КУРС ПО ВЫБОРУ

OPTION COURSE

Удивительное дело, но как в сюжетах рыцарских романов, так и в фабулах иных жанров рыцарской литературы постоянно встречаются сцены, когда рыцари льют слезы, бледнеют, рвут на себе одежды и падают без чувств. Что это за нервные припадки? И почему такую истеричность позволяют себе эталонные образцы мужества? Да и истеричность ли это в самом деле? Может, причина рыданий совсем в другом? Давайте попробуем разобраться!

Марина Можейко

УДК 177.6:130.2-047.48(4-15)

ЧЕРНЫЙ ЯЩИК: ВДАЛИ ОТ ПОТОКА СОЗНАНИЯ, ИЛИ ОТЧЕГО РЫЦАРИ ПЛАЧУТ

М. А. МОЖЕЙКО¹⁾

¹⁾Белорусский государственный университет культуры и искусств,
ул. Рабкоровская, 17, 220007, г. Минск, Беларусь

Анализируются поиски выразительных средств, которые были предприняты в рамках рыцарской литературы Средневековья. В свете этого выявляются четыре направления конструирования языка любви: в традициях песни-альбы, рыцарского романа, аллегорического романа и куртуазной поэзии.

Ключевые слова: средневековая литература; язык любви; поиски выразительных средств; альба; рыцарский роман; аллегорическая литература; символизм; куртуазный универсум.

Образец цитирования:

Можейко МА. Черный ящик: вдали от потока сознания, или Отчего рыцари плачут. *Журнал Белорусского государственного университета. Социология.* 2019;1:80–92.

For citation:

Mojeiko MA. A Black box: away from the stream of consciousness, or Why knights cry. *Journal of the Belarusian State University. Sociology.* 2019;1:80–92. Russian.

Автор:

Марина Александровна Можейко – доктор философских наук, профессор; заведующий кафедрой философии и методологии гуманитарных наук факультета культурологии и социокультурной деятельности.

Author:

Marina A. Mojeiko, doctor of science (philosophy), full professor; head of the department of philosophy and methodology of humanities, faculty of culturology and sociocultural activities.
marina-mojeiko@yandex.by

A BLACK BOX: AWAY FROM THE STREAM OF CONSCIOUSNESS, OR WHY KNIGHTS CRY

М. А. МОЖЕИКО^а

^аBelarusian State University of Culture and Arts, 17 Rabkoraŭskaja Street, Minsk 220007, Belarus

The article is devoted to the analysis of the search for expressive means that were undertaken in the framework of knightly literature of the Middle Ages. Four directions of searching for the language of love are revealed, namely: in the tradition of the alba song, in the tradition of the chivalrous romance, in the tradition of the allegorical novel and in the tradition of courtly poetry.

Key words: medieval literature; language of love; search for expressive means; alba; chivalrous romance allegorical literature; symbolism; courtly universum.

Северофранцузский рыцарский роман, рассмотренный в двух предыдущих статьях, существенно отличается в жанровом отношении от рыцарского эпоса, так как центрирован вокруг идеи любви рыцаря. Рыцарские подвиги трактуются как совершающиеся во имя дамы – ее спасения и завоевания (мотив завоевания ее любви исторически еще впереди). Сколько бы ни отвлекались авторы на описания подвигов как таковых (а любовный сюжет выступает в структуре романа скорее в качестве обрамления, задавая в начале повествования мотив подвигам, а в финале предполагая любовь дамы как награду за них), все же организующим фабулу моментом является именно состояние влюбленности рыцаря, именно оно – в фокусе внимания.

В силу этого обстоятельства авантюрно-рыцарский роман принципиально отличается от традиционного героического эпоса («Песнь о Сиде», «Песнь о Роланде» и т. п.) еще и тем, что вынужденно фокусирует внимание на внутренних состояниях героя: эмоциях, чувствах, переживаниях, – обр-азно говоря, на движениях его души.

По оценке Т. Манна, фундаментальным основанием, на базе которого роман сформировался как жанр, является «углубление во внутреннюю жизнь» персонажа [1, с. 280–282].

Вот здесь и возникает затруднение, попытки преодоления которого породили многие особенности средневековой любовной литературы: потребность говорить о чувствах уже есть, однако вербальных средств (условно говоря, *языка любви*), позволяющих выразить душевные состояния героя, еще нет.

Собственно, природа и сущность любви рыцаря к Даме непосредственно не выступают предметом рассмотрения романистов: внимание автора неизменно сосредоточено на внешних действиях, а отнюдь не на чувстве как таковом. Современные литературоведы полагают, что в условиях Средневековья отмеченное Т. Манном углубление во внутреннюю жизнь героя было «весьма ограниченным, еще самым предварительным и реализовывалось немногими наивными и примитивными средствами» [2, с. 4], поэтому о психологизме рыцарского романа можно говорить «лишь как о тенденции,

о творческой установке», хотя, как справедливо отмечает А. Д. Михайлов, в данном случае эта установка «даже важнее ее конкретных результатов» [2, с. 4], и в плане жанрового развития рыцарский роман являет собой существенный шаг вперед в истории художественной литературы и расширении ее предметного поля.

Важно также и то, что рыцарский роман впервые обращает внимание на своего рода внутреннюю эволюцию сознания персонажа, фактически делая еще один шаг вперед по сравнению с рыцарским эпосом (*chanson de geste*), где доминирует, по образному выражению В. В. Кожина, своего рода «пафос устойчивости», в рамках которого «сдвиги сюжета только подтверждают неподвижную незыблемость героя и породившей его почвы – приключения проносятся, как волны мимо утеса» [3, с. 115].

Однако что касается средств художественной выразительности, позволяющих описать душевные состояния романских героев, то нельзя не признать, что они едва ли не отсутствуют. Такая ситуация в целом свойственна для Средневековья. Характеризуя особенности средневековой культуры, А. Я. Гуревич приводит примеры неожиданного для современного человека использования терминологии: например, числа описываются в богословской системе понятий как мысли Бога, бедность – в системе понятий сословных различий и т. п. В ряду подобных примеров А. Я. Гуревич упоминает и отсутствие адекватного языка в лирических текстах: автор таковых, по его определению, «воспевает возлюбленную, но не находит да, видимо, и не ищет каких-либо особых, небывалых слов для выражения своих чувств» [4, с. 13].

Однако так ли уж не ищет? Языка любви еще нет, а между тем герои влюблены, т. е. переживают яркие эмоции, их чувства глубоки, а любовь развивается и обогащается содержательно, и это значит, что сознание героев переходит на новые стадии развития.

Но как передать это на бумаге?

Фактически сознание персонажа предстает перед автором как своего рода *черный ящик*, в котором определено что-то есть: там явно бушуют

сильные чувства, происходят важные для героя и эмоционально бурные процессы, – там, несомненно, что-то происходит, но что? На каком языке это можно назвать, если такого языка пока еще нет, поскольку задача подобного рода до сих пор фактически не ставилась?

Языковые средства для этого только нащупываются, и средневековая любовная литература – именно то пространство, в котором происходит эта работа. Медиевальные тексты о любви совсем не похожи на то, что мы привыкли называть любовной лирикой, и нередко их тематическая отнесенность с трудом угадывается с первого взгляда. Например, Ук де ла Баккалария, пытаюсь говорить о своей любви, говорит, скорее, о подвигах, свершенных ранее (подчас и даже не в честь любимой):

К ней от стен Антиохии
В смертный час помчался б я! <...>
Брал я с бою замок грозный,
Мне не страшен был медведь,
Леопард неосторожный
Попадал мне часто в сеть, –
Пред любовью же ничтожна
Мощь моя, досель и впредь! [5, с. 174].

