

УДК 78.03+78.072.3; а78 (091)  
ББК 85.31+83.3

**С.З. ИСХАКОВА**

## **СООТНОШЕНИЕ ВОСТОЧНОГО И ЗАПАДНОГО В ТРАДИЦИИ CANTUS PUBLICUS XII—XIII ВЕКОВ**

Рассматриваются влияния на музыкально-поэтическое творчество трубадуров арабо-мусульманской культуры (в андалузской «передаче»), с одной стороны, и церковной традиции — с другой. Несмотря на очевидное внешнее подобие любовной лирики трубадуров арабской поэзии, формальная сторона песен, создававшихся на Юге Франции в XII—XIII веках, оказывается ориентированной на латинскую поэзию и музыку клириков второй половины XI века. Сложность ситуации в том, что поэтическая сторона церковных «песен» сама во многом была спровоцирована арабским влиянием, воспринятым еще в IX—X веках.  
*Ключевые слова:* средневековая Европа, поэзия средневековья, средневековые песни, cantus publicus, трубадуры.

**П**опулярная музыка<sup>1</sup> Западной Европы XII—XIII веков представляет собой непростой для исследования результат различного рода воздействий, связанных как с церковной христианской, так и мусульманской культурой. Несмотря на большое количество работ, посвященных изучению природы этих влияний, остается открытым вопрос о преобладании того или иного фактора («западного» или «восточного») в воздействии на провансальскую музыкально-поэтическую традицию, импульс от которой в скором времени достиг самых отдаленных районов средневековой Европы.

История изучения арабо-мусульманского воздействия на европейскую культуру X—XI веков началась еще в «ара-

<sup>1</sup> Перевод введенного Иоанном де Грокейо понятия cantus publicus как «популярной музыки» предложил М.А. Сапонов [1, с. 310].



# IV

# НАСЛЕДИЕ

бофильском» XVIII столетии [2, с. 379], однако детали этого процесса до сих пор вызывают полемику в научных кругах. На сегодняшний день неоспоримым можно считать факт благотворного влияния, оказанного культурой Востока, на менее развитые в тот период европейские земли. Сущность его в свое время емко сформулировал Р. Нелли: «Мы обязаны Востоку и маврам Испании всем, что есть благородного в наших обычаях»<sup>2</sup>. И действительно, как показал В. Каннингам, в тогдашней Европе не было искусства или науки, в области которых мусульмане не обучили бы христиан, несмотря на известную враждебность между ними [4, р. 116]. А по мнению Дж. Легмана и Г. Ли, «в области медицины, философии, поэзии и подобных ей искусств средневековой Европе почти ничего не было известно, кроме как через исламские пересказы древнегреческих наук, в которых Платон и Аристотель являются под именами “Афлатуна” и “Аристалиса”. Почти полностью вся суть аристотелевских “Риторик” и “Поэтик” — лишь в причудливом и фантастическом арабофицированном обличье — была донесена до европейцев в устном поэтическом изложении» [5, с. 131]. Вероятно, и знаменитый европейский ренессанс XII века<sup>3</sup> не смог бы состояться, если бы не арабская «культурная инициатива»<sup>4</sup>.

Среди факторов, повлиявших на культуру и качество жизни христиан, можно отметить намного более развитую сферу развлечений, ставших к тому же утонченными и интеллектуальными. Так, завезенные из Индии шахматы в Европе становятся важной составляющей любовной игры, благодаря влиянию образа жизни арабов. Более близкой территориям, находящимся под мусульманским владычеством, оказалась южная часть Франции, на которой уже к середине XII века складывается традиция музыкально-словесных турниров при том, что на севере Франции в моде все еще лишь традиционные конные поединки. Отсюда расцвет таких популярных на юге жанров, как *тенсона* (диспут на заданную тему с неизвестным заранее результатом) и *партимен* (диалог-спор, в котором позиции участников заданы изначально [9, с. 32]).

Передача восточной культуры средневековой Европе осуществлялась, главным образом, благодаря арабским территориальным завоеваниям<sup>5</sup>. Кроме того восточная

культура передавалась через христианских паломников, которые не могли остаться равнодушными к цивилизованности и роскоши восточной жизни [9, с. 49]; крестоносцев (в особенности связанных с орденом тамплиеров), непосредственно соприкоснувшихся с мусульманским знанием и культурой [5, с. 128—133]; через купцов<sup>6</sup>; странствующих музыкантов, благодаря которым по Европе распространились многообразные музыкальные инструменты Востока<sup>7</sup>, и что особенно важно — «был передан новый тип музыки» [14, р. 16]. Главное же воздействие арабской культуры нашло выражение в восприятии европейцами того духа музыкальной просвещенности, который царил на завоеванных арабами территориях. Средоточием этого духа на Востоке были маджлисы — музыкально-поэтические вечера арабской знати, на которых выступали не только профессиональные музыканты, но и сами меценаты — просвещенные любители этого искусства<sup>8</sup>. Возможно, феномен «первого трубадура» Гильема IX, долго находившегося в сарацинском плену и, несомненно, соприкоснувшегося с этой традицией<sup>9</sup>, впоследствии «заразил» множество богатых и знатных сеньоров желанием не только сочинять, но и исполнять свои сочинения на публике.

