И. В. ЕРШОВА

Ершова Ирина Викторовна
канд. филол. наук, профессор,
Институт филологии и истории,
Российский государственный гуманитарный университет
Россия, 125993, ГСП-3, Москва, Миусская площадь, д. 6
Тел.: +7 (499) 250-61-15
E-mail: i.v.ershova@list.ru

«ПЕСНЬ О РОЛАНДЕ» И ИСТОРИЯ ИЗУЧЕНИЯ СРЕДНЕВЕКОВЫХ «ПЕСЕН О ДЕЯНИЯХ»

Аннотация. Исследовательская история «Песни о Роланде» (и романского эпоса в целом, в том числе «Песнь о моем Сиде») включила в себя все повороты и перипетии эпосоведения последних полутора сотен лет. Вопрос генезиса уступил место проблеме состояния на момент записи, датировке записи текста; при этом разная повествовательная техника — устно-традиционной и письменной культуры — обрела достаточно точные механизмы анализа. В данной статье предпринимается экскурс в историю изучения chansons de geste, анализируются характер взаимодействия эпической модели и историко-культурного контекста эпохи сложения и оформления «Песни о Роланде», а также меры трансформации эпических составляющих текста песни (эпических амплуа, тем, мотивов, формульной структуры поэмы). Такой подход позволяет уточнить ряд спорных вопросов памятника: смешение устного и письменного следа, проблему интерпретации сюжета песни и всего эпизода битвы с Балиганом; эпическую нелогичность завершения песни о Роланде победой Карла; проблему истинного героя песни — Карл или Роланд и т. д. Анализ трудных мест «Песни о Роланде» показывает, что в данном случае способ взаимодействия традиционного эпического сюжета с идеологическим контекстом оказывается отнюдь не «мягким и синтетическим», а достаточно резким и подчеркнуто противоречивым. Каждая из составляющих противится органичному соединению, а основной эпический сюжет (выражаемый прежде всего в мотивно-формульной структуре песни) в силу долгой истории своего бытования с трудом поддается трансформации современностью.

© И. В. ЕРШОВА

Ключевые слова: средневековая литература, эпосоведение, устная теория, chansons de geste, героическая поэзия, формула, мотив, «Песнь о Роланде», «Песнь о моем Сиде», компаративистика

Романские эпические памятники Средневековья[1] — «Песнь о Роланде» (*Chanson de Roland*) и «Песнь о моем Сиде» (*Cantar de mio Cid*) — в отечественной науке занимают почетное «мемориальное» место. Известные всем и каждому, входящие в обязательный перечень общеобразовательных текстов, многажды и счастливо переведенные (в частности, оба текста изданы в тщательных и удачных переводах ученого-медиевиста Б. И. Ярхо[2]), эти средневековые поэмы, как ни странно, почти выпали из круга интересов отечественных исследователей на целых полвека. Переписываемый из пособия в пособие, из статьи в статью набор фактических сведений (набор устаревший, неточный, а зачастую и оши-

[1] Следует отметить, что в статье, говоря о романском эпосе, мы имеем в виду прежде всего два главных памятника — «Песнь о Роланде» (сокр. ChR) и «Песнь о моем Сиде» (сокр. CMC). Однако если в случае с испанским эпосом мы имеем дело с единственным уцелевшим текстом, то французская эпическая традиция насчитывает около сотни сохранившихся текстов chansons de geste в манускриптах, датируемых концом XII–XV в. (большая часть поэм датируется XII–XIII вв.). Традиционно все поэмы делятся на три обширных цикла: 1) «королевскую жесту», события которой связаны с борьбой Карла Великого с сарацинами (сюда же относится и «Песнь о Роланде»); 2) «жесту Гильома», или «жесту Гарена де Монглан», повествующую о героических деяниях Гильома Оранжского и его рода; 3) «жесту мятежных баронов», или «жесту Доона де Майянс», о феодальных распрях и баронах, восставших против своих сюзеренов. Эта классификация основывается на средневековой традиции циклизации жест, изложенной в поэме автора XIII в. Бертрана де Бар-сюр-Об «Жирар Вьеннский». Средневековый тематический принцип циклизации поэм не принимает в расчет формальных различий, поскольку объединяемые в единый цикл поэмы разнятся по своей метрической основе, наличию или отсутствию рифмы, различию ассонансной системы, конфигурации строф, — что демонстрирует, например, «циклический кодекс» (cyclic manuscript), состоящий из 18 поэм о Гильоме Оранжском (British Library Royal 20.C.XI). Современные исследователи иногда выделяют в отдельные циклы «жесту Лоррэна» и «жесты крестовых походов»; ряд поэм не имеет привязки к конкретному циклу.

