ее членов, и стремление (не до конца реализованное) создать стройную литературную систему, и новая концепция сущности поэтического творчества (разум и мера, сопоставленные, а иногда и противопоставленные вдохновению) – все это несомненно предвещало существенные элементы эстетики классицизма. Однако Буало неслучайно столь строго оценил деятельность Ронсара и его школы. Половинчатость, непоследовательность «Плеяды» и одновременно ее новаторство – все это не могло не оттолкнуть строгого ревнителя классицистической доктрины. Ронсар действительно «придумал правила», но по своему духу эстетика «Плеяды» была лишена нормативности<sup>13</sup>. В этом сказалась ее возрожденческая основа.

---

Renaissance. Paris, 1956 – 1960. См. также работу М. Бахтина, о которой будет подробно сказано ниже.

<sup>9</sup> Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. Т. 21. С. 312.

<sup>10</sup> См., напр.: La Renaissance dans les provinces du Nord. Paris, 1956.

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

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

<sup>13</sup> См. об этих тенденциях и процессах: Вуннер Ю. Б. Формирование классицизма во французской поэзии начала XVII в. М., 1967; Он же. Поэзия Плеяды: Становление литературной школы. М., 1976.

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

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

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

## 2

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

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

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

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

Синтетическое истолкование книги Рабле, и прежде всего ее комик, попытался дать советский исследователь Л. Е. Пинский<sup>16</sup>. Он верно указал на утверждающий характер смеха

---

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

<sup>15</sup> Saulnier V.-L. Le dessein de Rabelais. Paris, 1957.

<sup>16</sup> Пинский Л. Реализм эпохи Возрождения. М., 1961.

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

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

Блестящий анализ этой народной основы книг Рабле, а тем самым и всей французской возрожденческой культуры дал в своей увлекательно написанной работе другой советский исследователь М. М. Бахтин<sup>18</sup>.

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

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

В эпоху Возрождения происходит слияние новой гуманистической культуры и средневековой культуры веселящегося народа. «Нас интересовала в творчестве Рабле, – пишет М. М. Бахтин, – основная, большая линия борьбы двух культур, то есть борьбы народной культуры с официальным Средневековьем» (стр. 475). Исследователь показывает, что карнавальная сти-

---

<sup>17</sup> Там же. С. 188.

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

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

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

В книге М. М. Бахтина показано, почему смеховые формы народного карнавала получили столь большое распространение в литературе эпохи Возрождения (ведь мы находим их и у Вийона, и у Клемана Маро, и у Деперье, и у Ноэля Дю Файля). Исследователь подробно останавливается на особенностях карнавального мироощущения. Как указывает М. М. Бахтин, «народно-площадная карнавальная толпа на площади или на улице – это не просто толпа. Это – народное целое, но организованное по-своему, по-народному, вне и вопреки всем существующим формам насильственной социально-экономической и политической его организации, которая на время праздника как бы отменяется» (стр. 276). Но это не толпа разобщенных людей, случайно оказавшихся вместе. И единство толпы не носит чисто геометрического характера. «Народное тело на карнавальной площади прежде всего чувствует свое единство во времени, чувствует свою непрерывную длительность в нем, свое относительное историческое бессмертие... Карнавал всеми своими образами, сценками, непристойностями, утверждающими проклятиями разыгрывает это бессмертие и неуничтожимость народа. В карнавальном мире ощущение народного бессмертия сочетается с ощущением относительности существующей власти и господствующей правды» (стр. 277 – 278). Это бессмертие народа подчеркивалось образами смерти-рождения, пронизывающими всю народную карнавальную культуру. Поэтому в карнавальной культуре образ мира всегда динамичен: он и смерть, и рождение, и в конечном счете – рост, умножение, становление. А для эпохи Возрождения как раз характерно это ощущение движения, перехода, рождения нового. «Раблезианские образы, – пишет М. М. Бахтин, – фиксируют именно самый момент перехода, содержащий в себе оба полюса. Всякий удар по старому миру помогает рождению нового; производится как бы кесарево сечение, умерщвляющее мать и освобождающее ребенка. Бьют и ругают представителей старого, но рождающего мира. Поэтому брань и побои и превращаются в праздничное смеховое действие» (стр. 223).

