

ИЗ ПРЕДЫСТОРИИ РОМАННОГО СЛОВА

I

Стилистическое изучение романа началось очень недавно. Классицизм XVII и XVIII веков не признавал роман самостоятельным поэтическим жанром и относил его к смешанным риторическим жанрам. Первые теоретики романа — Юэ («*Essay sur l'origine des romans*», 1670), Виланд (в известном предисловии к «*Агатону*», 1766-1767), Бланкенбург («*Versuch uber den Roman*», 1774, вышла анонимно) и романтики (Фридрих Шлегель, Новалис) почти вовсе не касались стилистических вопросов^а. Во второй половине XIX века начинается обостренный интерес к теории романа как ведущего европейского жанра^б, но изучение сосредоточивается почти исключительно на вопросах композиции и тематики^в. Вопросы стилистики задевались лишь попутно и трактовались совершенно беспринципно.

Начиная с 20-х годов нашего столетия положение изменилось довольно резко: появилось немало работ по стилистике отдельных романистов и отдельных романов.

353

Работы эти часто богаты ценными наблюдениями^д. Но особенности романного слова, стилистический *specificum* романного жанра — остаются нераскрытыми. Более того, даже самая проблема этого *specificum* со всею принципиальностью до сих пор еще не была поставлена. Наблюдаются пять типов стилистического подхода к романному слову: 1) анализируются только авторские партии в романе, то есть только прямое авторское слово (более или менее правильно выделенное), с точки зрения обычной прямой поэтической изобразительности и выразительности (метафоры, сравнения, лексикологический отбор и т. п.); 2) стилистический анализ романа как художественного целого подменяется нейтральным лингвистическим описанием языка романиста^е; 3) в языке романиста отбираются элементы, характерные для того художественно-литературного направления, к которому отнесен данный романист (для романтизма, натурализма, импрессионизма и т. п.);^ф 4) в языке романа ищут выражение индивидуальности автора, то есть анализируют его как индивидуальный стиль данного романиста;^г 5) роман рассматривают как риторический жанр, и его приемы анализируются с точки зрения их риторической эффективности^з.

Все эти типы стилистического анализа в большей или меньшей степени отвлекаются от особенностей романного жанра, от специфических условий жизни слова в романе. Они берут язык и стиль романиста не как язык и стиль романа, а либо как выражение определенной художественной индивидуальности, либо как стиль определенного направления, либо, наконец, как явление общего поэтического языка. •художественная индивидуальность автора, литературное направление, общие особенности поэтического языка, особенности

354

литературного языка определенной эпохи во всех этих случаях заслоняют от нас самый жанр с его специфическими требованиями к языку и с особыми возможностями, которые он языку открывает. В результате в большинстве работ о романе сравнительно мелкие стилистические вариации — индивидуальные или характерные для данного литературного направления — совершенно закрывают от нас большие стилистические линии, определяемые развитием романа как особого жанра. Между тем в условиях романа слово живет совсем особою жизнью, которую нельзя понять с точки зрения

стилистических категорий, сложившихся на основе поэтических жанров в узком смысле.

Отличия романа и некоторых близких к нему форм от всех остальных жанров — жанров поэтических в узком смысле слова — настолько существенны и принципиальны, что всякие попытки перенести на роман понятия и нормы поэтической образности обречены на неудачу. Поэтическая образность в узком смысле, хотя и есть в романе (преимущественно в прямом авторском слове), имеет второстепенное для романа значение. Более того, прямая образность эта очень часто приобретает в романе совсем особые, не прямые функции. Вот, например, как характеризует Пушкин поэзию Ленского:

Он пел любовь, любви послушный,
И песнь его была ясна,
Как мысли девы простодушной,
Как сон младенца, как луна...

(следует развитие последнего сравнения).

Поэтические образы (именно — метафорические сравнения), изображающие «песнь» Ленского, вовсе не имеют здесь прямого поэтического значения. Их нельзя понимать как непосредственные поэтические образы самого Пушкина (хотя формально характеристика дана от автора). «дес» «песнь» Ленского сама себя характеризует, на своем языке, в своей поэтической манере. Прямая пушкинская характеристика «песни» Ленского — она есть в романе — звучит совершенно иначе:

Так он писал *темно и вяло*...

В приведенных же выше четырех строках звучит песнь самого Ленского, его голос, его поэтический стиль, но они пронизаны здесь пародийно-ироническими акцентами автора; они поэтому и не выделены из

355

авторской речи ни композиционно, ни грамматически. Перед нами действительно образ песни Ленского, но не поэтический в узком смысле, а типично романский образ: это образ чужого языка, в данном случае образ чужого поэтического стиля (сентиментально-романтического). Поэтические же метафоры этих строк («как сон младенца, как луна» и др.) вовсе не являются здесь первичными средствами изображения (какими они были бы в прямой серьезной песне самого Ленского); они сами становятся здесь предметом изображения, именно — пародийно-стилизующего изображения. Этот романский образ чужого стиля (с входящими в него прямыми метафорами) в системе прямой авторской речи (которую мы постулируем) взят в интонационные кавычки, именно — пародийно-иронические. Если мы отбросим эти интонационные кавычки и будем воспринимать употребленные здесь метафоры как прямые изобразительные средства самого автора, то мы разрушим романский образ чужого стиля, то есть именно тот образ, который и строил здесь Пушкин как романист. От постулируемого нами прямого слова самого автора изображенный поэтический язык Ленского очень далек: он служит только предметом изображения (почти как вещь), сам же автор почти полностью вне языка Ленского (только его пародийно-иронические акценты проникают в этот «чужой язык»).

Но вот другой пример из «Онегина»:

Кто жил и мыслил, тот не может
В душе не презирать людей;
Кто чувствовал, того тревожит
Призрак невозвратимых дней:
Тому уж нет очарований,

Того змия воспоминаний,
Того раскаянье грызет.

Можно было бы думать, что перед нами прямая поэтическая сентенция самого автора. Но уже следующие строки:

Все это часто придает
Большую прелесть разговору, —

(условного автора с Онегиным) бросают легкую объектную тень на эту сентенцию. Хотя она входит в авторскую речь, но построена она в районе действия онегинского голоса, в онегинском стиле. Перед нами снова романнный образ чужого стиля. Но построен он

356

несколько иначе. Все образы этого отрывка являются предметом изображения: они изображаются как онегинский стиль, как онегинское мировоззрение. В этом отношении они подобны образам песни Ленского. Но, в отличие от этой последней, образы приведенной сентенции, будучи предметом изображения, в то же время и сами изображают, точнее, выражают авторскую мысль, ибо автор с нею в значительной мере солидарен, хотя и видит ограниченность и неполноту онегинско-байронического мировоззрения и стиля. Таким образом, автор (то есть постулируемое нами прямое авторское слово) гораздо ближе к онегинскому «языку», чем к «языку» Ленского: он уже не только вне его, но и в нем; он не только изображает этот «язык», но в известной мере и сам говорит на этом «языке». Герой находится в зоне возможной беседы с ним, в зоне диалогического контакта. Автор видит ограниченность и неполноту еще модного онегинского языка-мировоззрения, видит его смешное, отъединенное и искусственное лицо («Москвич в гарольдовом плаще», «Слов модных полный лексикон», ««ж не пародия ли он?»»), но в то же время целый ряд существенных мыслей и наблюдений он может выразить только с помощью этого «языка», несмотря на его историческую обреченность как целого. Такой образ чужого языка-мировоззрения, одновременно и изображенного и изображающего, чрезвычайно типичен для романа; к этому именно типу относятся величайшие романнные образы (например, образ Дон-Кихота). Входящие в состав такого образа прямые поэтические (в узком смысле) изобразительные и выразительные средства сохраняют это свое прямое значение, но они в то же время «оговорены», «овнешнены», показаны в своей исторической относительности, ограниченности, неполноте, — они, так сказать, самокритичны в романе. Они и освещают мир, и сами освещены. Как человек не укладывается до конца в свое реальное положение, так и мир не укладывается до конца в слово о нем; всякий наличный стиль ограничен, приходится им пользоваться оговорочно.

Изображая «оговоренно-говорящий» образ онегинского «языка» (языка направленно-миросозерцательного), автор далеко не нейтрален в отношении этого образа: он в известной мере полемизирует с этим языком, оспаривает его, кое в чем оговорочно соглашается

357

с ним, спрашивает его, прислушивается к нему, но вместе с тем и высмеивает его, пародийно утрирует и т. п., — другими словами, автор находится в диалогическом отношении с языком Онегина; автор действительно беседует с Онегиным, и эта беседа — существенный конститутивный момент как всего романного стиля, так и образа языка Онегина. Автор изображает этот язык, беседуя с ним, беседа входит вовнутрь образа языка, диалогизует этот образ изнутри. И таковы все существенные романнные образы: это внутренне-диалогизованные образы — чужих языков, стилей, мировоззрений (неотделимых от конкретного языкового, стилистического воплощения).

Господствующие теории поэтической образности совершенно бессильны при анализе этих сложных внутренне-диалогизованных образов языков.

Анализируя «Онегина», можно без особого труда установить, что, кроме образов языка Онегина и языка Ленского, есть еще сложный и в высшей степени глубокий образ языка Татьяны, в основе которого лежит своеобразное внутренне-диалогизованное сочетание мечтательно-сентиментального ричардсоновского языка «барышни уездной» с народным языком няниных сказок и бытовых рассказов, крестьянских песен, гаданий и т. п. Ограниченное и почти смешное, старомодное в этом языке сочетается с безгранично серьезной и прямой правдой народного слова. Автор не только изображает этот язык, но и весьма существенно говорит на нем. «начительные части романа даны в зоне голоса Татьяны (эта зона, как и зоны других героев, ни композиционно, ни синтаксически не обособлена в авторской речи, это чисто стилистическая зона).