Современная литература ушла далеко вперед – вплоть до такого экзистенциалистского приема, как *поток сознания*, в рамках которого непосредственно воспроизводится процессуальность внутренней жизни сознания субъекта, – однако результатами тех поисков языка любви, который осуществила средневековая рыцарская литература, во многом живет и вся последующая европейская лирика.

В этой непростой ситуации средневековые авторы, пишущие о любви и связанных с ней высоких чувствах и эмоциональных порывах, фактически осуществляют поиск (разработку) тех вербальных инструментов и образных средств, посредством которых могло бы быть осуществлено первое приближение к решению поставленной задачи: если не выразить любовные переживания, то хотя бы обозначить их наличие.

Предпринятые в рамках средневековой рыцарской традиции усилия в этой сфере (равно как и сформированные приемы передачи чувств в художественном тексте) можно сгруппировать в четыре следующих направления.

Первое направление опирается на прием, который представлял собой описание внешней (сугубо внешней!) и притом одной и той же событийности, на фоне и в контексте которой осуществляются любовные переживания героев, однако автор не касается их даже посредством описания.

Классическим примером этого направления могут служить альбы (ст.-фр. *alba* – заря), основное содержание которых представляет собой сетования

по поводу рассвета, несущего с собой необходимость расставания влюбленных – рыцаря и замужней дамы, которые должны соблюдать осторожность и не встречаться при свете дня:

Отогнал он сон ленивый,
Забутье любви счастливой,
Стал он сетовать тоскливо:
– Дорогая, в небесах
Рдеет свет на облаках.

Ах!

Страж кричит нетерпеливо:
– Живо
Уходите! Настает
Час рассвета!
– Дорогая! Вот бы диво,
Если день бы суетливый
Не грозил любви пугливой
И она, царя в сердцах,
Позабыла вечный страх!

Ах!

Страж кричит нетерпеливо:
– Живо
Уходите! Настает
Час рассвета!
– Дорогая, сколь правдиво
То, что счастье – прихотливо!
Вот и мы – тоски пожива!
Ночь промчалась в легких снах –
День мы встретили в слезах!

Ах!

Страж кричит нетерпеливо:
– Живо
Уходите! Настает
Час рассвета! [6, с. 175].

Как видим, наряду с парой влюбленных, третьим действующим лицом альбы выступает страж (*gaita, wächter*) – либо слуга дамы, либо оруженосец или друг рыцаря, – песня которого, напоминающая о наступлении дня, собственно, и прерывает тайное свидание.

«Там за холмами...

Рассвет, который не дает
Длительности радости любви тому,
Кого я сам сюда впустил.
Я должен весть подать ему!»
«То, что поешь ты,
О страж, приносит муку мне.
Мне ненавистна песня эта!
Весть подаешь ты
О приближающемся дне
Всегда задолго до рассвета.
Будь другом, страж,
И нам не пой,
Что все светлеет неба круг,

Чтобы мог еще побыть со мной
В моих объятиях мой друг».
«Пускай спешит он!
Пора расстаться вам, поверь;
Не лгу я, подавая весть. <...>
Мой долг сказать ему о том,
Что час разлуки наступил.
Уж день, а ночь была кругом,
Когда вас поцелуй соединил».
«Пой, что угодно,
О страж, но друга не тревожь,
Его отсюда не зови!» [7, с. 98–99].

Альба действительно утренняя песня, и потому в ней, как правило, присутствует повторяющийся рефрен, обязательно содержащий в себе напоминание о заре: словно маятник, неотвратимо отбивающий час за часом, приближая момент разлуки:

«О царь лучей, бог праведный и вечный,
Свет истинный, единый, бесконечный,
Молю тебя за друга моего.
Уж с вечера не видел я его,
И близок час денницы!

Предшественница утренних лучей
Давно горит во всей красе своей.
Товарищ мой, усталые ресницы
Откройте вы, – как утро, молода,
Вдали горит восточная звезда,
И близок час денницы!

О милый друг, услышьте песнь мою:
Приветствуя пурпурную зарю,
Уже давно в лесу щебечут птицы.
О горе вам, настал ваш смертный час!
Соперник ваш сейчас застанет вас, –
Уж брезжит луч денницы! <...>

Вас сторожить просили вы вчера,
И простоял я с ночи до утра;
Напрасно все: и плач мой, и моление!
Соперник ваш свое готовит мщенье, –
Зарделся луч денницы!» [8, с. 171–172].

При безусловной отнесенности к любовной лирике альба сюжетно строится по схеме, весьма далекой от описания чувств героя: ее структура представляет собой диалог (*Wechsel* – спор) стража, который извещает о рассвете, и рыцаря или дамы, которые возражают ему, прося продлить радость встречи:

Боярышник листвою в саду поник,
Где донна с другом ловят каждый миг:
Вот-вот рожка раздастся первый клик!
Увы, рассвет, ты слишком поспешил...

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

Под пенье птиц сойдем на этот луг.
Целуй меня покрепче, милый друг, –
Не страшен мне ревнивый мой супруг!
Увы, рассвет, ты слишком поспешил...¹
[9, с. 159–160].

Таким образом, альбы предлагают лишь изложение внешней конфигурации событий, причем всегда одной и той же типичной ситуации, лишенной каких бы то ни было сюжетных вариаций. Содержание чувств выносится в альбе за пределы сюжета и тем самым аккуратно обходится вниманием: читателю как бы предлагается самостоятельно реконструировать то, что задается автором *по умолчанию*. Здесь кроется неявная аксиома, предполагающая, что чувства эти столь же типичны, как и сама ситуация свидания, и в силу этого домыслить их (опираясь как на собственный опыт, так и на опыт чтения) не составит для читателя особого труда...

Как сильно отличается от традиционной альбы ее поздний отголосок у У. Шекспира: знаменитая сцена на балконе в трагедии «Ромео и Джульетта» тоже завершается приходом кормилицы и фразой Джульетты «Почти светает. Шел бы ты подальше. А как, скажи, расстаться мне с тобой?..», но как подробно, как тонко и филигранно говорят до этого герои о своих чувствах!

Однако к чести альбы следует отметить следующее. Несмотря на то что в ней только начинают нащупываться языковые инструменты, посредством которых можно говорить о любви, важно уже то, что акцент в альбе делается именно на психологической стороне события: моделируемые авторами суждения по поводу разлуки (пусть канонические, пусть нормативно заданные, типичные и даже не предполагающие каких-либо индивидуальных оттенков) – это не что иное, как первая попытка фиксации наличия любовного переживания – не событий, не внешних обстоятельств, но именно чувства как такового.

Первый шаг сделан!

Второе направление идет дальше: фундирующий его прием – это уже не просто признание того, что любовная ситуация имеет психологическую окраску и подоплеку, но попытка говорить о самих любовных чувствах и переживаниях как таковых (пусть не раскрыть их содержание, но хотя бы найти способ указать на них). Этот прием основан на использовании внешних маркеров, посредством которых можно если и не описать чувства героя, то хотя бы намекнуть на то, что они бушуют в его серд-

¹Здесь и далее цитаты приводятся с сохранением орфографических особенностей оригинала. – М. М.

це. И если герой совершает неординарные поступки, выходящие за рамки обыденного, то это надо понимать как проявление сильной (или очень сильной) влюбленности. Например, у Кретьена де Труа в романе «Ланселот, или Рыцарь Телеги» читаем:

Когда она исчезла с глаз,
Он вознамерился тотчас
В окно метнуться напрямик.
Почти уж выпал он, но вмиг
Мессир Гавэйн сие узрел
И ухватить его успел [10, с. 25].

В восприятии современного читателя подобные усилия романистов могут производить эффект комического, однако литературные критики предупреждают от мысли об ироничности подобных описаний: авторы лишь хотят подчеркнуть, что любовь героя не знает колебаний и сомнений [2, с. 57].

