

RU

Героические мотивы шотландского Ренессанса

Тулуп Э. Р.

Аннотация. В статье рассматривается специфика шотландской поэзии эпохи Ренессанса и её связь с героическими мотивами шотландской культуры в целом. Заполнение «шотландской лакуны» актуально и сегодня для европейской науки, литературы, культуры. Цель исследования - выявить отличия героики Роберта Генрисона от героики Вильяма Дунбара. Предметом осмысления в публикации являются героические мотивы. Научная новизна заключается в том, что выявлены особенности героических мотивов и их трансформации в поэзии шотландского Ренессанса. Материалом анализа являются произведения Роберта Генрисона и Уильяма Дунбара. Полученные результаты исследования показали, что от традиций Средневековья и герои, и антигерои сохранили обязательный оценочный модус и акцент на физической символике.

EN

Heroic Motives in the Scottish Renaissance Poetry

Tulup E. R.

Abstract. The paper reveals specificity of the Scottish Renaissance poetry and shows how its heroic motives correlate with motives of the Scottish culture. Relevance of the research is conditioned by the fact that the problem of the Scottish Renaissance is poorly investigated and continues to attract the European researchers' attention. The research objective is as follows: to provide a comparative analysis of heroic motives in poetry of Robert Henryson and William Dunbar. The researcher identifies specificity of heroic motives and traces their transformation in the Scottish Renaissance poetry, which constitutes scientific originality of the study. Poetical works of Robert Henryson and William Dunbar served as the research material. The results allow concluding that the Scottish Renaissance poetry preserved distinctive features of the medieval tradition (obligatory evaluative modus, accent on physical symbols).

Введение

На актуальность темы указывает тот факт, что ключевой социокультурный процесс эпохи Ренессанса в Шотландии – окончательное формирование национальной идентичности и самого концепта ШОТЛАНДЦЫ. Этот процесс, в свою очередь, обусловлен рядом геополитических и социокультурных факторов: 1) стабилизировались границы Шотландии как государства; 2) закончились династические распри. Страной весь этот период правит одна и та же династия – Стюарты; 3) шотландский язык (скотс) достиг того уровня внутреннего развития и социального престижа, на котором он уже воспринимался не как локальный диалект Лоуланда, противостоящий официальному языку гэлику, а как новый язык всего шотландского народа; 4) выросли также новые города (burgis), независимые от местной знати, управляемые непосредственно королевской властью; 5) отсюда усилилась роль третьего сословия, и не только в политике или в экономике, а и в культуре. Именно героические мотивы являются самыми актуальными для любой национальной литературы, когда она проходит период своего становления. Причина в том, что как раз в этот период литература формирует героические идеалы своего социума. А эти героические идеалы, в свою очередь, помогают формированию национальной самоидентичности.

Для достижения указанной цели исследования необходимо решить следующие задачи: во-первых, выявить основные тенденции развития героических мотивов в шотландской поэзии эпохи Ренессанса; во-вторых, осмыслить специфику художественной концептуализации героики и её поэтической текстуализации для исследуемого периода; в-третьих, определить облигаторные признаки героического в эволюции названной поэзии за этот промежуток времени; в-четвертых, проследить вариативные признаки героического.

В статье использован комплекс методов. Для систематизации научных трактовок понятия «героическое» применяются тезаурусный и дефинитивный методы. Концептуальный и контекстуальный методы дали

возможность выделить составляющие «героического». Мотивный анализ произведений способствовал выделению сквозных тематических линий и символов героического в текстах эпохи Ренессанса.

Теоретической базой исследования являются труды отечественных и западноевропейских ученых. Среди них – историки и теоретики средневековой западноевропейской литературы в целом (С. С. Аверинцев, А. Я. Гуревич, В. М. Жирмунский, Дж. М. Перриш, Г. Олсен и др.), британской литературы в частности (М. П. Алексеев, М. Голди и др.), литературы шотландской в особенности (С. Д. Абрамович, М. А. Новикова, Н. Н. Торкут, Т. Скотт и др.). Указанные исследователи не только выявили идеологические доминанты, но и определили «официальную», более или менее общепринятую концепцию героизма. Необходимым компонентом при реконструкции этноспецифических черт шотландской истории и культуры эпохи Ренессанса стали исследования шотландских медиевистов и культурологов Д. М. Бэррелл, М. Дункан, М. Маклин, Д. Макклу и др. В этих работах, пускай бегло и попутно, однако неизбежно комментируется и рыцарское понимание героизма.

Практическая значимость работы: материалы исследования могут найти применение при создании учебников, учебных пособий и теоретических трудов по истории литератур зарубежных стран, в частности по истории шотландской литературы. Они могут быть использованы при разработке лекционных курсов, спецкурсов и спецсеминаров (раздел «Литература эпохи Ренессанса»), а также в спецкурсах по мотивологии.

