

ствит учитель доброты. Другие, как, по всей видимости, и alter ego, до известной степени, обоих авторов, а не только псевдоним лишь одного из них, “С. Витцкий” в “Поиске предназначения”, стоически примирились с мыслью о том, что скорее зло освободит себя от тварности.

В любом случае оккультный эффект новой научной фантастики несомненен. Тривиальный роман нововременца Ренникова (Селитренникова) “Диктатор мира” (Белград, 1925), из которого, между прочим, Толстой почерпнул кое-какие сюжеты для подвигов Гарина, оканчивался довольно верными словами: “Никакого смысла – бороться здесь с мистицизмом. Никакого...”

### Литература

- Мелетинский 1987 – *Мелетинский Е.М.* Демиург // Мифы народов мира. М., 1987. Т. 1. С. 366.
- Тынянов 1977 – *Тынянов Ю.Н.* Литературное сегодня // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.
- Из Тютчевяны 1913 – Из Тютчевяны. Полное собрание сочинений Ф.И. Тютчева. СПб., 1913.
- Todorov 1975 – *Todorov T.* The Fantastic. A structural approach to a literary genre. Ithaca, 1975.

## ИСТОРИЧЕСКАЯ ПОЭТИКА

*К.А. Чекалов*

### **“АЛЕКТОР” БАРТЕЛЕМИ АНО И РЕФЛЕКСИЯ О РОМАНЕ ВО ФРАНЦИИ В XVI в.**

ЕСТЬ ВСЕ ОСНОВАНИЯ УТВЕРЖДАТЬ, что во Франции XVI в. теория романного жанра не сформировалась, даже в той рудиментарной ее форме, в какой она существовала в тот же период в Италии. Трактаты Пинья и Джиральди французам почти не были известны, и единственный из тогдашних критиков, кто их цитирует (им оказался гуманист Гийом Фоше), дает им негативную оценку<sup>1</sup>. Своих аналогов этим трактатам тоже не существовало; предельно лаконичные характеристики жанра встречаются только в паратекстах (предисловиях), на периферии нормативных поэтик и эрудитских трудов – например, в монументальных “Изысканиях о Франции” Этьена Пакье, где романы аттестованы как описания “героических деяний наших рыцарей, прежде составлявшиеся в стихах, а затем в прозе”<sup>2</sup>. Впрочем, Пакье тут же делает существенную оговорку и значительно расширяет круг свойственных жанру тем; пример – “Роман о Розе”, где “говорится только лишь о любви и философии”.

В пользовавшейся большой популярностью (и не только в конце XVI в.) книге французского военачальника и литератора, гугенота Франсуа де Лану “Рассуждения на политические и военные темы” (первая часть вышла в Базеле в 1587 г.) имеется глава под названием «О том, что чтение книг “Амадиса” не менее тлетворно для молодежи, чем чтение книг Макиавелли для старцев». Здесь “Железная Рука” (прозвищем своим он обязан ме-

таллическому протезу, заменявшему левую руку) решительно осуждает цикл сочинений об Амадисе Гальском, “рожденный в Испании, а во Франции лишь облаченный в пышные одежды”<sup>3</sup>, а заодно и “старые романы” уже собственно местного происхождения: “Ланселот”, “Персефорест”, “Тристан”, “Любезный Гиرون” (в последнем случае скорее все-таки имеется в виду версия 1519 г. Л. Аламанни, а не оригинальная XIII в.). С военной четкостью “Железная Рука” излагает пункты обвинительного приговора в адрес подобных сочинений:

1) эти книги заражают душу ложной верой, они насыщены тайным знанием;

2) они излишне чувственны;

3) они призывают к необоснованной жестокости: “авторы почитают за величайшую честь для своих героев перерезать друг другу горло из-за всяких безделиц”;

4) они призывают рыцарей в угоду любовному чувству презреть законы рыцарского служения.

Лану не был одинок в своей отрицательной оценке романов: не менее резко (и много раньше) оценил роль “Амадиса” в воспитательном процессе католический священник Франсуа Гранден, в трактате “Укрощение гордыни светской” (1558) составивший реестр нечестивых, увлекающих молодежь на путь порока и праздности книг. В его черный список попали как “классические”, так и “эпигонские”, по слову Е.М. Мелетинского<sup>4</sup>, рыцарские романы, а также – как и в случае с Пакье – роман любовно-аллегорический: “Ланселот”, “Роман о Розе”, “Тристан”, “Фьерабрас”, “Петр Прованский”, “Поон Бордоский” и “Амадис”; последний, негодует Гранден, читают даже больше, чем Библию<sup>5</sup>. (В этой связи вспоминается сформулированная в 1608 г. Пьером Л’Этуалем характеристика “Амадиса” как “Библии Генриха IV”.)

Мишель Монтень в первой книге “Опытов” (гл. XXVI) также помещает “Амадиса” в один ряд со средневековыми французскими образцами; для него “все эти Ланселоты, Амадисы, Пооны Бордоские” – “дрянные книжонки, которыми увлекаются в юные годы” (*tel fatras des livres a quoy l'enfance s'amuse*). Интересно, что упоминание об “Амадисах” было вставлено Монтенем во вто-

рое издание его книги (1588); в *princeps*’е 1580 г. упоминались только “Ланселоты” и “Пооны”. Возможно, перед нами свидетельство заката моды на “Амадиса” (после 1586 г. была опубликована лишь переработка графа де Трессана во “Всеобщей библиотеке романов”, и произошло это 200 лет спустя). Развитие темы мы находим во второй книге “Опытов” (глава X “О книгах”): здесь уже выстраивается некая антитеза – с одной стороны, “занимательные” (*plaisants*) книги (“Декамерон”, Рабле и “Поцелуи” Иоанна Секунда); с другой – годные лишь для детского чтения “Амадис и сочинения в таком роде”. В тот же период драматург Этьен Жодель в своем предисловии к основанной на испанском источнике “Повести о Палладиано” К. Коле (*Histoire Palladienne*, 1555) назвал книги амадисовского типа “развлечением или пугалом для неучей”<sup>6</sup>. Это не мешает Жоделю уверенно поставить в один – романский! – жанровый ряд “Повесть о Палладиано” и “испанские небылицы” (сиречь “Амадиса”).