Кроме зон героев, захвативших значительную часть авторской речи в романе, мы найдем в «Онегине» отдельные пародийные стилизации присущих различным направлениям и жанрам языков эпохи (например, пародия на неоклассический эпический зачин, пародийные эпитафии и т. п.). И самые лирические отступления автора далеко не лишены пародийно-стилизующих или пародийно-полюемических моментов, в некоторой же своей части они входят в зоны героев. Таким образом, лирические отступления в романе со стилистической точки зрения принципиально отличны от прямой лирики Пушкина. Это не лирика, это — романные

358

образы лирики (и поэта-лирика). В результате при внимательном анализе почти весь роман распадается на образы языков, связанные между собою и с автором своеобразными диалогическими отношениями. Языки эти являются в основном направленческими, жанровыми и бытовыми разновидностями литературного языка эпохи, языка становящегося и обновляющегося. Все эти языки со всеми их прямыми изобразительными средствами становятся здесь предметом изображения, они показаны здесь как образы языков, образы характерно-типические, ограниченные и иногда почти смешные. Но в то же время изображенные языки эти в значительной мере и сами изображают. Автор участвует в романе (он вездесущ в нем) почти без собственного прямого языка. Язык романа — это система диалогически взаимоосвещающихся языков. Его нельзя описать и проанализировать как один и единый язык.

Остановлюсь еще на одном примере. Вот четыре отрывка из разных глав «Онегина»:

- 1) Так думал молодой повеса...
- 2) ...Младой певец
Нашел безвременный конец!..
- 3) *Пою приятеля младого*
И множество его причуд...
- 4) Что ж, если вашим пистолетом
Сражен приятель молодой...

Мы видим здесь в двух случаях церковнославянскую форму «младой» и в двух случаях русскую полногласную форму «молодой». Можем ли мы сказать, что обе формы принадлежат одному авторскому языку и одному авторскому стилю, а выбирается та или другая из них, скажем, «для размера»? Подобное утверждение было бы, конечно, дикостью. Между тем во всех четырех случаях речь авторская. Но анализ убеждает нас, что эти формы принадлежат к разным стилистическим системам романа.

Слова «младой певец» (второй отрывок) лежат в зоне Ленского, даны в его стиле, то есть в несколько архаизованном стиле сентиментального

романтизма. Нужно сказать, что и слова «петь» и «певец» в смысле «писать стихи» и «поэт» употребляются Пушкиным в зоне Ленского или других пародийных и объектных зонах (сам Пушкин на своем языке говорит про

359

Ленского — «так он писал...»). Сцена дуэли и «плач» о Ленском («Друзья мои, вам жаль поэта...» и т. д.) в значительной части построены в зоне Ленского, в его поэтическом стиле, но все время вмешивается реалистический и трезвый авторский голос; партитура этой части романа довольно сложна и очень интересна.

Слова «пою приятеля младого» (третий отрывок) входят в пародийную травестию неоклассического эпического зачина. Требованиями пародийного травестирования объясняется и бесстильное сочетание архаического высокого слова «младой» с низким словом «приятель».

Слова «молодой повеса» и «приятель молодой» лежат в плоскости прямого авторского языка, выдержанного в духе фамильярно-разговорного стиля литературного языка эпохи.

Таким образом, разные языковые и стилистические формы принадлежат к разным системам языка романа. Если бы мы уничтожили все интонационные кавычки, все разделы голосов и стилей, все разнообразные отстояния изображенных «языков» от прямого авторского слова, то мы получили бы бесстильный и бессмысленный конгломерат разнородных языковых и стилистических форм. Язык романа нельзя уложить в одной плоскости, вытянуть в одну линию. Это система пересекающихся плоскостей. В «Онегине» почти ни одно слово не является прямым пушкинским словом в том безоговорочном смысле, как, например, в его лирике или поэмах. Поэтому единого языка и стиля в романе нет. В то же время существует языковой (словесно-идеологический) центр романа. Автора (как творца романного целого) нельзя найти ни в одной из плоскостей языка: он находится в организационном центре пересечения плоскостей. И различные плоскости в разной степени отстоят от этого авторского центра.

Белинский назвал роман Пушкина «энциклопедией русской жизни». И это не немая вещно-бытовая энциклопедия. Русская жизнь говорит здесь всеми своими голосами, всеми языками и стилями эпохи. Литературный язык представлен в романе не как единый, вполне готовый и бесспорный язык, — он представлен именно в его живой разноречивости, в его становлении и обновлении. Язык автора стремится преодолеть поверхностную

360

«литературность» отмирающих, устаревших стилей и модных литературно-направленческих языков и обновиться за счет существенных элементов народного языка (однако не за счет грубого и вульгарного разноречия).

Роман Пушкина — это самокритика литературного языка эпохи, осуществляемая путем взаимоосвещения всех его основных направленных жанровых и бытовых разновидностей. Но, конечно, это не отвлеченно-лингвистическое взаимоосвещение: образы языков неотделимы от образов мировоззрений и их живых носителей — людей, мыслящих, говорящих и действующих в социальной и исторически конкретной обстановке. Со стилистической точки зрения, перед нами сложная система образов языков эпохи, охваченная единым диалогическим движением, причем отдельные «языки» по-разному отстоят от объединяющего художественно-идеологического центра романа.

Стилистическое построение «Евгения Онегина» типично для всякого подлинного романа. Всякий роман в большей или меньшей мере есть диалогизованная система образов «языков», стилей, конкретных и неотделимых

от языка сознаний. Язык в романе не только изображает, но и сам служит предметом изображения. Романное слово всегда самокритично.

Этим роман принципиально отличается от всех прямых жанров — от эпической поэмы, лирики, строгой драмы. Все прямые изобразительные и выразительные средства этих жанров и самые жанры, входя в роман, становятся в нем предметом изображения. В условиях романа всякое прямое слово — эпическое, лирическое, строго драматическое — в большей или меньшей степени объективируется, само становится ограниченным и — весьма часто — смешным в этой ограниченности образом.

Специфические образы языков и стилей, организация этих образов, их типология (они весьма разнообразны), сочетание образов языков в романном целом, переходы и переключения языков и голосов, их диалогические взаимоотношения — таковы основные проблемы стилистики романа.

Стилистика прямых жанров, прямого поэтического слова почти ничего не дает нам для разрешения этих проблем.

Мы говорим о романном слове, потому что только

361

в романе это слово может раскрыть все свои специфические возможности и достигнуть подлинной глубины. Но роман — сравнительно очень поздний жанр. Между тем не прямое слово, то есть изображенное чужое слово, чужой язык в интонационных кавычках, обладает глубокою древностью, мы встречаем его уже на весьма ранних ступенях словесной культуры. Более того, задолго до появления романа мы находим богатый мир разнообразных форм, передающих, передразнивающих, изображающих под разными углами зрения чужое слово, чужую речь, чужой язык, в том числе и языки прямых жанров. Эти разнообразные формы подготавливали роман задолго до его появления. Романное слово имело длительную предысторию, уходящую в глубину веков и тысячелетий. Оно формировалось и вызревало в мало изученных еще фамильярных речевых жанрах народного разговорного языка, а также в некоторых фольклорных и низких литературных жанрах. В процессе своего возникновения и раннего развития романное слово отражало древнюю борьбу племен, народов, культур и языков, оно полно отзвуков этой борьбы. Оно, в сущности, всегда развивалось на меже культур и языков. Предыстория романного слова очень интересна и не лишена своеобразного драматизма.

В предыстории романного слова можно наблюдать действие многих и часто весьма разнородных факторов. С нашей точки зрения, наиболее существенными были два фактора: один из них — смех, другой — многоязычие. Смех организовал древнейшие формы изображения языка, которые первоначально были не чем иным, как осмеянием чужого языка и чужого прямого слова. Многоязычие и связанное с ним взаимоосвещение языков подняли эти формы на новый художественно-идеологический уровень, на котором стал возможным романский жанр.

Этим двум факторам предыстории романного слова и посвящена настоящая статья.

II

Одной из древнейших и распространеннейших форм изображения чужого прямого слова является пародия. В чем же своеобразие пародийной формы?

362

Вот, например, пародийные сонеты, которыми открывается «Дон-Кихот». Хотя они и построены безукоризненно как сонеты, мы их ни в коем случае не можем отнести к сонетному жанру. «Здесь они являются частью

романа, но и изолированный пародийный сонет не относится к сонетному жанру. Форма сонета в пародийном сонете вовсе не жанр, то есть не форма целого, а предмет изображения; сонет здесь — герой пародии. В пародии на сонет мы должны узнать сонет, узнать его форму, его специфический стиль, его манеру видеть, отбирать и оценивать мир, его, так сказать, сонетное мировоззрение. Пародия может изобразить и высмеять эти особенности сонета лучше или хуже, глубже или поверхностнее. Но перед нами, во всяком случае, не сонет, а образ сонета.

По тем же основаниям ни в коем случае нельзя относить к поэчному жанру пародийную поэму «Война мышей и лягушек». Это — образ гомеровского стиля. Именно этот стиль и является подлинным героем этого произведения. То же мы должны сказать и о «Virgil travesti» Скаррона. Нельзя относить к жанру проповеди «Sermons joyeux» XV века, к жанру молитв — пародийные «Pater noster» или «Ave Maria» и т. п.