Социокультурные предпосылки творчества Роберта Генрисона и Вильяма Дунбара

Ведущие шотландские писатели этого периода – Роберт Генрисон (1420 (?) – 1490 (?) и Вильям Дунбар (1460 (?) – 1520 (?) [11].

Поэзия XV – начала XVI в. становится преимущественно придворной, столичной и городской. Причем касается это не столько её тематики (темы стихотворений остаются разнообразными), сколько её функциональных критериев: новой целевой аудитории, новых вкусов и запросов её читателей и/или слушателей.

Один из показателей этого перемещения шотландской поэзии из родового замка или сельской усадьбы в городскую дом или монастырь, в королевский дворец – именник поэтов-шотландцев XV – начала XVI в.

Симптоматично в нём уже само увеличение числа имён. Едва ли стихов в этот период писали больше, чем в период предшествующий. Балладное творчество, во всяком случае, этого не обнаруживает. Однако теперь и безымянные поэты отличаются ярко выраженным авторским стилем. Это позволяет идентифицировать произведения того или иного автора, даже когда рукописи не донесли до нас его имени.

Возрастает и число стихотворцев, чьи имена уже известны. Причем (и это второе симптоматичное явление) имена многих поэтов упоминаются в стихах других поэтов. Литература начинает художественно запечатлеть и осмыслять саму себя.

Новая героика, героика поэтов, для Дунбара даже не драматична – она трагична. Ещё точнее, она трагична безысходно. Ни человеческая, ни творческая личность, по Дунбару, не в силах победить смерть.

Возникает два вопроса. Отчего концепт смерти (как и жизненный опыт смерти), входя в сознание ранне-средневекового язычника или христианина, не мучил его так сильно? И отчего роковой вопрос о смертности человека (и поэта) у Дунбара не «перекрывают» два, уже накопленные предшественниками, ответа?

Первый ответ – языческий: смерть одного человека побеждается бессмертием коллективным (рода, племени, дружины и т.п.) и бессмертием космическим (природы).

Второй ответ – христианский: бессмертна душа любого человека, а смерть есть лишь возвращение этой души в родную вечность.

Языческие гарантии бессмертия для Дунбара не утешительны, поскольку они безличны. А он как поэт позднего Средневековья, стоящий уже на пороге Ренессанса, с его культом титанической личности, хочет для себя бессмертия именно своей целостной личности – не одного из природных или социальных элементов. А Дунбару хочется сохранить при себе навечно свои сиюминутные восприятия: зрительные, слуховые, обонятельные, осязательные; хочется удержать весь этот прекрасный и быстротечный мир «здесь и сейчас».

Христианские перспективы бессмертия не успокаивают Дунбара тоже, ибо они сверхприродны. Поэтому так неразрешимо трагична для него героика обычного человеческого существования.

Обзор биографий и анализ поэтики Вильяма Дунбара и Роберта Генрисона

Каким же образом ответили на новый «вызов бессмертия» два поэтических лидера эпохи – Роберт Генрисон и Вильям Дунбар?

Роберт Генрисон – лирический поэт Шотландии [1, с. 187-188; 3, с. 245]. Роберт Генрисон родился около 1420 года и умер не позднее 1506 года. Род Генрисонов был намного менее знатным, чем роды Дугласов или Дунбаров [5]. Соответственно, и биография Роберта Генрисона дошла до нас в более скупом виде. И все же мы располагаем несколькими твердо установленными хронологическими вехами и биографическими данными. Но сначала отметим факты спорные или документированные по-разному.

Вариативно написание фамилии поэта: традиционное – Henryson, вариантное – Henderson. Столь же вариативны годы его рождения: между 1420 и 1430 гг. [1, с. 199-218; 2, с. 272-273; 3, с. 256-258; 8, с. 120-121]. Датировка его смерти тоже выведена учеными косвенно: на основании того, что имя Генрисона упоминается его младшим современником В. Дунбаром в «Плаче» в 1507 году, т.е. среди поэтов, уже умерших [11, р. 6-18].

Обстоятельства смерти Генрисона также пока неизвестны. Прижизненных или ближайших посмертных житий Генрисона (в отличие от «Жития» Св. Колумбы [7]) никто не оставил. Этого и нельзя было сделать, так как ни беатифицирован, ни канонизирован (т.е. официально признан святым) поэт не был. Творения его уцелели только в рукописях и были опубликованы много позже.

Р. Генрисон первым заговорил в некоторых из своих произведений от первого лица (что является более присущим для эпических жанров, фольклорных и литературных) или «я» коллективного, собирательного (оно типично для лирических жанров фольклора). Кроме того, в поэзии Генрисона наблюдается довольно устойчивая направленность на эпическую передоверенную речь. Именно этим Генрисон отличается от шотландских поэтов следующих поколений: от «шокирующе исповедального» Вильяма Дунбара [1, с. 87-89] и тем более от лирика-полемиста, прямого предшественника Реформации Дэвида Линдсея [2, с. 168-175].