По мнению ряда исследователей, включая М. Ротштейн, из-за неясности статуса жанра в XVI в. происходит “временное исчезновение”<sup>7</sup> слова *roman* из французского обихода. Действительно, стремление отказаться от слова *roman* прослеживается у многих писавших о новейшей нарративной продукции ренессансных авторов. [Принято считать, что новое понимание жанра “roman” начинает оформляться лишь в 1620-е годы, в сочинениях Жан-Пьера Камю и Шарля Сореля<sup>8</sup>; еще позднее Сорель во “Французской библиотеке” (1667) укажет, что первоначально романами именовались именно *livres de chevalerie*, а уже затем к ним добавились пасторальные и “правдоподобные” – *vraisemblables* – романы.] Доминирующей в ренессансном культурном сознании оказалась трактовка понятия *roman* именно как старинного сочинения на рыцарскую тему, как *beaux vieux romans français* (Дюбелле), в то время как по отношению к созданным современниками текстам, а также текстам античным чаще всего применялось определение “*histoire*”; именно так – “*L’Histoire aethiopique*” – назвал свой перевод “Эфиопики” Гелиодора Жак Амьё (1548). Собственно, еще в XV в. анонимный автор “Персефореста” отдавал предпочтение этой жанровой номинации, хотя у него наряду с *istoire* можно встретить и номинацию сто-

pique<sup>9</sup>; само же слово “история” подвергается в этом монументальном сочинении семантической проблематизации. Жан Мажен, автор одного из немногих оригинальных рыцарских романов XVI в. – “Романа о Тристане” (1554, неоднократно переиздавался), проводя границу между своим собственным и матричным текстами на тот же сюжет (в роли матрицы здесь выступает в первую очередь “Прозаический Тристан” XIII в., который автор подверг значительной трансформации), противопоставляет их как roman // histoire renouvelee, чем создает внутреннюю напряженность между заглавием своей книги и собственным предисловием к ней.

Много реже встречался вариант “discours”, “рассуждение”; так, французскому читателю знаменитая “Типнэротомехия Полифила” Франческо Колонна, соединяющая в себе черты архитектурного трактата и эзотерического романа (первый французский перевод Жана Мартена – возможно, выполненный при участии Жака Гоори, – вышел в 1546 г.), была известна под названием “Discours du songe de Poliphile”. Что касается авторов нормативных поэтик, то они (а именно Тома Себийе и Жак Пелетье) предпочитали расплывчатый термин “Grand Oeuvre”, по мере надобности вбиравший в себя и эпос, и роман, и поэму героического содержания<sup>10</sup>.

И все же тезис об исчезновении интересующего нас понятия представляется чересчур категоричным. Пьер Ронсар в 1572 г. без обиняков именуется свою незавершенную поэму “Галлиада” «таким же романом, как “Илиада” и “Одиссея”», тем самым не только возвышая себя до Гомера, но и выдавая в очередной раз свою приверженность италиянизму – ведь в трактатах Джиральди и Пинья роман фактически понимается как “современная героическая поэма”<sup>11</sup>. Это высказывание лидера “Плеяды” заставляет вспомнить мнение его уже упоминавшегося сподвижника Этьена Жоделя, полагавшего, что “Илиада” Гомера, “Энеида” Вергилия и “Орландо” Ариосто “суть не что иное, как три романа”<sup>12</sup>; фактически Жодель развивает здесь тезис Дюбелле (“Защита и прославление французского языка”, II, 5), сравнивавшего Ариосто с Гомером и Вергилием (правда, Дюбелле, в отличие от Ронсара и Жоделя, обставляет это сравнение оговорками).

Исподволь возникающая здесь параллель между творениями Ариосто и Ронсара лишь подчеркивает то обстоятельство, что своего “Орландо” во Франции создано не было; да и сам оригинал (первый французский перевод “Орландо”, созданный, видимо, по заказу Ипполито Д’Эсте, кардинала Лионского, вышел в 1543 г. в Лионе и многократно переиздавался) теоретики – например, тот же Жак Пелетье – чаще всего ругали. Это, однако, не помешало Ариосто стать во Франции “предметом культа”<sup>13</sup>.

Свободная трактовка понятия roman характерна и для про странной поэтической преамбулы орлеанского литератора Мишеля Севена (его идентичность до конца не прояснена) к восьмому тому “Амадиса” (именно эта преамбула вдохновила Дюбелле на написание своей оды “Господину Дезэсару”, где восславление переводчика неотделимо от восславления короля; см. ниже). В заключительной части преамбулы автор как бы подытоживает размышления своего друга об “Амадисе” и вполне определенно относит эту книгу к романам:

Tous ces propos mon amy me tenoit,  
Et les secretz d’Amadis m’enseignoit.  
Or les Romans sont faitz pour delecter  
Aucunesfois, ou bien profiter:  
Aucuns aussi (comme a Horace semble)  
Pour profiter, et delecter ensemble;  
Desquelz on doit Amadis nombrer...<sup>14</sup>

[Таким-то манером рассуждал мой приятель, поведавший мне о тайнах “Амадиса”. Итак, иные из романов созданы, чтоб доставить наслаждение, иные – пользу; иные же – как полагают Гораций – чтоб одновременно доставить и пользу, и наслаждение; среди последних следует назвать “Амадиса”...]

В предисловии Севена отразилась не только вообще характерная для теоретической рефлексии французского Ренессанса зависимость от горациевской (при слабо выраженном интересе к “Поэтике” Аристотеля, которую ввели здесь в научный обиход лишь в 1560–1561 гг. стараниями Габриэля Д’Оже, а затем Ска-

лигера) интерпретации словесности, но и апологетическая оценка “Амадиса” – одновременно и образца блестящего стиля, и модели поведения, своего рода пособия по светской учтивости и истинной рыцарственности. Собственно, именно такой подход к роману обеспечил “Амадису” беспрецедентный успех во всей Европе<sup>15</sup>. Первый том романа был переведен на французский язык Эрбере Дезэссаром (по указанию Франциска I) в 1540 г., за ним последовало еще восемь частей в переводе того же автора; «переводчики подходили к “Амадису” как к французскому роману, который испанцы переделали по-своему, а потому они старались “вернуть” ему национальный характер»<sup>16</sup>. Мода на “Амадиса” во Франции оказала влияние, в частности, и на оформление торжественных королевских выездов и придворных увеселений; она “не убывает... в течение четырех царствований”<sup>17</sup>.

Хотя в “Защите и прославлении французского языка” (II, 5) Дюбелле отозвался о романах довольно пренебрежительно, как прежде всего сочинениях для женского чтения, но адаптация Дезэссара пришлась знаменитому поэту по душе, что нашло свое отражение в посвященной переводчику хвалебной оде (1552), где Дезэссар именуется “французским Гомером” (возможно, на оценку книги автором “Оливы” повлиял беспрецедентный успех “Амадиса” у публики<sup>18</sup>). Между тем на восьмом томе работа переводчика застопорилась из-за разногласий с издателями; началась та фаза, которую М. Симонен назвал “опалой *Амадиса*”<sup>19</sup>. После отказа Дезэссара продолжать работу над книгой девятый том вышел в 1551 г. стараниями Клода Коле, а год спустя эстафету принял парижский медик и алхимик, последователь и пропагандист идей Парацельса Жак Гоори (в общей сложности им был выполнен перевод еще пяти частей цикла). Именно Гоори насытил рефлексией о романном жанре предисловия к отдельным томам “Амадиса”, наделив тем самым скромные паратексты поэтологической функцией (при всей пунктирности изложения соответствующих тезисов). Не случайно в антологии Анри Куле “Представления о романе. XII–XX вв.” (1992) XVI век представлен только лишь выдержками из предисловий Гоори к XIII тому “Амадиса” и прологом Рабле к “Гаргантюа”. На первый взгляд сугубо игровой текст Рабле, вроде бы не претендующий на изло-

жение философии жанра, содержит, тем не менее, важный тезис относительно “мозговой субстанции”, которую внимательному читателю надлежит вычленивать из текста (“кости”); тезис этот отчасти перекликается с предисловиями Гоори, которые, по мнению известного французского ученого, читаются как “набросок трактата о романе”<sup>20</sup>.