Именно посредством указания на внешние проявления глубоких страстей автор пытается сказать о том, для выражения чего еще не знает нужных слов, – о ноуменальной сущности любви, и потому ищет условные маркеры хотя бы для того, чтобы указать на сам факт наличия сильного чувства.

Используемыми в средневековой литературе внешними маркерами любви выступают не только сугубо внешние действия, но и сугубо внешние (применительно к романским сюжетам – чаще всего физиологические) состояния: герои трепещут, краснеют, бледнеют, бессонно ворочаются в постели, рыдают и падают в обморок. Так, Кретьен де Труа говорит о пылких чувствах Ланселота именно посредством перечисления внешних телесных слабостей:

Тут рыцарь, новости внемля,
Познал такую слабость в сердце,
Что принужден был опереться
На ленчик своего седла. <...>
...Поскольку, выслушав слова,
Чувств не утратил он едва.
На сердце будто пало бремя,
И перестал он в это время
Воспринимать слова, цвета.
К его коню стремится та,
На помощь рыцарю приспела
И помогала как умела,
Ведь не желала ждать она,
Чтоб рыцарь пал со скакуна... [10, с. 56–57].

Казалось бы, такое поведение не должно быть характерно для рыцаря как воплощения сурово-

го мужества и самодостаточной сдержанности. Да и сами средневековые тексты демонстрируют соответствующую ценностную установку. Например, Вольфрам фон Эшенбах в своем романе в стихах «Парцифаль» рассказывает о тревоге матери, сын которой, выросший вне рыцарского двора («...с собою сына... / Она в пустыню привела») и потому не усвоивший нормативных канонов поведения, проявляет излишнюю чувствительность. Так, сожалея о подстреленной птичке, он ведет себя, по ее мнению, не по-рыцарски:

...Но если певчей птички стон,
Сменявший песню, слышал он,
То удержать не мог он слез,
Рвал нежный шелк своих волос... [11, с. 77].

И материнское беспокойство («Ее заботил сына нрав» [11, с. 78]), и собственные сомнения ее сына в правильности своего поведения, и оценка встретившихся мальчику в лесу рыцарей, – все это заставляет его задать им вопрос: «Что значит рыцарь, не пойму?» [11, с. 79]. Ответом служит их совет приобщиться к рыцарской традиции в Камелоте:

Король Артур. К нему свой путь
Направь ты и уверен будь:
Вернешься рыцарем назад
И жизнь твоя пойдет на лад... [11, с. 79].

Однако средневековые авторы вновь и вновь заставляют своих мужественных героев бледнеть и рыдать. Готфрид Страсбургский, известный автор немецкой куртуазной поэзии начала XIII в., в своей версии романа о Тристане и Изольде описывает состояние глубоко взволнованного Тристана именно таким способом:

Его ланиты побледнели,
И губы прошептали еле... [12, с. 85].

Да, странно: эталон воина – и вдруг ведет себя, как кисейная барышня, вплоть до того, что лишается чувств в самый ответственный момент... В силу этого средневековые тексты нередко воспринимаются – через призму прочтения современным и неподготовленным читателем – достаточно неадекватно². Так, на портале, посвященном рыцарской традиции, можно прочесть следующее суждение: «Психика рыцарей, как и многих других людей той эпохи, была неуравновешенна: от неумного веселья они легко переходили к тоске и заливались сле-

²Здесь уместно вспомнить П. Зюмтора, утверждавшего, что «есть отдельный текст и есть современный читатель (медиевист), который держит этот текст в руках. <...> Проблема состоит не столько в переводе текста из одного культурного кода в другой, сколько в том, чтобы дать возможность понять его в рамках сегодняшнего опыта. Такое понимание нельзя ни подготовить, ни уточнить, не прибегая к научно-аналитическим суждениям. <...> Их функция – помочь зарождению у читателя эмоции, основанной на разуме» [13, с. 10–11].

зами (что вовсе не считалось зазорным), либо внезапно впадали в столь же безудержную ярость» [14]. Между тем такая трактовка в корне неверна: подобные реакции нельзя понимать как проявления слабости – речь идет лишь о поисках средневековыми авторами средств, которые позволили бы говорить о высоких чувствах: поиск этих средств идет, но результат пока не достигнут.

Зато достигнуто другое: применительно к корпусу текстов средневековых романов можно говорить о своего рода негласной конвенции, сложившейся (предполагаемой) между авторами и читателями. Эта конвенция опиралась на определенную систему маркеров, в рамках которой тем или иным физическим действиям и физиологическим состояниям героя ставилось в соответствие то или иное чувство или переживание. Данная система маркеров, вполне обозримая и достаточно стабильная, позволяла авторам эмоционально размечать текст, т. е. осуществлять своеобразные указания на то, что герой в те или иные моменты переживает те или иные эмоции: условно говоря, взволнован – бледнеет, сильно впечатлен – падает с коня... Отсюда и нервическая трепетность, столь неожиданная для сурового рыцарства.

Нельзя не отметить, что данный прием впервые апробирован еще в Античности, в частности, в некоторых описаниях Сафо он достигает высокой экспрессивности:

...У меня при этом
Перестало сразу бы сердце биться.
Лишь тебя увижу, уж я не в силах
Вымолвить слова.

Но немеет тотчас язык, под кожей
Быстро легкий жар пробегает, смотрят,
Ничего не видя, глаза, в ушах же –
Звон непрерывный.

Потом жарким я обливаюсь, дрожью
Члены все охвачены, зеленее
Становлюсь травы, и вот-вот как будто
С жизнью прощусь я... [15, с. 5].

Прием был апробирован, однако прочно забыт и потерян для литературной практики, как потеряно было для Средневековья все античное наследие, – авторам рыцарских романов пришлось открывать для себя его приемы вновь, что и было успешно осуществлено.

Третье направление – аллегорическое: дабы говорить о чувствах, авторы персонифицируют их, изображая в виде сюжетно самостоятельных фигур, наделенных вполне конкретными (как правило, человеческими) чертами. Воистину в соответствии с этимологией: аллегория – от греч. *alios* – другое и *agoreio* – говорю (то есть не умею сказать о том,

о чем хочу сказать, так скажу о другом, а уж ты, читатель, разумеи).

И если под аллегорией в целом понимают иносказательное изображение отвлеченного понятия или абстрактной идеи посредством вполне конкретного явления, имеющего зримый образ, то это как нельзя более подходит для отражения в тексте любовных переживаний, чувств и состояний, для которых еще не найден более изощренный, точный и адекватный язык.

Иносказания используются в любой культуре (существуют даже устойчивые аллегории, подобно сочетанию *голубь мира*), однако применительно к аллегорическим построениям Средневековья необходимо отметить три особенности.

Во-первых, аллегорический ряд, касающийся любовных переживаний, еще не устоялся, он только оформляется, и устойчивые аллегории еще не сложились – все только нащупывается: ищется образный строй, складываются первые описания.

Во-вторых, речь идет о достаточно рафинированных аллегориях, поскольку стоит задача иносказательно передать суть не только самых обобщенных чувств, но и таких абстрактных понятий, как справедливость, мудрость, добродетель и т. п.