Все эти пародии на жанры и жанровые стили («языки») входят в большой и разнообразный мир словесных форм, осмеивающих прямое серьезное слово во всех его жанровых разновидностях. Этот мир очень богат, гораздо богаче, чем это обычно принято думать. Самый характер и способы осмеяния весьма разнообразны, не исчерпываются пародированием и травестированием в узком смысле. Эти способы осмеяния прямого слова еще очень мало изучены. Общие представления о пародийно-травестирующем словесном творчестве сложились в науке на основе изучения поздних форм литературной пародии, вроде скарроновской «Энеиды» или «Роковой вилки» Платена, то есть форм бедных, поверхностных и исторически наименее существенных. Обедненные и суженные представления о характере пародийно-травестирующего слова переносят затем на богатейший и разнообразнейший мир пародийно-травестирующего творчества прошлых времен.

«дельный вес в мировом словесном творчестве пародийно-травестирующих форм чрезвычайно велик. Вот

363

некоторые данные, свидетельствующие об их богатстве и их особом значении.

Остановимся прежде всего на античности. Позднеантичная «литература эрудиции» — Авл Геллий, Плутарх (в «Moralia»), Макробий и в особенности Атеней — дает довольно богатые указания, позволяющие судить об объеме и особом характере пародийно-травестирующего творчества античности. «амечания, цитаты, ссылки и аллюзии этих эрудитов существенно дополняют тот разрозненный и случайный материал подлинного смехового творчества античности, который до нас дошел.

Работы таких исследователей, как Дитерих, Рейх, Корнфорд и другие, подготовили нас к более правильной оценке роли и значения пародийно-травестирующих форм в античной словесной культуре.

Мы убеждаемся, что буквально не было ни одного строгого прямого жанра, не было ни одного типа прямого слова — художественного, риторического, философского, религиозного, бытового, — которые не получили бы своего пародийно-травестирующего двойника, своей комико-иронической *contre-partie*. Притом эти пародийные двойники и смеховые отражения прямого слова в ряде случаев были так же освящены традицией и так же каноничны, как и их высокие прообразы.

Коснусь проблемы так называемой «четвертой драмы», то есть сатировой драмы. Эта драма, следовавшая за трагической трилогией, в большинстве случаев разрабатывала те же сюжетно-мифологические мотивы, что и предшествующая ей трилогия. Она была, таким образом, пародийно-травестирующей *contre-partie* особого рода к трагической обработке

соответствующего мифа: она показывала тот же миф в другом аспекте.

Эти пародийно-травестирующие контробработки высоких национальных мифов были так же узаконены и каноничны, как их прямая трагическая обработка. Все трагики — Ириних, Софокл, Еврипид — были и творцами сатирических драм, а самый серьезный и пестрый из них, эпопт элевсинских мистерий Эсхил, считался греками величайшим мастером сатирической драмы. Из фрагментов сатирической драмы Эскила «Собиратель костей» мы видим, что эта драма давала пародийно-травестирующие изображения событий и героев

364

Троянской войны, именно эпизод ссоры Одиссея с Ахиллом и Диомедом, причем в голову Одиссея был брошен вонючий ночной горшок.

Нужно сказать, что образ «комического Одиссея», являющийся пародийной травестией его высокого эпикотрагического образа, был одной из популярнейших фигур сатирической драмы, древнего дорического фарса, доаристофановской комедии, ряда маленьких комических эпопей, пародийных речей и диспутов, которыми так богата была античная комика (особенно в южной Италии и Сицилии). Характерна та особая роль, которую сыграл в образе «комического Одиссея» мотив безумия: Одиссей, как известно, надел на себя шутовской, дурацкий колпак (*pileus*) и запряг в свой плуг лошадь и быка вместе, симулируя безумие, чтобы уклониться от участия в войне. Мотив безумия переключал образ Одиссея из высокого прямого плана в комический и пародийно-травестирующий план¹.

Но самой популярной фигурой сатирической драмы и других форм пародийно-травестирующего слова была фигура «комического Геракла». Геракл — могучий и простодушный слуга слабого, трусливого и лживого царя Эврисфея, победивший в борьбе смерть и спустившийся в загробное царство, Геракл — чудовищный обжора, весельчак, пьяница и драчун, и особенно безумный Геракл — вот мотивы, определившие комический аспект этого образа. Героизм и сила сохраняются в этом комическом аспекте, но сочетаются со смехом и с образами материально-телесной жизни.

Образ комического Геракла был чрезвычайно популярен не только в Греции, но и в Риме и позже — в Византии (где он стал одной из центральных фигур игры марионеток). Еще недавно этот образ был жив в турецкой теневой игре «Карагез». Комический Геракл — один из глубочайших народных образов веселого и простого героизма, имевших огромное влияние на всю мировую литературу.

«Четвертая драма», необходимо восполняющая трагическую трилогию, и такие фигуры, как «комический Одиссей» и «комический Геракл», говорят о том, что литературное сознание греков не усматривало в пародийно-травестирующих переработках национального

365

мифа никакой особой профанации или кощунства. Характерно, что греки несколько не смущались приписывать самому Гомеру создание пародийного произведения «Война мышей и лягушек». Гомеру же приписывалось и комическое произведение (поэма) про дурака Маргита. Любой и каждый прямой жанр, любое и каждое прямое слово — эпическое, трагическое, лирическое, философское — может и должно само стать предметом изображения, пародийно-травестирующего «передразнивания». Такое передразнивание как бы отдирает слово от предмета, разъединяет их, показывает, что данное прямое жанровое слово — эпическое или трагическое — односторонне, ограничено, не исчерпывает предмета; пародирование заставляет ощутить те стороны предмета, которые в данный жанр, в данный стиль не укладываются. Пародийно-травестирующее творчество вносит постоянный

корректив смеха и критики в одностороннюю серьезность высокого прямого слова, корректив реальности, которая всегда богаче, существеннее, а главное — противоречивее и разноречивее, чем это может вместить высокий и прямой жанр. Высокие жанры однотонны — «четвертая драма» и родственные жанры поддерживают древнюю двутонность слова. Античная пародия лишена нигилистического отрицания. Ведь пародируются вовсе не герои, пародируются не Троянская война и ее участники, а их эпическая героизация, не Геракл и его подвиги, а их трагическая героизация. В насмешливо-веселые кавычки берутся самый жанр, стиль, язык, и берутся они на фоне не укладывающейся в их рамки противоречивой реальности. Прямое серьезное слово, ставшее смеховым образом слова, раскрывается в своей ограниченности и неполноте, но оно вовсе не обесценивается. Поэтому и могли думать, что Гомер сам написал пародию на гомеровский стиль.

На материале римской литературы проблема «четвертой драмы» получает дополнительное освещение. Функции ее в Риме выполняли литературные ателланы. Когда, с эпохи Суллы, ателланы получили литературную обработку и законченный текст, их стали разыгрывать после трагедии в *exodium*. Так ателланы Помпония и Новия разыгрывались после трагедий Акция (Accius). Между ателланами и трагедиями существовало строжайшее соответствие. Требование однородности серьезного и комического материала на

366

римской почве носило более строгий и последовательный характер, чем в Греции. Позже в *exodium* трагедий вместо ателлан игрались мимы: они также, по-видимому, травестировали материал предшествующей трагедии.

Стремление сопровождать всякую трагическую (вообще серьезную) обработку материала его параллельной комической (пародийно-травестирующей) обработкой нашло свое отражение в изобразительных искусствах римлян. Например, на так называемых «консульских дистихах» налево изображаются обычно комические сцены в гротескных масках, а направо — трагические сцены. Аналогичное противопоставление изображений наблюдается и в помпеянской стенной живописи. Дитерих, который использовал помпеянскую живопись для разрешения проблемы античных комических форм, описывает, например, две такие фрески, расположенные друг против друга: на одной изображена Андромеда, спасаемая Персеем, на противоположной изображена обнаженная женщина, купающаяся в пруду и обвитая змеей, на помощь к ней устремляются крестьяне с палками и камнями. Это — очевидная пародийная травестия первой мифологической сцены. Сюжет мифа перемещен в сугубо прозаическую действительность; сам Персей заменен крестьянами с деревенским оружием (сравните: рыцарский мир Дон-Кихота, переведенный на язык Санчо).

Из ряда источников, в частности, из XIV книги Атеней мы узнаем о существовании громадного мира разнороднейших пародийно-травестирующих форм; мы узнаем, например, о выступлениях фаллофоров и дейкелистов, которые, с одной стороны, травестировали общенациональные и местные мифы, а с другой — передразнивали характерно-типичные «языки» и речевые манеры чужеземных врачей, сводников, гетер, крестьян, рабов и т. п. Особенно богатым и разнообразным было пародийно-травестирующее творчество нижней Италии. «десь процветали шуточные пародийные игры и загадки, пародийные ученые и судебные речи, процветали формы пародийных диалогов — агонов, одна из разновидностей которых составляла конструктивную часть греческой комедии. Слово здесь

367

живет совершенно иной жизнью, чем в высоких прямых жанрах Греции.

Напомним, что самый примитивный мим, то есть самого низкого пошиба бродячий актер, всегда должен был обладать в качестве профессионального минимума двумя умениями: подражать голосам птиц и животных и передразнивать речь, мимику и жесты кулаки раба, крестьянина, сводника, школьного педанта, чужеземца. Таков и до сих пор еще ярмарочный, балаганный актер-имитатор.