Ранее в адресованном Маргарите Савойской предисловии к десятой книге “Амадиса” Гоори обосновал общие принципы своего подхода к первоисточнику: под покровом сюжетных перипетий он предложил видеть сокровенные смыслы, заложенные в трудах древних мудрецов и “итальянских мыслителей”; к последним он относит Апулея (чья книга в эпоху Возрождения нередко воспринималась как магическое сочинение), Боккаччо (разумеется, в первую очередь – как автора “Генеалогии языческих богов”) и все того же Франческо Колонна. Таким образом, Гоори теоретически обосновал и поставил себе целью настойчивое внедрение в текст тех самых “сокровенных” смыслов, которые затем столь сурово будут отвергнуты Лану. (На практике Гоори не только расширял отдельные главы “Амадиса”, не только переставлял местами фрагменты оригинала, но и включал в текст новые главы и собственные стихотворения.) Как отмечают Р. Горрис и М.-М. Фонтен, Гоори ни разу напрямую не говорит об алхимии<sup>21</sup>; в то же время им упомянуты кабала и “сокровенная физика”; наконец, названо имя мыслителя, чьи представления о “стеганографии” (тайнописи) сыграли в дальнейшем ключевую роль в формировании французского алхимического романа, – Иоганна Тритемия<sup>22</sup>.

Итак, речь у Гоори идет именно об эзотерических мотивах, которыми и оказались насыщенные переведенные им тома “Амадиса”. Об этом говорят и те мифологемы, которыми далее иллюстрирует свою мысль автор предисловия – от лабиринта Минотавра до золотого руна; фактически тот же набор присутствовал и в содержащем эзотерическую интерпретацию античных мифов диалоге Джованни Браческо “Изложение трудов Гибера” (1544), да и во многих других, уже собственно алхимических, источниках. И в этом отношении предисловие к десятой “серии” “Амадиса” перекликается с предисловием изда-

теля к “Типнэротомехии Полифила”, где акцент также был сделан – тенденциозно, по мнению Ж. Полици<sup>23</sup>, – на эзотерических аспектах книги.

Что же касается предисловий к XIII тому, то их два, причем в первом рассматриваются риторические характеристики жанра (элегантность стиля, разнообразие *inventio*, равновесие контрастов на уровне *dispositio*), во втором – подтверждается ключевой принцип Гоори относительно “мистического” содержания романов, а также отдается дань содержащейся в нем заведомой лжи (своеобразная ревизия аристотелевских идей: романист состязается с поэтом и противостоит историку). В предисловии к XIV тому мотив развивается: “внешне неправдоподобные романы” (*romans fabuleux en apparence*) – в их числе названы “Персефорест”, “Любезный Гирон” Луиджи Аламани, “Завоевание Святого Грааля” – могут содержать тайное знание. Отсылкой к стеганографии Тритемия выглядит упоминание в том же предисловии “вымышленной тайнописи” (*chifre fabuleux*).

*Roman fabuleux, histoire fabuleuse* – достаточно часто встречающиеся в паратекстах XVI в. понятия. В уже упоминавшемся предисловии Этьена Жоделя к “Повести о Палладиано” фактически ставится знак равенства между “*histoire fabuleuse*” и “*roman*”; в предисловии Жака Амьо к переводу “Эфиопики” понятие “вымышленной истории” подвергается парадоксальной инверсии и наивысший ценностный статус закрепляется именно за правдоподобным вымыслом<sup>24</sup> – в противовес псевдоисторическому повествованию. Как представляется, Амьо, хотя и ссылаясь он прежде всего на Горация, почти наверняка ориентировался в данном случае на двух чрезвычайно популярных у ренессансных гуманистов авторов: Лукиана (чья “Правдивая история” была переведена на французский язык уже в 1529 г.) и занимавшего важное место в библиотеках неоплатоников Макробия. Последний в «Комментарии на “Сон Сципиона”» разграничивал *fabula* и *narratio fabulosa* (это разграничение, одно из ключевых понятий интерпретации текстов у Макробия, было подхвачено мыслителями Шартрской школы, а в XVI в. – венецианским филологом Родигином, он же Лудовико Риккьери, автором обширного трактата 1516 г. “Прочтение древних книг”).

По Макробию, сокровенная истина не всегда предстает в обнаженном виде; она бывает облечена в занимательную упаковку, и именно этому варианту истинный мудрец отдаст предпочтение.

К Макробию восходит и упоминание о *fabuleux manteau* у Ронсара<sup>25</sup> в “Гимне Осени” (1563): здесь поэт объявляет себя приверженцем советов Дора относительно необходимости сокрытия философской истины под покровом мифологических небылиц. Следует подчеркнуть, что изначально соответствующая проблематика трактовалась именно в философском ключе; важную роль в сдвигении ее в эстетическую область сыграли Колуччо Салутати (незавершенный трактат “О подвигах Геракла”) и Боккаччо (в уже упоминавшейся “Генеалогии языческих богов” неоднократно встречается понятие *velamen fabulosum*, покров из небылиц); у обоих итальянских авторов на место философов уверенно поставлены поэты<sup>26</sup>.

Что же касается образующих своего рода диптих трактатах Лукиана “Правдивая история” и “Как следует писать историю”, то в них интересующая нас проблематика приобретает, как и затем у Амьо, едва ли не парадоксальный характер. “Баснословные рассказы вовсе не служат украшением для истории”, – пишет Лукиан<sup>27</sup>; зато в насыщенной небылицами “Правдивой истории” “правдиво только то, что все излагаемое мною – вымысел”<sup>28</sup>. Влияние Лукиана очень сильно выражено в “Кимвале Мира” Деперье и в книге Рабле, начиная с пролога и кончая уважительным упоминанием об “искусстве и способе писания истории, которые нам заповедал самосатский философ” в “Третьей книге” (гл. XXIV).