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

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

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

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

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

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

### 3

Нет нужды повторять, сколь сильным было влияние Италии на различные стороны французской культуры эпохи Возрождения. Раньше других пережив «величайший прогрессивный переворот» Ренессанса, родина Данте стала наставницей и вожатым других европейских народов. Черты итальянского влияния обнаруживаются во Франции XVI столетия и в большом, и в малом: в форме женских причесок и в архитектуре Лувра, в увлечении сонетной формой и в живописных работах мастеров школы Фонтенбло, в расцвете новеллистики и в обычае носить короткие панталоны.

Перед перевалившими через Альпийские хребты французами действительно открылся новый мир. Вот что писал Карл VIII своему зятю герцогу Бурбонскому: «Трудно вам вообра-



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

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

Слава певца Лауры была общеевропейской; об этом уже много писалось<sup>19</sup>.

Петраркизм можно понимать широко, и тогда он вберет в себя не только поэзию Петрарки и его многочисленных последователей и подражателей, но и куртуазные идеи Кастильоне, и платонистическую философию Марсилио Фичино и Пико делла Мирандола, да и многое другое. В данном случае речь пойдет о собственно влиянии петраркистской поэзии, хотя проникновение петраркизма во Францию и было осложнено увлечением неоплатоновской философией<sup>20</sup> (кружок Маргариты Наваррской) и т. д.

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

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

Первым из поэтов, испытавших на себе воздействие литературных идей Петрарки, был во Франции Жан Лемер де Бельж<sup>21</sup>. Причем он не просто вдохновился лирикой певца Лауры, но пытался подражать модному в то время (т. е. в самом начале XVI столетия) направлению, получившему в науке название «вульгарного» петраркизма. Однако с именем Лемера де Бельж связан лишь начальный эпизод в истории французского петраркизма.

Следующая попытка была сделана Клеманом Маро, но не в его эпиграммах, как полагал Ж. Вианэ<sup>22</sup>, – в них лишь с большой натяжкой можно увидеть подражания Серафино и Тебальдео, а в его переводах из Петрарки, выполненных где-то в середине 30-х годов (опубликованы

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

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

<sup>21</sup> *Vianey J. Op. cit.* P. 43 – 44.

<sup>22</sup> *Ibid.* P. 45 – 50.

в 1538 г.)<sup>23</sup>. Если говорить о «этапе Маро» во французском петраркизме, то этап этот характеризуется чисто внешним усвоением опыта Петрарки, когда подражания еще очень близки к переводам.

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

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

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

Первым петраркистским сборником сонетов стала во Франции «Олива» Дю Белле, вышедшая среди других произведений поэта в 1549 г. Это был первый крупный поэтический опыт Дю Белле. Подготовленный непосредственно перед написанием теоретического трактата «Защита и прославление французского языка», он как бы прокладывал ему путь. Первая книга Дю Белле является той практической основой, на которой затем смогли быть сделаны теоретические обобщения «Защиты». Поэтому «Олива» Дю Белле, точнее ее первая редакция (вторая, значительно расширенная, появилась через год) особенно близка теоретическим положениям трактата.

---

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

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

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

В 1552 г. выпустил свой петраркистский сборник и Ронсар. Ученые не раз задавались вопросом, «петраркизировал» ли Ронсар до этой книги: Поль Ломонье<sup>24</sup> стремился доказать, что глава Плеяды был петраркистом уже до 1550 г. Свои выводы он утверждает на весьма зыбком основании. В 1549 г. Ронсар выпустил небольшую брошюру, состоящую из «Гимна Франции» и из двух небольших стихотворений, одно из которых – сонет – является довольно точным переводом сонета Петрарки. Но помещенное рядом стихотворение «Фантазия к своей даме» слишком далеко от петраркистской концепции любви. В нем есть, например, такие строки:

Mais quand la nuit venoit le jour troubler,  
Lors je sentoi mon plaisir redoubler,  
Vous voiant seule en vostre chambre nue,  
Monstrer la jambe et la cuisse charnue,  
Ce corps, ce ventre, et ce sein coloré,  
Ainçois ivoire en oeuvre élaboré,  
Où j'avisoi une et une autre pomme,  
Dans ceste nege aller et venir, comme  
Les ondes font se jouant à leur bord,  
Quand le vent n'est ne tranquille ne fort<sup>25</sup>.