В-третьих, нельзя не отметить, что в средневековой культуре аллегория занимает особое место, более значимое, нежели в других культурах: иносказание выступает не только как художественный прием, но и как важнейший принцип организации картины мира средневекового человека. Это связано со своего рода зеркальностью мироустройства в его средневековой проекции: земной мир мыслится как отражение мира божественных смыслов; неслучайно фундаментальным представлением средневековой культуры является трактовка тварного мира как книги, чьи сакральные знаки подлежат прочтению – расшифровке. Это формирует у средневекового человека интенцию к усмотрению в зримых явлениях скрытых смыслов, формирует навык декодирования оных и даже своего рода привычку видеть аллегорию везде и повсюду. Этот мыслительный контекст инспирирует и зеркальную интенцию: полагать, что любой абстрактной идее может соответствовать конкретное зримое воплощение. Как замечает А. Я. Гуревич, «разве не удивительно с современной точки зрения, например, то, что слово, идея в системе средневекового сознания обладали тою же мерой реальности, как и предметный мир, как и вещи, которым соответствуют общие понятия, что конкретное и абстрактное не разграничивались или, во всяком случае, грани между ними были нечеткими?» [4, с. 10]. С точки зрения медиевистики «в высшей степени важно, что время, право и иные подобные абстракции мыслятся в средние века столь же конкретно, имеют такую же “материальность”, осязаемость, как и вещи, предметы. Поэтому общие понятия

и материальные предметы рассматриваются людьми той эпохи в качестве явлений одного ряда, сопоставимых и однородных» [4, с. 264].

Исчерпывающим примером может служить традиция реализма в знаменитом схоластическом споре об универсалиях, утверждавшая, в отличие от номинализма, онтологическое тождество бытия имен и бытия именуемых с их помощью предметов (*universalia sunt realia*): *роды* и *виды* как идеальные образы будущих объектов в сознании Творца у Августина, предбытие вещей как архетипов (*arhetipum*) в разговоре Бога с самим собой у Ансельма Кентерберийского, *самость* (*haecceitas*) вещи, предшествующая ее бытию и актуализирующаяся в свободном волеизъявлении Божьем у Иоанна Дунса Скота и т. п. [16, с. 878–879].

Типичным и наиболее масштабным средневековым текстом о любви, построенным на основе аллегории, является «Роман о Розе», первая часть которого (более романтическая) написана в 1240-х гг. Гийомом де Лорисом (4058 строк), вторая (более систематическая) – Жаном Клопинелем де Мёном около 40 лет спустя (17 724 строки).

Аллегорические фигуры уже встречались в культуре V–VI вв.: например, в трактате Марциана Капеллы «О браке Филологии и Меркурия» аллегорические фигуры олицетворяли науки и искусства (см. [17]); в «Утешении Философией» Боэция присутствует аллегория Философии, которая в виде дамы приходила к узнику и даровала ему утешительную беседу [18].

Однако в «Романе о Розе» аллегория выступает не просто художественным приемом, но фундаментальным принципом конструирования романного пространства, оформляющегося как своего рода целостный аллегорический универсум. Повествование строится от первого лица – как сон Поэта (он же Автор, он же Влюбленный – *L'Amant*), попавшего в прекрасный сад, в центре которого, у фонтана, – Она, Роза. Сад, однако, окружен каменной стеной с изображениями аллегорических фигур, означающих препятствия любви; среди них – Ненависть, Низость, Стяжательство, Скупость, Предательство, Зависть и (*sic!*) Печаль и Старость. У входа поэта встречает Праздность, а по саду ходят фигуры, означающие различные чувства и, как сказали бы мы сегодня, психологические состояния: Юность, Радость, Красота и Щедрость танцуют в хороводе, который ведет Веселье; любви поэта содействуют Приветливость, Дружба, Жалость, в то время как отрицательные персонажи (Злоязычие, Страх, Стыдливость, Ревность и др.) стремятся помешать ему; герой ведет дискуссии о сущности любви с такими персонажами, как Природа, Фортуна, Разум и др. [19].

Й. Хейзинга называет пестрый мир этих персонажей «несравненным театром марионеток», вся пестрота и элегантность которого была «необходима для того, чтобы сформировать систему понятий

о любви, с помощью которых люди обретали возможность понимать друг друга» [20, с. 119].

Следует отметить, что предлагаемые в романе описания аллегорических фигур вовсе не бескровны и не абстрактны, – напротив, они предельно конкретны и колоритны, снабжены описанием деталей туалета и аксессуаров, казалось бы необязательных и не играющих существенной роли в дальнейшем повествовании (это отнюдь не то ружье, которое выстрелит в одном из предстоящих актов). Так выглядит, например, описание Беззаботности:

И дверь в конце концов открылась,
А в ней девица появилась:
Так благородна и юна,
И миловидна, и нежна;
На ней корона с позолотой
Была искуснейшей работы;
Сияет золото волос,
И шапочка на них из роз.
Высокий лоб ее открыт,
И кожа нежная блестит.
Так дивно; изогнулась бровь
Красивой линией; цветов
Как будто аромат повеял –
Ее дыханье; розовее
Ни губ, ни щек вам не видать, –
Волшебница – ни дать ни взять!
И так чудесен без прикрас
Разрез ее небесных глаз,
И ямочкою подбородок
Ее отмечен; в меру тонок.
И строен женский силуэт, –
Пропорций лучших в мире нет!
Длинна и грациозна шея, –
Казалось, нет ее нежнее,
Безукоризненно бела.
И видел я – в руке была
У ней привычная вещица:
Чтоб на ходу прихорошиться,
Держала зеркальце она.
Прическа гребнем убрана
С весьма богатым украшеньем;
Изящны рукавов суженья, –
И весь наряд ее таков,
Что образец он образцов!
И чтобы руки были белы
И гладки, а не загорелы, –
Перчаток пара служит ей,
Что снега самого белей.
А коты гентское сукно
С тесьмой по краю – зелено.
И по ее казалось платью,
Что без особого занятья
Она свои проводит дни, –
Знакомы игры ей одни.
Со вкусом выберет наряд,
И по утру выходит в сад;

И, наслаждаясь цветом мая,
Живет, совсем труда не зная!
Итак, она передо мной –
Прекрасный образ неземной.
Та дева дверцу отворила
И милосердно говорила
Со мною. Поблагодарив
Ее за милость и спросив,
Как имя ей, пренебреженья
Я не увидел даже тени
В лице: ее ответ был прост,
И не смутил ее вопрос.
«Меня назвали Беззаботность:
К забавам я имею склонность.
Свободна от забот весь день...» [19, с. 6–7].

Само название романа уже содержит аллегорию: если в классическом католицизме образ розы сопрягался с Христом, Девой Марией, святыми Георгием, Екатериной, Доротеей, Софией и других святых, а также с рядом нравственных свойств (милосердие, всепрощение, мученичество и др.), иногда выступая символом молитвы (канонический «Розарий») и самой христианской церкви [21; 22], то в контексте аллегорической системы романа Роза понимается именно как Возлюбленная: именно к ней стремится влюбленный Поэт, именно ее взаимности добивается. Вместе с этим может быть обнаружено и своего рода двойное дно повествования, которое задается вторичной аллегоричностью Розы: путь к ней понимается также как процесс самопознания и обретения истины и гармонии³.

Аллегорическое пространство, семантически аналогичное пространству «Романа о Розе», выстраивается и в «Книге о Сердце, охваченном любовью» (1457). Она написана в форме сатуры (т. е. с чередованием поэзии и прозы) и принадлежит перу Рене Анжуйского, сына Людовика Анжуйского и Иоланды Арагонской (его титулы, пусть подчас и символические, достойны того, чтобы их перечислить: король Иерусалима, Неаполя и Сицилии, Арагона, Валенсии и Майорки, Сардинии и Корсики, герцог Анжуйский и Лотарингский, граф Прованский и Барселонский).