Собственно музыкально-поэтическое воздействие арабской культуры (в андалузской «редакции»), помимо эмоциональной составляющей, отразилось на формальной стороне целого ряда европейских песенно-танцевальных

и прибытие арабов в X в. на Сицилию, культурное развитие которой, благодаря этому, за последующие два столетия поднялось на необычайно высокий уровень [10, р. 121]. В дальнейшем оккупация Сицилии норманнами, согласно Р. Сауду, дала более мощный импульс к распространению мусульманского знания по остальным городам Италии и далее по всей Европе [3, с. 16].

<sup>6</sup> Согласно У. Уотту, «Когда Испания и Сицилия попали под власть мусульман, они сразу же включились в торговые отношения с прочими мусульманскими областями и постепенно восприняли внешний облик мусульманской цивилизации. Ассимиляция мусульманской культуры происходила не по принуждению, а естественным путем. Арабы Испании, например, хотели пользоваться той же роскошью, к которой они привыкли в Дамаске, а местные жители, восхищавшиеся арабами, не желали от них отставать — насколько это было в их возможностях» [11, с. 36—37].

<sup>7</sup> На то, что почти весь европейский набор музыкальных инструментов заимствован с Ближнего Востока, неоднократно указывалось исследователями (среди западных музыковедов — К. Закс, Х.Дж. Фармер, К. Энгель, Э. Бауэлз, Э. Бэйн, К. Полк). Причем не только отдельные инструменты, но и типы ансамблей (включая деление на группы «громкие» — *grossi* и «тихие» — *sottili*), а также их предназначенность были, согласно К. Полку, позаимствованы у арабской культуры. И если «великолепие сарацинских ансамблей, составленных из свирелей, труб и барабанов (группа *grossi*. — С.И.), побуждало крестоносцев создавать собственные военные оркестры» [12, с. 46], то влияние группы *sottili* обеспечило внедрение в европейскую культуру музыкальных традиций арабской придворной знати, «выявляя шире и глубже элементы мусульманской культуры самых разных слоев общества, а не только военного класса, с которой сталкивались крестоносцы» [13, р. 161].

<sup>8</sup> Так, Т.С. Сергеева, говоря о выступлениях на маджлисах выдающихся профессиональных музыкантов, упоминает меценатов, которые сами часто были не только тонкими знатоками, но и опытными музыкантами [15, с. 81]. Эта традиция передавалась и в Андалусию, где в этом отношении «особенно выделялся двор Аббадидов в Севилье, где тон задавали сами эмиры, одаренные поэты» [7, с. 110].

<sup>9</sup> Так, например, найдены арабо-испанские «первоисточники» четырех песен из песенного сборника Гильема IX [3, р. 8].

<sup>2</sup> Цит. по: [3, р. 9].

<sup>3</sup> Это понятие ввел Ч. Хаскинс в книге [6].

<sup>4</sup> Заметим, что речь должна идти не столько о влиянии именно мусульман, сколько об участии в процессе «обучения» европейцев всему комплексу знаний восточной цивилизации, в которой еще с VII в. начало формироваться сложное соединение исламского и намного более развитого на тот момент иудейско-христианского наследия. Так, по мнению У. Уотта и П. Какиа, «не так уж вероятно, что арабы-завоеватели принесли с собой (в Испанию. — С.И.) высокую культуру. Но что гораздо более важно, они принесли живую связь с арабоязычными странами Ближнего Востока, чьи культурные достижения они таким образом могли использовать» [7, с. 59]. Не случайно Э. Леви-Провансаль говорит о влиянии на испанскую культуру «великой традиции восточного классицизма» (курсив мой. — С.И.) [8, с. 25]. Так или иначе, в VIII—X в. с Востока на Запад постепенно осуществлялась экспансия знания и искусства, на тот момент времени облаченная в одежды арабского языка.

<sup>5</sup> Так, помимо хорошо изученных контактов христианской и мусульманской культур на территории Андалусии, важную роль сыграло также

жанров, в связи с чем даже возник термин «заджалная структура»<sup>10</sup>. Однако поэтические и музыкальные структуры, в которые облакалась кансона<sup>11</sup> — главная форма трубадуров и труверов, имеют не арабское происхождение<sup>12</sup>, а связаны с системой довольно сложных для восприятия песенных жанров христианской церковной традиции под общим наименованием *верс* (*vers*)<sup>13</sup>. Самая ранняя коллекция латинских верс, имевших перспективную для будущего песенного наследия сквозную форму (*Paris BN MS latin 1139*)<sup>14</sup>, пришла из Лиможа — города, центрального для трубадурской традиции. Не случайно трубадурское обозначение для высокой куртуазной песни *кансо* появляется далеко не сразу, вытеснив ранее господствовавший в этой традиции термин «верс»<sup>15</sup>. Остальные жанры этой песенной традиции также были связаны с церковным влиянием. Так, если кансо трубадуров была отражением латинской традиции верс, а тенсона, сирвента, партимен были ее близкими копиями (с иным словесным «сюжетом»), то план и дескорт трубадуров (в будущем «лэ» труверов) строились по образцу «классических» — парапериодичных по структуре — церковных секвенций [20, р. 110—130; 26, р. 16].