Мир римской смеховой культуры был не менее богат и разнообразен, чем греческий мир. Для Рима особенно характерна упорная живучесть ритуальных осмеяний. Общеизвестны узаконенные ритуальные осмеяния солдатами триумфатора; общеизвестен римский ритуальный смех на похоронах; общеизвестна узаконенная свобода мимического смеха; нет надобности распространяться о сатурналиях. Нам важнее здесь не ритуальные корни этого смеха, важна литературно-художественная продукция его, важна роль римского смеха в судьбах слова. Смех оказался таким же глубоко продуктивным и неумиряющим созданием Рима, как и римское право. Этот смех пробился через толщу темной средневековой серьезности, чтобы оплодотворить величайшие создания ренессансной литературы; он и до сих пор еще продолжает звучать в ряде явлений европейского словесного творчества.

Литературно-художественное сознание римлян не представляло себе серьезной формы без ее смехового эквивалента. Серьезная прямая форма казалась только фрагментом, только половиною целого; полнота целого восстанавливалась лишь после прибавления смеховой *contre-partie* этой формы. Все серьезное должно было иметь и имело смехового дублера. Как в сатурналиях шут дублировал царя, раб — господина, так и во всех формах культуры и литературы создавались такие же смеховые дублеры. Поэтому римская литература, в особенности низовая, народная, создавала необозримое количество пародийно-травестирующих форм: они наполняли мимы, сатиры, эпиграммы, застольные беседы, риторические жанры, письма, разнообразные явления народной низовой комедии. «Стная традиция (преимущественно) передала многое из этих форм средневековью, передала самый стиль и самую

368

смелую последовательность римского пародирования. Смеяться и осмеивать европейские культуры учились у Рима. Но громадное смеховое наследие Рима в письменной традиции дошло до нас в мизерном количестве: люди, от которых зависела передача этого наследия, были агеластами, они отбирали серьезное слово и отвергали как профанацию его смеховые отражения, например, многочисленные пародии на Вергилия.

Таким образом, античность рядом с великими образцами прямых жанров и прямого безоговорочного слова создавала целый богатый мир разнообразнейших форм, типов и вариаций пародийно-травестирующего, непрямого, оговорочного слова. Наш термин «пародийно-травестирующее слово» далеко не выражает, конечно, всего богатства типов, вариаций и оттенков смехового слова. Но в чем же единство всех этих разнообразных смеховых форм и какое отношение имеют они к роману?

Одни из форм пародийно-травестирующего творчества прямо воспроизводят формы пародируемых ими жанров — пародийные поэмы, трагедии (например, «Трагоподагра» Лукиана), пародийные судебные речи и т. п. Это — пародии и трагедии в узком смысле. В других случаях мы находим особые жанровые формы — сатирическую драму, импровизированную комедию, сатиру, бессюжетный диалог и др. Пародийные жанры, как мы уже говорили, не относятся к тем жанрам, которые они пародируют, то есть пародийная поэма вовсе не есть поэма. Особые же жанры пародийно-травестирующего слова,

вроде перечисленных нами, зыбки, композиционно не оформлены, лишены определенного и твердого жанрового костяка. Пародийно-травестирующее слово на античной почве было в жанровом отношении бесприютным. Все эти многообразные пародийно-травестирующие формы составляли как бы особый внежанровый или междужанровый мир. Но мир этот был объединен, во-первых, общностью цели: создать смеховой и критический корректив ко всем существующим прямым жанрам, языкам, стилям, голосам, заставить ощутить за ними иную, не уловленную ими противоречивую реальность. Беспочвенность романной формы была подготовлена этим смехом. Во-вторых, все они объединены общностью предмета: этим предметом повсюду служит сам язык в его прямых

369

функциях, он становится здесь образом языка, образом прямого слова. Следовательно, внежанровый или междужанровый мир этот внутренне объединен и являет собой даже свособразную целостность. Каждое отдельное явление в нем — пародийный диалог, бытовая сценка, комическая буколика и т. п. — представляется как бы фрагментом некоторого единого целого. — елое же это представляется мне огромным романом — многожанровым, многостильным, беспощадно-критическим, трезво-насмешливым, отражающим всю полноту разноречия и разноголосицы данной культуры, народа и эпохи. В этом большом романе — зеркале становящегося разноречия — всякое прямое слово, в особенности слово господствующее, отражено как в той или иной степени ограниченное, характерно-типическое, стареющее, умирающее, созревшее для смены и обновления. И действительно, из этого большого целого пародийно-отраженных слов и голосов на античной почве готов был возникнуть роман как многообразное и многостильное образование, но он не сумел вобрать в себя и использовать всего подготовленного материала образов языка. Я имею в виду «греческий роман» Апулея и Петрония. На большее античный мир, по-видимому, не был способен.

Пародийно-травестирующие формы готовили роман в одном очень важном, прямо решающем, отношении. Они освобождали предмет от власти языка, в котором предмет запутался, как в сетях, они разрушали нераздельную власть мифа над языком, освобождали сознание от власти прямого слова, разрушали глухую замкнутость сознания в своем слове, в своем языке. Была создана та дистанция между языком и реальностью, которая являлась необходимым условием для создания подлинно реалистических форм слова.

Пародируя прямое слово, прямой стиль, прощупывая его границы, его смешные стороны, выявляя его характерно-типическое лицо, языковое сознание становилось вне этого прямого слова и всех его изобразительных и выразительных средств. Создавался новый модус творческой работы с языком: творящий научается смотреть на него извне, чужими глазами, с точки зрения другого возможного языка и стиля. Ведь именно в свете другого возможного языка-стиля пародируется, травестируется, высмеивается данный прямой стиль. Творящее сознание стоит как бы на меже

370

языков и стилей. Это — совсем особая позиция творящего сознания в отношении к языку. Аэд или рапсод совершенно иначе ощущал себя в своем языке, в своем слове, чем творец «Войны мышей и лягушек» или творцы «Маргита».

Творящий прямое слово — эпическое, трагическое, лирическое — имеет дело с тем предметом, который он воспевает, изображает, выражает, и со своим языком, как единственным и вполне адекватным орудием для осуществления его прямого предметного замысла. Этот замысел и его предметно-тематический

состав неотделимы от прямого языка творящего: они родились и созрели в этом языке, в проникающем его национальном мифе, национальном предании. Позиция и направление пародийно-травестирующего сознания иные: оно направлено и на предмет, и на чужое, пародируемое слово об этом предмете, слово, которое само становится при этом образом. Создается та дистанция между языком и реальностью, о которой мы уже говорили. Совершается превращение языка из абсолютной догмы, каким он является в пределах замкнутости и глухого одноязычия, в рабочую гипотезу постижения и выражения реальности.

Но такое превращение во всей его принципиальности и полноте может совершиться лишь при определенном условии, именно — при условии существенного многоязычия. Только многоязычие полностью освобождает сознание от власти своего языка и языкового мифа. Пародийно-травестирующие формы процветают в условиях многоязычия и только при нем способны подняться на совершенно новую идеологическую высоту.

Римское литературное сознание было двуязычным. Чисто национальные латинские жанры, зачатые в одноязычии, захирели и не получили литературного оформления. Литературно-творческое сознание римлян с начала и до конца творило на фоне греческого языка и греческих форм. «же при первых своих шагах латинское литературное слово оглядывалось на себя в свете греческого слова, глазами греческого слова; оно с самого начала было словом с оглядкой стилизаторского типа; оно как бы заключало себя в особые пиететно-стилизованные кавычки.

Литературный латинский язык во всех его жанровых разновидностях создавался в свете греческого

371

литературного языка. Его национальное своеобразие, присущее ему специфическое языковое мышление осознавались литературно-творческим сознанием так, как это было бы совершенно невозможно в условиях одноязычного существования. Ведь объективировать свой собственный язык, его внутреннюю форму, его мирозерцательное своеобразие, его специфически языковой *habitus* можно только в свете другого, чужого языка, почти настолько же «своего», как и родной язык.

«. Виламовиц-Меллендорф пишет в своей книге о Платоне: «Лишь знание языка с иным мышлением приводит к надлежащему пониманию собственного языка...»^к Не буду продолжать цитаты. Дело в ней идет прежде всего о чисто познавательном лингвистическом понимании своего языка, понимании, осуществляемом только в свете другого, чужого языка; но это положение не в меньшей степени распространяется и на литературно-творческое понимание языка в процессе художественной практики. Более того, в процессе литературного творчества взаимоосвещение с чужим языком освещает и объективирует именно «мирозерцательную» сторону своего (и чужого) языка, его внутреннюю форму, присущую ему ценностно-акцентную систему. Для литературно-творящего сознания в поле, освещенном чужим языком, выступает, конечно, не фонетическая система своего языка, не его морфологические особенности, не его абстрактный лексикон, — но именно то, что делает язык конкретным и не переводимым до конца мировоззрением, именно стиль языка как целого.

Для литературно-творящего двуязычного сознания (а таким и было сознание литературного римлянина) язык в его целом — свой-родной и свой-чужой — является конкретным стилем, а не отвлеченной лингвистической системой. Восприятие всего языка снизу доверху как стиля — несколько холодное и «овнешняющее» восприятие — было чрезвычайно характерно для

литературного римлянина. Он и писал и говорил, стилизуя, не без некоторой холодной отчужденности от своего языка. Поэтому предметная и экспрессивная прямота латинского литературного слова всегда

372

несколько условна (как бывает условной всякая стилизация). Элемент стилизаторства присущ всем большим прямым жанрам римской литературы, есть он и в таком великом творении римлян, как «Энеида».