Повествование Рене Анжуйского строится в том же (столь популярном для средневековой литературы) жанре (сно)видения, и переживания влюбленного героя также передаются посредством действий аллегорических фигур: он страдает, так как его Сердце исторгнуто из груди и отдано в руки Желанию, Разлад уничтожает его жизнь, в то время как Жалость на помощь отнюдь не спешит. Сюжет строится на том, что Сердце может получить Нежную милость, лишь отвоевав ее у Разлада, заключив последний в сети Стыда и Страха. Герой обретает искомое, так как Желание дарит ему кольцо Наслаж-

дения, которая помогает ему отражать удары Отказа и Отчаяния, и шлем, который украшен цветами Любви, а предпринимаемые усилия поддерживаются такими помощниками, как Обещание, Низжайшая просьба, Любезность и Щедрость (см. [23, с. 20–31]).

Внешний вид аллегорических фигур выражает сущность персонифицируемых ими чувств, состояний и отношений сугубо оценочно: положительные чувства благообразны, отрицательные – отвратительны. Так, когда Сердце и Желание встречаются Ревность, она предстает перед ними как одетая в шкуры горбатая и кривая старуха-карлица: глаза – как угли, уши – размером с ладонь, зубы – желтые и редкие. Именно она держит в плену Любезный Прием, не давая приблизиться к цели влюбленному герою, который в силу этого попадает на берег Реки Слез в Лесу Долгого Ожидания (см. [23, с. 20–31]). Аллегорические фигуры также вполне конкретны и осязаемо материальны – вплоть до смертности: например, Сердце дает клятву не убивать Отказ, однако не сдерживает ее, убивает.

Весьма своеобразным аналогом рассмотренным аллегорическим построениям является «Любвиный bestiарий» Ришара де Фурниваля. В этом тексте любовные переживания персонифицируются не в антропоморфных, но в зооморфных фигурах, среди которых встречаются как реально существующие животные (петух, дикий осел, волк, сверчок, лебедь, собака, змея, обезьяна, ворон, лев, лиса, дрозд, крот, пчелы, пантера, журавль, павлин, ласточка, пеликан, бобер, дятел, еж, крокодил, гидра, горлица, куропатка, страус, аист, орел, слон, голуби, кит, лис, гриф), так и мифические (каландр, сирена, змей аспид, единорог, серра) [24].

От традиционных средневековых bestiариев как сводов описаний животных, имеющих (при аллегорическом характере) нравоучительный смысл [25], «Любвиный bestiарий» отличается и жанрово, и содержательно. Прежде всего исследователи полагают, что текст Ришара де Фурниваля представляет собой зашифрованное любовное послание Даме сердца [26, с. 132–146], в силу чего акценты смещены от нравоучений к рассуждениям о нюансах любовных переживаний.

Ришар де Фурниваль акцентирует внимание на передаче чувств влюбленного, выстраивая аллегорические сопоставления любовных настроений и действий с особенностями поведения представителей животного мира (подчас далеких от реальности, но устоявшихся в качестве стереотипов средневекового сознания). Так, он рассуждает: «Петух. Ибо чем ближе к дневному времени, тем чаще он поет; и чем ближе к полуночи, тем старательнее он поет и тем сильнее его голос. День, а также вечер, природа коего состоит из дня и ночи, смешанных воедино, символизируют любовь, не вполне могущую на-

³Запомним этот нюанс: мы еще вернемся к нему, поскольку в куртуазной традиции он получит богатое развитие.

десяться; полночь же означает любовь, совершенно лишённую надежды. И [вот], поскольку я теперь уже лишился всякой надежды добиться Вашего благоволения, это есть как бы полночь. <...> А потому из всех сил пою все громче, и подобает мне сейчас запеть еще сильнее. Природа Волка такова, что, если человек увидит его прежде, чем он человека, волк теряет всю силу и смелость; если же волк увидит человека первым, то человек теряет голос и не может вымолвить ни слова. Та же природа у любви мужчины и женщины: ибо когда есть любовь между ними, то, если сможет мужчина первым заметить, что женщина его любит, и даст ей это понять, она теряет смелость и не может отказать. Я же, не сумев сдержаться, сообщил Вам о своих чувствах прежде, чем что-либо разузнал о Ваших; потому Вы мне и отказали, как я от Вас неоднократно слышал. <...> А еще одна причина все того же находится в природе Сверчка, каковой причины я весьма остерегаюсь. <...> Ибо его природа такова: сей несчастный столь старательно поет, что из-за своего пения гибнет, забывая о еде и позволяя с легкостью себя поймать. А посему я стал оберегаться, заметив, что пение мне принесло слишком мало пользы...» [24].

Хотя такого масштабного влияния на культуру, как «Роман о Розе», «Бестиарий любви» Ришара де Фурнивалля не имел, тем не менее они могут быть рассмотрены в одном ряду, а именно в общем контексте аллегорического направления в построении образного ряда любовной литературы Средневековья.

В рамках этого направления внутренний мир человека фактически как бы вынесен вовне, субъективная сфера представлена объективным пространством (территорией сада в «Романе о Розе», топографией долины в «Книге о Сердце, охваченном любовью»), а о чувствах и состояниях влюбленного говорится посредством описания аллегорических фигур.

Анализируя трактовку любви в средневековой культуре, нельзя не отметить и то обстоятельство, что в аллегорической литературе отчетливо оформляется новая тенденция, связанная если не с переосмыслением феномена телесности, то по крайней мере с некоторым новым поворотом в его трактовке. Так, важную роль в «Романе о Розе» играет фигура Природы – дамы, которая помогает достичь цели поэту, жаждущему сорвать Розу и насладиться ее прелестью. В одной из предыдущих статей⁴ упоминалась поэма Алана Лилльского «Плач Природы», где аллегоризм уже имел место, однако оценочные акценты были расставлены принципиально иным образом. Алан Лилльский вложил в уста Природы негодование по поводу испорченной природы человека, искаженной и поруганной телесными вожделениями. Жан де Мён видит Природу принципиально по-иному: она есть не что иное, как

олицетворение жизни, и в этом плане трактуется как позитивное начало, помощница Бога, ответственная за продолжение рода людского и, таким образом, – за физическую сторону любви. Это новый взгляд на вещи, достаточно далеко уходящий от классической средневековой аскезы с ее аксиологической дискредитацией любого проявления телесности в любви. Более того, Й. Хёйзинга отмечает и «естественный эротический мотив» в «Романе о Розе», говоря об «острой притягательности тайны девственности, символически запечатленной в виде розы» [20, с. 120].

В силу сказанного аллегорическая литература Средневековья и прежде всего «Роман о Розе» как самое масштабное и мощное произведение этого направления не только обрели значительную популярность, но и существенно повлияли на последующие этапы развития литературы о любви и культуры в целом, поскольку в них был успешно реализован важный шаг на пути создания художественных средств, позволяющих (пусть еще и иносказательно) говорить о чувствах. Это далеко не финал вобретении языка любви, но это уже гораздо больше, чем простое указание на бледность рыцаря, падающего с коня от сильных чувств, о сути которых читателю остается лишь догадываться.

Четвертое направление средневековых поисков языка любви опирается на весьма интересный прием, предполагающий построение достаточно сложных знаковых систем, в рамках которых нюансы лирических переживаний передаются посредством отсылок к их символическим аналогам. В отличие от аллегорического направления здесь все неоднозначно: многослойные символы клубятся, создавая целый мир смыслов, взаимодействующих и перетекающих друг в друга.

Различные экземплификации этих символических систем представлены знаковой системой известного средневекового романа «Фламенка», аксиологическими правилами южнофранцузской рыцарской поэтики, игровой средой поэзии трубадуров.

«Фламенка» – старопровансальский роман в стихах XIII в., в рамках которого выстроен достаточно богатый сюжет, раскрывающий много деталей понимания любви в южнофранцузской рыцарской традиции, и мы еще вернемся к нему в этом контексте. Однако в настоящий момент нас интересует не сюжетная событийность, а весьма элегантный способ говорения о любви, которым неизвестный нам автор снабдил влюбленных героев.

