

АЗБУКА-ПОЭЗИЯ

ФРАНСУА ВИЙОН

ВИНО В АДУ
НЕ ПО КАРМАНУ



Санкт-Петербург

УДК 821.133.1
ББК 84(4Фра)-5
В 42

Перевод с французского Юрия Корнеева

Оформление обложки Вадима Пожидаева

- © Ю. Б. Корнеев (наследники), перевод, 1996
- © Г. К. Косиков (наследник), статья, 1984
- © Р. П. Еремина, примечания, 1996
- © Издание на русском языке, оформление.
ООО «Издательская Группа
„Азбука-Аттикус“», 2022
Издательство АЗБУКА®

ISBN 978-5-389-22214-4

ФРАНСУА ВИЙОН

Все, что мы знаем о жизни и личности Франсуа Вийона, мы знаем из двух источников — из его собственных стихов и из судебных документов, официально зафиксировавших некоторые эпизоды его биографии. Однако источники эти способны не только раскрыть, но и скрыть облик Вийона. Что касается правосудия, то оно пристрастно — интересуется человеком лишь в той мере, в какой тот вступил в конфликт с законом: постановления об аресте, протоколы допросов, судебные приговоры ясно говорят нам о характере и тяжести преступлений, совершенных Вийоном, но по ним никак невозможно воссоздать человеческий и уж тем более творческий облик поэта.

Казалось бы, здесь-то и должна прийти на помощь поэзия Вийона — если понять ее как «лирическую исповедь», насыщенную откровениями и признаниями. «Признаний» у Вийона действительно много, однако большинство из них такого свойства, что именно в качестве биографического документа его стихи должны вызывать сугубую настороженность. Достаточно привести два примера. В начальных строках «Малого завещания» Вийон настойчи-

во уверяет, будто покидает Париж, не вынеся мук неразделенной любви. Многие поколения читателей умилялись трогательности и силе чувств средневекового влюбленного, умилялись до тех пор, пока на основании архивных документов не стало доподлинно известно, что Вийон бежал из Парижа вовсе не от несчастной любви, а от столичного правосудия, грозившего ему большими неприятностями: «любовь» на поверку оказалась предлогом для сокрытия воровского дела. Другой не менее известный пример: не только рядовых читателей, но и почтенных литературоведов долгое время восхищала сердобольность Вийона, отказавшего последние свои гроши трем «бедным маленьким сироткам», погибавшим от голода и холода. Конфуз случился тогда, когда обнаружили наконец, что «сироты» на самом деле были богатейшими и свирепейшими в Париже ростовщиками. Метаморфоза не только впечатляла (добросердечный юноша превратился вдруг в ядовитого насмешника), она учила, что не все сказанное Вийоном стоит принимать за чистую монету.

Скажем сразу: если судебные документы, касающиеся Вийона, рисуют протокольный образ вора и бродяги, чья внутренняя жизнь и человеческие качества остаются для нас совершенно неясными, то сам Вийон вовсе не чужд того, чтобы намеренно создать в своих стихах иронический «образ Вийона», вместо лица выставить личину. Однако в его творчестве можно обнаружить и «серьезную» сторону — сокровенное «я» поэта, скрывающееся за карикатурными масками, которые он на себя надевает. Соче-

тание всеохватывающего пародирования, и в первую очередь самопародирования, с неподдельностью подлинного, но словно бы «потаенного» облика Вийона составляет важнейшую черту его поэзии и нуждается во внимательном анализе. Но прежде обратимся к тем фактам жизни Вийона, которые можно считать вполне установленными.

* * *

Вийон родился в Париже в 1431 году. Его настоящее имя — Франсуа из Монкорбье — сеньории в провинции Бурбоннэ. Восьмилетний мальчик, потерявший отца, был усыновлен священником Гийомом Вийоном, настоятелем церкви Св. Бенедикта.