Но дело не только в этом культурном двуязычии литературного Рима. Для начала римской литературы характерно — триязычие. «Три души» жили в груди Энния. Но три души — три языка — культуры — жили в груди почти всех зачинателей римского литературного слова, всех этих переводчиков-стилизаторов, пришедших в Рим из нижней Италии, где пересекались рубежи трех языков и культур — греческой, оскской и римской. Нижняя Италия была очагом специфической, смешанной, гибридной культуры и смешанных, гибридных литературных форм. С этим триязычным культурным очагом существенно связано возникновение римской литературы: она рождалась в процессе взаимоосвещения трех языков — своего — родного и двух своих — чужих.

С точки зрения многоязычия Рим — только последний этап эллинизма, этап, завершившийся перенесением существенного многоязычия в варварский мир Европы и созданием нового типа средневекового многоязычия.

Эллинизм создал для всех причастных к нему варварских народов могучую освещающую чужезыковую инстанцию. Эта инстанция сыграла роковую роль в отношении национальных прямых форм художественного слова. Она заглушила почти все рожденные из глухих одноязычных глубин ростки национального эпоса и лирики, она сделала прямое слово варварских народов — эпическое и лирическое — полуусловным, полустилизованным словом. Но зато она исключительно благоприятствовала развитию всех форм пародийно-травестирующего слова. На эллинистической и римско-эллинистической почве была возможна максимальная дистанция между говорящим (творящим) и его языком и между языком и предметно-тематическим миром. Только в этих условиях возможно было и могучее развитие римского смеха.

Для эллинизма характерно сложное многоязычие. Восток, сам многоязычный и многокультурный, весь пересеченный переплетающимися рубежами древних культур и языков, был менее всего наивным одноязычным миром, пассивным в отношении греческой культуры.

373

Восток сам был носителем древнего и сложного многоязычия. По всему эллинистическому миру были рассеяны центры, города, поселения, где непосредственно сожительствовали, своеобразно переплетаясь, несколько культур и языков. Вот, например, Самосата, родина Лукиана, сыгравшего в истории европейского романа громадную роль. Коренные жители Самосаты — сирийцы, говорившие на арамейском языке. Вся литературно образованная верхушка городского населения говорила и писала по-гречески. Официальным языком администрации и канцелярии был латинский, все чиновники были римлянами, в городе стоял римский легион. Через Самосату проходила большая дорога (очень важная стратегически), по которой протекали языки Месопотамии, Персии и даже Индии. В этой точке пересечения культур и языков родилось и сформировалось культурное и языковое сознание Лукиана. Аналогичной была и культурно-языковая среда африканца Апулея и творцов греческих романов, в большинстве случаев эллинизованных варваров.

Эрвин Роде в своей книге по истории греческого романа¹ анализирует

процесс разложения на эллинистической почве греческого национального мифа и связанный с этим процесс распада и измельчания форм эпоса и драмы, возможных только на почве единого и целостного национального мифа. Роли многоязычия Родэ не освещает. Для него греческий роман — продукт разложения больших прямых жанров. Отчасти это верно: все новое рождается из смерти старого. Но Родэ не диалектик. Нового-то он как раз и не видит. Он почти правильно определяет значение единого и целостного национального мифа для создания больших форм греческого эпоса, лирики и драмы. Но процесс разложения национального мифа, роковой для эллинских прямых одноязычных жанров, оказывается продуктивным для рождения и развития нового художественно-прозаического романного слова. Роль многоязычия в этом процессе смерти мифа и рождения романной трезвости исключительно велика. В процессе активного взаимоосвещения языков и культур язык стал чем-то совсем другим, изменилось самое качество его: вместо единого и единственного замкнутого

374

птоломеевского языкового мира появился открытый галилеевский мир многих взаимоосвещающих языков.

Но беда в том, что греческий-то роман очень слабо представляет это новое слово многоязычного сознания. Роман этот разрешил, в сущности, только проблему сюжета (и то частично). Был создан новый и большой многожанровый жанр, включающий в себя и разного рода диалоги, лирические пьесы, письма, речи, описания стран и городов, новеллы и т. п. Это — энциклопедия жанров. Но многожанровый роман этот почти одностилен. Слово здесь — полуусловное, стилизованное слово. Характерная для всякого многоязычия стилизаторская установка в отношении языка нашла здесь свое яркое выражение. Но есть здесь и полупародийные, травестирующие, иронические формы; их, вероятно, гораздо больше, чем это признают исследователи. Между полустилизованным и полупародийным словом границы бывают очень зыбкими; ведь в стилизованном слове достаточно чуть-чуть подчеркнуть его условность, чтобы оно приобрело характер легкой пародийности и ироничности, оговорочности: это, собственно, не я говорю, я, может быть, сказал бы и иначе. Но образов-языков, отражения разноречиво говорящей эпохи в греческом романе почти нет. В этом отношении некоторые разновидности эллинистической и римской сатиры несравненно более «романны», чем греческий роман.

Мы должны несколько расширить понятие многоязычия. Мы говорили до сих пор о взаимоосвещении больших сложившихся и объединенных национальных языков (греческого, латинского), прошедших предварительно через длительный этап сравнительно устойчивого и спокойного одноязычия. Но мы видели, что уже и в классический период своего существования греки обладают богатейшим миром пародийно-травестирующих форм. Вряд ли такое богатство образов языка могло бы возникнуть в условиях глухого и замкнутого одноязычия.

Нельзя забывать, что всякое одноязычие, в сущности, относительно. Ведь свой единственный язык не один: в нем всегда есть и пережитки и потенции иноязычия, более или менее резко ощущаемые творящим литературно-языковым сознанием.

Современная наука накопила запас фактов, свидетельствующих о напряженной междуязыковой и внутриязыковой

375

борьбе, предшествовавшей известному нам относительно стабильному состоянию греческого языка. Значительное количество корней этого языка

принадлежит языку народности, до греков населявшей их территорию. Мы застаем в греческом литературном языке своеобразное закрепление диалектов за отдельными жанрами. За этими грубыми фактами скрывается сложный процесс борьбы языков и диалектов, гибридизаций, очищений, смен и обновлений, долгий и извилистый путь борьбы за единство литературного языка и его жанровых разновидностей. Затем наступил длительный период относительной стабилизации. Но память об этих языковых бурях прошлого сохранилась не только в застывших языковых следах, но и в литературно-стилистических образованиях, и прежде всего в формах пародийно-травестирующего словесного творчества.

В исторический период жизни эллинов, в языковом отношении стабильный и одноязычный, все их сюжеты, весь их предметно-тематический материал, весь их основной фонд образов, экспрессий, интонаций рождались для них в лоне их родного языка. Все приходящее извне (а приходило все же немало) ассимилировалось в могучей и уверенной среде замкнутого одноязычия, презрительно глядевшего на многоязычие варварского мира. Из лона этого уверенного и бесспорного одноязычия родились великие прямые жанры эллинов — их эпос, лирика и трагедия. Они выражали централизующие тенденции языка. Но рядом с ними, особенно в народных низах, процветало пародийно-травестирующее творчество, сохранившее память древней языковой борьбы и питаемое постоянно происходящими процессами языкового расслоения и дифференциации.

С проблемой многоязычия неразрывно связана и проблема внутриязыкового разноречия, то есть проблема внутренней дифференцированности, расслоенности всякого национального языка. Для понимания стиля и исторических судеб европейского романа нового времени, то есть начиная с XVII века, эта проблема имеет первостепенное значение. Этот роман в своей стилистической структуре отображает борьбу централизующих (объединяющих) и децентрализующих (расслаивающих язык) тенденций в языках европейских народов. Роман ощущает себя на границе готового и

376

господствующего литературного языка и внелитературных языков разноречия, он либо служит централизующим тенденциям нового, слагающегося литературного языка (с его грамматическими, стилистическими и идеологическими нормами), либо, напротив, роман борется за обновление устаревшего литературного языка за счет тех пластов национального языка, которые оставались (в той или иной степени) вне централизующего и унифицирующего воздействия художественно-идеологической нормы господствующего литературного языка. Литературно-языковое сознание романа нового времени, ощущая себя на рубеже литературного и внелитературного разноречия, вместе с этим ощущает себя и на рубеже времени: оно исключительно остро ощущает время в языке, его смену, устарение и обновление языка, прошлое и будущее в языке.

Конечно, все эти процессы смены и обновления национального языка, отраженные романом, не носят в нем отвлеченно-лингвистического характера: они неотделимы от социальной и идеологической борьбы, от процессов становления и обновления общества и народа.

Таким образом, внутренняя разноречивость языка имеет первостепенное значение для романа. Но полноты своего творческого осознания эта разноречивость достигает только в условиях активного многоязычия. Миф о единственном языке и миф о едином языке погибают одновременно. Поэтому и европейский роман нового времени, отражающий внутриязыковое разноречие и старение-обновление литературного языка и его жанровых разновидностей, мог

быть подготовлен тем средневековым многоязычием, через которое прошли все европейские народы, и тем острым взаимоосвещением языков, которое происходило в эпоху Возрождения в процессе смены идеологического языка (латинского) и перехода европейских народов к критическому одноязычию нового времени.

Ш

Смеховая, пародийно-травестирующая литература средневековья была чрезвычайно богатой. По богатству и разнообразию пародийных форм средневековье родственно Риму. Нужно сказать, что в ряде сторон

377

своего смехового творчества средневековье, по-видимому, было прямым наследником Рима, в частности, традиция сатурналий в измененной форме продолжала жить на протяжении всех средних веков. Смеющийся, увенчанный дурацким колпаком Рим сатурналий — «Pileata Roma»^m (Марциал) — сумел сохранить свою силу и свое обаяние в самые темные времена средневековья. Но и оригинальная смеховая продукция европейских народов, вырвавшаяся на почве местного фольклора, была весьма значительной.