История жанра насчитывает более двух столетий, за время которых он претерпел существенные изменения. Необычайная популярность жест требовала постоянного пополнения репертуара — достраивания героических биографий и героических генеалогий, сочинения историй о второстепенных героях и событиях. Примером тому может служить достраивание биографии Гильома Д'Оранжа: «Отрочество Гильома», рассказывающее о подвигах юного Гильома, и «Монашество Гильома», повествующее о завершении его героического пути в традициях житийных сюжетов.

[2] Старейший русский перевод «Песни о Роланде» принадлежат Б. Алмазову (вольный стихотворный перевод, М., 1868), в 1897 г. был опубликован перевод Ф. де ла Барта, и уже в начале XX в. А. Чудинов сделал первый прозаический перевод (Пг., 1917). В 1934 г. в издательстве «Academia» вышел перевод Б. И. Ярхо. Ему же принадлежит лучший перевод «Песни о Сиде» (1959), до этого перелагавшийся лишь однажды в XIX в. — прозой с французского перевода. Обе песни (в 1959, 1964 гг.) были переведены романистом Ю. Корнеевым (в случае с «Сидом» он подверг литературному редактированию перевод Ярхо).

бочный), похоже, исчерпывает проблему самим фактом многократного повторения однажды сказанного. Ни «Песнь о Роланде», ни «Песнь о Сиде» странным образом не удостоились чести быть освещенными в отдельных научных монографиях на русском языке. Быть может, виной тому магия великих имен, положивших начало фундаментальному исследованию средневекового романского эпоса. Гастон Парис, Жозеф Бедье, Рамон Менендес Пидаль — именно их гипотезы и теории на долгие десятилетия определили состояние и развитие сидо- и роландоведения. Диалог с ними по сей день является непременной частью любого исследования по французской и испанской эпической традиции. Вместе с тем под влиянием новых эпосоведческих теорий, научного прогресса (новейших способов технической обработки рукописей) и собственно законов научной логики многие из «бесспорных» положений и фактов уточнены, а то и кардинально пересмотрены, что придает нашему представлению об истории формирования и бытования средневековых эпических памятников иной угол восприятия и прочтения.

Надо заметить, что принятое в отечественной науке понятие «книжный эпос» не вполне соответствует всему многообразию определений (ср. literary epic, written epic, transitional text, oral-derived text[3]), которые используются для обозначения эпических текстов вроде «Илиады», «Одиссеи», «Беовульфа», «Старшей Эдды», «Песни о Роланде» и других chansons de geste,