В 1560 г. в Лионе была опубликована книга под названием “Алектор, или Петух”, в подзаголовок которой было вынесено понятие “вымышленная история” (“*Alector ou le Coq, histoire fabuleuse*”; от греч. “*Ἀλέκτωρ*” – “петух”) и в которой также просматривается воздействие “лукианизма”. Ее автор Бартеlemi Ано (латинская версия имени – Анулюс), педагог, поэт и гуманист, отличался независимостью суждений (его конфессиональная принадлежность в точности не известна, но он вполне мог почувствовать протестантизму – Анулюс учился у последователя Жана Кальвина и Теодора Де Беза Мельхиора Вольмара, а так-

же поддерживал дружеские отношения с мятежным Этьеном Доле, окончившим свою жизнь на костре в 1546 г.) и вызывал раздражение как у католиков, так и у кальвинистов. Именно поэтому на его трагическую насильственную смерть от рук католиков столь злорадно отреагировал де Без, в письме от 16 июня 1561 г. следующим образом аттестовавший незадолго до того погибшего Ано: “*homo prorsus impius, et quovis supplitio dignus*”<sup>29</sup>.

Точная дата прибытия уроженца Буржа Ано в Лион неизвестна – по разным данным, это могло произойти в промежутке с 1529 по 1533 г. Поначалу он преподавал риторику в здешнем Коллеже Святой Троицы (основан в 1519 или 1527 г.), а к 1538 г. возглавил это учебное заведение. Первое литературное сочинение Ано – предназначенная для постановки учащимися “Мистерия Рождества” (1537, второе издание с присовокуплением подборки рождественских песнопений – 1539). В 1540 г. Ано составил выдержанную в гуманистическом ключе педагогическую программу для воспитанников коллежа; обучение латыни, греческому, математике и диалектике чередовалось с играми, прогулками и физическими упражнениями. По мнению П. Серве, эта программа могла отразить влияние Телемского эпизода Рабле<sup>30</sup>. В 1541 г. в коллеже была поставлена патриотическая пьеса сатира Ано “*Lyon marchand*” (в названии игра слов: “Лион шествует” и “Лион купеческий”), где доказывалось превосходство этого свободолюбивого и гостеприимного города над Парижем. В небольшом, выпущенном анонимно трактате “Торацийев Квинтил” (1550, книга приписывалась также приятелю Ано Шарлю Фонтену; издание *printsers* утрачено) автор порицает Дюбелле за использование латинизмов в тех случаях, когда можно обойтись коренными словами (так, *païs* он отдает предпочтение перед *patrie*), и славит отринутую автором “Защиты и прославления французского языка” старинную французскую поэзию. Ано известен как апологет поэтического творчества Клемана Маро (Ано и Маро совместно перевели три книги “Метаморфоз” Овидия; издание вышло в 1556 г.). Среди сочинений Ано – ученый трактат в форме поэмы “Юриспруденция” (1554), где правовая тематика неотделима от эзотерической (по Ано, право укоренено в *prisca theologia*).

Коллеж Святой Троицы, который Ано после пятилетнего перерыва повторно возглавил в 1558 г., считался скрытым очагом реформационных настроений<sup>31</sup>. 5 июня 1561 г., в день празднования Тела и Крови Христовых, торжественная процессия двигалась близ коллежа. Судя по имеющимся сведениям, фанатик-гугенот Луи де Валлуа бросился на несшего Святые Дары каноника Ги Эмиона и попытался отнять их<sup>32</sup>; по другой версии, из окна здания кто-то швырнул камень в дароносицу. Гугенот был немедленно подвергнут суду Линча (ему сначала отрезали кисть – точно так же поступил главный герой романа Ано “Алектор”, о котором речь впереди, с устрашающим Гиппокентавром, – а затем удушили и сожгли). Этим, однако, дело не кончилось. Разъяренная толпа ворвалась в здание коллежа; стоявший на внутренней галерее Ано попытался утихомирить католиков, но был схвачен; его выволокли на улицу и закололи шпагами и алебардами. (Изложенная И.Ю. Подгаецкой версия, в соответствии с которой Ано сам напал на возглавлявшего процессию священника, почерпнута из устаревших французских исследований и не соответствует действительности<sup>33</sup>.)

Одно из самых оригинальных явлений французской прозы XVI в., “Алектор” долгое время пребывал в глубокой тени (упоминания об этой книге отсутствуют как во всех изданиях классического труда А. Куле о французском романе<sup>34</sup>, так и в изданиях до конца 1990-х годов учебниках по литературе французского Возрождения) и лишь в конце прошлого – начале нынешнего столетия привлек к себе повышенное внимание исследователей и издателей.

Подготовившая современное издание “Алектора” Мари Мадлен Фонтен именуется книгу “великолепным кладезем ренессансного воображаемого”<sup>35</sup>. Подобно изданному в 1537 г. “Кимвалу Мира” Бонавантюра Деперье<sup>36</sup>, Ано развивает встречающуюся начиная с XII в. романическую топику (она присутствует и в “Персефоресте”, который позиционирует себя как перевод латинского источника) и одновременно предвосхищает весьма популярный позднее в мировой литературе топос “найденной рукописи”. В посвящении некоей Катрин Леккок (реальное лицо, знатная дама из Буржа; по внутренней форме ее имя идентично

имени главного героя романа) автор характеризует свою книгу как “причудливое повествование” (“*estranger narration*”)<sup>37</sup>, сочетающее серьезные эпизоды с комическими. Рукопись, как водится, ущербна, в ней есть и отсутствующие страницы, и нарушения последовательности; в самом начале приводится три обрывочных фрагмента (“*groros rompus*”). Основной же текст открывается по принципу *in medias res*, явно связанному с влиянием античного романа. Важнейшим ориентиром для Ано здесь мог стать упоминавшийся выше перевод “Эфиопики” Гелиодора. Зачин такого рода означал возобновление фактически утраченного в средневековом романе конструктивного принципа, не слишком поощряемого и авторами ренессансных поэтик, – так, упоминавшийся выше Жак Пелетье в “Поэтическом искусстве” (1555) указывал, что начало эпопеи должно быть “скромным и понятным, сообразным природе”<sup>38</sup>. В этом плане опыт Ронсара, использовавшего прием *in medias res* в начале “Франсиады”, а еще прежде того рекомендовавшего поэту (в “Кратком изложении французского поэтического искусства”, 1565) уподобиться “доброму работяге, что берется за дело с середины”<sup>39</sup>, является скорее исключением. Естественно, и Жак Амьо в предисловии к своему переводу “Эфиопики” нахваливает Гелиодора за столь удачный способ привлечения читательского интереса.