В 1443 году Вийон поступил на «факультет искусств» — подготовительный факультет Парижского университета — и летом 1452 года получил степень лиценциата и магистра искусств. Степень эта обеспечивала ее обладателю весьма скромное общественное положение: чтобы сделать карьеру, средневековый студент должен был продолжить образование на юридическом факультете и стать доктором канонического права. Однако ученые занятия вряд ли привлекали Вийона; можно не сомневаться, что в студенческие годы он выказал себя отнюдь не тихоней, прилежно корпевшим над книгами, но настоящим сорванцом — непременно участником пирушек, ссор, драк, столкновений студенчества с властями, пытавшимися в ту пору ограничить права и вольности Парижского университета. Самый известный эпизод в этой «войне», длившейся с 1451 по

1454 год, — борьба за межевой знак, каменную глыбу, известную под названием «Pet au Diable», которую школяры Латинского квартала дважды похищали и перетаскивали на свою территорию, причем начальство Сорбонны решительно встало на сторону своих подопечных. Если верить «Большому завещанию», Вийон изобразил историю с межевым камнем в озорном бурлескном «романе» «Pet au Diable», до нас не дошедшем. Скорее всего, именно в период с 1451 по 1455 год Вийон стал захаживать в парижские таверны и притоны, свел знакомство со школярами, свернувшими на дурную дорожку. Впрочем, ничего конкретного о юности Вийона мы не знаем, а его поведение с точки зрения правосудия, вероятно, оставалось безупречным вплоть до того рокового дня 5 июня 1455 года, когда на него с ножом в руках напал некий священник, по имени Филипп Сермуаз, и Вийон, обороняясь, смертельно ранил противника. Причины ссоры неясны; можно лишь предположить, что Вийон не был ее зачинщиком и, оказавшись убийцей против собственной воли, угрызений совести не испытывал, тем более что и сам Сермуаз, как то явствует из официальных документов, перед смертью простил его. Вот почему преступник немедленно подал два прошения о помиловании, хотя и счел за благо на всякий случай скрыться из Парижа.

Помилование было получено в январе 1456 года, и Вийон вернулся в столицу, вернулся, впрочем, лишь затем, чтобы уже в декабре, незадолго до Рождества, совершить новое (теперь уже предумышлен-

8

ное) преступление — ограбление Наваррского коллежа, откуда вместе с тремя сообщниками он похитил пятьсот золотых эю, принадлежащих теологическому факультету. Преступление, в котором Вийон играл подсобную роль (он стоял на страже), было обнаружено лишь в марте 1457 года, и еще позже — в мае — раскрыты имена его участников, однако Вийон не стал дожидаться расследования и сразу же после ограбления вновь бежал из Парижа, теперь уже надолго. Тогда-то, в конце 1456 года, и было написано прощальное «Малое завещание» («Le Lais»), где, предусмотрительно позаботившись об алиби, он изобразил дело так, будто в странствия его гонит неразделенная любовь.

Вийон вовсе не был профессиональным взломщиком, добывающим грабежом средства к существованию. Участвуя в краже, он, скорее всего, преследовал иную цель — обеспечить себя необходимой суммой для путешествия в Анжер, где находился тогда Рене Анжуйский («король Сицилии и Иерусалима»), чтобы стать его придворным поэтом. Судя по некоторым намекам в «Большом завещании», эта затея кончилась неудачей, и Вийон, не принятый в Анжере, оказался лишен возможности вернуться в Париж, где, как ему, должно быть, стало известно, началось следствие по делу об ограблении Наваррского коллежа. 1457–1460 годы — это годы странствий Вийона.

Трудно с уверенностью судить, где побывал он за это время, чем кормился, с кем знался, кто ему покровительствовал и кто его преследовал. Возмож-

но, хотя и маловероятно, что Вийон сошелся с бандитской шайкой «кокийяров» (во всяком случае, ему принадлежат баллады, написанные на воровском жаргоне и изображающие «свадьбу» вора и убийцы с его «суженой» — виселицей). Все дело, однако, в том, что жаргон этот был прекрасно известен и школярам, и клирикам-голиардам, и бродячим жонглерам, в компании которых Вийон вполне мог бродить по дорогам Франции.