[3] Наименее удачными кажутся два самых расхожих в западной науке обозначения: literary epic (книжный, литературный эпос) и written epic (письменный эпос). В первом случае термин оказывается слишком амбивалентным: упоминание о литературности сразу влечет за собой проблему авторства, индивидуального стиля, а значит, подразумевает прежде всего конечную авторскую обработку текста (кроме того, literary epic — это и Вергилиева «Энеида», и средневековый латинский «Вальтарий», и множество других заведомо авторских эпических поэм). Возможность двойственной интерпретации сохраняется и в случае со вторым термином: письменный, т. е., во-первых, существующий в письменной форме, во-вторых, сложившийся в письменном виде. Transitional text (переходный текст) — термин А. Лорда, предложенный еще в «Сказителе» и теоретически осмысленный в поздних работах американского ученого [Лорд 1995], — не особенно прижился, по-видимому, из-за размытости самого понятия «переходности» и расплывчатости его критериев. Наиболее удачно, на наш взгляд, обозначение, введенное в научный обиход Дж. М. Фоли [Foley 1995], одним из крупнейших современных теоретиков эпоса. Oral-derived text (устнопроизводный текст, текст устного происхождения) подчеркивает главную идею сторонников устного происхождения и бытования эпоса — в основе сохранившихся эпических текстов древности лежит устная традиция сложения песни. По сути именно этот термин синонимичен тому, что вкладывается нами в именование «книжный эпос», с той разницей, что в нем более прямо выражена идея связи с устной традицией. Самому Фоли это определение, с одной стороны, дает возможность акцентировать идею отражения традиционных представлений о том или ином объекте, субъекте, действии или сюжете в эпическом языке формул и формульных выражений (Дж. М. Фоли предложил очень удачный и продуктивный термин traditional referentiality — «отсылка к традиции»); с другой стороны, констатировав наличие черт устности, учитывать и конечный письменно-фиксированный облик текста, т. е. рассматривать его и как литературный текст («поскольку “литературные” и “устно-традиционные” приемы будут иногда наслаиваться друг на друга или даже совпадать...») [Foley 1997: 173].

«Песни о моем Сиде» и т. п. В отличие от прочих терминов, именование «книжный эпос» подразумевает прежде всего книжную (в смысле письменную) форму сохранности памятника, т. е. фиксирует способ сохранения и ввода текста в литературную традицию, при этом не только не снимая, но, наоборот, заостряя важнейшие проблемы природы и генезиса древних эпических поэм. Такого рода терминологическая аморфность в данном случае даже полезна, поскольку понуждает исследователей в каждом конкретном случае уточнить меру взаимодействия устных и письменных элементов, преобладание фольклорного или авторского начала и, в конечном счете, выявить те критерии, с которыми следует подходить к анализу того или иного эпического памятника. Семантическая нейтральность этого понятия лишает его излишней определенности, в том числе и жанровой. Вместе с тем термин этот, в уже сложившейся традиции употребления[4], предполагает — в качестве непременного условия — связь памятника с фольклорной традицией и с устной техникой сложения и исполнения, хотя и здесь «доля» фольклорности и устности может быть самой разной.

Диапазон устного следа может быть чрезвычайно широким, как в смысле авторства, языка и способов повествования, так и в смысле трактовки одного из ключевых условий устного бытования памятника — in performance. В одном случае речь идет о сложении в момент исполнения (теория Пэрри–Лорда), а в другом, например, об использовании приемов устной техники в авторских литературных текстах, специально предназначенных для устного исполнения[5]. Перформативность, понятая очень широко, помогает уточнить особенности исполнения средневековых «песен о деяниях». Исполнявшие их жонглеры могли складывать песни способом югославских гусляров, описанным Лордом, и, особенно в позднее Средневековье, исполнять чужие песни, приспосабливая их к собственной манере. Единократный сеанс исполнения охватывал примерно 1000–1200 стихов. Следы исполнительского деления отчетливо видны, к примеру, в тексте «Песни о Сиде», где слова «здесь начинается песнь о моем Сиде де Бивар» (*Aquís' conpieça la gesta de mio Çid el de Bivar* — 1085) и «строфы этой песни здесь заканчиваются» (*Las coplas deste cantar aquis van acabando* — 2276) выполняют роль разделителя не смыслового, а формального. Применительно к средневековым книжным памятникам перформативность любого рода изыскивается в сохранившемся тексте, и в этом случае важно точно сформулировать задачу и отыскать наиболее адекватные критерии ее решения. Так, например, многочисленное уцелевшее со-

[4] См. вступительную статью «Проблемы изучения книжного эпоса» в [Памятники 1978: 7–15].

[5] К. Базби, например, исследует по средневековым рукописям рыцарских романов и жест феномен scriptura continua interrupta (термин Базби) — особый способ группировки слов на письме (без пробелов), сам факт которого вызван тем, что текст предназначен для устного исполнения, а особенности группировки слов определены спецификой метрического рисунка текста [Busby 2005].