Само название сочинения Ано отсылало в первую очередь к диалогу Лукиана “Петух, или Сновидение”, традиционно связываемому с пифагорейским учением и *prisca theologia*. Диалог был переведен в 1506 г. на латынь Эразмом (французский перевод вышел уже после кончины Ано). В названии романа одновременно усматривается как эзотерический, так и сатирический регистры. И здесь важно обратиться к эмблематологии, которая вообще привлекала к себе особое внимание Ано – автора третьего по счету французского перевода книги Альciati (“*Emblemes d'Alciat, de nouveau translatez en François*”, 1549; первый вышел в Париже в 1536 г.), а также собственного сборника эмблем со стихотворными латиноязычными подписями под названием “*Picta poesis*” (1552; французское издание вышло в том же году и именовалось “Поэтическое воображение”, “*Imagination poetique*”). Изображение горящего петуха как “негатив-

ного двойника Феникса”<sup>40</sup> присутствует в поэме “Делия” приятеля Ано Мориса Сева: входящая в состав книги эмблема XL (мotto – “Чем больше стремишься его погасить, тем больше разжигаешь”, “*Plus l'estains plus l'allume*” – строится по модели Петрарки) визуально перекликается с эмблемой XI (Феникс). Пламя, которое петух у Сева старается потушить хлопаньем крыльев, – пламя страсти, в первую очередь плотской; одновременно петух является “символом луны, обновления”<sup>41</sup>.

Но это лишь одно из значений того обширного семантического спектра, который связывается с петухом. Немаловажно, что слово “петух” (“*coq*”) входит в состав известнейшего (и во многом благодаря М.М. Бахтину воспринимаемого как неотъемлемый элемент смеховой культуры) понятия “*coq-à-l'asne*” (“кокалан”), непристойного по своей внутренней форме и означающего контрастный переход от одной материи к другой. Понятие это фигурирует в трактатах Себийе (кн. II, гл. 9) и Пелетье (кн. II, гл. 6); Ано использовал его в “Торациевом Квинтиле”, а также в небольшом сатирическом сочинении “Диалог против парадокса о свойствах уксуса”<sup>42</sup>: “*et mande le gentil coq, à l'asne sot*”; в тексте “Алектора” использовано синонимичное ему выражение “*coups à quille*”. Наконец, обыгрывается здесь и модный в XVI в. патристический миф (“галльский петух”, на протяжении всего романа неоднократно уподобляемый Гераклу; мотив отражен также в рассуждении о галлах в первой книге Рабле).

Важно подчеркнуть, что и возвращенный на французскую почву “Амадис” оказался чрезвычайно существенным компонентом того же националистического мифа: речь шла о герое, взявшем на себя высокую миссию “защиты и прославления” Галлии, новоявленном Энее и Улиссе; существует подозрение, что сам Франциск I вполне сознательно дирижировал соответствующим процессом [в посвящении королю, открывающем пятую книгу “Амадиса” (1544), содержалось прямое уподобление главного героя романа этому монарху]; миф продолжал существовать и при Генрихе II. Мотив “галльского Геракла”<sup>43</sup> получил свое лаконичное отражение в заключительной строке “Защите и прославления французского языка” и в “Поэтическом искусстве” Пелетье (ч. II, гл. III). Здесь важно подчерк-

нуть, что у истоков мифа о “галльском Геракле” стоит все тот же Лукиан.

Зачин романа весьма примечателен еще и тем, что эпическая традиция явственным образом соединяется здесь с фарсово-новеллистической: застигнутый в спальне знатной гражданки города Орб, прекрасной Ноэмии Грацианы, доблестный рыцарь Алектор выпрыгивает из окна в одной рубашке... Вторжение не просто комических, но прямо-таки бурлескных, словно бы заимствованных из иных жанров (например, фаблю) элементов вовсе не противопоставлено позднесредневековому рыцарскому роману (“Маленький Жан из Сантре” Антуана Де Ла Сая, “Клериад и Мелиадика”, “Персефорест”); в “Алекторе” имеется и другой, выполненный в той же тональности эпизод – Алектор встает на круп своего коня, чтобы достать висящий на ветке щит; конь меж тем ощущает сильную жажду и отправляется к источнику; его хозяин падает наземь и распластывается “подобно лягушке” (прямо как Вурдалак у Рабле – “Пантагрюэль”, гл. XXIX). Однако размещение “протопикареского” эпизода в самом начале повествования явно свидетельствует о ревизии жанровой традиции. Впрочем, тут же комический мотив подсвечивается эпическим: застигнутый врасплох любовник успевает прихватить с собой и великолепный щит (с золотым петухом на зеленом фоне), и сверкающий меч. Алектор отважно “колет, рубит, режет” многочисленных противников (ему противостоят братья Ноэмии и дворян); в этом эпизоде роскошь жилища Ноэмии контрастирует с кровавыми деталями (автор использует понятие “*boucherie*”, “мясорубка”; затем подобный контраст был подхвачен эстетикой барокко).

В доказательство своей любви Ноэмия прилюдно (как и ее возлюбленный, она появляется в negligé) обнимает и целует Алектора, причем чувственные детали объятий заставляют вспомнить традицию лионских блазонов. Однако сидящий в засаде завистливый соперник тут же пронзает сердце красавицы стрелой, так что “белая плоть, рубашка и белый дамасковый плащ окрасились в пунцовый цвет”; Грациана успевает лишь одарить возлюбленного прощальным поцелуем; Алектора хватают, обвиняют в многочисленных убийствах и растлении невинной

Ноэмии и предадут в руки правосудия. Именно в ходе процесса из речей его участников восстанавливается предыстория случившегося, включая и бой Алектора с пленившим Ноэмию отвратительным Гиппокентавром.

Как и для других образцов ренессансных романов, для “Алектора” характерна “гипертрофия авантюрного начала”<sup>44</sup>. Алектор чем-то напоминает Персеваля. Он – дальний потомок одного из Рыцарей Круглого Стола, Галеота (спутника Ланселота Озерного); сын князя Макробия Франко-Галла и избранной народом царицы Татарии Прискараксы. Последняя представляет собой – как и Мелузину – женщину-змею (*femme-serpentine*). Антропонимия в “Алекторе” имеет особое значение; имя “Макробий” (“долгожитель”) не только отсылало к уже упоминавшемуся нами автору «Комментария на “Сон Сципиона”» и “Сатурналий” (обе эти книги были хорошо известны во Франции в XV–XVI вв.), но вполне могло быть позаимствовано Анулюсом из “Четвертой книги” Рабле (гл. XXV: “О том, как Пантагрюэль после бури высадился на острове макреонов”; мэр острова именовался *макробием*). Что же касается второй части имени Макробия, Франко-Галл, то трактат Франсуа Отмана “Франко-Галлия” был издан лишь в 1573 г., однако сам соответствующий термин был распространен и ранее; отождествление франков с галлами, заявленное в имени героя, отражает влияние идей Симфориана Шампье, Лемера де Бельжа и Гийома Постеля. Возраст Франко-Галла – 900 лет, ему удалось пережить Вселенский потоп и принять на себя миссию цивилизатора народов, включая и “скифотатар”. Как представляется, здесь есть определенные переклички с темой евангелизации заморских народов в средневековом и “эпигонском” рыцарском романах и жестах и отход от характерного для ренессансной рыцарской эпопеи “туристического” понимания *queste*.