Такое смешение платонистической, петраркистской концепции любви с чувственным отношением к женщине станет характерным для всего творчества Ронсара, даже для его наименее самостоятельного сонетного цикла «Любовь к Кассандре». В этом цикле немало подражаний итальянским петраркистам. Но в отличие от первой книги Дю Белле, в сборнике Ронсара почти нет заимствований у «страмботистов». Если глава «Плеяды» и черпал у итальянских поэтов, то прежде всего у Петрарки, а также у Бембо и Ариосто<sup>26</sup>. Другой особенностью книги Ронсара является то, что в большинстве случаев поэт не шел дальше довольно свободного подражания; переводов в его сборнике относительно мало.

---

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

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

<sup>26</sup> *Cioranescu A.* L'Arioste en France. Vol. I – II. Paris, 1939.

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

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

Характерно признание поэта в одном стихотворении 1553 г.:

Quand je soulois en ma jeunesse lire  
De fl orentin les lamentables vois,  
Comme incredule alors je ne pouvois,  
En le moquant, me contenir de rire<sup>28</sup>.

Это написано через год после выхода первого петраркистского сборника Ронсара. В том же году «Книжка шалостей» знаменовала отход поэта от петраркизма, его поворот к национальным традициям. Многие исследователи не случайно видят в ронсаровском петраркизме лишь «серию упражнений, в которых поэт проявляет себя скорее эрудитом и мастером стиха, чем влюбленным»<sup>29</sup>. Правильнее было бы говорить, как это делает Гюстав Коэн<sup>30</sup>, о соединении в этом сборнике «квинтэссенции итальянского петраркизма, провансальской куртуазной любви и галльской чувственности». «То поэт поднимается до самой возвышенной страсти, – писал Анри Шамар, – то отдается сладостным мечтам, то он подражает Петрарке, то прислушивается лишь к Овидию»<sup>31</sup>. К этим компонентам, т. е. к влиянию провансальской куртуазной (несколько мистической) лирики, реалистической, чувственной поэзии городского сословия, влиянию итальянского петраркизма и античных авторов, – можно было бы добавить и отзвуки неолатинских поэтов, в частности Иоанна Секунда с его «Поцелуями» и платонистической философией. Однако платонизм не был воспринят Ронсаром глубоко и органически. Петраркизм оказался, конечно, не литературной игрой, но важной школой, которую Ронсар прошел удивительно быстро, что позволило ему перейти к той «поэзии действительности», которая торжествует уже в следующем его сонетном цикле.

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

<sup>27</sup> Chamard H. Histoire de la Pléiade. Vol. I. Paris, 1961. P. 257.

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

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

<sup>30</sup> Cohen G. Ronsard, sa vie et son oeuvre. Paris, 1956. P. 134.

<sup>31</sup> Chamard H. Op. cit. Vol. I. P. 269.

шению к моделям те же приемы, применяя всевозможнейшие способы усвоения, начиная от простого перевода до свободных композиций»<sup>32</sup>.

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

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

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

J'ay oublié l'art de petrarquizer.  
Je veulx d'amour franchement deviser  
Sans vous flater, et sans me deguïser<sup>33</sup>.

Как было показано рядом исследователей<sup>34</sup>, эта реакция на петраркизм во французской поэзии не открывается сатирическим стихотворением Дю Белле. Более того: в какой-то мере реакция на петраркизм пришла во Францию с его родины – из Италии. В одном из стихотворений Меллена де Сен-Желе мы находим насмешки над петраркистскими условностями и преувеличениями; такие же насмешки можно обнаружить и в «Совершенной подруге» Антуана Эроэ. Источниками этих насмешек были иронические стихи Берни и особенно Аретино, а также теоретические рассуждения Бембо.