Парадоксальность ситуации заключается в том, что поэтическая сторона церковных верс прежде сама испытала

<sup>10</sup> Термин «заджалная структура» (*zadjalesque*) появился в результате исследований Х. Риберы-и-Тарраго, Р. Менендеса Пидалья [16], П. Ле Жантиля [17], В. Апея [18] и др., выявивших формальное сходство ряда европейских песенных жанров (таких как *виреле*, *рондо*, *вилянско*, *лауда*, *кантига*) с арабским *заджалем*. О поэтической структуре *заджала* см. [15, с. 166—167], а также [19, с. 182—183].

<sup>11</sup> Околелитургический аналог этого жанра — *кантио* (*cantio*) — художественная песня на латыни, которую Б. Штебляйн охарактеризовал как «вид клерикального развлечения», аналогичный высокой провансальской кансоне [20, р. 63]. Само название «кантио» говорит о простом переводе термина «*sanso*» на латынь. Учитывая, что *кантио* начали создаваться достаточно поздно — в 1160—1240 гг. [20, р. 485], можно предположить, что это феномен, скорее всего, возникший под влиянием трубадурской кансо, а не наоборот.

<sup>12</sup> Р. Менендес Пидаль [16] и А. Никл [21], анализируя некоторые песни трубадуров, заметили их сходство с арабо-испанским жанром *заджал* в метрике и строфике, что стало основанием их теории арабского происхождения провансальской лирики в целом. Однако они сделали свои выводы на основе соответствия заджалной структуре лишь некоторых окситанских песен (не считая *виреле* и *кантиг*) и в этом смысле несколько преувеличили роль влияния арабской музыки на европейскую песенную традицию.

<sup>13</sup> О влиянии развитой традиции религиозных внелитургических песен на творчество провансальских трубадуров писали Г. Риз [22, р. 212] и Р. Крокер, прямо указывая, что «структурные принципы трубадурских песен сохраняют структуру верс, полностью развитую к 1150 г.» и что «песни трубадуров проросли сквозь мелодическое напоминание их сакральных аналогов» [23, р. 54]. Стихотворный жанр *верс*, расцвет которого пришелся на рубеж XI—XII вв., предполагал игру бесконечными возможностями строфических форм, в которых могли быть как короткие строфы, так и очень длинные со сложной системой рифмовок, рефрены могли быть как короткими, так и протяженными, повторяющиеся буквально или модулирующие [23, р. 49].

<sup>14</sup> Имеется в виду уже изданное собрание музыкальных композиций конца XI — начала XIII вв. из библиотеки монастыря Сен-Марсьяль в Лиможе, ныне хранящееся в Парижской национальной библиотеке под номером 1139 [24].

<sup>15</sup> Согласно П. Зюмтору: «Окситанское слово *sanso*, калькой с которого является французское *chanson*, вошло в употребление не ранее 1170 года, вытеснив старинное *vers* ("стихи")» [25, с. 162].

на себе благотворное воздействие арабской литературной традиции. Данное утверждение требует подробного разъяснения. Дело в том, что еще словесность каролингского возрождения оказалась связанной с влиянием ритмической поэзии так называемых сирийских песен, пришедших как с юга Европы, находившегося под «культурным давлением» династии Омейядов, так и окольным путем из Ирландии<sup>16</sup>. Несмотря на то, что сами по себе арабы в момент завоевания Испании еще не были достаточно образованны и культурны, двор династии Омейядов, очевидно, привнес на территорию Андалусии привычный для себя набор музыкально-поэтических развлечений «сирийского» (то есть иудейско-христианского) образца, который в силу своей простоты должен был достаточно быстро распространиться в городской среде (через посредство обслуживающего персонала, живущего в городе). Поэтому неудивительно, что ритмические стихи распространились не только по Испании и Италии, но проникли и глубже — в Аквитанию, видоизменившись в результате их обработки местными латиноязычными поэтами.

Ко двору Карла Великого эта традиция (правда, с характеристикой «низового развлечения»), вероятнее всего, попала вместе с испанскими готами — Агобардом и Теодульфом. Впоследствии, несмотря на длительное сопротивление придворных поэтов, проповедовавших исключительно «высокую» метрическую поэзию<sup>17</sup>, демократичные по своей природе ритмические стихи все больше завоевывают себе популярность. В итоге, «к исходу каролингской эпохи мы застаем ритмическую поэзию процветающей по всему лицу старой Империи, и неудивительно, что эта система стихосложения стала господствующей в Средние века» [29, с. 83].

Проникновение рифмы в каролингскую поэзию и даже прозу<sup>18</sup> связано с тем же культурным трафиком Сирия — Ирландия, однако решающую роль все же сыграло более позднее воздействие арабской рифмованной поэзии, которая часто сопровождала даже научные трактаты мусульман<sup>19</sup>. «Несомненно, что у нас рифма существовала в спорадическом состоянии еще до мусульманского влияния, — отмечает Л. Масиньон, — но она имела совершенно иную форму, будучи похожей на усовершенствованный ассонанс. Рифма проявилась на Западе во всей своей силе и полноте лишь под влиянием того, что называлось искусством *il dolce stil nuovo*. <...> Это искусство начало внезапно развиваться в XII в. по всему побережью Средиземного моря, где имелся контакт с мусульманами, то есть в Каталонии, Галисии, Италии и Провансе» [31, с. 56—57].