Юный граф Гильем Неверский и Фламенка чрезвычайно стеснены в возможностях общения: она, как водится, замужняя дама, он – причетник посещаемого ею храма. Сразу нужно оговориться, что причетником Гильем стал не случайно: услышав

⁴См.: *Можейко М. А.* Любовь как феномен европейской культуры: от экстаза к аскезе // Журн. Белорус. гос. ун-та. Социология. 2017. № 1. С. 98–108.

печальную историю Фламенки, бессердечно запертой в башне замка ревнивым мужем, он заочно (тоже – как водится) влюбляется в нее и уговаривает священника прогнать прежнего причетника. При такой традиционной завязке (дама в беде, заочная влюбленность, доблестный рыцарь, мчющийся спасти даму) дальнейшая фабула далеко уводит «Фламенку» от северофранцузских рыцарских романов: Гильем разрабатывает хитроумный план, который должен приблизить его к любимой. Для этого недостаточно подкопа под помещения ванн, куда может прийти сказавшаяся больной Фламенка, – нужно обо всем этом договориться и добиться ее согласия, т. е. нужно поговорить. Уже одно это свидетельствует о внимании автора к внутреннему миру героев, к проблеме их понимания друг друга. И при всей аморальности такого адюльтерного предприятия нельзя не отметить, что в этом сюжете мы впервые сталкиваемся с тем фактом, что – страшно сказать! – женщина рассматривается не как объект завоевания, безмолвный и безличный (не безликий, лицо-то как раз очень важно), но как со-субъект коммуникации (вспомним: в северофранцузском рыцарском романе было совсем не так).

Итак, каков же язык этой коммуникации? Прежде всего надо признать, что уже разработанные языки используются в полной мере: герой мечется в лучших традициях северофранцузского романа:

Коль только отдыхом зовется,
Когда несчастный так трясется,
То вскакивая, то от пота
Весь мокры, то упадет зевота,
То вдруг застонет, то вздохнет,
То чувств лишится, то всплакнет...
[27, с. 105].

Кроме того, влюбленный Гельем также успешно использует уже сложившиеся сложившиеся языки культуры: медицинский, математический, юридический, богословский [27, с. 170, 175]; со схоластикой у Гельема и вообще все хорошо: Фламенка замечает такую его способность, как «диалектический мыслить метод» [27, с. 170]. Однако все эти языки недостаточно выразительны для достижения целей влюбленного – и он изобретает свой, особый язык.

Раз в неделю, во время воскресной мессы, Гельем на одно мгновение подходит к Фламенке для благословения, поднося ей для поцелуя псалтырь. В этот миг он может шепнуть ей одно лишь слово, и начинает он с интригующего «увы!»:

Слез с хоров – господи помилуй,
Ибо досель с такою силой
Его тревога не гнела,
К Фламенке, не подняв чела
И глаз, чтобы куда не надо

Не бросить ненароком взгляда,
Идет, решив, что все готово
К тому, чтоб хоть промолвить слово,
Коль не затеять разговор, –
И пусть ведет его Амор. <...>
И наконец Гильем пред дамой.
Она псалтырь целует; в самый
Тот миг он прошептал: «Увы!» –
Не поднимая головы,
Но так, чтоб дама услышала.
Гильем удачным счел начало
И прочь пошел, склоняясь смиренно
[27, с. 124–125].

Прямо скажем, Гильем откровенно пользуется своим служебным положением, причем это не простое служебное положение: он – слуга Божий, и то, что он делает, выглядит не только достаточно греховно, но и вполне кощунственно:

Священник даром не судачил,
Спев мессу, он молитву начал
Полуденную, как всегда.
Гильем, держа псалтырь, туда
Как будто чтением одержим,
Глядел; но расставаясь с ним,
Поцеловал листок сто раз,
Гордясь своим увы! [27, с. 125].

Однако автор не осуждает героя: его «ведет Амор», и Амору он служит. Здесь нельзя усматривать какого бы то ни было антирелигиозного поповства: эти параллели никак не пересекаются ни для автора, ни для героев, – оценки одного мира не приложимы к миру другому (однако разговор об этом еще впереди).

В силу сказанного в мире повседневности герои, лицемеря бестрепетно и виртуозно, никак не теряют симпатий автора, – напротив, их сомнительное поведение вызывает не только полное одобрение, но подчас и восхищение:

Фламенка, дум его предмет,
Из церкви возвратилась, снова
И снова повторяя слово,
Что в сердце спрятала она,
И хоть была возбуждена,
Очаровательно снаружи
Сумела выглядеть при муже [27, с. 130].

Одного слова, одного непонятого «увы!» оказывается достаточно, чтобы Фламенка начала обсуждать с Алис перспективы, обдумывать ответ и в целом приходиться в волнение.

В данном контексте можно говорить о готовности героини перейти из универсума обыденности (реальной жизни) в универсум любовный (своего

рода игровой), и Алис говорит о своего рода любовном этикете, практически о правилах поведения, нормативно заданных законами этого универсума:

Хоть он мне вовсе незнаком,
Но куртуазный долг ваш в том,
Чтоб сочинить ответ умело... [27, с. 133].

Речь фактически идет о куртуазном этикете, соблюдении канона, и Фламенка не считала бы себя благородной дамой, если бы не вступила в игру:

Коль он в тисках любви, сердечный,
Не скрою ласки, безупречной
Став дамой и беспрекословной
Рабою прихоти любовной... [27, с. 134].

Реплики, которыми по церковным праздникам обмениваются Гильем и Фламенка, немногочисленны: их всего двадцать (с 7 мая по 1 августа), но как изящно они выстраиваются! Это всегда лишь краткое восклицание, но оно не просто волнует сердца героев, но сдвигает сюжет, приближая их к желанной встрече. Суммарно (но не забудем про интервалы от мессы до мессы, придающие каждой реплике силу недельного волнения и ожидания) итоговый диалог выглядит так: «Увы!» – «В чем боль?» – «Умру». – «Чей грех?» – «Любви». – «К кому?» – «Да к вам». – «Как быть?» – «Лечить». – «Но как?» – «Хитря». – «Начни ж». – «Есть план». – «Какой?» – «Придти». – «Куда?» – «В дом ванн». – «Когда?» и т. д. В итоге Фламенка соглашается:

И говорит она: «По мне», –
«Да» этим заменив вполне [27, с. 179].

При этом особую изысканность придает каждому высказыванию то обстоятельство, что слово это не может быть произнесено произвольно: в каждом конкретном случае оно должно соответствовать текущему празднику, совпадая с именем святого в месяцеслове. Например, реплика Гильема «Лечить» приходится на день святого Варнавы, почитаемого в качестве целителя; реплика Фламенки «По мне», снимающая с влюбленного Гильема запреты, приходится на день святого Петра-в-веригах, когда католическая церковь почитает цепи, упавшие в темнице с рук апостола (см. [28, с. 278]), и т. п.

В нашем контексте важно, что каждая реплика практически в постмодернистском ключе предполагает целый веер смысловых коннотаций и психологически значимых ассоциаций, что позволяет не только расширить семантическое пространство произнесенного, но и придать ему своего рода легальность и практически сакральный смысл. Все это делает односложные реплики многозначными, позволяя усматривать в них подспудные смыслы и полисемантическое богатство содержания.

Да, про индивидуальные особенности проявления чувств, про неповторимые персональные нюансы речь еще не идет, они интересуют авторов значительно позже. Пока же об этом даже не думают – поименовать бы общезначимое, выразить бы чувства как таковые, найти бы слова для любви и слова любви... хотя бы универсальные...