Обобщающую характеристику Генрисону-поэту дал проф. Том Скотт. В духовном плане Генрисон – это «последнее воплощение Средневековья», его «величественного духовного спокойствия». Он «живёт в... согласии с самим собой и со своим Богом – пускай не с тем, что мы сегодня именуем “обществом”, а сам он называл “мирской жизнью”». В поэтикальном же плане Генрисон – «прирожденный рассказчик». Вся «жизнь для него – неделимое целое», одно огромное повествование, «в котором всему найдется место» [4, с. 68-69].

К этой характеристике проф. Бэрил Роулэнд (Йоркский университет) добавляет несколько своих гипотез. Гипотезы биографические: поскольку Думферmlin был излюбленной резиденцией шотландских королей XV в., Генрисон мог быть знаком с придворными лицами и нравами, царившими при королях Якове III (1460-1488) и Якове IV (1488-1513). Гипотезы жанровые: склонность Генрисона к нравоучительности и острая наблюдательность; от этих качеств идет его внимание к соответствующим жанровым традициям: «эзоповской» (басни) и «рейнардовской» (бестиарий, в других терминах – «животный эпос»). Среди доминантных стилистических признаков проф. Роулэнд выделяет искусную нарративную технику и фабульную организацию, живой диалог, с использованием лексики и интонаций повседневной речи. Ценным является также указание (хотя и беглое) на то, что «исходно языческий» жанр басни Генрисон транспонирует в «христианский мир аллегорий и символов», что позволяет прочитывать сюжеты и как «зарисовки современности», и как изображение «вечных сторон человеческой природы» [12].

Наиболее «высокие» жанры и формы тогдашней «светской» шотландской литературы в его поэзии практически не представлены. В ней нет ни жанров «высокой» светской лирики (кансона, альба), ни её изощренных композиционно-строфических форм (рондо, ригурнель, ранний сонет). Не встретим мы у Генрисона и военно-героических рыцарских жанров: песни о походах (*chanson de geste*) или рыцарского романа (*romance*). Аналогично в области лирики религиозной, духовной, литургической у Генрисона нельзя найти «высоких» церковных жанров, сложных версификационных и композиционных форм: кондака, тропаря, акафиста, макаронических стихов с латиноязычными рефренами.

Генрисона, как и Дунбара, причисляют к «шотландским чосерианцам» [3, с. 418-419]. В жанровом аспекте этому определению больше всего отвечают колоритные бытописательные басни-притчи («Повесть об Овечке и Псе», “*The Taill of the Sheep and the Dog*”) и развернутые аллегорико-назидательные басни-поэмы, наследующие традицию средневековых бестиариев («Повесть о мышши-селянке и мышши-горожанке», “*The Taill of the Uponlandis Mous and the Burgess Mous*”). Рыцарский лирический жанр пастуреллы (пастурели, пасторали) адаптирован у Генрисона к сюжетному канону народных баллад («Робен и Макина», “*Robene and Makyne*”).

В провансальских и старофранцузских образцах этого жанра главными действующими лицами являются рыцарь и пастушка. Пастух возникает лишь как фоновый персонаж. Основная пружина сюжета – любовные домогания рыцаря. Далее возможны два варианта развития действия. Первый: пастушка соглашается, рыцарь получает желаемое, после чего бросает деревенскую простушку всю в слезах и уезжает. Второй вариант: он встречает остроумный отпор пастушки и/или жениха-пастуха и со стыдом ретируется [10, p. 107-111]. Генрисон меняет персонажей как статусом, так и сюжетными ролями, а именно пастушку и пастуха. В любви первой объясняется девушка:

Mirry Makyne said him til,
‘Robene, thou rew on me;
I have thee luvit loud and still
Thir yearis two or three;
My dule in dern but gif thou dill,
Doutless but dreid I dee’ [Ibidem, p. 107]. /

«Спешит Макина, вся в слезах, к нему: “– Ах! / Робен мой милый, утоли моё горе. // Я уже третий, как люблю тебя, май, – / И третий май, и ещё зиму вторую. // Ты нынче ночью утешенье мне дай, / Не то ужаснейшей смертью умру я”» (здесь и далее переводы М. Новиковой) [9, с. 84]. Пастух отказывает пастушке, при этом отказ парня по-крестьянски прямодушен и прагматичен: у него абсолютно нет времени заниматься любовью – он пасёт своих овец:

Robene answerit, ‘by the Rude,
Naething of luv I knaw,
But keepis my sheep undir yone wude,
Lo whair thay raik on raw:
What hes marrit thee in thy mude,
Makyne, to me thou shaw;

Or what is luvе, or to be lude?