<sup>16</sup> С. Аверинцев, говоря о христианских контактах Сирии с Западной Европой в VII—VIII вв., заключил, что «формы их художественного творчества, занесенные торговыми и церковными встречами, оказали воздействие на становление раннесредневекового стиля в далекой Ирландии» [27, с. 8]. См. также [28, с. 186].

<sup>17</sup> Так, епископ Кордовский Павел Альвар в своей поэме «Кордова» (850) осуждает ритмическую поэзию: «и для метрических стоп презрите чудовище ритма», призывая поэтов к созданию метрических стихов [29, с. 80].

<sup>18</sup> Об этом см.: [29, с. 46].

<sup>19</sup> Согласно Г.Э. Грюнебауму, «у мусульманских ученых и поэтов было принято пользоваться рифмой в научных сочинениях...» [30, с. 34].

Возникает вопрос: как могла арабоязычная литература и тем более поэзия повлиять на, казалось бы, замкнутый мир служителей Церкви? Ответ кроется в той социальной роли, которую играло это сословие в Европе IX—XI веков.

Прежде всего, монашество того времени выступало в роли своеобразного «туроператора» в бесконечных походах христианских паломников<sup>20</sup>. При этом монахи часто выступали в роли политических посланцев при осуществлении контактов между арабским Халифатом и Западной Европой<sup>21</sup>.

Кроме того, большое число будущих европейских клириков получало образование в университетах Андалусии, штудирова научные, философские труды, а также художественные произведения, написанные на арабском — языке тогдашней учености<sup>22</sup>, часто достигая в этой сфере успехов более значительных, чем хотелось бы их христианским наставникам. Об этом можно косвенно судить по известному высказыванию кордовского епископа Павла Альвара, в работе 854 года сетующего на увлечение студентов арабской поэзией и, следовательно, изучением этого языка в ущерб необходимой им латыни: «Все христианские юноши, которые выделяются своими способностями, знают только язык и литературу арабов, читают и ревностно изучают арабские книги <...> даже забыли свой язык, и едва найдется один на тысячу, который сумел бы написать приятелю сносное латинское письмо. Наоборот, бесчисленны те, которые умеют выражаться по-арабски в высшей степени солидно и сочиняют стихи на этом языке с большей красотой и искусством, чем сами арабы»<sup>23</sup>. Одним из таких студентов-«происламистов», достигшим колоссальных высот в различного рода науках, стал Герберт из Орильяка — будущий Папа Римский Сильвестр II<sup>24</sup>, обучавшийся в одном из андалузских университетов в 967—970 годах [11, с. 83] — в период

<sup>20</sup> По наблюдению Л. Мулена, практически каждый христианин хотя бы раз на протяжении жизни совершал паломничество на Восток. Причем, «иногда пускались в путь даже из снобизма, ибо существовала мода на паломничество» [32, гл. IX]. Непосредственное ознакомление французов с арабской культурой началось уже в середине IX в. благодаря отдельным поездкам монахов из Франции в Испанию, причем «более тесная связь с французскими областями возникла с ростом числа паломников в Компостелу» [11, с. 32].

<sup>21</sup> Об этом см.: [33, с. 11].

<sup>22</sup> Когда теоретик мувашаха Ибн Сан ал-Мулк разъясняет специфику сочинения заключительного раздела этого поэтического жанра — харджи, он оговаривает, что «она должна сочиняться не на классическом, а на простонародном языке и жаргоне черни» [2, с. 409]. Учитывая, что харджа сочинялась на соединении арабского разговорного и романского языков, можно заключить, что под «простонародным» он подразумевает первый из них, а под «жаргоном черни» — второй. При таком отношении у будущих клириков, обучавшихся в арабской Испании, неминуемо должно было сложиться восхищенное отношение к литературному арабскому — «классическому» — языку, достойному выражать самые высокие идеи.

<sup>23</sup> Цит. по: [34, с. 11—12].

<sup>24</sup> Сильвестр II, который, по мнению Р. Сауда, «сыграл очень важную роль в обновлении научного знания в Европе, находился также под воздействием распространившегося в Европе музыкального искусства мусульман, включая их музыкальную теорию» [3, р. 11]. Согласно тому же источнику, за свои познания он получил прозвище «музыкант».

нового подъема восточных «вливаний» в культуру южной Испании<sup>25</sup>. Причина, по которой культура, имевшая исламское лицо, так легко «перетекала» в христианскую Европу, заключалась в том, что «большинство европейцев едва ли осознавали арабский или мусульманский характер перенимаемых ими новшеств» [11, с. 50]; к тому же вплоть до XII века, когда в лице сарацин Европа только начала обретать «образ врага», ислам представлялся им «не особой религией, а одной из христианских сект» [36, с. 170]. С течением времени именно клирики становятся единственной по-настоящему образованной социальной группой. Поэтому не случайно перевод на латынь собрания восточных сказок индийского и арабского происхождения, осуществленный в начале XII века арабо-испанским раввином Моше Сефарди (крестившимся под именем Педро Альфонси), назывался «*Disciplina Clericalis*» («Наставления клирику»)<sup>26</sup>.