Но это уже язык, пусть специфичный, но зато изысканный, и столь далеко ушедший от примитивности предшественников, что уж и о *черном ящике* говорить сложно: символизм становится тем языком, на котором рыцари и их возлюбленные могут общаться друг с другом, раскрывая свои чувства и надеясь на взаимопонимание. Самой известной и грандиозной системой подобного символизма стала куртуазная модель любви, представленная в поэзии трубадуров, однако она заслуживает отдельной статьи (и не одной).

Пока же подведем итоги поисков языка любви, предпринятых авторами Средневековья.

В целом можно выделить четыре направления попыток средневековых авторов нащупать тот язык любви, который позволил бы средствами художественной выразительности передать читателю то, что в современном языке можно было бы обозначить как *любовь в качестве субъективного переживания, которое нужно выразить* (а не просто объективного факта, о наличии которого достаточно лишь упомянуть):

1) направление, побуждающее читателя собственным усилием домыслить любовные переживания и чувства, предполагаемые в контексте описываемых внешних событий (альбы);

2) направление, пытающиеся посредством фиксации опять же внешних, чисто феноменологических процессов и действий намекнуть на глубокие чувства и бурные переживания, которые читатель должен реконструировать, опираясь на своего рода неявную – не прописанную, но предполагаемую – конвенцию, согласно которой определенные физиологические проявления (бледнеть, рыдать, падать без чувств и т. п.) должны были прочитываться как маркеры для обозначения любовных страстей (северофранцузский рыцарский роман);

3) аллегорическое направление, основанное на приеме персонификации любовных чувств и переживаний и построении своего рода аллегорических универсумов, в рамках которых открывается возможность иносказательного говорения о любви и любовных переживаниях («Роман о Розе» и аналогичные);

4) семиотическое направление, ориентированное на построение разветвленных и многослойных знаковых систем, в рамках которых нюансы лирических переживаний передаются посредством отсылок к их символическим аналогам, сложным и неоднозначным (южнофранцузская поэтическая традиция: роман «Фламенка» и лирика трубадуров).

Библиографические ссылки

1. Манн Т. Искусство романа. В: Манн Т. *Собрание сочинений. Том 10*. Москва: Государственное издательство художественной литературы; 1961. с. 272–288.
2. Михайлов АД. *Французский рыцарский роман и вопросы типологии жанра в средневековой литературе*. Москва: Наука; 1976. 351 с.
3. Кожин ВВ. *Происхождение романа*. Москва: Советский писатель; 1963. 440 с.
4. Гуревич АЯ. *Категории средневековой культуры*. 2-е издание, исправленное и дополненное. Москва: Искусство; 1984. 350 с.
5. Ук де ла Баккалария. Альба. В: Пуришев БИ, составитель. *Зарубежная литература Средних веков. Латинская, кельтская, скандинавская, провансальская, французская литературы*. Москва: Просвещение; 1974. с. 174.
6. [Бертран, барон Аламанский / Гаусельм Файдит]. Альба. В: Пуришев БИ, составитель. *Зарубежная литература Средних веков. Латинская, кельтская, скандинавская, провансальская, французская литературы*. Москва: Просвещение; 1974. с. 175.
7. Эшенбах Вольфрам фон. [Утренняя песня]. В: Пуришев БИ, составитель. *Зарубежная литература Средних веков. Немецкая, испанская, итальянская, английская, чешская, польская, сербская, болгарская литературы*. Москва: Просвещение; 1975. с. 98–99.
8. Борнейль Гирант де. Альба. В: Пуришев БИ, составитель. *Зарубежная литература Средних веков. Латинская, кельтская, скандинавская, провансальская, французская литературы*. Москва: Просвещение, 1974. с. 171–172.
9. Альба. Анонимная песня XII в. В: Пуришев БИ, составитель. *Зарубежная литература Средних веков. Латинская, кельтская, скандинавская, провансальская, французская литературы*. Москва: Просвещение; 1974. с. 159–160.
10. Кретьен де Труа. *Ланселот, или Рыцарь Телеги*. Забабурова НВ, Триандафилиди АН, переводчики. Москва: Common place; 2013. 328 с.
11. Вольфрам Эшенбах фон. Парцифаль. В: Пуришев БИ, составитель. *Зарубежная литература Средних веков. Немецкая, испанская, итальянская, английская, чешская, польская, сербская, болгарская литературы*. Москва: Просвещение; 1975. с. 77–80.
12. Готфрид Страсбургский. Тристан и Изольда. В: Пуришев БИ, составитель. *Зарубежная литература Средних веков. Немецкая, испанская, итальянская, английская, чешская, польская, сербская, болгарская литературы*. Москва: Просвещение; 1975. с. 81–86.
13. Зюмтор П. *Опыт построения средневековой поэтики*. Стаф ИК, переводчик. Санкт-Петербург: Алетейя; 2003. 544 с.
14. Рыцарская мораль. Железный век [Интернет] [процитировано 10 ноября 2018 г.]. Доступно по: <http://ageiron.ru/epoha-ryitsarey/ryitsarskaia-moral>.
15. Сафо. Равным кажется мне по счастью... В: Сафо. *Лирические поэмы*. Вересаева ВВ, переводчик. Москва: Издательский дом «Летопись-М»; 2000. 156 с.
16. Можейко МА. Реализм. В: Грицанов АА, редактор. *История философии: энциклопедия*. Минск: Интерпрессервис; 2002. с. 878–879. (Мир энциклопедий). Совместное издание с «Книжный дом».
17. Лосев АФ. *История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития. Книга 1*. Москва: Искусство; 1992. 656 с.
18. Боэций Аниций Манлий Торкват Северин. «Утешение философией» и другие трактаты. Москва: Наука; 1990. 414 с. (Памятники философии).
19. Лорис Гийом де, Мён Жан де. *Роман о Розе. Средневековая аллегорическая поэма*. Смирнова ИБ, переводчик. Москва: Гуманитарное издательство столицы; 2007. 671 с.
20. Хейзинга Й. *Осень Средневековья: исследование форм жизненного уклада и форм мышления в XIV и XV веках во Франции и Нидерландах*. Москва: Издательская группа «Прогресс»; 1995. 378 с.
21. Топоров ВВ. Роза. В: Токарев СА, редактор. *Мифы народов мира. Том 2*. Москва: Советская энциклопедия; 1982. с. 386–387.
22. Веселовский АН. Из поэтики розы. В: Веселовский АН. *Избранные статьи*. Ленинград: Художественная литература; 1939. с. 132–139.
23. Абрамова МА. Взаимодействие жанровых традиций в «Книге о сердце, объятom любовью» Рене Анжуйского. В: Косиков ГК, составитель, редактор. *Сквозь шесть столетий: метаморфозы литературного сознания*. Сборник в честь 75-летия Л. Г. Андреева. Москва: Диалог – МГУ; 1997. с. 20–35.
24. Ришар Фурниваль де. Бестиарий любви, с приложением ответа дамы [Интернет] [процитировано 11 ноября 2018 г.]. Доступно по: <http://literature.gothic.ru/classic/prose/furnival/text.htm>.
25. Муратова КМ. *Средневековый Бестиарий. The Medieval Bestiary*. Москва: Искусство; 1984. 242 с.
26. Абрамова МА. «Любовный бестиарий» Ришара де Фурниваля: проблема жанра. *Кентавр*. 2006;3:132–146.
27. Найман АГ, переводчик. *Фламенка*. Москва: Наука; 1983. 320 с. (Литературные памятники).
28. Найман АГ. О «Фламенке» – старопровансальском романе XIII в. В: Найман АГ, переводчик. *Фламенка*. Москва: Наука; 1983. с. 259–320.