Fane wald I lear that law [10, p. 107]. /

«Робен в ответ ей: “– Вот те клятва на крест, – / Не выпадало мне любовной напасти. // Овечек, видишь, собираю окрест, / Чтоб спать им вместе, а не врозь пропАсти. // Какая мучает тебя ненасыть? – / Ты растолкуй сперва мне эту загадку. // Чтó есть: любимым быть? – и чтó есть: любить? – / Про это всё мне расскажи по порядку». В какой-то момент Робен жалеет о своём отказе на предложение девушки и сам предлагает Макине свою любовь, пастушка отвечает перифразом заключительных слов из известной баллады: “The man that will nocht when he may, / Sall have nocht when he wald”. / «Кто мог бы взять, а ему некогда брать, / Захочет взять, да брать-то нечего будет» [9, с. 85].

Итак, своими произведениями Роберт Генрисон суммирует и завершает жанровую эволюцию средневековой шотландской поэзии и намечает её жанровые перспективы для следующего периода, ренессансного.

Перейдем к фигуре Вильяма Дунбара. По своим корням он принадлежал к могущественному и знатному гэльскому роду [Там же, с. 156]. Дунбары славились как участники практически всех крупных политических событий, происходивших в Шотландии начиная с XI века.

Рассмотрим теперь поэму-мистерию В. Дунбара «Пляска семи смертных грехов» (“The Dance of the Sevin Deidly Synnis”). Будем исследовать её с позиций 1) языческих, затем 2) христианских и, наконец, 3) тех индивидуально-авторских трансформаций, какие претерпели у Дунбара обе названные традиции.

Ритуал, с одной стороны, ситуативен и потому вариабелен и динамичен. С другой стороны, ритуал сакрален, освящен свыше и потому максимально консервативен. Конфликт этих двух равнодействующих заставляет каждый ритуал «множиться» и «ветвиться», ибо для архаического мировосприятия всё новое есть уже «другое». Модернизацию старых форм архаика либо не осознает, либо сознательно пресекает – как покушение на священные прецеденты, извечные образцы. Важно только не забывать: недоверие к новациям мотивировано в архаике не столько косностью, сколько пиететом перед сакральностью [6]. Ею, для архаики, пронизан весь мир и регламентировано всё поведение человека в этом мире. Текст поэмы по форме – запись некоторого вещего видения, сна наяву:

Of Februar the fiftene nicht,

Full lang before the davis licht,

I lay in til a trance;

And then I saw baith hevin and hell:

Me thocht, amangis the feindis fell,

Маhoun gart cry ane dance

Of shrewis that were nevir shrevin [10, p. 130]... /

«Пятнадцатого февраля / Еще не занялась заря – / Я въяве видел сны: / Я видел рай, я видел ад, / И как, танцующи, кричат / Исчадья Сатаны...» [9, с. 96]. Эти «исчадья Сатаны» как раз и представляют в лицах Семи Смертных Грехов. Что же в «видении» Дунбара идет от жанровых традиций, а что – от жанрового новаторства?

Жанр видения получил широкое распространение в христианской средневековой литературе, как канонической, так и апокрифической. В литературе канона «видения» не составляют отдельного жанра: они входят в иные (чаще всего дидактико-поучительные или полемические) жанровые структуры. «Чистым» жанром видения выступают лишь в апокрифах.

Наиболее популярной разновидностью видений и на Западе, и на Востоке была именно та, которую встречаем у Дунбара: прижизненное странствие человека по аду, «хождение по мукам». То же происходит и в дунбаровском тексте. Вопреки заявке в прологе на изображение всего загробья («Я видел рай, я видел ад...»), в дальнейшем описан лишь ад.

Однако ни жанровый канон видений, ни апокриф не изобрели самого жанра – они унаследовали его от значительно более древней традиции. Истоки этого жанра (а следовательно, и типология исторических форм его бытования) могут быть реконструированы по следующей схеме: 1) вещий сон → 2) видение наяву → 3) обрядовый экстаз шаманского типа → 4) «реальное» путешествие мифогероя в «реальное» иномирие (то есть инициационный миф одиссеевского типа). В какой же мере эти жанровые стадии (или жанровые вариации) присутствуют в поэме Дунбара?

Вещий сон и видение наяву прямо заявлены в прологе поэмы. Знаменательно то упорство, с каким автор и дальше настаивает на мистической подлинности, а не литературной условности своего видения (неоднократный повтор «я видел» или буквально «мне были видны...»).