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

Ронсар несколько позже, чем Дю Белле, заявил о своем отказе от петраркизма (в 1554 г. он полагал, что еще можно «хорошо петраркизировать»). Но помимо открыто провозглашенного разрыва с петраркизмом, Ронсар давно уже отходил от него в своем творчестве. Важная веха на этом пути – вышедшая в апреле 1553 г. анонимно «Книжка шалостей». Как верно заметил Гюстав Коэн<sup>35</sup>, вся книга написана в духе Маро, вообще в галльском духе. Ронсар возрождает старые поэтические жанры, чувствуются в книге и отголоски творчества как бы стоявшего на пороге Возрождения Франсуа Вийона.

---

<sup>32</sup> Chamard H. Op. cit. Vol. II. P. 143 – 144.

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

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

<sup>35</sup> Cohen G. Ronsard, sa vie et son oeuvre. Paris, 1956. P. 139.

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

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

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

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

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

Собственно «петраркистский» период французской поэзии был необычайно коротким: уже к середине 50-х годов начинается бурное антипетраркистское движение. Петраркизм оказался для поэтов «Плеяды» основательной школой, но Ронсар и Дю Белле очень быстро его переросли. Иногда дело изображают так, будто петраркизм был вытеснен новым влиянием –

---

<sup>36</sup> Weber H. *Création poétique*. P. 393.

<sup>37</sup> Vianey J. *Pétrarquisme en France*. P. 170 – 171.

открытой Анри Этьеном анакреонтической лирикой. Думается, что это глубоко ошибочная точка зрения. Анакреонтическая поэзия не прошла, конечно, для «Плеяды» незамеченной. Но не ее появлением следует объяснять резкий поворот в творчестве поэтов содружества (напомним, что ода Дю Белле «К одной даме» появилась до публикации Анри Этьена).

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

#### 4

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

У прозаических жанров – прежде всего, у новеллы и так называемой «народной книги»<sup>38</sup> – была несколько иная читательская аудитория, чем у жанров лирических. Этим объясняется и близость новеллы к литературе позднего Средневековья<sup>39</sup>, и расцвет новеллистики именно в первой половине XVI столетия. На закате Возрождения новелла вырождается в чисто развлекательный прозаический жанр или приобретает ярко выраженный областной «региональный» характер (Гийом Буше и др.). Именно к первой половине века могут быть отнесены слова Анатоля Франса: «В XVI веке новелла процветает, распространяется и распускается пышным цветом на ниве словесности; она заполняет многочисленные сборники; она проникает в самые ученые сочинения, между глубокомысленными рассуждениями, порой доходящими до педантизма»<sup>40</sup>.

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

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

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

Одним из самых ярких новеллистических сборников французского Возрождения стал «Гептамерон» Маргариты Наваррской<sup>41</sup>. Начатый в 1542 г., в пору работы Ле Масона над переводом новелл Боккаччо, «Гептамерон» так и не был завершен.

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

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

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

Чисто национальная основа «Гептамерона» проявилась не только в источниках новелл книги (в большинстве случаев в основе их лежат действительно имевшие место события и происшествия; некоторые новеллы заимствованы из средневековых французских стихотворных повествовательных сборников), и не только в чисто французском чувстве фразы, далекой от периодов Боккаччо, еще во многом зависимого от латинской традиции. Очень типично отношение Маргариты Наваррской к духовенству. Его представители являются основными участниками остро комических ситуаций, а вместе с тем и объектом сатиры. В книге нет ни одного добропорядочного священника или монаха. Все они предстают перед читателем либо как сла-

---

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



столубцы, либо как обжоры, либо как любители наживы. В лучшем случае они попадают в комическую ситуацию, как те два францисканца, что, ночуя у мясника и подслушав разговор хозяина с женой, решили, что он собирается их зарезать и спрятались в хлев (новелла 34).