Зато есть почти полная уверенность, что некоторое время он находился при дворе герцога-поэта Карла Орлеанского, где сложил знаменитую «Балладу поэтического состязания в Блуа», а также при дворе герцога Бурбонского, пожаловавшего Вийону шесть экю.

Точно известно лишь то, что в мае 1461 года поэт очутился в тюрьме городка Мен-сюр-Луар, находившегося под юрисдикцией сурового епископа Орлеанского Тибо д'Оссиньи, недобрыми словами упомянутого в «Большом завещании». Известно также, что из тюрьмы Вийон вместе с другими узниками был освобожден 2 октября того же года по случаю проезда через Мен только что взошедшего на престол короля Людовика XI.

Причиной, по которой Вийон оказался в епископской тюрьме, могла быть его принадлежность к обществу каких-нибудь бродячих жонглеров, что считалось недопустимым для клирика; этим, возможно, объясняется суровое обращение Тибо д'Оссиньи с Вийоном; возможно и то, что Вийон в наказание был расстрижен орлеанским епископом.

Как бы то ни было, освобожденный из тюрьмы Вийон направляется к столице и скрывается в ее окрестностях, поскольку дело об ограблении Наваррского коллежа отнюдь не было забыто. Здесь, под Парижем, зимой 1461/62 года и было написано главное произведение поэта — «Завещание» (или «Большое завещание»).

Вийон не сумел долго противостоять столичным соблазнам: уже осенью 1462 года он вновь в Париже — в тюрьме Шатле по обвинению в краже. Из тюрьмы он был выпущен 7 ноября, после того как дал обязательство выплатить причитающуюся ему долю из похищенных когда-то пятисот эю.

Впрочем, уже через месяц Вийон стал участником уличной драки, во время которой был тяжело ранен папский нотариус, и вновь попал в тюрьму. И хотя сам он, по-видимому, никому не причинил никаких увечий, дурная слава, прочно за ним закрепившаяся, сыграла свою роль: Вийона подвергли пытке и приговорили к казни через повешение. Он подал прошение о помиловании. Томясь в ожидании почти неизбежной смерти, поэт написал знаменитую «Балладу повешенных». Но чудо все-таки свершилось: постановлением от 5 января 1463 года парламент отменил смертную казнь, однако, «принимая в соображение дурную жизнь поименованного Вийона», заменил ее десятилетним изгнанием из города Парижа и его окрестностей. Постановление парламента — последнее документальное свидетельство о Вийоне, которым мы располагаем. Через три дня, 8 января 1463 года, он покинул Париж. Ничего больше о нем не известно.

* * *

Таковы достоверные факты и наиболее правдоподобные предположения. Их недостаточно, чтобы хоть с долей вероятия воссоздать целостный психологический облик Вийона. Зато их с лихвой хватило, чтобы сложилась живучая легенда о нем. Поэт-преступник; убийца с нежной и чувствительной душой; грабитель и сутенер, который, однако, трогательно любит старушку-мать; беспутный повеса, загубивший свою жизнь, но рассказавший об этой жизни в потрясающих по искренности стихах, — вот образ, столь милый сердцу многочисленных читателей имени Вийона, либо вовсе не читавших его, либо вчитавших в его стихи собственную тоску по драматичной и яркой судьбе талантливого изгоя. «Вийон — поэт средневековой богемы», «Вийон — „проблкятый“ поэт Средневековья» — вот распространенные формулы, лучше всего выражающие суть *легенды* о нем. Создатели и поклонники этой легенды были исполнены, конечно, самых лучших намерений: им хотелось, чтобы замечательный поэт, живший полтысячи лет назад, стал близок и понятен нашей современности. Но ведь понять другого (другую личность, другую эпоху, другое мировосприятие) вовсе не значит вообразить его по нашему собственному образу и подобию или понудить говорить то, что нам желательно и приятно было бы услышать. Надо понять Вийона не по аналогии с поэзией Бодлера или Верлена, как это обычно делалось, и не через призму песен Brassens или Окуджавы, как это нередко делают теперь, а на фоне поэзии его

собственного времени. Вийон писал не для нас, а для своих современников, и, только согласившись с этим, мы можем надеяться, что он и нашей современности сумеет сказать нечто существенное.