Той же цели служат зрелищность и звуковая наглядность изображаемого. Вот выход первого из Семи Смертных Грехов – Гордыни:

And first of all in dance wes Pryde,

With hair wyld bak and bonet on side,

Like to mak wastie wanis;

And round about him, as a wheill,

Hang all in rumpillis to the heill

His kethat for the nanis:

Mony proud trumpour with him trippit,

Throu skaldand fyre ay as thay skippit

They gymd with hiddous granis [10, p. 130]. /

«Вела Гордыня тот кружок: / Власы в раскид, чепец на бок, / Как запустелый дом. <...> / И много лжей скакало с ней / Поверх тех адовых огней / С вихлянем и вытьем» [9, с. 96-97].

Вот появляется второй смертный Грех – Гнев: “His hand wes ay upoun his knyfe, / He brandeist like a bear...” [10, p. 131]. / «...сжимая нож, разинув зев, / Рычал он, как медведь...» [9, с. 95], – а с ним и его свита.

В эпилоге поэмы ощутимы реликты третьего жанрового варианта – описания шаманского волшебного травелога, «личного» путешествия в загробье в состоянии экстаза: «Но вдохновенного лица: / Ни стихотворца, ни певца, – / Я там не увидал...» [Там же, с. 99]. Прямо выраженный мотив экстаза в поэме, правда, отсутствует. Экстатичен зато самый ритм: короткий, импульсивный 4-стопный ямб; «гипнотические» мужские рифмы; волнообразное чередование смежной и опоясывающей рифмовки.

Структурная организация поэмы акцентирует, таким образом, следы своего ритуального происхождения. Однако акцентированы эти следы не жанром видения вообще, а именно индивидуально-авторской, дунбаровской его версией.

В прологе Семеро Смертных Грехов как персонажи (антигерои) появляются не сразу. Композиционно их появление оформлено так: 1) автор упоминает церковные молитвы в канун Великого Поста, где эти грехи перечислены; 2) бесы, скача и приплясывая, выкрикивают эти грехи вслух; 3) главный бес приказывает показать их в виде некоего действия; 4) действие это должно рассмешить адских обитателей, что и происходит дальше; 5) в самом действе роли Грехов и очередность их появления распределяют между собой сами «актеры»-бесы.

Герои (точней, антигерои) Дунбарова действия условны трижды. Они не «настоящие» люди, во-первых, потому, что они лишь аллегории человеческих состояний; во-вторых, потому, что это лишь роли; в-третьих, потому, что роли эти исполняют обитатели безбожного «ненастоящего», наоборотного мира зла – преисподней.

Итоги эволюции позднесредневековой шотландской поэзии и поэзии Проторенессанса

Итак, XV – начало XVI в. для шотландской поэзии – время глубокого мировоззренческого кризиса. В это время появилось немало приобретений. Поэты пишут утонченным, богато украшенным тропами «золотым» (aureate) стилем. Свободно владея латынью, французским и английским языками, они черпают из этих языков варваризмы и неологизмы, а с их помощью – дополнительную стилистическую экспрессию.

Монах-юрист, экономист и учитель Роберт Генрисон, монах-придворный, дипломат и путешественник Вильям Дунбар владеют, кроме того, «мирскими» профессиями, а с ними и профессиональной лексикой. Её они используют для речевой характеристики своих персонажей: не только клира (духовенства) и двора, но и суда, купечества, крестьянства.

Однако не только приобретения сопровождали ренессансную поэзию Шотландии. Происходила редукция веры в героика. Она вызывала необходимость подробно объяснять то, что прежде подобных объяснений не требовало, а также все обстоятельства героических поступков. Раньше к подвигу относились как к «реальному идеалу». Иначе говоря, подвигом считали то, что в принципе милостью Божией могут совершить все и всегда, хотя на практике грешные люди совершают его не всегда и не все.

Для поэзии позднего Средневековья и Проторенессанса «реальным» сюжетом перестаёт быть сперва подвиг общенародного масштаба. Затем всё, что психологически усложняет, социально проблематизирует и этически обесценивает подобную героика, начинает описываться в первую очередь, выдвигается на передний план.

Для Генрисона «мирская» жизнь безусловно несовершенна: иногда смешна, иногда печальна. Однако «Божий мир» в целом Генрисон ещё принимает с благодарностью, причем во всех его проявлениях.

Для Дунбара, наоборот, каждое жизненное явление уже таит в себе или скорую смерть, или неизбежное зло. Так, злом оборачиваются у него все без исключения героические мотивы предыдущей поэзии.

Из нового богослужебного и богословского словаря старое языческое слово «герой» когда-то исчезло. Но при этом ни сам концепт героического не исчез из менталитета христиан, ни героическое поведение не сделалось чуждым их жизненной практике.