Погрузившись в сон в Скифии (“Восточную Татарию”), Франко-Галл просыпается в объятиях “дочери Солнца и Земли” Прискараксы; 22 дня спустя она его покидает, зачав царевича Алектора. За этим следует феерическое путешествие Франко-Галла на летающем гиппопотаме (мотив отсылает не только к ариостовскому Гиппогрифу, но и к “конекоршунам” из “Правди-

вой истории” Лукиана) по всей известной к тому времени ойкумене, вплоть до берегов Америки и Южной Африки. Между тем Прискаракса восемь месяцев спустя исторгает из себя хрустальное яйцо (крупнее страусиного), где плавает Алектор, затем “высиживает” его; через девять дней он вылупляется. Таким образом, Алектор был “рожден дважды” (*deux fois ne*). Можно усмотреть здесь аллюзию на таинственные события, имевшие место с видным эзотерическим мыслителем XVI в. Гийомом Постелем, который, как замечает его ученик, поэт Лефевр де ла Бодри в поэме “Галлиада”, “прожил два века” (*a vescu deux ages*): перед Рождеством 1552 г. Постель тяжело заболел и был близок к смерти, но затем воскрес, узрев Богородицу и получив от нее дар смотреть на яркое солнце и обходиться без еды и питья.

Высокий и сильный “человек-петух” (на икрах у него серебристая чешуя и золотистые шпоры), Алектор по указанию матери пускается на поиски отца, мечтая стать рыцарем; по пути он сражается с дикими зверями и встречает призрак Черного рыцаря; тот шуток ради на своем щите возносит Алектора в небеса, а потом опускает над Тангутом, где наш герой встречается с Франко-Галлом. Отец и сын продолжают свой путь на гиппопотаме, но когда они оказываются над гиперборейскими странами, Алектора подхватывает порыв ветра и он оказывается у города Орб, где и разворачиваются уже известные нам события. Суд над Алектором завершается своего рода инициатическим испытанием – ему предстоит сразиться (на Аренах, напоминающих римские) с терроризирующим Орб ужасным змием. (Думается, здесь следует видеть отголоски популярного в культуре XVI–XVII вв. мифа “Персей и Андромеда”). В финале Алектор убивает гада, но его отец расстаётся с жизнью от чрезмерного восторга по поводу сыновнего подвига. Душа Франко-Галла в виде прозрачного пламени устремляется к Солнцу. Роман (точнее, первая и единственная его часть) завершается похоронами Франко-Галла в хрустальной башне-усыпальнице в центре Орба. Башня эта перекликается как с соответствующими образцами “бумажной архитектуры” “Полифила”, так и с построенной с применением кабалистических и астрологических выкладок Вселенской Баш-

ней “Амадиса” [все эти погребальные сооружения были весьма скептически оценены автором трактата “Захоронения, или Различные способы погребения у римлян, греков и иных народов” (1578) лионским юристом Клодом Гишаром<sup>45</sup>].

В целом же подробное описание застройки Орба напоминает не только о “Гипнэротомехии Полифила”, но и о ренессансных архитектурных утопиях и книге Мора (хотя нельзя сказать, чтобы Ано входил во все детали “спроектированного” им города). Известен благожелательный отзыв о книге эрудита XVII в. Габриэля Ноде, где он без колебаний ставит “Алектора” в один ряд с “Утопией” Мора, “Новой Атлантидой” Бэкона и “Городом Солнца” Кампанеллы. Интересно, что именно Ано написал теоретическое введение к выполненному Жаном Леблоном французскому переводу “Утопии” (выпущенное в 1559 г. второе издание перевода, по-видимому, было заново отредактировано Анулюсом). Кроме того, к моменту написания “Алектора” автор романа мог знать утопические сочинения Антон Франческо Дони и Франческо Патрици. Орб – республика, возглавляемая двенадцатью переизбираемыми ежегодно советниками. В центре города-государства возвышается круглый в плане храм, причем в куполе проделано отверстие (*oculus*), позволяющее созерцать небо (здесь совершенно очевидны эзотерические коннотации). В то же время Орб нельзя назвать образцом чистого умозрения – он несколько напоминает Лион: город опоясан рекой Клотерра, как Лион опоясан Роной и Соной; некоторые упоминаемые в “Алекторе” памятники перекликаются с римскими руинами Лиона.

Внимание исследователей неизменно привлекает проблема соотношения романа Ано и книги Рабле (правда, пятая часть последней, чье авторство является сомнительным, вышла в свет уже после гибели Анулюса – в 1564 г.). Очевидное влияние Рабле в “Алекторе” прослеживается в числе прочего и на уровне стиля; имеются в виду пресловутые перечислительные ряды, наиболее ярким примером которых у Ано является характеристика чернокнижника Псевдомантанона, “ученейшего мастера по своей части, сиречь магии, кабале, талмуду, лицемерию, блуду, поклонению идолам, судебной астрологии, фарисейству, поэзии, алхимии, шарлатанскому врачеванию, лекарскому обману,

торговле бесполезными медикаментами и ненужными снадобьями, выворачиванию наизнанку законов, отведению фондов, банковскому делу, процентам, ростовщичеству, меновым операциям, горлодерству, коверканью речи, попрошайничеству, плетению словес; искажению свойств, мер и весов, изготовлению фальшивых монет и драгоценных камней, переперчиванию судеб и перевоздичиванию карьер, вымазыванию, вываживанию, отравлению, выскабливанию, околпачиванию, обведению вокруг пальца, перепродаже, болтовне, высмеиванию, сводничеству, лести, приживальчеству, пустословию, угождению, лжи, бесовщине, порче и всяким прочим того же рода наукам и поступкам, искажающим или изгоняющим истину”. В этом реестре (для его адекватного перевода на русский язык, разумеется, нужен новый Н.М. Любимов) обращает на себя внимание высокий удельный вес банковско-финансовой терминологии (интенсивное развитие банков – одна из примет экономического развития Лиона в XVI в.).

В свою очередь пара Франко-Галл – Алектор порой напоминает пару Гаргантюа – Пантагрюэль. Так, Алектор, едва появившись на свет, наотрез отказывается сосать “пунцовый сосок белой груди” матери (очередное напоминание о традиции блазонов) и начинает орать: “Весо! Весо! Весо!” (ср. у Рабле, “Третья книга”, гл. XIX: «вы, стало быть, не верите рассказу Геродота про двух детей, которых Псамметих, царь египетский, велел держать и воспитывать в хижине, храня совершенное молчание, и которые через известный срок произнесли слово “бек”, что по-фригийски означает “хлеб”?»). Этот эпизод из “Истории” Геродота (II, 2; он имеет прямое отношение к популярной у ренессансных авторов проблеме праязыка) затронут также у Эразма, Постеля и других гуманистов; для Ано здесь существенна и лукавая игра слов *beso*//*bes*, “клюв”. Вслед за этим младенец лопает жареное мясо и сыр и даже пьет медовуху (первым словом новорожденного Гаргантюа, как известно, было “лакать!”).