Вийон жил на исходе эпохи (XII–XV вв.), которую принято называть зрелым, или высоким, Средневековьем. Его творчество тесно и сложно сопряжено с поэзией того времени: оно вбирает в себя все ее важнейшие черты и в то же время строится в резкой полемике с ней. Надо понять природу этой полемики, а следовательно, и характер поэзии, от которой Вийон отталкивался. Важнейшая ее особенность состояла в том, что, в отличие от современной лирики, она не была средством индивидуально-неповторимого самовыражения личности. Это была поэзия устойчивых, повторяющихся тем, сюжетов, форм и формул, поэзия, в которой царствовал канон.

К примеру, средневековая лирика практически без остатка укладывалась в систему так называемых фиксированных жанров (рондо, баллада, королевская песнь, виреле и др.). Поэт, собственно, не создавал форму своего произведения; скорее наоборот, наперед заданная форма диктовала ему способы поэтической экспрессии. Он был не столько творцом, сколько мастером, которому надлежало овладеть до изощренности разработанной поэтической техникой, уметь любую тему изложить на языке выбранного им жанра. Более того, сами темы средневековой поэзии тоже обладали своего рода «фиксированностью». Существовал довольно ограниченный репертуар сюжетов, которые переходили из произ-

ведения в произведение, от поэта к поэту, от поколения к поколению: хитрости и проделки женщин, невзгоды одуроченных мужей, похождения сластолюбивых монахов, споры тела с душой, тема бренности всего живущего, тема судьбы («колеса Фортуны»), воспевание Богородицы и т. п.

Средневековая поэзия располагала не только репертуаром сюжетов, но и репертуаром канонов и формул на каждый случай жизни из тех, что входили в сферу литературного изображения. Поэт наперед знал, как должна складываться та или иная сюжетная ситуация, как должен вести себя тот или иной персонаж в соответствии со своим званием, возрастом, положением. Существовал канон описания пап и императоров, купцов и вилланов, юношей и девушек, стариков и старух, красавцев и уродов. Кареглазой брюнетке XIV века приходилось не удивляться, а радоваться, если поэт изображал ее в виде голубоглазой блондинки: это значило, что он удостоил ее чести, подведя под общепризнанный эталон красоты. Средневековая поэзия, таким образом, отсылала не к конкретному опыту и не к эмпирическим фактам действительности, а к данному в традиции представлению об этих фактах, к готовому культурному коду, в равной мере известному как поэту, так и его аудитории.

14 Что касается лирической поэзии, то больше всего в ней поражает образ самого лирического героя — какой-то наивный, на наш вкус, плоскостной характер его изображения, отсутствие психологической глубины, перспективы, отсутствие всякого зазора

между интимным «я» поэта и его внешним проявлением. Средневековый поэт словно не догадывается о неповторимости собственных чувств и переживаний: он изображает их такими, какими их принято изображать. Не только окружающую действительность, но и себя самого он видит глазами канонов и формул. И дело тут, конечно, не в мнимой шаблонности мышления и чувствования средневековых людей, а в их уверенности, что многовековая традиция выработала наилучшие формы для выражения любого состояния или движения души.

Могла ли в этих условиях поэзия быть автобиографичной? Вот вопрос, имеющий принципиальное значение для понимания как средневековой литературной традиции, так и оригинальности творчества Вийона. Могла, хотя и далеко не всегда. С одной стороны, надо иметь в виду, что если, к примеру, поэт изображал себя и свою жену в облике пастуха и пастушки, то это вовсе не значило, что он действительно был селянином, проводившим свои дни на лоне природы. Это значило лишь, что он упражнялся в жанре *пастурели*, где образы героя и героини были заданы. Вместе с тем в творчестве поэта вполне мог отразиться и его реальный жизненный опыт, но этот опыт неизбежно проецировался на закрепленную в традиции ситуативную и изобразительную схему. Так, представляется достоверным сообщаемый поэтом XIII века Рютбёфом факт его несчастливой женитьбы. Все дело, однако, в том, что образы гуляки-мужа и сварливой старухи-жены в «Женитьбе Рютбёфа» построены в соответствии с широко