References

1. Mann T. [The art of the novel]. In: Mann T. *Sobranie sochinenii. Tom 10* [Collected of works. Volume 10]. Moscow: Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoi literatury; 1961. p. 272–287. Russian.
2. Mikhailov AD. *Frantsuzskii rytsarskii roman i voprosy tipologii zhanra v srednevekovoi literature* [French knightly romance and questions of genre typology in medieval literature]. Moscow: Nauka; 1976. 351 p. Russian.
3. Kozhinov VV. *Proiskhozhdenie romana* [The origin of the novel]. Moscow: Sovetskii pisatel'; 1963. 440 p. Russian.
4. Gurevich AY. *Kategorii srednevekovoi kul'tury* [Categories of medieval culture]. 2nd edition, revised and supplemented. Moscow: Iskuststvo; 1984. 350 p. Russian.

5. Uc de la Baccharia. Alba. In: Purishev BI, compiler. *Zarubezhnaya literatura Srednikh vekov. Latinskaya, kel'tskaya, skandinavskaya, provansal'skaya, frantsuzskaya literatury* [Foreign Literature of the Middle Ages. Latin, Celtic, Scandinavian, Provençal, French literature]. Moscow: Prosveshchenie; 1974. p. 174. Russian.
6. [Bertrand, Baron of Alaman /Gaucelm Faidit]. Alba. In: Purishev BI, compiler. *Zarubezhnaya literatura srednikh vekov. Latinskaya, kel'tskaya, skandinavskaya, provansal'skaya, frantsuzskaya literatury* [Foreign literature of the Middle Ages. Latin, Celtic, Scandinavian, Provençal, French literature]. Moscow: Prosveshchenie, 1974. p. 175. Russian.
7. Eschenbach Wolfram von. [Morning song]. In: Purishev BI, compiler. *Zarubezhnaya literatura Srednikh vekov. Nemet'skaya, ispanskaya, ital'yanskaya, angliiskaya, cheshskaya, pol'skaya, serbskaya, bolgarskaya literatury* [Foreign literature of the Middle Ages. German, Spanish, Italian, English, Czech, Polish, Serbian, Bulgarian literature]. Moscow: Prosveshchenie; 1975. p. 98–99. Russian.
8. Bornelh Giraut de. Alba. In: Purishev BI, compiler. *Zarubezhnaya literatura Srednikh vekov. Latinskaya, kel'tskaya, skandinavskaya, provansal'skaya, frantsuzskaya literatury* [Foreign literature of the Middle Ages. Latin, Celtic, Scandinavian, Provençal, French literature]. Moscow: Prosveshchenie; 1974. p. 171–172. Russian.
9. [Alba. Anonymous song of the XII century]. In: Purishev BI, compiler. *Zarubezhnaya literatura Srednikh vekov. Latinskaya, kel'tskaya, skandinavskaya, provansal'skaya, frantsuzskaya literatury* [Foreign literature of the Middle Ages. Latin, Celtic, Scandinavian, Provençal, French literature]. Moscow: Prosveshchenie; 1974. p. 159–160. Russian.
10. Chrétien Troyes de. *Lancelot, ili Rytsar' Telegi* [Lancelot, or the Knight of the Cart]. Zababurova NV, Triandafilidi AN, translators. Moscow: Common place; 2013. 328 p. Russian.
11. Eschenbach Wolfram von. [Parzival]. In: Purishev BI, compiler. *Zarubezhnaya literatura Srednikh vekov. Nemet'skaya, ispanskaya, ital'yanskaya, angliiskaya, cheshskaya, pol'skaya, serbskaya, bolgarskaya literatury* [Foreign literature of the Middle Ages. German, Spanish, Italian, English, Czech, Polish, Serbian, Bulgarian literature]. Moscow: Prosveshchenie; 1975. P. 77–80. Russian.
12. Gottfried of Strasbourg. [Tristan and Isolde]. In: Purishev BI, compiler. [Foreign literature of the Middle Ages. German, Spanish, Italian, English, Czech, Polish, Serbian, Bulgarian literature]. Moscow: Prosveshchenie; 1975. p. 81–86. Russian.
13. Zumthor P. *Opyt postroeniya srednevekovoi poetiki* [Experience in building medieval poetics]. Staf IK, translator. Saint Peterburg: Aleteiya; 2003. 544 p. Russian.
14. [Knightly morality]. In: *Iron Age* [Internet] [cited 2018 October 11]. Available from: <http://ageiron.ru/epoha-rytsarey/rytsarskaya-moral>. Russian.
15. Sappho. [It seems equal to me by happiness...]. In: Sappho. *Lira, lira svyashchennaya* [Lira, sacred lira]. Veresaeva VV, translator. Moscow: Izdatel'skii dom «Letopis'-M»; 2000. 156 p. (World of poetry). Russian.
16. Mojeiko MA. [Realism]. In: Gritsanov AA, editor. *Istoriya filosofii* [The history of philosophy]. Minsk: Interpresservis; 2002. (World of encyclopedias). p. 878–879. Russian.
17. Losev AF. *Istoriya antichnoi estetiki. Itogi tsysacheletnego razvitiya. Kniga 1* [The history of ancient aesthetics. The results of the millennial development. Book 1]. Moscow: Iskusstvo; 1992. 656 p. Russian.
18. Boetius Anicius Manlius Torquatus Severinus. «*Uteshenie filosofiei*» i drugie traktaty [«Consolation by philosophy» and other treatises]. Moscow: Nauka; 1990. 414 p. (Monuments of Philosophy).
19. Lorris Guillaume de, Meung Jean de. *Roman o Roze. Srednevekovaya allegoricheskaya poema* [The Novel about the Rose. Medieval allegorical poem]. Smirnova IB, translator. Moscow: Gumanitarnoe izdatel'stvo stolitsy; 2007. 671 p. Russian.
20. Huizinga J. *Osen' Srednevekov'ya: issledovanie form zhiznennogo uklada i form myshleniya v XIV i XV vekakh vo Frantsii i Niderlandakh* [Autumn of the Middle Ages: a study of the forms of the life structure and forms of thought in the 14 and 15 centuries in France and the Netherlands]. Moscow: Publishing group «Progress»; 1995. 378 p. Russian.
21. Toporov VV. [Rose]. In: Tokarev SA, editor. *Mify narodov mira* [Myths of the peoples of the world. Volume 2]. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya; 1982. p. 386–387. Russian.
22. Veselovsky AN. [From the poetics of rose]. In: Veselovsky AN. *Izbrannye stat'i* [Selected articles]. Leningrad: Khudozhestvennaya literatura; 1959. p. 132–139. Russian.
23. Abramova MA. [The interaction of genre traditions in the «Book of the Heart Hugged in Love» by Rene of Anjou]. In: Kosikov GK, compiler, editor. *Skvoz' shest' stoletii: metamorfozy literaturnogo soznaniya. Sbornik v chest' 75-letiya L. G. Andreeva* [Through six centuries: metamorphoses of literary consciousness: compilation in honor of the 75th anniversary of L. G. Andreev]. Moscow: Dialog – MGU; 1997. 336 p. Russian.
24. Furnival Richard de. The bestiary of love, with the answer from the ladies [Internet] [cited 2018 November 11]. Available from: <http://literature.gothic.ru/classic/prose/furnival/text.htm>. Russian.
25. Muratova KM. *The Medieval Bestiary*. Moscow: Iskusstvo; 1984. 242 p. Russian.
26. Abramova MA. [«Love bestiary» by Richard de Furnival: the problem of genre]. *Kentavr*. 2006;3:132–146. Russian.
27. Nayman AG, translator. *Flamenka*. Moscow: Nauka; 1983. 320 p. (Literary monuments). Russian.
28. Naiman AG. [About Flamenke, an old Provençal novel of the 13 century]. In: Nayman AG, translator. *Flamenka*. Moscow: Nauka; 1983. p. 259–320. Russian.