Одна из интереснейших стилистических проблем эллинизма — это проблема цитаты. Бесконечно разнообразны были формы явного, полускрытого и скрытого цитирования, формы обрамления цитат контекстом, формы интонационных кавычек, различные степени отчуждения или освоения цитируемого чужого слова. И здесь нередко возникает проблема: цитирует автор благоговейно или, напротив, с иронией, с насмешкой. Двусмысленность в отношении к чужому слову часто бывала нарочитой.

Отношение к чужому слову в средние века было не менее сложным и двусмысленным. Роль чужого слова, цитаты, явной и благоговейно подчеркнутой, полускрытой, скрытой, полусознательной, бессознательной, правильной, намеренно искаженной, ненамеренно искаженной, нарочито переосмысленной и т. д., в средневековой литературе была грандиозной. Границы между чужой и своей речью были зыбки, двусмысленны, часто намеренно извилисты и запутанны. Некоторые виды произведений строились, как мозаики, из чужих текстов. Например, так называемый «cento» (особый жанр) составлялся только из чужих стихов и полустихий. Один из лучших знатоков средневековой пародии, Пауль Леманн, прямо утверждает, что история средневековой литературы, в особенности латинской, «есть история принятия, переработки и имитирования чужого добра» («eine Geschichte der Aufnahme, Verarbeitung und Nachahmung fremden Gutes»)». Мы бы сказали: «чужого языка, чужого стиля, чужого слова».

Этим чужим словом на чужом языке было прежде всего высоко авторитетное и священное слово Библии,

378

Евангелия, апостолов, отцов и учителей церкви. Это слово постоянно внедряется в контекст средневековой литературы и в речь образованных людей (клириков). Но как оно внедряется, как относится к нему принявший его контекст, в какие интонационные кавычки оно заключается? И вот обнаруживается целая гамма отношений к этому слову, начиная от пиететной и инертной, выделенной и отграниченной, как икона, цитаты и кончая самым двусмысленным и непристойным пародийно-травестирующим его употреблением. Переходы между различными оттенками этой гаммы бывают настолько зыбки и двусмысленны, что часто трудно решить, благоговейное ли это употребление священного слова, или более фамильярное, или даже пародийная игра с ним, а в последнем случае — каковы степени вольности этой

игры.

На самой заре средневековья появляется ряд замечательных пародийных произведений. Одно из них — знаменитая «*Coena Surliani*», то есть «Вечеря Киприана». Это интереснейший готический симпозион. Но как он сделан? Вся Библия, все Евангелие как бы разрезаны на лоскутки, и эти лоскутки затем сложены так, что получается грандиозная картина пира, на котором пьют, едят и веселятся все лица священной истории от Адама и Евы до Христа и его апостолов. Соответствие всех деталей Священному писанию в этом произведении строго и точно выдержано, но вместе с тем все Священное писание превращено здесь в карнавал, точнее — в сатурналии. Это — «*pileata Biblia*».

Но каков же замысел автора этого произведения? Каково его отношение к Священному писанию? Исследователи по-разному отвечают на эти вопросы. Все, конечно, соглашались, что здесь имеет место какая-то игра со священным словом, но степень вольности этой игры и ее смысл оцениваются по-разному. Ряд исследователей утверждает, что цель этой игры самая невинная — чисто мнемоническая: научить, играя. Чтобы помочь верующим, недавним язычникам, лучше запомнить образы и события Священного писания, автор «Вечери» и соткал из них мнемонический узор пира. Другие ученые видят в «Вечере» прямую кощунственную пародию.

Мы привели эти суждения исследователей лишь для примера. Они свидетельствуют о сложности и двусмысленности обращения средневековья с чужим

379

священным словом. «Вечеря Киприана», конечно, не мнемонический прием. Это пародия, точнее — пародийная травестия. Но нельзя переносить на средневековую пародию (как, впрочем, и на античную) современные представления о пародийном слове. Функции пародии в новое время узки и несущественны. Пародия захирела, ее место в новой литературе ничтожно. Мы живем, пишем и говорим в мире вольного и демократизированного языка: бывшая сложная и многостепенная иерархия слов, форм, образов, стилей, проникавшая всю систему официального языка и языкового сознания, была сметена языковыми переворотами эпохи Возрождения. Европейские литературные языки — французский, немецкий, английский — были созданы в процессе разрушения этой иерархии, причем смеховые и травестирующие жанры позднего средневековья и Возрождения — новеллы, масленичные игры, соти, фарсы и, наконец, романы — формировали эти языки. Французский литературно-прозаический язык был создан Кальвином и Рабле, но и язык Кальвина, язык средних слоев населения («лавочников и ремесленников»), был намеренным и сознательным снижением, почти травестией священного языка Библии. Средние слои народных языков, становясь языком высоких идеологических сфер и Священного писания, воспринимались как снижающая травестия этих высоких сфер. Поэтому на почве новых языков для пародии осталось лишь весьма скромное место: эти языки почти не знали и не знают священных слов, и сами они в известной мере родились из пародии на священное слово.

Но роль пародии в средние века была весьма существенной: она подготовляла новое литературно-языковое сознание, она подготовляла и великий ренессансный роман.

«Вечеря Киприана» — древнейший и великолепный образец средневековой «*parodia sacra*», то есть «священной пародии», точнее — пародии на священные тексты и ритуалы. Глубинные корни ее уходят в древнюю ритуальную пародию, ритуальное посрамление и осмеяние высшей силы. Но

эти корни далеки, древний ритуальный элемент переосмыслен, пародия выполняет новые и существенные функции, о которых мы говорили выше.

Нужно прежде всего отметить признанную, легализованную

380

свободу пародирования. Средневековые с большими или меньшими оговорками уважало свободу дурацкого колпака и предоставляло смеху и смеховому слову довольно широкие права. Свобода эта была по преимуществу ограничена праздниками и школьными рекреациями. Средневековый смех — праздничный смех. Известны пародийно-травестирующие «праздник глупцов», «праздник осла», справлявшиеся низким клиром в самих церквах. Очень характерен «*risus paschalis*», то есть пасхальный смех. Во время пасхальных дней традиция разрешала смех в церкви. Проповедник с церковной кафедры позволял себе вольные шутки и веселые анекдоты, чтобы вызвать у прихожан смех, который мыслился как веселое возрождение после дней уныния и поста. Очень много пародийно-травестирующих произведений средневековья связано прямо или косвенно с этим «*risus paschalis*». Не менее производительным был и «рождественский смех» (*risus natalis*); в отличие от «*risus paschalis*», он выражал себя не в рассказах, а в песнях. Серьезные церковные гимны пелись на мотивы уличных песенок и таким путем переакцентуировались. Наряду с этим была создана громадная по объему продукция специальных рождественских песен, в которых благоговейная рождественская тематика переплеталась с народными мотивами веселой смерти старого и рождения нового. Пародийно-травестирующее осмеяние старого часто доминировало в этих песнях, особенно во Франции, где «*Noel*», то есть рождественская песня, стала одним из популярнейших жанров революционной уличной песни (напомню «*Noel*» Пушкина с пародийно-травестирующим использованием рождественской тематики). Праздничному смеху почти все было позволено.

Так же широки были права и вольности школьных рекреаций, сыгравших большую роль в культурной и литературной жизни средневековья. Рекреативное творчество было по преимуществу пародийно-травестирующим творчеством. Средневековый монастырский школяр, позже студент, во время рекреаций с чистой совестью осмеивает все, что было предметом его благоговейных штудий в течение года, — от Священного писания до школьной грамматики. Средневековые создали целый ряд вариаций пародийно-травестирующей

381

латинской грамматики. Падежи, глагольные формы и вообще все грамматические категории переосмысливались или в непристойном эротическом плане, или в плане еды и пьянства, или, наконец, в плане осмеяния церковной и монашеской иерархии и субординации. Во главе этой своеобразной грамматической традиции стоит произведение VII века — «*Virgilius Maro grammaticus*». Это чрезвычайно ученое произведение, насыщенное невероятным количеством ссылок, цитаций из всевозможнейших авторитетов древнего мира, иной раз и вовсе не существующих; цитаты в ряде случаев пародийные. Серьезные и довольно тонкие грамматические анализы переплетаются с резким пародийным преувеличением самой этой тонкости, скрупулезности ученых анализов; изображается, например, двухнедельная ученая дискуссия по вопросу *vocativus* от *ego*, то есть звательного падежа от «я». В целом «*Virgilius grammaticus*» — великолепная и тонкая пародия на формально-грамматическое мышление поздней античности. Это грамматические сатурналии, *grammatica pileata*.

Характерно, что многие средневековые ученые принимали этот грамматический трактат, по-видимому, совершенно всерьез. И современные

ученые далеко не единодушны в оценке характера и степени его пародийности. Это лишнее доказательство того, как зыбки грани между прямым и пародийно-преломленным словом в средневековой литературе.

Праздничный и рекреационный смех был вполне легализованным смехом. В эти дни разрешалось как бы возрождаться из могилы авторитетной и благоговейной серьезности, разрешалось превращать прямое священное слово в пародийно-травестирующую маску. В этих условиях становится понятным, что «Вечеря Киприана» могла пользоваться громадной популярностью даже в строгих церковных кругах. В IX веке строгий фульдский аббат Rabanus Maurus переделал ее в стихотворную форму: «Вечеря» читалась за пиршественными столами королей, исполнялась во время пасхальных рекреаций учащимися монастырских школ.