Далее, «после смерти Карла Великого придворная муза замолчала, и поэтическое творчество нашло себе в монастырях приют, гораздо лучше ограждавший его от опасностей смутного времени» [29, с. 47]. Именно в монастырской среде примерно с 1050 года возникла традиция латинских песен — как связанных с литургией, так и существовавших вне ее, для особых случаев (праздники, процессии вокруг храмов), многие из которых были любовными. Соответственно задолго до Гильема IX ««любовная» поэзия была прерогативой клириков, единственного в те времена грамотного сословия <...> Следуя традиции, творения свои многие из них с почтением посвящали принцессам Анжуйским и Английским» [9, с. 96]. Это положение «подтверждают» слова великого Данте о том, что «в древние времена не было певцов любви на простонародном языке, но поэты писали о любви стихи по-латыни» [37, с. 13].

Наконец, именно в тот период появляется высказывание «*Clericus scit diligere virginem plus milite*» — «Клирик умеет любить женщину больше, чем рыцарь» [28, с. 21].

Иными словами, еще до появления трубадуров клирики интегрировали в европейскую поэзию андалузскую тему возвышенной и целомудренной любви<sup>27</sup>, а также идеализированный образ женщины, которому они придавали значение, близкое Деве Марии<sup>28</sup>. Подобные темы

<sup>25</sup> Об этом см.: [35, с. 6]. Любопытно, что ближе к концу XV в. в Европе «былое восхищение всем арабским сменилось отвращением». И в частности, арабский язык, который по традиции все еще преподавался в большинстве европейских университетов, все больше начинают считать «варварским» [11, с. 106].

<sup>26</sup> Об этом см.: [2, с. 132; 5, с. 132]. Закономерным было и открытие в 1130 году «школы переводчиков восточных научных и философских достижений на латынь при Толедском соборе в Кастилии» [2, с. 132].

<sup>27</sup> К тому времени «арабская поэзия уже в течение нескольких веков воспевала целомудренную мистическую любовь, получившую в X в. обоснование в багдадской поэтической школе как форма высшей, идеальной любви, — отмечает Найман. — В арабской Испании XI в. теоретиком такой любви выступил последователь той же багдадской школы Ибн Хазм, автор знаменитого трактата «Ожерелье голубки»» [37, с. 4].

<sup>28</sup> Впоследствии «Дева Мария становится подлинной героиней песен и поэзии испанских и французских трубадуров, так же как и итальянских «траватори» (*trovatori*)» [3, р. 9].

отсутствуют в европейской поэзии до начала периода возникновения моды на все андалузское [3, р. 9].

Таким образом, можно констатировать, что большинство трубадурских песен явилось результатом заимствования творческих импульсов арабо-испанской музыкально-поэтической традиции, переведенных в контекст европейской христианской культуры. Это означает, что заимствование трубадурами любовных песен шло не напрямую от арабов или арабизированных испанцев, а «через посредство» христианской церкви. Поэтому, думается, не случайно само слово «трубадур» (*trobador*) возникло как мутация более старого термина *tropator* — «сочинитель тропов», неканонических вставок в литургические тексты [9, с. 22]<sup>29</sup>. И этот репертуар тропов был очень популярен, равно как и паралитургические песнопения; особым успехом дополнения к литургии пользовались в средневековой Аквитании [9, с. 126]. Следовательно, именно Аквитания и прилегающие к ней области стали той территорией, на которой произошла «передача эстафеты» в сочинении любовных песен от клириков трубадурам.

Почему же трубадуры остались в стороне от непосредственного восточного влияния в вопросах формы песен?<sup>30</sup> Это связано с их обучением и окружением: большинство трубадуров и многие жонглеры<sup>31</sup> получали начальное образование в церковных школах<sup>32</sup> и поэтому с детства усвоили церковную традицию пения на латыни: им оставалось только «перевести» ее на окситанский язык<sup>33</sup>. Такое творчество считалось высокой традицией и задним числом фиксировалось в песенных сборниках «для истории».

В противовес этому арабский заджал, как и его высокий прародитель мувашах<sup>34</sup>, попадали в Европу не через

концерты знатных личностей, на кого трубадуры (не жонглеры!) могли бы равняться, а через посредство многих сотен мусульман, насильственно вывезенных завоевателями и вынужденных, среди прочего, также и развлекать местную знать<sup>35</sup>. То, что в Испании, согласно Б.В. Лукину, так сказать «на равных»<sup>36</sup>, шел активный обмен развлекательными традициями (фактически это были разные варианты общей арабо-испанской или же андалузской традиции), вовсе не означает участие в данном процессе Франции. Для этой страны культура, связанная с заджалем, довольно долгое время была культурой рабынь — маргинального слоя, песни и танцы которого несли на себе отпечаток низкого социального статуса. Такая музыка у французов с самого начала должна была ассоциироваться не с высоким стилем, а с «низовым» развлечением. Именно поэтому, думается, песни, имевшие заджалную структуру и, казалось бы, вышедшие из столь богатой культуры, как андалузская, в песенные сборники во Франции не допускались вплоть до начала XIV века.<sup>37</sup> Однако присущая заджалю от природы изящная простота быстро завоевала ему «популярность» среди простолюдинов, охотно развлекавшихся под такой репертуар<sup>38</sup>. В результате, постепенно, через челядь яркие и зажигательные восточные песни-танцы проникают и на дворцовую территорию замков богачей<sup>39</sup>.