брание старофранцузских chansons de geste, по справедливому замечанию Дж. Даггана [Duggan 1989: 51], дает примеры всех возможных вариантов устного исполнения: здесь можно говорить и об устном сложении во время исполнения, и об исполнении на память (по книге или по слышанному исполнению другим жонглером[6]), и о чтении вслух. В одном случае объектом анализа могут стать формулы и особенности их использования, в другом — сохранившиеся в рукописи следы того, что текст переписывался специально для жонглера (например, в рукописях ритмическая разбивка проявляется в слитном написании нескольких слов).

Однако проблема устности/письменности поначалу занимала отнюдь не центральное место в изучении средневекового романского эпоса. В XIX — первой половине XX в. исследование велось преимущественно с позиций культурно-исторической критики. Различные теории «происхождения» и сопутствующие им описания «информативного исторического субстрата» (термин П. Зюмтора) либо заслонили, либо целиком подчинили себе все остальные аспекты исследования уцелевших памятников — текстологические, лингвистические и, наконец, собственно вопросы поэтики. Многие гипотезы так и остались лишь фактом истории науки, другие прочно утвердились в научном обиходе и воспринимаются как данность. И тем не менее именно генетический подход в определенный момент времени «перевел» указатель в другую позицию — от внешних обстоятельств к проблемам внутреннего устройства текста.

Проблема генезиса романского эпоса включает в себя два аспекта. Первый аспект касается поиска традиции-источника эпических сказаний, т. е. по сути попыток определить время и пространство зарождения эпических поэм. Этим с одинаковым увлечением занимались ученые всех мастей — как «традиционалисты», так и «индивидуалисты», с той лишь разницей, что для одних это был повод увести традицию в еще более древнюю эпоху и тем усилить «традиционность», а для других точно найденный источник — латинский, арабский или старофранцузский — служил очевидным свидетельством письменной природы поэм.

Объединяющей для всего романского эпоса можно считать «германскую теорию». Первым предположение о «германском» происхождении французского эпоса высказал Г. Парис, возводя его генезис к древним песням бургундов и готов. «Германская версия» впоследствии будет горячо воспринята Р. Менендесом Пидалем, настаивающим на готских корнях испанской эпической традиции. Опираясь на свидетельства Тацита (II в.), Аммиана Марцеллина (IV в.) и Йордана (VI в.), на данные о глубокой романизации иберийских вестготов и на сюжетные схождения испанской эпики и германских сказаний о Вальтере, Р. Менендес Пидаль обосновывал

[6] При этом Дагган полагает, что даже в случае исполнения заученного текста техника сложения «by motif and formula» также использовалась жонглерами, позволяя им дополнять и видоизменять текст [Duggan 1989: 51].

идею долгого латентного периода в истории испанского эпоса (VII–XI вв.). Вместе с тем «германские истоки» помогали Менендесу Пидалю оспорить идею французов (А. Бело, Ф. Женен, Г. Парис) о французских корнях испанского эпоса. «Французская» теория» происхождения испанского эпоса, наиболее авторитетная и аргументированная в испанистике, имела немало сторонников. Собственно говоря, сам факт знакомства испанцев с французской эпикой и влияния последней не вызывает никаких сомнений, вопрос только в степени такого влияния. Родство ритмико-метрической структуры (проблема ассонанса), лексические заимствования (например, имя коня Сида — Bavieca) и даже кальки, грамматические схождения и сюжетные параллели (эпизод в лесу Корпес) побуждали одних (Г. Парис, Э. де Инохоса) настаивать на прямом подражании испанцев французским chansons de geste[7], других — говорить об умеренном влиянии в сочетании с общими закономерностями развития романского эпоса (Р. Менендес Пидаль[8], Ж. Оррент, М. Херслунд). Действительно, если прямое сходство и обнаруживается, то прежде всего в «Песни о Сиде» и в Оксфордской версии «Песни о Роланде», и таких мест совсем немного: бегущие враги тонут в реке (ChR 2465–2474, CMC 1229); племянник героя назван его «правой рукой» (ChR 1195, CMC 753, 810); сон о пророчестве архангела Гавриила (ChR 2529–2569, CMC 405–409) [Horrent 1956]. Наиболее взвешенной, на наш взгляд, представляется точка зрения Дж. Даггана, последнего издателя Оксфордской версии ChR (2005 г.), автора нескольких статей и монографии о «Песни о Сиде»: «Cantares de gesta и chansons de geste — жанры одного корня, сходные в ряде черт и приемов. В обоих воспеваются героические идеалы, хотя с разными целями и разными средствами. Обе традиции, тем не менее, столь же далеки друг от друга, сколь и сохранившиеся тексты, весьма между собой несхожие. Они, и правда, так различались между собой, что сходство их — преимущественно на уровне общих характеристик и стилистических приемов — предполагает связь, возникшую задолго до начала XIII в., чтобы хватило времени тем процессам индивидуального вызревания, которые придадут поэмам их неповторимый облик» [Duggan 1973: 123].