Вильям Дунбар творит уже при конце этого мироощущения и этого житейского поведения. Священное в новом, ренессансном мире «специализировалось»: стало предметом забот главным образом духовенства и монашества (причем лучших его представителей). Следом за священным «специализировалось» также и героическое. Оно тоже отошло к сфере интересов (и доблестных деяний) рыцарства, и тоже рыцарства лучшего. Третье сословие: городские ремесленники, купцы, торговцы – постепенно редуцировали и прагматизировали героическую этику раннего христианства. Это подтверждают такие произведения Дунбара, как поэма «Беседа двух мужних жён и одной вдовицы» (The Tretis of the Twa Mariit Wemen and the Wedo [10, p. 134-139]) или его же сатирическое послание «Купцам Эдинбурга».

Поэтому подлинными героями в поэзии Дунбара остались: 1) в мужском варианте «воина веры» – лишь Христос; 2) в варианте женском, щедрой «госпожи», раздатчицы даров всем обездоленным, – лишь Дева Мария. К примеру, гимн Дунбара «На Воскресение Христова» (“On the Resurrection of Christ” [ibidem, p. 152-153]) изображает Христа настоящим драконоборцем-победоносцем: «С драконом чёрным завершилась битва, / И утвердилось торжество Христа...». Этот образ заставляет вспомнить рыцарский культ св. Георгия Победоносца, патрона Англии, и боевой клич средневековых англичан “St George!” – «Святой Георгий!» [8, с. 123].

Нечто подобное наблюдаем и в песнопениях, адресованных Богородице (например, в “Ane Ballat of our Lady” [10, p. 154-156]). Баллада стала у Дунбара рождественским гимном. «Небесная Королева» Дева Мария

(the Queen of Heaven) сделалась вполне похожей на св. Маргариту I, Королеву Шотландскую, а по своей добродетели «ангельскую правительницу»:

Hail, stern supern! Hail, in etern,
In Godis sicht to shine!
Lucern in dern for to discern
By glory and grace divine;
Hodiern, modern, sempitern,
Angelical regine [Ibidem, p. 154]! /

«Радуйся, звезда надмирна! // Радуйся, звезда эфирна, / В Божьем зраке зеница / сияющая! // В ночном зраке денница / блистающая!» [9, с. 115].

Гимны Деве Марии написаны таким же изысканным «золотым» слогом, каким Дунбар писал о короле Якове IV, своем покровителе, и о его супруге. «Небеса» при Рождестве Христовом призываются «пролить дожди целующи», ибо «взошла Звезда Полудня» (то есть Христос) «от роз Марии», «всем цветам цветка» (“*ros Mary, flour of flouris*”).

Старый идеал героя-вождя, «отца народа», и героини-раздавательницы благ (ср. этимологию титулов «лорд» и «леди» [11]) ресакрализируется у Дунбара с большой эмоциональной искренностью и поэтическим блеском. Однако ценой этой ресакрализации становится «специализация» героического идеала и его эстетизация. Теперь идеал этот всецело принадлежит «небесам». Земным людям остается любоваться ими издали и с благодарностью принимать благодеяния от «небесных» героев, явно приобретших языческие черты полубогов и полубогинь.

Если таковы герои Дунбара, каковы же его антигерои? На уровне сверхчеловеческого иномирия оппонентом Христа выступает Сатана. Но и этот персонаж также претерпевает у поэта глубокую трансформацию.

В раннем, еще скорее юмористическом «Допросе Дьявола» (“*Devill’s Inquest*”) этот антигерой появляется лишь в пародийном виде: как насмешка над привычкой эдинбургцев непрерывно и виртуозно чертыхаться. В «Воскресении Христовом» предводитель темных сил изображен саркастично, однако вполне уже серьезно. Также серьезен «коллективный портрет» его приспешников: при сошествии Христа в ад: “*The yettis of hell ar broken with a crack, / The sign triumphall rasit is of the croce, / The devillis trimmils with hiddous voce*” [10, p. 142]. / «...утвердилось знаменье Креста, / и адова закончилась ловитва, / и демоны стенают от стыда...» [9, с. 94]. Наконец, в «Пляске Семи Смертных Грехов» [9, с. 96-99; 10, p. 130-134] разгул темных сил сопровождается адским шутовством и хохотом («Блудницы тут творили блуд / С великим множеством причуд, / Ан не смеялся бес, / Но ржала адская толпа, / Когда явились два попа: / “Влил-в-Глот” и “В...-Влез”»). Однако ни автору, ни читателю от такого зрелища уже не смешно.

Исчадия преисподней действуют здесь не только как актёры, разодетые придворными щеголями (*gallantris*), и не только как хохочущие зрители собственного спектакля («ржала адская толпа»). Они всерьёз исполняют работу палачей, пытающих грешников в прямом соответствии с характером преступлений (что было нормой для средневековой судебной-карательной практики). Так, «мародер, и поставщик, и скупердяй, и ростовщик» употребляли при жизни во зло материальные ценности – в аду “*Out of their throtis they shot on udder / Hett moltin gold, me thocht a fudder...*” [10, p. 143]. / «из горла их кипел и тек / Слепучий золота поток...» [9, с. 99]. Когда же он иссякал, «вливали бесы новый в них, / Фальшивый, как они». Лениость и её товарищей «единой цепию сковал / В большую упряжь Велиал», выезжающий на ней и поддувающий костер – «жечь пятки у нее», чтобы поторопить ленивцев. Чревоугодникам и пьяницам «бесы в глот... / Горячий вылили свинец, / Чтоб печень подлечить» [Там же]. Подобными натуралистическими сценами мучений полна вся поэма.