Причина перехода к более популярным жанрам связана с изменением социокультурной ситуации. В этот период замковая культура с ее куртуазностью и возвышенным стилем поэзии и музыки постепенно отходит на второй план<sup>40</sup>, а на первый выдвигается искусство городских музы-

<sup>29</sup> Точка зрения на происхождение слова «трубадур» от церковного понятия «троп» является наиболее распространенной, хотя и не единственной. В частности, на нее указывает Л.А. Петрова: «Чаще всего такой смысловой основой считают латинское *tropare* (происходящее, в свою очередь, от греческого *tropos*), что означает “слагать тропы” — духовные стихи» [38, с. 127].

<sup>30</sup> Сфера высокой куртуазной песни лишь немного обогатилась арабо-испанским воздействием: последний куплет (припев) песенного жанра мувашах, называемый «харджа» и содержавший обращение к лицу, которому посвящено сочинение, обрел новую жизнь в торнадах трубадурских кансо (об этом см.: [39, с. 240—241]).

<sup>31</sup> О разнице в социальном статусе трубадура и жонглера см.: [40, с. 107—110].

<sup>32</sup> «Подчинение образования церковному пению, совершенствование в нем все то время, пока дети оставались в школе, продолжалось почти до конца Средневековья» [41, с. 121].

<sup>33</sup> Окситанский язык сложился в XII в. на основе литературной нормы провансальского диалекта, который был частным проявлением так называемых языков ок (ланг д'ок), бытовавших на территории Окситании, включавшей юг Франции и ряд сопредельных районов Италии и Испании. Важно, что в новом типе поэзии клирики и трубадуры использовали новые принципы просодии, основанные уже не на чередовании долгих и кратких слогов, а на словесном ударении, числе слогов и рифме [9, с. 122].

<sup>34</sup> Мувашах принадлежит высокой литературной традиции, тогда как заджал с его площадной популярностью — более доступной, адресованной в том числе и малообразованным людям. Несмотря на то, что оба эти жанра восприняли строфическое строение от более старой романской поэзии [42, с. 315], во всем остальном они оставались феноменами арабо-андалусской культуры [2, с. 393].

<sup>35</sup> Р. Сауд отмечает: «Контакт с христианами был установлен через посредство многих тысяч мусульманских рабов, включая женщин и молодых девушек, которые были вывезены в Нормандию, Бургундию, Прованс, Аквитанию и Италию...» [3, р. 9]. К тому же не менее сотни таких рабов привез отец первого трубадура Гийель VIII, державший их в качестве слуг, от которых, по мнению С. Гунке, Гийель IX мог многому научиться [3, р. 9, 22].

<sup>36</sup> «Арабская музыка пользовалась большим успехом в христианской Испании, она была даже введена в дворцовый обиход. При дворах королев выступали арабские певцы и музыканты» [43, с. 42].

<sup>37</sup> Как указывают Т.С. Кюреган и Ю.В. Столярова, «во франко-провансальских песенниках до XIV века нет рефренных форм; их образцами мы обязаны другим типам источников» [44, с. 34].

<sup>38</sup> Стоит добавить, что этот жанр на площадях не только Испании, но и Южной Франции активно использовали в своих выступлениях жонглеры арабского происхождения. «Одним из результатов распространения мувашаха с его легким языком, объемом и разнообразием размеров и рифм, легкостью песенного исполнения было появление нового литературного жанра заджал (народная песня). Люди, не владевшие достаточно хорошо литературным языком, выражали свои чувства в заджалах, исполняя их в частности на ярмарках» [45, с. 261].

<sup>39</sup> По мнению П. Дронке, не следует думать, что первые образцы таких песен-танцев должны были быть созданы неотесанными, грубыми людьми [46, р. 189]. С этим вполне согласен Дж. Стивенс, добавляя, что «в той или иной форме многие танцевальные песни, вероятно, ведут свое происхождение “снизу”, чтобы позднее быть взятыми на вооружение придворными поэтами и музыкантами и принять такие формы, в которых мы теперь их знаем» [20, р. 162].

<sup>40</sup> Так, Е.В. Дуков считает, что в конце XIII в. «кризис искусства трубадуров, вероятно, не случайно совпал по времени с окончательным перемещением центров европейской жизни из замков в города, вызвавшим возвышение городской культуры, как и собственно городского стиля жизни» [40, с. 113]. Подобные процессы происходили и в светской литературе

кантов — менестрелей<sup>41</sup>. Обслуживая среду ремесленников и богатых горожан, не столь сведущих в музыке, как аристократы, менестрели (шпильманы) берут за основу танцевальную музыкальную традицию, доступную для восприятия самых широких слоев общества. Действительно, если музыка предназначается для широкой анонимной аудитории [40, с. 121], она не должна содержать информации, доступной только знатокам. Поскольку менестрели завоевывают к этому времени все более значимые позиции в музыкальной культуре, можно предположить, что и в аристократической среде начинает процветать более простое для восприятия искусство, которое по определению должно было вызывать недовольство трубадуров / жонглеров «высокой пробы». Ведь не случайно именно в середине XIII века появляются известные жалобы Вальтера фон Фогельвайде, а позднее Гираута Рикьера на падение уровня и «качества» создаваемой музыкальной продукции.