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

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

Среди источников новелл секретаря Маргариты Бонавантюра Деперье<sup>42</sup> мы не найдем произведений итальянских писателей. Кое-какие рассказы отдаленно напоминают сборник «Сто новых новелл» и некоторые старинные французские книги. Сам Деперье писал во вступительной новелле своих «Новых забав и веселых разговоров»: «За своими рассказами я не ходил также ни в Константинополь, ни во Флоренцию, ни в Венецию и ни в какие другие дальние места. Неужели для того, чтобы вас позабавить, я не мог воспользоваться теми происшествиями, которые совершаются у нас за порогом, и должен был идти куда-то за тридевять земель?» Действительно, в «Новых забавах» мы оказываемся в самой гуще французской городской жизни начала XVI в., мелькают названия исконных французских провинций, названия хорошо знакомых писателю городов. Сборник Деперье населяет пестрая толпа его современников; тут и мелкопоместные дворяне, и шарлатаны-медики, и уличные торговцы, и юристы, доктора канонического права; тут и ремесленники всех мастей и благочестивые монахи и веселые кюре. Из обыденной хроники городского повседневья Деперье сумел создать увлекательнейшие рассказы.

«Новые забавы и веселые разговоры» можно сопоставить с книжкой латинских «Фавтий» Поджо Браччолини, но более всего они сродни средневековым французским фавлю, сродни имеющим давние традиции фарсам<sup>43</sup>, продолжавшим жить на площадях французских городов. Не случайно образный строй, языковая стихия «Новых забав» так близки к первым книгам эпопеи Рабле: как и в них, в новеллах Деперье все захлестывает волна неудержимого веселья и смеха. Народные, национальные корни юмора Деперье позволили ему создать не только гуманистическую сатиру на монахов и церковников, но и пеструю картину городской жизни его времени, подвергнув осмеянию с широких демократических позиций все, что было в ней отрицательного и смешного.

Еще более далеки от итальянских образцов сборники новелл двух других крупных представителей французской прозы XVI столетия – Никола де Труа<sup>44</sup> и Ноэля Дю Файля<sup>45</sup>. Книга первого – «Великий образец новых новелл», созданная в середине 30-х годов, – это непритязательная хроника жизни города, где автор сборника был простым седельным мастером. Подсказанная окружающей автора действительностью, книга написана в традициях городской литературы позднего Средневековья. В «Сельских беседах» и «Шутках Этрапеля» бретонского

---

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

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

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

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

дворянина Ноэля Дю Файля перед нами жизнь маленьких местечек, затерявшихся среди полей и лесов. Применительно к Дю Файлю трудно даже говорить о новеллистике; писатель близок к незамысловатым средневековым рассказчикам, его новеллы – это повестушки без четко намеченного сюжета, без завязки и развязки. Очень силен в книгах Дю Файля элемент морализации, что было характерным для французской литературы предшествующих веков.

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

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

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

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

Более того, французская комедиография второй половины XVI столетия, внешне ориентируясь на опыт античности (Плавт и Теренций) и ренессансной Италии (Ариосто, Бибиена и др.), по сути дела продолжает развивать старые фарсовые традиции. Правда, теперь пьеса делится на пять актов, в ней появляется отсутствовавшая в фарсе любовная интрига, но грубоватый комизм ситуаций, бытовой реализм, откровенность языка идут, безусловно, от фарса. Таковы «Казначейша» и «Изумленные» Гревена, «Узнанная» Реми Белло, «Соперники» Жана де Ла Тайля; таков и «Евгений» Этьена Жоделя<sup>46</sup>.

Эта пьеса, сыгранная несколько раз с большим успехом в конце 1552 или начале 1553 г. (в том числе перед королевским двором), чрезвычайно характерна для раннего этапа французской комедиографии. В ее основе – любовная интрига, на сцене действуют персонажи, близкие к образам-маскам итальянской комедии: есть здесь и хвастливый воин, и муж-простофиля, и ловкий слуга. Разбита комедия, как то было предписано еще Горацием, на пять актов, а каждый из них разделен на явления. Но при внешнем следовании античным канонам, Жодель совсем не желал отказываться от старых национальных фарсовых традиций<sup>47</sup>, начиная от фарсового сти-

---

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

<sup>47</sup> Это хорошо показано в статье: *Бояджиев Г. Н.* Первая французская ренессансная комедия («Евгений» Этьена Жоделя) //

хотворного размера, грубоватого, лишённого прилаженности языка, и кончая характерными для средневекового театра образами блудливого аббата, распутной горожанки, тупого буржуа.