распространенным литературным каноном, не говоря уже о каноничности самого мотива «несчастной женитьбы». Рютбёф лишь отлил свой жизненный опыт в готовые формы жанра. Вот почему средневековая лирика бывала автобиографичной, но ей едва ли возможно было стать интимно-исповедальной в современном понимании слова.

Наконец, средневековая поэзия знала не только канонические жанры, темы, образы и формы, она знала и канонических *авторов* — тех, у кого эти формы нашли наиболее удачное и совершенное воплощение. Понятно, почему авторитетный поэт-предшественник служил образцом для всех его последователей, неукоснительно подражавших ему, даже если их разделяло несколько столетий. Понятно и то, почему средневековая поэзия буквально переполнена литературными и культурными реминисценциями, прямыми заимствованиями, переносом целых кусков из произведения в произведение. Французская поэзия зрелого Средневековья представляла собой как бы замкнутую систему взаимоотражающих зеркал, когда каждый автор видел действительность глазами другого и в конечном счете — глазами канона.

Но самое увлекательное заключается в том, что вся эта система, все жанры, сюжеты и образы средневековой поэзии были объектом постоянного и упорного самопародирования, а оно в свою очередь было лишь частью всеохватывающей пародийной игры, которую вела с собой средневековая культура

16 в целом. Каков характер этой игры?

Прежде всего подчеркнем, что средневековая пародия не знает запретных тем. В первую очередь и с особым размахом пародировались наиболее серьезные и, казалось бы, не допускавшие ни малейшей насмешки явления средневековой культуры — культ, литургия, когда, например, Деву Марию представляла нетрезвая девица, а торжественное богослужение проводили над богато украшенным ослом. В скабрёзном духе снижались церковные тексты, включая Библию, вышучивались святые, которых наделяли непристойными именами вроде св. Колбаски, пародировались слова самого Иисуса на кресте («Посему Господь велел и наказал нам крепко пьянствовать, изрекши свое слово: „Жажду“»), пародировались государственная власть, двор, судопроизводство.

Это находило отражение как в различных драматических представлениях Средневековья (*соти, фарсы*), так и в поэзии. Существовал, например, специальный пародийный жанр *кок-а-лан*, извлекавший комический эффект из алогичного нагромождения разнообразнейших нелепостей. Что касается собственно лирики, то здесь комическую параллель к высокой куртуазной поэзии составляли так называемые *дурацкие песни* (*sottes chansons*): вместо неприступной и немилосердной красавицы «героиней» «дурацких песен» оказывались публичная женщина или содержательница притона, сводня, старая, толстая, хромая, горбатая, злая, обменивающаяся со своим любовником отвратительными ругательствами и тумаками. «Дурацкие песни» по-

лучили громадное распространение и процветали на специально устраиваемых состязаниях поэтов.

Все это значит, что объектом пародийного осмеяния были отнюдь не отжившие или периферийные моменты средневековой культуры, но, наоборот, моменты самые главные, высокие, даже священные. Тем не менее средневековая пародия, как правило, не только не навлекала на себя гонений, но даже поддерживалась многими церковными и светскими властителями. Достаточно сказать, что пародии на церковную службу вышли из среды самих священнослужителей и были приурочены к большим религиозным праздникам (Рождество, Пасха).