Жесткая конкуренция среди менестрелей северных европейских городов, начиная со второй половины XIII века, порождает ситуацию невероятно быстрого профессионального роста музыкантов-исполнителей, которые опережают даже испанцев, у которых они учились за 200 лет до этого. Теперь уже испанские короли отправляют своих хугларов (по традиции все еще работавших при дворах) в Европу на «повышение квалификации» (и даже не столько во Францию, сколько в Германию, Фландрию и Бельгию)<sup>42</sup>. Еще больше испанские властители на рубеже XIV—XV веков заинтересовались менестрельными ансамблями севера Европы. Их уровень был уже намного выше, чем в самой Испании, где та же инструментальная традиция развивалась более медленными темпами<sup>43</sup>. Таким образом, европейская традиция развлекательной музыки *cantus publicus*, начав, главным образом, с подражания восточным образцам, за два века своего развития в силу особых социальных условий обогнала породившую ее музыкальную культуру. Дальнейшее развитие этой традиции пошло в ином, совершенно отличном от первоначального заимствования, направлении, что на рубеже XVI—XVII веков во многом способствовало рождению новоевропейской музыки.

### Список литературы

1. Сапонов М.А. Менестрели. — М., 2004.
2. Куделин А.Б. Арабо-испанская строфика как смешанная поэтическая система (гипотеза Х. Риберы в свете послед-

западноевропейского Средневековья, тесно связанной с музыкальным творчеством. Так, В.П. Даркевич говорит о произошедшем «отступлении от куртуазности, когда к концу XIII в. литература “обуржуазивается”» [41, с. 13].

<sup>41</sup> В немецкоязычной сфере (в том числе в норвежском, фламандском, литовском, латышском языках) вместо слова «менестрель» фигурировало понятие «шпильман», по-видимому, в той же роли [1, с. 39, 284].

<sup>42</sup> Об этом см.: [1, с. 112, 305]; [13, р. 160].

<sup>43</sup> Так, по наблюдению К. Полка, с конца XIV в. и весь XV в. европейские инструменталисты предпринимают поиски в самых разных направлениях, благодаря чему к 1500 году эта традиция значительно трансформируется и «искусные исполнители вовлекаются в изысканный (sophisticated) контрапункт, неизвестный на Востоке» [13, р. 160].

- них открытий) // Типология и взаимосвязи средневековых литератур Востока и Запада. — М., 1974.
3. Saoud R. The Arab Contribution to Music of the Western World // Foundation for Science Technology and Civilisation. — March, 2004.
  4. Cunningham W. An Essay on Western Civilization in its economic aspects, Medieval and Modern Times. — Vol. 2. — Cambridge, 1913.
  5. Лезман Дж., Ли Г.Ч. История тамплиеров. — М., 2002.
  6. Haskins Ch.H. The Renaissance of the Twelfth Century. — Cambridge, Mass., 1955.
  7. Уотт У.М., Какиа П. Мусульманская Испания / пер. с англ. С.И. Дунаевецкого. — М., 1976.
  8. Леви-Провансаль Э. Арабская культура в Испании. — М., 1967.
  9. Брюнель-Лобришон Ж., Дюамель-Амадо К. Повседневная жизнь во времена трубадуров XII—XIII веков. — М., 2003.
  10. Hearnshaw F.J.C. Medieval Contributions to Modern Civilization. — London, 1967.
  11. Уотт У.М. Влияние ислама на средневековую Европу / пер. с англ. С.А. Шуйского. — М., 1976.
  12. Даркевич В.П. Светская праздничная жизнь Средневековья IX—XVI вв. — М., 2006.
  13. Polk K. From Oral to Written: Change in Transmission of Instrumental Music in Fifteenth-century Europe // Songs of the Dove and the Nightingale: Sacred and Secular Music c. 900 — c.1600. — Basel, 1995.
  14. Farmer H.G. Historical Facts for the Arabian Musical Influence. — New York, 1970.
  15. Сергеева Т.С. Музыка ал-Андалус: рождение западно-арабской классики. — Казань, 2008.
  16. Menéndez Pidal R. Poesía juglaresca y juglares. Aspectos de la historia literaria y cultural de España. — Madrid, 1924.
  17. Le Gentil P. Le Virelai et le villancico, le problème des origines arabes. — Paris; Lisbonne, 1954.
  18. Apel W. Rondeaux, Virelais and Balladen in French 13<sup>th</sup> Century Song // Journal of American Musicological Society. — 1954. — Vol. 7. — № 2.
  19. Мамедов О.М. Заджал как один из важных жанров андалузской поэзии // Культура народов Причерноморья. — 2009. — № 162.
  20. Stevens J. Words and Music in the Middle Ages: Song, Narrative, Dance and Drama, 1050—1350. — Cambridge, 1986.
  21. Nyck A.R. Hispano-Arabic Poetry and its Relation with the Old Provencal Troubadours. — Baltimore, 1946.
  22. Reese G. Music in the Middle Ages. — New York, 1940.
  23. Crocker R.L. A History of Musical Style. — New York, 1986.
  24. Paris Bibliothèque nationale, fonds Latin 1139: d'après les manuscrits conservés à la Bibliothèque nationale de Paris: phot. Bibl. Nat. Paris / Ed. by B. Gillingham. Publication of Medieval Musical Manuscripts, no 14. — Ottawa: Institute of Mediaeval Music, 1987.
  25. Зюмтор П. Опыт построения средневековой поэтики. — СПб., 2003.
  26. Beck J.V. La Musique des Troubadours. — Paris, 1910.
  27. Аверинцев С. От берегов Босфора до берегов Евфрата литературное творчество сирийцев, коптов и ромеев в I тысячелетии н. э. // Многоценная жемчужина. — М., 1994.
  28. Добиаш-Рождественская О.А. Культура западно-европейского Средневековья. — М., 1987.
  29. Ярхо Б.И. Поэзия каролингского Возрождения / публ. О.В. Смолицкой. — М., 2010.
  30. Грюнебаум Г.Э. Литература в контексте исламской цивилизации // Арабская средневековая культура и литература: сб. ст. — М., 1978.