Очень важны изложенные в Прологе взгляды Жоделя на театр и драматургию. Самым, пожалуй, существенным была открыто декларированная Жоделем ориентация на национальные традиции, обогащение их античным опытом, а не замена одного другим<sup>48</sup>.

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

## 5

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

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

Протестантизм во Франции прошел несколько этапов своего развития. Условно можно говорить о периоде до активных выступлений Кальвина, т. е. до середины 30-х годов<sup>49</sup>, как о наиболее прогрессивном этапе французской Реформации. В эти годы гуманистическое движение теснейшим образом связано с протестантизмом. Последний во многом использует опыт первых гуманистов, в частности филологические методы критики текста, применяя их к своим более узким нуждам. Ранний гуманизм в целом (чаще всего помимо желания отдельных гуманистов, даже помимо осознания ими своей роли) был направлен против устоев феодализма, против католицизма как «наиболее общего синтеза и наиболее общей санкции существующего феодального строя»<sup>50</sup>. Протестантизм в эти годы не приобретает еще ярко выраженного политического характера, ограничиваясь вопросами филологии и религиозной догматики. Это период Эразма, Гийома Бюде, Лефевра д'Этапля. Не приходится удивляться, что все крупные писатели тех лет – и Клеман Маро, и Рабле, и Маргарита Наваррская, и Деперье – проходят через увлечение протестантизмом. Правда, одни затем отходят от него, возвращаясь к католицизму, другие же приходят к полному вольномуыслию.

В этом отношении очень показательны творчество Клемана Маро, которого не раз пытались втиснуть в узкие рамки реформаторских идей. Революционный дух Возрождения обнаруживается у Маро и в его смелом поэтическом новаторстве, и в смелости и прогрессивности его идейных позиций, в его мировоззрении. Против упрощенного понимания творчества Маро выступил талантливый исследователь Клод-Альбер Мейер в своей книге «Религия Маро»<sup>51</sup>.

---

Учен. зап. Гос. н.-и. ин-та театра и музыки. Т. I. 1958. С. 401 – 428.

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

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

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

<sup>51</sup> Mayer C.-A. La Religion de Marot. Genève, 1960.

Обращение ученого именно к религиозным взглядам Маро не случайно. Вопросы критики религии и церкви, их реформы, находясь в XVI в. в самом центре идейной и политической борьбы, отразились во всех значительных литературных произведениях поэта. Мейер убедительно показывает, что все творчество Маро было направлено против католической церкви, против ее догматов, против католической идеологии вообще. Но, как известно, поэт очень легко порывал с лютеранством. Так Маро, разделяя многие идеи кальвинистов, сохраняет за собой право на свободную мысль, на собственную оценку действительности, не сообразующуюся с какими бы то ни было догматами – католическими или протестантскими.

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

Во второй половине века Реформация развивается в иных условиях, и отношение к ней передовых писателей тоже делается иным. Правда, и в 40-е и в 50-е годы протестантизм находит немало сторонников в среде французской интеллигенции. Увлекались идеями Реформации и молодые члены «Плеяды». Так, например, очень велико было тяготение к протестантизму у Этьена Жоделя<sup>52</sup>.

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

Но во Франции исторический парадокс заключался в том, что Реформация – лютеранская и кальвинистская – эта по сути дела первая буржуазная революция – была возглавлена как раз крупными феодалами юга страны, недовольными политикой централизации, проводившейся королевской властью. В этих условиях Реформация расходится с гуманизмом все больше. Подавляющее большинство деятелей французской культуры второй половины века сохраняет верность католицизму. Сделали так и члены «Плеяды».

---

<sup>52</sup> Ранняя лирика Жоделя, отмеченная влиянием протестантизма, как правило, не сохранилась.

## **Конец ознакомительного фрагмента.**

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

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

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