От шутов до палачей – так меняется изображение потусторонних сил зла у Дунбара. От бытового смеха до яростной, угрюмой «всемирной» издёвки – так трансформируется модус авторского повествования о них [13].

Схожий путь проделывают в дунбаровской поэзии антигерои земного, «посюстороннего» мира (более подробно см. в нашей статье [5, с. 186-190]). Своекорыстие и мелочный эгоизм купцов-эдинбургцев (“*Merchan-tis of Edinburgh*”) Дунбар, конечно, оценивает негативно. Однако рисуются их фигуры на фоне колоритных сценок повседневного эдинбургского быта. На таком красочном фоне грехи купцов отступают в тень. Во всяком случае, они не выглядят «смертными грехами», и расплавленное золото в горло купцам бесы не вливают. Эдинбургская привычка ругаться и поминать нечистого («Допрос Дьявола») также заслуживает, по Дунбару, осуждения. Но в портрете Гнева и его свиты («Пляска Семи Смертных Грехов») проклятия и брань соседствуют уже не со смехом, а со смертью:

Than Yre come in with sturt and stryfe;
His hand wes ay upoun his knyfe,
He brandeist like a bear:
Bostaris, braggaris, and barganeris,
Eftir him passit in to pairis,
All bodin in fear of weir [10, p. 131]... /

«Тогда ворвался лютый Гнев: / Сжимая меч, разинув зев, / Рычал он, как медведь, / И все хвальбы, и все клятьбы / Шли – в ожиданье молотьбы / Готовы зареветь. <...> / Кто бил наотмашь палашом, / Кто бердышом, а кто ножом, / Чтоб жертве умереть» [9, с. 97].

Аналогично в ранней поэме «Словопрение» (*The Flyting*) Дунбар издевается над своим соперником, гэлоязычным поэтом Кеннеди (вероятно, тот был одним из последних поэтов-кельтов в окружении шотландских королей.) Тем не менее и эта достаточно злая карикатура на измельчавших поэтов далека ещё от того монстра, каким предстает в «Пляске Семи Смертных Грехов» Зависть.

Заключение

Таким образом, мы приходим к следующим выводам.

1. Для Генрисона все персонажи, даже чересчур пародийные или слишком малые и слабые для того, чтобы считаться подлинными антигероями, получают всё же право называться людьми. Это право в нарративном плане обеспечивает особый модус Генрисонова повествования: тёплый, добрый, не снисходительный (что предполагало бы взгляд автора «сверху» и с дистанции), а понимающий, внутриситуативный.

Генрисон умеет войти в душевный мир своих персонажей, в том числе отнюдь не «авторских» (в лирическом смысле). Он понимает и юную пастушку, впервые влюблённую и простодушную в своей нетерпеливой жажде взаимности. Но понимает он и её собеседника, столь же юного пастуха-овчара, для кого овцы – и предмет личной ответственности, и объект почти отцовской заботы, и само условие его существования: не только внешнее, материальное, а и внутреннее, «сердечное».

Родственным образом Генрисон не превозносит, но понимает внешнюю браваду, внутреннюю тоску молодой красавицы, выданной за грубого старика-богача; понимает обойденность судьбою у его калек, рабов, людей некрасивых или прокаженных, «в рубище из рубищ». Внутренне он не верит в их человеческую неполноценность и обречённость. Этим и объясним героический пафос его рассказов о них и подобных им людях. Генрисон не то чтобы «прощает» их, – он приглашает читателя вглядываться в них внимательней, а самих своих «негероических героев» – не замыкаться в прежнем, дохристианском языческом менталитете.

Таким образом, порубежный характер творчества шотландских поэтов XV – начала XVI в. повлиял на то, как они оценивают всех своих персонажей: (и героев, и антигероев), а отсюда и на то, как эти персонажи представлены жанрово и символически.

От традиций Средневековья и герои, и антигерои сохранили обязательный оценочный модус (деление на «добрых»/«злых»), акцент на физической символике, а не на психологических портретах, прямое/авторское комментирование людей, мест и событий, устойчивый аллегоризм. Этот последний нередко доходит уже до более многозначной, более сложной символичности. Однако в ряде жанров (особенно в жанрах «посрамлениях» и в жанрах «славословиях») аллегии зла и добра, жизни и смерти всё ещё сохраняют средневековую этическую (а потому и художественную) прямолинейность, однозначность.