Итак, “Алектор” с самого начала предстает как сложный, чрезвычайно насыщенный жанрово-стилистический конгломерат. В тексте сильно ощущается характерная для “Амадиса” стилизационная установка по отношению к средневековому роману<sup>46</sup>. Читатель погружается в артуровский рыцарский уни-

версум: здесь присутствуют и мотив инициатического странствия, и сражения с чудовищами, и добрый отшельник; и волшебное кольцо, по которому можно узнать о состоянии дел у его владельца (мотив волшебного кольца в разных вариантах представлен в уже упоминавшихся “Орландо”, “Амадисе”, “Гюоне Бордоском”, “Ожье Датчанине”, “Клериаде и Мелиадике”). И все же рыцарский хронотоп как целостность в романе отсутствует – читатель оказывается в мире ренессансного воображаемого. Насыщенность “Алектора” феерическими элементами также соответствует поэтике “эпигонских” романов. Несомненно отразилось в “Алекторе” и влияние ариостовского универсума<sup>47</sup>, хотя в целом Анулюс не принадлежал к апологетам “Орландо”.

Стойкое нежелание уже упоминавшейся исследовательницы М.-М. Фонтен относить “Алектора”<sup>48</sup> к жанровой спецификации “алхимический роман”, кажется нам вполне оправданным. Хотя Ано испытывал большой интерес к алхимическому знанию, он не слишком хорошо разбирался в соответствующих вопросах; среди встречающихся на страницах книги персонажей – василиск, кентавр, а имена героев нередко соотносятся с алхимической и эзотерической лексикой (служанка Аркана). При всем том, что “Алектор” во многих отношениях (вплоть до переключек отдельных эпизодов) напоминает первый в истории французской литературы полноценный алхимический роман – “Путешествие удачливых принцев” Франсуа Бероальда де Вервиля (1610), между этими произведениями есть существенная разница. Насыщенный эзотерическими атрибутами роман Ано по своей структуре представляет собой прежде всего занимательное поурри на темы и структуры средневековых и ренессансных рыцарских романов и жест; оккультные мотивы в нем не имеют прямого отношения к выстраиванию сюжета. Иначе обстоит дело у Бероальда де Вервиля, в романе которого и центральный любовный сюжет, и мореплавание персонажей (фактически – по алхимическому “морю философов”) ясно прочитываются как аллегория Великого Делания.

Фактически Ано ставит в центр повествования не романического, влекомого личными переживаниями героя, но вполне эпический тип Франко-Галла, что соответствует характерной для

созданных в XVI в. образцов жанра тенденции<sup>49</sup>. Коллективные ценности для этого героя явно доминируют над индивидуальными. С другой стороны, сын Франко-Галла Алектор более “романичен” (при этом не исключено, что в ненаписанной части, действие которой должно было разворачиваться на территории Галлии, эпическое начало могло восторжествовать над романическим). Хотя раскатистый смех Рабле совершенно чужд Ано, зато общая установка автора пятикнижия о Гаргантюа и Пантагрюэле – высокая устремленность к истинной эпичности под покровом осмеяния эпоса<sup>50</sup> – в “Алекторе” присутствует. В целом книга Ано несомненно отражает влияние характерных для ренессансного гуманизма мотивов и ценностей и вполне вписывается в ту жанровую категорию, которая с легкой руки П. Мунье получила ныне наименование “гуманистический роман”.

- 1 *Giorgi G.* La critica ai trattatisti italiani del romanzo nel *Traité de l'Origine des Romans* di Pierre-Daniel Huet // *Lingua, cultura e testo: miscellanea di studi francesi in onore di S. Cigado.* Milano, 2003. P. 650.
- 2 *Pasquier E.* Les Recherches de la France. P., 1660. P. 654.
- 3 *La Noue F de.* Discours politiques et militaires. Basles, 1587. Vol. 1. P. 146.
- 4 *Мелетинский Е.М.* Введение в историческую поэтику эпоса и романа. М., 1986. С. 164.
- 5 Цит. по: *Montorsi F.* “Un fatras de livres a quoy l'enfance s'amuse”. Lectures de jeunesse et romans de chevalerie au XVI siècle // *Camenuae.* 2010 fevrier. N 4. P. 3.
- 6 *Jodelle Estienne parisien au lecteur // Colet Cl.* L'Histoire palladienne, traitant des gestes et des genereux faitz d'armes et d'amours de plusieurs grands princes et seigneurs. P., 1555. Электронный ресурс: [ftp://ftp.bnf.fr/011/N0117333\\_PDF\\_1\\_1DM.pdf](ftp://ftp.bnf.fr/011/N0117333_PDF_1_1DM.pdf)
- 7 *Rotstein M.* La sagesse d'Amadis: un moment dans l'histoire du roman // *Héroïsme et demesure dans la littérature française de la Renaissance. Les avatars de l'épopée.* Saint-Etienne, 1998. P. 158.
- 8 Считается, что впервые термин *roman de chevalerie* был употреблен Сорелем в примечаниях к “Сумасбродному пастуху” (1628). См.: *Vieillard F.* Qu'est-ce que le “roman de chevalerie”? Préhistoire et histoire d'une formule // *Memoire des chevaliers. Edition, diffusion et réception des romans de chevalerie.* P., 2007. P. 12.
- 9 *Ferlampin-Acher C.* Perceforest et le roman: “Or oyez fable, non fable mais hystoire vraye selon la cronique” // *Etudes françaises.* 2006. Vol. 42. N 1. P. 39–40.