В атмосфере праздников и рекреаций и создавалась грандиозная пародийно-травестирующая литература средних веков. Не было такого жанра, такого текста, такой молитвы, такого изречения, которые не получили

382

бы пародийного эквивалента. До нас дошли пародийные литургии — литургии пьяниц, литургии игроков, денежная литургия. До нас дошли многочисленные пародийные евангельские чтения, начинавшиеся с традиционного «ab illo tempore», то есть «во время оно» и содержавшие иногда весьма непристойные рассказы. До нас дошло громадное количество пародийных молитв и гимнов. Финский ученый Eero Pivoonen в своей диссертации «Parodies de thmes pieux dans la ronsie franaise du moyen fge» (Helsingfors, 1914) публикует тексты шести пародий на «Pater noster», две на «Credo», одну на «Ave Maria», но он дает только смешанные латино-французские тексты. Количество пародийных молитв и гимнов латинских и смешанных в средневековых рукописных кодексах необозримо. Ф. Новати в своей «Parodia sacra» дает обзор только небольшой части этой литературы⁹. Чрезвычайно разнообразны стилистические приемы этого пародирования, травестирования, переосмысливания и переакцентуаций. Приемы эти до сих пор изучены очень мало и без надлежащей стилистической глубины.

Рядом с собственно «parodia sacra» мы найдем многообразное пародирование и травестирование священного слова в других комических жанрах и произведениях средневековья, например, в комическом животном эпосе.

Героем всей этой грандиозной, преимущественно латинской (и отчасти смешанной) пародийной литературы было священное, авторитетное, прямое слово на чужом языке. Это слово, его стиль и его смысл становились предметом изображения, превращались в ограниченный и смешной образ. Латинская «parodia sacra» строится на фоне национального вульгарного языка. Акцентная система этого языка проникает внутрь латинского текста. Поэтому латинская пародия, в сущности, двуязычное явление: хоть язык и один, но он строится и воспринимается в свете другого языка; иной раз не только акценты, но и синтаксические формы вульгарного языка явственно прощупываются в латинской пародии. Латинская пародия — двуязычный намеренный

383

гибрид. Мы подходим к проблеме намеренного гибрида.

Всякая пародия, всякая травестия, всякое слово, употребленное оговорочно, с иронией, заключенное в интонационные кавычки, вообще всякое не прямое слово есть намеренный гибрид, но гибрид одноязычный, стилистического порядка. В самом деле, в пародийном слове сходятся и известным образом скрещиваются два стиля, два «языка» (внутриязыковых): пародируемый язык, например, язык героической поэмы, и пародирующий

язык — прозаический низменный язык, фамильярный разговорный язык, язык реалистических жанров, язык «нормальный», «здоровый» литературный язык, как представляет его себе автор пародии. Этот второй пародирующий язык, на фоне которого строится и воспринимается пародия, в самую пародию — если это пародия строга — самолично не входит, но он незримо присутствует в ней.

Ведь всякая пародия перемещает акценты пародируемого стиля, стучает в нем одни моменты, оставляет в тени другие: пародия пристрастна, и это пристрастие диктуется особенностями пародирующего языка, его акцентной системой, его строем, — мы чувствуем его руку в пародии и можем эту руку узнать, как мы иной раз явственно узнаем акцентную систему, синтаксическую конструкцию, темпы и ритм определенного вульгарного языка в чистой латинской пародии (то есть мы узнаем, француз или немец написал эту пародию). Теоретически во всякой пародии можно прощупать и узнать тот «нормальный» язык, «нормальный» стиль, в свете которого создавалась данная пародия, но на практике это весьма нелегко и далеко не всегда возможно.

Таким образом, в пародии скрестились два языка, два стиля, две языковых точки зрения, две языковые мысли и, в сущности, два речевых субъекта. Правда, один из этих языков (пародируемый) присутствует самолично, другой же присутствует незримо, как активный фон творчества и восприятия. Пародия — намеренный гибрид, но обычно гибрид внутриязыковой, питающийся за счет расслоения литературного языка на языки жанровые и направленческие.

Всякий намеренный стилистический гибрид в известной мере диалогизован. Это значит, что скрестившиеся в нем языки относятся друг к другу как реплики

384

диалога; это — спор языков, спор языковых стилей. Но это не сюжетный и не отвлеченно-смысловый диалог, это — диалог не переводимых друг на друга конкретно-языковых точек зрения.

Таким образом, всякая пародия есть намеренный диалогизованный гибрид. В ней активно взаимоосвещаются языки и стили.

Всякое оговорочно употребленное слово, заключенное в интонационные кавычки, также есть намеренный гибрид, если только говорящий отгораживается от этого слова как от «языка», как от стиля, если оно звучит для него, например, слишком вульгарно, или, напротив, слишком изысканно, или напыщенно, или отзывается определенным направлением, определенной языковой манерой и т. п.

Но вернемся к латинской «*parodia sacra*». Это намеренный диалогизованный гибрид, но гибрид языковой. Это — диалог языков, хотя один из них (вульгарный) дан только как активный диалогизирующий фон. Перед нами нескончаемый фольклорный диалог: прения хмурого священного слова с веселым народным словом, нечто вроде знаменитых средневековых диалогов Соломона с веселым плутом Маркольфом, но Маркольф спорил с Соломоном на латинском же языке, — здесь же спорят на разных языках. Чужое иноязычное священное слово пронизывается акцентами вульгарных народных языков, оно переакцентируется и переосмысливается на фоне этих языков, стучается до смешного образа, до комической карнавальной маски ограниченного и мрачного педанта, или лицемерно-елейного старого ханжи, или иссохшегося скупого кощера. Эта грандиозная по объему, почти тысячелетняя рукописная «*parodia sacra*» есть замечательный, еще плохо прочитанный документ напряженной борьбы и взаимоосвещения языков, происходивших на всей территории Западной Европы. Это языковая драма, разыгранная как веселый фарс. Это — языковые сатурналии — *Lingua sacra pileata*⁹.

Священное латинское слово — чужеродное тело, вторгшееся в организм европейских языков. На протяжении всего средневековья организмы национальных языков это тело выталкивали. Выталкивалась не вещь, а осмысленное слово, населившее все верхние этажи национального идеологического мышления. Выталкивание

385

чужеродного священного слова носило диалогизованный характер и проводилось под прикрытием праздничного и рекреационного смеха. Так в древнейших формах народно-праздничного веселья прогоняли старого царя, старый год, зиму, пост. Такова «ragodia sacra».

Но и вся остальная латинская литература средневековья является, в сущности, большим и сложным диалогизованным гибридом. Недаром Пауль Леманн определяет ее как усвоение, переработку и имитирование чужого добра, то есть чужого слова. Взаимоориентация с чужим словом проходит по всему диапазону тонов — от благоговейного принятия до пародийного высмеивания, причем весьма часто трудно установить, где именно кончается благоговение и начинается высмеивание. Совершенно как в романе нового времени, где часто не знаешь, где кончается прямое авторское слово и начинается пародийное или стилизующее разыгрывание языка героев. Только здесь — в латинской литературе средневековья — сложный и противоречивый процесс принятия и отталкивания чужого слова, благоговейного вслушивания в него и его высмеивания совершался в грандиозных масштабах всего западноевропейского мира и оставил неизгладимый след в литературно-языковом сознании народов.

Рядом с латинской пародией существовала, как мы уже говорили, смешанная пародия. Это уже вполне развернутый намеренный диалогизованный двуязычный (иногда триязычный) гибрид. В этой двуязычной литературе средневековья мы также найдем все возможные типы отношения к чужому слову — от благоговения до беспощадного высмеивания. Например, во Франции были распространены так называемые «*pitres farcies*»⁴. Здесь стих Священного писания (читаемых во время мессы апостольских посланий) сопровождается французскими восьмисложными стихами, благоговейно переводящими и перефразирующими латинский текст. Такой же благоговейно-комментирующий характер носит французский язык в ряде смешанных молитв. Вот, например, отрывок из смешанного «*Pater noster*» XIII века (начало последней строфы):

*Sed libera nos, mais delivre nous, Sire,
a malo, de tout mal et de cruel martire.*

386

В этом гибриде французская реплика благоговейно и подтверждающе переводит и дополняет латинскую реплику.

Но вот начало «*Pater noster*» XIV века, изображающего бедствия войны:

*Pater noster, tu nTies pas foulz
Quar tu tTies mis en grand repos
Qui es montns haut in celis⁵.*

«Здесь французская реплика резко высмеивает священное латинское слово. Она перебивает начальные слова молитвы и изображает пребывание на небесах как весьма спокойную позицию по отношению к земным бедствиям. Стиль французской реплики не корреспондирует здесь высокому стилю молитвы, как в первом примере, и нарочито вульгаризован. Это — грубая земная реплика на неземную елейность молитвы.

Смешанных текстов разной степени благоговейности и разной степени пародийности чрезвычайно много. Общеизвестны смешанные стихи из

«Carmina burana». Напомню еще о смешанном языке литургических драм. Народные языки здесь очень часто служат снижающей комической репликой на высокие латинские части драмы.

Смешанная литература средневековья — также весьма важный и интересный документ борьбы и взаимоосвещения языков.

Нет надобности распространяться о грандиозной пародийно-травестирующей литературе средневековья на национальных народных языках. Эта литература создала полную смеховую надстройку над всеми серьезными прямыми жанрами. Здесь, как и в Риме, стремились к полноте смехового дублирования. Напомню о роли средневековых шутов, этих профессиональных создателей второго плана, своим смеховым дублированием воссоздававших целостность серьезно-смехового слова. Напомню о всякого рода смеховых интермедиях и антрактах, игравших роль греческой четвертой драмы или римского веселого *exodium* Та. Яркий образец такого смехового дублирования — второй шутовской план в трагедиях и комедиях Шекспира. Отзвуки

387

этого смехового параллелизма живы еще и сегодня, например, в довольно обычном дублировании цирковым клоуном серьезных и опасных номеров программы или в полушутовской роли нашего конферансье.