Истоки романского эпоса ищут не только в песнях древних германцев, но и в древней «пралитературе» романского мира — латинской словесности. Влияние латинской эпики (Вергилий, Овидий, Стаций), по мнению сторонников «латинской теории», не было прямым, а шло через промежуточные средневековые жанры: исторические поэмы, жизнеописания мо-

[7] Идея французских корней (а через них и латинского происхождения романского эпоса) была очень популярна среди британских испанистов, в частности, ее, как и авторской версии создания «Песни о Сиде», придерживается К. Смит [Smith 1986: 50–51].

[8] Менендес Пидаль обосновывал общность развития романского эпоса прежде всего на языковом уровне (пример: *llorar de los ojos / plorer des eulz* — единый путь развития языка, а не прямое заимствование). Вместе с тем, не исключая возможности такого влияния в целом, Менендес Пидаль считал, что оно лишь в некоторой степени «обновило» уже сложившуюся автохтонную эпическую модель [Менендес Пидаль 1961: 30].

нархов, «песни о святых». Х. Сальвадор Мартинес считает, что решающее влияние на становление эпоса на народных языках оказала традиция средневекового латинского эпоса, примером которой может служить «Поэма об Альмерии» (XII в.), включенная в состав «Хроники короля Альфонсо». Он предположил существование несохранившегося народного латинского эпоса [Salvador Martínez 1975: 397], заимствовавшего повествовательную технику у римской эпики, но претерпевшего в процессе многовековой адаптации существенные изменения. По сути «латинской» является и генетическая теория Ж. Бедье с его концепцией «routes de pèlerinage» — рождения французских эпических поэм в монастырях, стоящих вдоль самых знаменитых паломнических дорог средневековой Европы, а соответственно с идеей создания песен одним автором на основе письменных, прежде всего латинских, источников [Bédier 1908: 13].

Как видно, второй аспект дискуссии о происхождении эпоса связан с общетеоретической постановкой вопроса: как складывается — устно или письменно — эпическая песнь, принадлежит ли она по своему происхождению к сфере фольклора или должна рассматриваться как памятник письменной литературы. В этом смысле история изучения романского эпоса во многом повторяет, а в чем-то и предваряет общее развитие теории эпосоведения. Битвы «аналитиков» и «унитариев», развернувшиеся прежде всего на гомеровском материале, тотчас же вовлекли в свою орбиту и специалистов по средневековой словесности. Правда, если в гомероведении это стало продолжением более чем двухтысячелетних дискуссий, то в том, что касается «Песни о Роланде» и «Песни о Сиде», — лишь началом длящихся по сей день споров и дебатов. Вдохновленный немецкой романтической критикой (И. Гердер, Я. Гримм, Ф. А. Вольф, Л. Уланд), французский медиевист Г. Парис [Paris 1865] провозгласил свой вариант теории «малых песен», лиро-эпических кантилен, применительно к романскому эпосу. Имеющиеся поэмы — суть результат сложения тематически взаимосвязанных коротких кантилен, возникших в VIII–IX вв., задолго до появления известных нам поэм. Система аргументов в случае с «Песнью о Роланде», как и с «Песнью о Сиде», выглядела вполне убедительно: внутренние «швы», в большей или меньшей степени мотивированные; сюжетные нестыковки и странности; разная степень «историчности» различных фрагментов текста. Самые яркие тому примеры: во-первых, распадение «Песни о Роланде» на две вполне самостоятельные части: 1) история предательства и гибели Роланда; 2) возвращение Карла и его битва с сарацинами (эпизод с Балиганом); во-вторых, теория предшествования романсов (о Сиде, о семи инфантах Лары, о Фернане Гонсалесе) испанскому эпосу. Теория генезиса испанского эпоса из романсов впоследствии будет пересмотрена самим Г. Парисом, и после ряда горячих дискуссий почти исчезнет из научного обихода современных работ.