2. От Ренессанса вместе с тем и в героическую, и в антигероическую парадигму авторских оценок и характеристик вошло не меньше нового. Далекое не однозначное уже автохарактеристика самого «Я»-Поэта. Грехи и пороки в открытых авторских декларациях безусловно осуждаются. Но имплицитно, по своей эмоциональной остроте и визуальной экспрессии, их изображение зачастую намного превышает изображение добродетелей.

3. Усиление непосредственного авторского присутствия в стихах (исповедальность, биографические детали, подробности знакомого автору быта, аллюзии на реальных современников поэта и др.) отмечено тем же свойством переходности, гибридности средневековых и ренессансных признаков.

4. Литературная исповедальность обоих позднесредневековых поэтов ещё не утратила связи с религиозной исповедью. Но у Дунбара она уже приобретает оттенок покаяния без раскаяния, а у Генрисона сдвигается в сторону нравоучительной проповеди. Отсюда – нарастающие мизантропические ноты у первого поэта и учительские ноты – у второго. «Земное» зло и добро различают они оба. Однако в мире Дунбара добро не вознаграждается, зло не карается (будущий «гамлетовский» мотив В. Шекспира). В мире же Генрисона и победа добра, и поражение зла происходят постоянно, однако на малых участках земного бытия либо только в мире посмертном.

Поэтому героика по-дунбаровски – это мужество хотя бы какого-то сопротивления злу, неполная капитуляция перед ним. Героика же по-генрисоновски – это мужество скромное, простосердечное, тихое.

Перспективы дальнейшего исследования мы видим в изучении героических мотивов в истории шотландской литературы от Реформации до XX-XXI вв.

Источники | References

1. Алексеев М. П. История английской литературы: в 3-х т. М. - Л.: Изд-во Акад. наук СССР, 1943. Т. 1. Вып. 1. 382 с.
2. История всемирной литературы: в 9-ти т. М.: Наука, 1984. Т. 2. Литература Западной Европы раннего Средневековья. 672 с.
3. Література західноєвропейського Середньовіччя / ред. Н. О. Висоцька. Вінниця: Нова книга, 2003. 464 с.
4. Скотт Т.: комментарий / пер. М. Новиковой // Шотландии кровавая луна: антология шотландской поэзии (с XIII-го века до века XX-го) / сост., пер., комм. М. А. Новиковой. Симферополь: СОНАТ; Крымский Архив, 2007. С. 68-69.
5. Тулуп Э. Р. Вильям Дунбар и его поэзия: героические и антигероические мотивы // Культура народов Причерноморья. 2012. Вып. 229. С. 186-190.
6. Тулуп Э. Р. Вильям Дунбар: лирическая драматургия и её мифоритуальные истоки // Південний архів. Філологічні науки: зб. наук. праць / наук. ред. О. В. Мішуков та ін. Херсон: Вид-во ХДУ, 2012. Вип. LV. С. 66-73.
7. Тулуп Э. Р. Проблемы биографии и творчества Роберта Генрисона в критическом освещении // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філологія». 2012. № 994. Вип. 64. С. 264-269.

8. Федосов Д. Г. Рожденная в битвах: Шотландия до конца XIV в. М.: ИВИ РАН, 1996. 238 с.
9. Шотландии кровавая луна: антология шотландской поэзии (с XIII-го века до века XX-го) / сост., пер., комм. М. А. Новиковой. Симферополь: СОНАТ; Крымский Архив, 2007. 320 с.
10. A Scots Anthology from the Thirteenth to the Twentieth Century / ed. J. W. Oliver, J. C. Smith. Edinburgh - L.: Oliver & Boyd, 1949. 518 p.
11. Henryson Robert // The British Encyclopedia / with an introduction by C. Norwood, D. Litt. L.: Odhams Press, Ltd., 1965. Vol. 5. P. 478-482.
12. Rowland B. The Scottish poets: Henryson and Dunbar // Poetry in English: An Anthology. N. Y. - Oxford: Oxford University Press, 1987.
13. Scott T. The Penguin Book of Scottish Verse. L.: Penguin Books, 1976. 519 p.

Информация об авторах | Author information

RU**Тулуп Эльзара Рефатовна¹**, к. филол. н.¹ Крымский университет культуры, искусств и туризма, г. Симферополь**EN****Tulup El'zara Refatovna¹**, PhD¹ Crimean University of Culture, Arts and Tourism, Simferopol¹ telzara@yandex.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 09.05.2021; опубликовано (published): 30.07.2021.

Ключевые слова (keywords): шотландская поэзия; эпоха Ренессанса; Роберт Генрисон; Уильям Дунбар; героические мотивы и их трансформации; Scottish poetry; Renaissance epoch; Robert Henryson; William Dunbar; heroic motives; transformation of heroic motives.