- 10 *Traites de poétique et de rhétorique de la Renaissance.* P., 1990. P. 145, 260.
- 11 *Esmein-Sarrazin C.* Le role de l'épopée dans la théorie du roman au XVII siècle. Exemplarité, concurrence et abandon de la poétique épique // *Palimpsestes épiques: réécritures et interférences génériques.* P., 2006. P. 240.
- 12 *Jodelle Estienne parisien au lecteur // Colet Cl.* Op. cit.
- 13 *Gorris R.* Les enjeux du Roland furieux Lyonnais de 1543 // *Lyon et l'illustration de la langue française à la Renaissance.* Lyon, 2003. P. 256.
- 14 Цит. по: *Cappello S.* Il *Discours sur les Livres d'Amadis* di Michel Sevin // *Il romanzo nella Francia del Rinascimento: dall'eredità medievale all'Astrea.* Fasano, 1996. P. 218.
- 15 Подробно об этом см.: *Cirlot V.* Introduction générale // *Amadis de Gaule. Livre 1.* P., 2006. P. 49 есс.
- 16 *Шушмарев В.Ф.* Раннее Возрождение // *История французской литературы.* М.; Л., 1946. Т. 1. С. 246.
- 17 *Андреев М.Л.* Рыцарский роман в эпоху Возрождения. М., 1993. С. 126.
- 18 *Losada-Goya J.-M.* Bibliographie critique de la littérature espagnole en France au XVIII siècle. Genève, 1999. P. 31.
- 19 *Simonin M.* La disgrâce d'Amadis // *L'encre et la lumière.* Genève, 2004. P. 189–234.
- 20 *Idées sur le roman. Textes critiques sur le roman français (XII–XX s.) / Sous la direction de H. Coulet.* P., 1972. P. 33.
- 21 *Gorris R.* Il paratesto degli Amadigi di Jacques Gohory // *Il romanzo nella Francia del Rinascimento: dall'eredità medievale all'Astrea.* Fasano, 1996. P. 65.
- 22 *Dixieme livre d'Amadis de Gaule.* P., Sertenas, 1555. F. III. Электронный ресурс: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8600064g>
- 23 *Polizzi G.* La Fabrique de l'énigme: lectures “alchimiques” du Poliphile chez Gohory et Verville // *Alchimie et philosophie.* P., 1993. P. 265–288.
- 24 *Cappello S.* Fable, fiction, histoire fabuleuse. Relazioni sinonimiche e dissimilazioni semantiche nel “Proësmo du translateur” di Jacques Amyot (1548) // *La sinonimia tra langue e parole nei codici francese e italiano.* Milano, 2008. P. 145–165.
- 25 *La chaîne d'or des poètes: présence de Macrobe dans l'Europe humaniste / Par S. Lecompte.* Geneve, 2009. P. 134.
- 26 *Ibid.* P. 136.
- 27 *Лукиан.* Избранное. М., 1996. С. 414.
- 28 Там же. С. 322.
- 29 *Theodore de Bèze.* Correspondance. Genève, 1963. Т. 3. 300 p. – P. 112.
- 30 *Servet P.* Barthelemy Aneau lecteur de Rabelais? // *Etudes rabelaisiennes.* Genève, 1993. Т. XXIX. P. 63–81.
- 31 *Brasart De Croër G.* Le collège, agent d'infiltration de la Réforme. Barthelemy Aneau au Collège de la Trinité // *Aspects de la propagande religieuse.* Genève, 1957. P. 167.
- 32 *Ibid.* P. 173.
- 33 *Подгаецкая И.Ю.* Луиза Лабе, Прекрасная Канатчица // *Лабе Л.* Соч. М., 1988. С. 208.

- 34 Coulet H. Le roman jusqu'à la révolution. P., 1967. Vol. 1–2. Последнее на сегодняшний день издание этой книги вышло в 2000 г.
- 35 Fontaine M.-M. Introduction // Aneau B. Alector ou le Coq. Genève, 1996. P. X.
- 36 Денерье Б. Новые забавы и веселые разговоры. Кимвал мира. М., 1995. С. 218.
- 37 Все цитаты из “Алектора” приводятся по: Aneau B. Alector ou le Coq. P., 2003.
- 38 Peletier J. Art poétique // Traites de poétique et de rhétorique de la Renaissance. P., 1990. P. 305.
- 39 Ronsard P. Abrege de l'Art Poétique français // Ibid. P. 474.
- 40 Charpentier F. Dix études sur la *Délie* de Maurice Scève. P., 1987. P. 53.
- 41 Tetel M. Lectures scéviennes. L'emblème et les mots. P., 1983. P. 92.
- 42 Aneau B. Dialogue contre le paradoxe de la Faculté du vinaigre. Lyon, 1549. Электронная версия: [http://www.archive.org/details/8T601INV2243RES\\_P2](http://www.archive.org/details/8T601INV2243RES_P2)
- 43 См. о нем нашу статью: Чекалов К.А. Три “Г”, или Миф и история в “Астрее” // Пастораль в системе культуры: метаморфозы жанра в диалоге со временем. М., 1999. С. 28–35.
- 44 Beaulieu J.-Ph. “Perceforest et Amadis de Gaule”: le roman chevaleresque de la Renaissance // Renaissance and Reformation. 1991. XXVII. Vol. 3. P. 193.
- 45 Fontaine M.-M. Antiquités et rites funéraires // Les Funerailles à la Renaissance / Textes édités par J. Balsamo. Genève, 2002. P. 344.
- 46 Cazauran N. Amadis en France en 1540: un nouveau “Roman de chevalerie” // Les Amadis en France au XVI siècle. P., 2000. P. 33.
- 47 В отличие от Рабле, в книге которого влияние Ариосто минимально (Cioranescu A. L'Arioste en France. Des origines à la fin du XVIII siècle. P., 1939. T. 1. P. 18).
- 48 Fontaine M.-M. La contribution de Barthélémy Aneau à l’“illustration” de la langue française // Lyon et l’illustration de la langue française à la Renaissance. P. 501.
- 49 Sasu V. La figure d'Ogier, de la chanson de geste au roman chevaleresque // Études françaises. 1996. Vol. 32. N 1. P. 49–56.
- 50 Demerson G. L'esthétique de Rabelais. P., 1996. P. 142.

## РОССИЯ И ЕВРОПА: ДИАЛОГ КУЛЬТУР

А.Л. Доброхотов

### ИЗ ИСТОРИИ РУССКОГО ГЕТЕАНСТВА

ПОХОЖЕ, ЧТО ДЛЯ АНАЛИЗА ЖИЗНИ культурных форм нет более богатого материала, чем феномен классики. С одной стороны, мы имеем дело с предельными достижениями в некоей области культуры (статика), с другой – опыт их бесконечной интерпретации (динамика). К тому же классика обречена на открытость всем мыслимым экспериментам с ее плодами: от благоговейного хранения аутентичности до беспардонной пародии. Поэтому история ее трансляции – это идеальная предметность для наук о культуре. Но если говорить об исследовательской оптике, то надо признать, что опыт ее настройки не так уж велик. Дело в том, что классика – это не просто все “самое выдающееся”, а весьма специфичный и редкий продукт культуры, который живет по особым законам. Высветить их можно в первую очередь наблюдениями над изменчивыми взаимодействиями “текста” классики и его темпоральной духовной среды<sup>1</sup>. Опыт такого наблюдения и предлагается ниже: будут рассмотрены три последовательных эпизода русского гетеанства с их фокусировкой проблем – соответственно – на религиозной идентичности, на понимании формы и на характере “классического” как такового.

\* \* \*

Гетеанство Серебряного века развивалось во многом параллельно со своим западным аналогом. По ряду причин Гете вскоре