Причина в том, что средневековая пародия стремилась не к дискредитации и обесценению пародируемого объекта, а к его комическому удвоению. Рядом с этим объектом возникал его сниженный двойник; рядом с величавым епископом — кривляющийся мальчишка в епископской митре, рядом с настоящим *Credo* — *Credo* пьяницы, рядом с любовной песнью — «дурацкая песня». Подобно тому как клоун, прямой наследник традиции средневековой пародии, отнюдь не покушается на авторитет и мастерство тех, кого он передразнивает, но в комической форме обнажает и демонстрирует их приемы, так и сама средневековая пародия, словно «от противного», утверждала и укрепляла структуру пародируемых объектов. «Дурацкие песни», например, вовсе не разлагали куртуазной лирики, но, являясь ее бурлескным двойником, лишь подчеркивали силу и значительность высокой «модели любви». В этом

отношении особое значение имеет тот факт, что авторами «дурацких песен» были те же поэты, которые создавали образцы самой серьезной любовной лирики: поэтам вольно было сколько угодно пародировать темы и жанры собственного творчества — всерьез говорить о любви они все равно могли лишь при помощи куртуазных канонов и формул. Ни одна «дурацкая песня» не способна была их обесценить.

Комическую поэзию Средневековья мы будем называть «вывороченной поэзией», поскольку она строилась именно на принципе выворачивания наизнанку поэзии серьезной. В основе средневековой пародии, переводившей на язык буффонады любые общепринятые представления и нормы, лежало отнюдь не кощунство и даже не скепсис, а, наоборот, глубокая вера в эти представления и нормы. Средневековая пародия не отстранялась и не освобождала от существующих культурных и поэтических ценностей, она доказывала их жизненность.

Читателя, знакомого со всеми этими особенностями средневековой поэзии, творчество Вийона с первого взгляда может даже разочаровать. Там, где он надеялся найти глубоко своеобразное проявление личности поэта, обнаруживаются лишь веками разрабатывавшиеся темы, образы и мотивы.

Действительно, *материал* поэзии Вийона целиком и полностью принадлежит традиции. И это касается не только стихотворной и словесной техники (метрика, строфика, система рифм, акrostихи, анаграммы и т. п.). Излюбленный Вийоном жанр баллады имел к середине XV века уже весьма по-

Вийон Ф.

В 42 Вино в аду не по карману : стихотворения / Франсуа Вийон ; пер. с фр. Ю. Корнеева. — СПб. : Азбука, Азбука-Аттикус, 2023. — 400 с. — (Азбука-поэзия).

ISBN 978-5-389-22214-4

Стихам Франсуа Вийона (1431/32 — после 1463) уже более пятисот лет. О личности и судьбе поэта достоверно известно немногое. Вийон рано осиротел, учился в Парижском университете. Судебные документы подтверждают, что он убил человека в драке и принимал участие в ограблении. Но уникальный поэтический дар — дар насмешника, играющего с устоявшимися литературными формами Средневековья, взламывающего их, приходящего таким образом к своего рода «новой искренности», — обеспечил этому грешному бродяге непреходящую посмертную славу. Вновь и вновь поэты перелагают знаменитые строки на разные языки, творчество Франсуа Вийона изучают ученые и философы...

УДК 821.133.1

ББК 84(4Фра)-5

Литературно-художественное издание

ФРАНСУА ВИЙОН

ВИНО В АДУ НЕ ПО КАРМАНУ

Ответственный редактор Елена Адаменко
Художественный редактор Вадим Пожидаев
Технический редактор Татьяна Раткевич
Корректоры Маргарита Ахметова, Валерий Камендо
Главный редактор Александр Жикаренцев

Подписано в печать 10.11.2022. Формат издания 70 × 100^{1/32}.
Печать офсетная. Тираж 3000 экз. Усл. печ. л. 16,13.
Заказ № .

Знак информационной продукции
(Федеральный закон № 436-ФЗ от 29.12.2010 г.):

16+

ООО «Издательская Группа „Азбука-Аттикус“» —
обладатель товарного знака АЗБУКА®
115093, г. Москва, ул. Павловская, д. 7, эт. 2, пом. III, ком. № 1
Филиал ООО «Издательская Группа „Азбука-Аттикус“»
в Санкт-Петербурге
191123, г. Санкт-Петербург, Воскресенская наб., д. 12, лит. А

книга целиком на сайте

Bookmark 



A-PTR-31176-01-R