31. *Масиньон Л.* Методы художественного выражения у мусульманских народов // *Арабская средневековая культура и литература: сб. ст.* — М., 1978.
32. *Мулен Лео.* Повседневная жизнь средневековых монахов Западной Европы (X—XV вв.). — М., 2002 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: [http://www.gumer.info/bogoslov\\_Buks/History\\_Church/Mulen\\_lifeMonah\\_index.php](http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/History_Church/Mulen_lifeMonah_index.php)
33. *Сагадеев А.В.* «Наследие ислама»: история и современность // У.М. Уотт. Влияние ислама на средневековую Европу / пер. с англ. С.А. Шуйского. — М., 1976.
34. *Крачковский И.Ю.* Арабская культура в Испании. — М.; Л., 1937.
35. *Куделин А.* Предисловие // У.М. Уотт, П. Какиа. Мусульманская Испания / пер. с англ. С. И. Дунаевецкого. — М., 1976.
36. *Беляев Е.А.* Арабы, ислам и арабский халифат в раннее Средневековье. — М., 1966.
37. *Найман А.Г.* О поэзии трубадуров // *Песни трубадуров / пер. со старопрованс. А. Наймана.* — М., 1979.
38. *Петрова Л.А.* Античные и испано-арабские влияния на лирику Прованса (античный мир и археология). — Вып. 1. — Саратов, 1972.
39. *Фильштинский И.М.* История арабской литературы X—XVIII веков. — М., 1991.
40. *Дуков Е.В.* Концерт в истории западноевропейской культуры. — М., 1999.
41. *Даркевич В.П.* Народная культура Средневековья: Пародия в литературе и искусстве IX—XVI вв. — М., 1992.
42. *Матюшина И.Г.* Древнейшая лирика Европы: в 2 кн. Кн. 2. — М., 1999.
43. *Лукин Б.В.* Истоки народнопоэтической культуры Кубы. Крестьянские импровизаторы. — Л., 1988.
44. *Кюрегян Т., Столярова Ю.* Песни средневековой Европы. — М., 2007.
45. *Аль-Фахури Х.* История арабской литературы. Т. II. — М., 1961.
46. *Dronke P.* The Medieval Lyric. — London, 1968.

УДК 7.072.2

ББК (Щ) 85.113 (2)

**Н.В. ХАЗОВА**

## **ФОРМИРОВАНИЕ ВЗГЛЯДОВ АЛЕКСАНДРА БЕНУА НА АРХИТЕКТУРУ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА XVIII — НАЧАЛА XIX ВЕКА**

Прослеживается процесс становления Александра Бенуа как теоретика архитектуры Санкт-Петербурга эпох барокко и классицизма. Анализируется роль семьи художника в этом процессе. Рассматривается влияние театра и музыки на формирование взглядов Бенуа.  
*Ключевые слова:* Александр Бенуа, Санкт-Петербург, архитектура, классицизм, барокко, «Мир искусства», теоретическая работа, семья, театр, музыка.

Санкт-Петербург заслуженно считается одним из самых красивых городов мира. В наше время трудно представить, что архитектурному ансамблю города XVIII — начала XIX века могли когда-либо отказывать в художественной ценности. Тем не менее, на протяжении нескольких десятилетий XIX столетия облик Петербурга характеризовали не иначе как «безличный», «казенный», «казарменный». С начала 1830-х годов и вплоть до рубежа XIX—XX веков классицизм — ведущий стиль в архитектуре города — казался современникам лишенным эстетической привлекательности.

Неприятие классицизма в начале 1830-х годов вполне объяснимо. В то время угасающий стиль уже не создавал первоклассных сооружений. Его воспринимали как отжившее явление и желали поскорее от него избавиться. Негативное отношение, вызванное поздними образцами классицизма, распространилось и на высшие достижения стиля. Архитектурные творения А. Воронихина, А. Захаро-

ва, Дж. Кваренги, И. Старова, К. Росси, Ж. Тома де Томона стали расцениваться как скучные, рутинные постройки, как бледные копии западноевропейских оригиналов. Пришедшую на смену классицизму эклектику приветствовали как долгожданное обновление архитектуры.

Эклектика, иначе называвшаяся «архитектурой выбора», провозгласила стилистическое многообразие. Она дала возможность архитекторам использовать элементы всех существующих стилей и комбинировать их на свое усмотрение. В архитектуре Петербурга этого времени стоит отметить обращение к архитектурному наследию города эпохи барокко. Ярким примером тому стал дворец Белосельских-Белозерских, построенный в 1846—1848 годы архитектором А.И. Штакеншнейдером в духе творений Ф.Б. Растрелли. Но зодчество петербургского классицизма не получило переосмысления в архитектурной практике эпохи эклектики. Эклектика, возникнув как альтернатива классицизму, стремилась как можно дальше