Все пародийно-травестирующие формы средневековья, как и в античном мире, тяготели к народно-праздничному веселью, носившему на протяжении всего средневековья карнавальнй характер и сохранившему в себе неистребимые следы сатурналий.

На исходе средних веков и в эпоху Возрождения пародийно-травестирующее слово прорвало все преграды. Оно ворвалось во все строгие и замкнутые прямые жанры; оно громко звучит в эпосе шпильманов и кантасториев; оно проникло в высокий рыцарский роман. Дьяблерия почти заслонила мистирию, частью которой она была. Появляются такие большие и в высшей степени существенные жанры, как соти. Появляется, наконец, великий роман эпохи Возрождения — романы Рабле и Сервантеса. Именно в этих двух произведениях романное слово, подготовленное всеми разобранными выше формами, а также и античным наследием, раскрыло свои возможности и сыграло титаническую роль в формировании нового литературно-языкового сознания.

Взаимоосвещение языков в процессе ликвидации двуязычия достигло в эпоху Возрождения своей высшей точки. Оно, кроме того, чрезвычайно усложнилось. Историк французского языка Фердинанд Брюно во втором томе своего классического труда ставит вопрос: как могла быть разрешена задача перехода на народный язык именно в эпоху Ренессанса с его классицистическими тенденциями? Он совершенно правильно отвечает, что самое стремление Ренессанса восстановить латинский язык в его классической чистоте неизбежно превращало его в мертвый язык. Классическую цicerоновскую чистоту латыни нельзя было выдержать, пользуясь ею в жизненном обиходе и в предметном мире XVI века, выражая на ней понятия и вещи современности. Восстановление классически чистой латыни ограничивало область ее применения, в сущности, только сферой стилизации. Совершилось как бы примеривание языка к новому миру. Язык оказался тесен. В то же время классическая латынь осветила лицо средневековой латыни. Это лицо оказалось уродливым; увидеть это лицо можно было только в свете латыни классической.

388

И вот создался замечательный образ языка — «Письма темных людей».

Эта сатира — сложный намеренный языковой гибрид. Язык темных

людей пародируется, то есть определенным образом ступается, утрируется, типизируется — на фоне корректной и правильной латыни гуманистов. В то же время за латинским языком темных людей резко просвечивает их родной немецкий язык: они пользуются синтаксическими конструкциями немецкого языка и наполняют их латинскими словами, кроме того, специфические немецкие выражения они буквально переводят на латынь; интонация у них грубая, немецкая. С точки зрения темных людей, это гибрид не намеренный; они пишут, как умеют. Но этот латино-немецкий гибрид намеренно утрирован и освещен пародирующей волей авторов сатиры. Нужно, однако, заметить, что языковая сатира эта носит несколько кабинетный и иногда абстрактно-грамматический характер.

Поэзия макароников — также сложная языковая сатира, но это не пародия на кухонную латынь; это — снижающая травестия латыни Цицеронианских пуристов с их высокой и строгой лексикологической нормой. Макароники работают правильными латинскими конструкциями (в отличие от темных людей), но в эти конструкции они в изобилии вводят слова родного вульгарного языка (итальянского), придав им внешне латинское оформление. Активным фоном восприятия является итальянский язык и стиль низких жанров — фацетий, новелл и т. п. — с подчеркнуто снижающей материально-телесной тематикой. Язык Цицеронианцев инволюировал высокий стиль, он был, в сущности, не языком, а стилем. Этот стиль и пародируют макароники.

В языковых сатирах эпохи Возрождения («Письма темных людей», поэзия макароников) взаимоосвещаются, таким образом, три языка: средневековая латынь, очищенная строгая латынь гуманистов и национальный вульгарный язык. Одновременно здесь взаимоосвещаются два мира: средневековый и новый, народно-гуманистический. Мы слышим здесь тот же фольклорный спор старого с новым; мы слышим здесь то же фольклорное посрамление и осмеяние старого — старой власти, старой правды, старого слова.

«Письма темных людей», поэзия макароников и ряд других аналогичных явлений показывают, насколько сознательно протекал процесс взаимоосвещения языков

389

и их примеривания к действительности и к эпохе. Они показывают далее, насколько были неотделимы друг от друга языковые и миросозерцательные формы. Они показывают, наконец, насколько старый и новый миры характеризовались именно своими языками, образами своих языков. Языки спорили друг с другом, но этот спор, как и всякий спор больших и существенных культурно-исторических сил, нельзя передать ни с помощью отвлеченно-смыслового, ни с помощью чисто драматического диалога, но лишь с помощью сложных диалогизованных гибридов. Такими гибридами, но одноязычными стилистическими, были и великие романы эпохи Возрождения.

В процессе языковой смены пришли в новое движение и диалекты внутри национальных языков. Их глухое и темное сосуществование кончилось. Их своеобразие стало по-новому ощущаться в свете слагающейся и централизующей общей нормы национального языка. Высмеивание диалектологических особенностей, передразнивание языковых и речевых манер населения различных областей и городов страны принадлежит к древнейшему фонду образов языка каждого народа. Но в эпоху Возрождения это взаимное передразнивание различных групп народа в свете общего взаимоосвещения языков и в процессе создания общенациональной нормы народного языка приобретает новое существенное значение. Пародийные образы диалектов начинают получать более глубокое художественное оформление и начинают

проникать в большую литературу.

Так, в комедии дель арте итальянские диалекты срastaются с определенными типами-масками этой комедии. Комедию дель арте в этом отношении можно назвать комедией диалектов. Это — намеренный диалектологический гибрид.

Так происходило взаимоосвещение языков в эпоху создания европейского романа. Смех и многоязычие подготовили романное слово нового времени.

* * *

Мы коснулись в нашей статье только двух факторов, действовавших в предыстории романного слова. Очень важной задачей является также изучение тех речевых жанров, преимущественно фамильярных пластов народного языка, которые сыграли огромную роль в формировании

390

романного слова и которые в преобразованном виде вошли в состав романного жанра. Но это уже выходит за пределы нашей работы. «десь же, в заключение, нам хотелось бы только подчеркнуть, что романное слово рождалось и развивалось не в узколитературном процессе борьбы направлений, стилей, отвлеченных мировоззрений, а в сложной многовековой борьбе культур и языков. Оно связано с большими сдвигами и кризисами в судьбах европейских языков и речевой жизни народов. В узкие рамки истории литературных стилей предыстория романного слова не укладывается.

391

^a Романтики утверждали, что роман — смешанный жанр (смешение стихов и прозы), включающий в свой состав различные жанры (в частности — лирические), но романтики не сделали из этого утверждения стилистических выводов. 'м., например, «Письмо о романе» »р. Шлегеля.

^b В Германии с ряда работ Шпильгагена (начали появляться с 1864 г.) и особенно с работы: Riemann R. Goethes Romantechnik (1902); во »ранции главным образом по почину Брюнетьера и Лансона.

^c К принципиальной проблеме многостильности и многопланности романного жанра близко подходят исследователи техники «обрамления» («Ramenerzahlung») в художественной прозе и роли рассказчика в эпосе (Friedemann Kate. Die Rolle des Erzahlers in der Epik. Leipzig, 1910); но в стилистическом плане эта проблема осталась неразработанной.

^d Особую ценность представляет работа: Hatzfeld H. Don—Quijote als Wortkunstwerk. Leipzig — Berlin, 1927.

^e 'акова, например, книга: Sainnan L. La langue de Rabelais. Paris; t. I — 1922, t. II — 1923.

^f 'акова, например, книга: Loesch G. Die impressionistisch Syntax der Goncourts. Nurnberg, 1919.

^g 'аковы стилистические работы фосслерянцев; особенно нужно отметить ценные по наблюдениям работы Лео Шпитцера по стилистике Шарля—Луи »илиппа, Шарля Пеги и Марселя Пруста, собранные в книге «Stilstudien» (В. II, Stilsprachen, 1928).

^h На этой точке зрения стоит книга В. В. Виноградова «О художественной прозе» (М, — Л., 1930).

ⁱ 'м.: Schmidt J. Ulixes comicus.

^j 'м.: Dieterich A. Pulcinella. Pompeyanische Wan bil en und romische Satyrspiele, Leipzig. 1897, S. 131.

^k Wilamowitz—Moellendorff U. Platon, t. 1. Berlin, 1920, S. 290.

^l 'м.: Rohde Erwin. Der griechische Roman und seine Vorlaufer, 1876.

^m Рим в праздничном колпаке (лат.).

ⁿ См.: Lehmann Paul. Dia Parodie im Mittelalter, Munchen, 1922, S. 10.

° Novati F. Parodia sacra nelle letterature moderne (см.: «Novatis Studi critici e letterari». Turin, 1889).

р 'вященный язык в праздничном колпаке (*лат.*).

q Шутливое послание в стихах (*фр.*).

† Но избави нас, но избави нас, Господине, от лукавого, от всякого зла и жестокого мученичества (*лат. и старофр.*).

§ «Отче наш, ты не глуп, так как устроился, забравшись высоко весьма спокойно на небесех». См: Ilvonen Eero. Parodies de thmes pieux dans la poesie francaise du moyen age. Helsingfors, 1914.