Работы Г. Париса и Л. Готье, полагающих, что появлению chansons de geste предшествовал долгий период сложения и устного бытования небольших анонимных песен-кантилен, по сути лежат в одном русле

с «неотрадиционалистской» теорией Р. Менендеса Пидаля, который настаивал на признании принципиальной традиционности литературы древности, понимая ее как особый способ формирования и эволюции отдельных литературных жанров, в частности эпоса, письменной фиксации и формальному закреплению которых предшествовала «длительная традиция, созданная памятниками, тексты которых утрачены» [Менендес Пидаль 1961: 87]. Расхождения между концепциями сравнимы с различиями во взглядах сторонников теорий «малых песен» и «основного ядра», где Менендес Пидаль примыкает скорее к последним, полагая, в частности, что имеющийся текст «Песни о Сиде» демонстрирует такой процесс разбухания, доработки первоначального текста (отсюда и его идея двойного авторства поэмы). Так или иначе романисты-«неотрадиционалисты» исходили из устной теории происхождения эпоса. Запись текста несомненно привносила в него книжные черты (тот же Менендес Пидаль не отрицал наличия возможного «первого редактора» или автора поэмы, собиравшего материал как из устных, так и из письменных источников), не останавливая при этом процесс устного распространения модификации песен. Вместе с тем Менендес Пидаль не согласился с идеей хронологического наследования эпоса романсам. По его мнению, процесс этот носил строго обратный характер: распадение эпоса вылилось в рождение позднесредневекового жанра романса. Взгляды и теории «неотрадиционалистов» во многом формировались в дискуссии с «индивидуалистами». В поле исследования романского эпоса это означает прежде всего дискуссию с идеями Ж. Бедье и его последователей[9].

На протяжении первой половины XX столетия эти позиции соперничали друг с другом, поочередно выдвигая «неопровержимые» доводы в свою защиту. Соотношение стало меняться с появлением «устной», или «формульной», теории Пэрри–Лорда, предложивших очень конкретный, строгий и точный по своему терминологическому инструментарию способ анализа эпических текстов. Этот способ исследования отвечал на главные вопросы: как складывается эпическая песнь (сложение в процессе исполнения); что представляет собой сам процесс ее сложения (выкладывание традиционного материла — формул и тем — в новом порядке). Новая теория (хотя и возникшая не на пустом месте — не забудем труды фольклористов, компаративистов-типологов и вышедшую из них концепцию «героической поэзии» С. Боуры) потребовала не только новых методов анализа, но и совершенно другого угла зрения.

Эпическая теория Пэрри–Лорда предлагала точную и эффективную методику анализа: определенный процент наличия в языке памятника формул и формульных выражений позволял сделать вывод о способе сложения текста, что не отменяло наличия в нем примет письменного стиля, поскольку

[9] У «индивидуалистской» концепции Ж. Бедье и сейчас немало приверженцев, см.: [Nykrog 1967; Corbellari 1997; Cerquiglini 1981].

его книжная история тоже могла насчитывать некоторое время. Вместе с тем по мере отхода от «устной» стадии — в сложении и исполнении — меняется состав формул (семантические все больше сменяются грамматическими), сокращается их число, появляется искусственный анжамбеман. Предшествующая теория С. Боуры очень близко подошла к выводам А. Лорда. Обе теории указывали на важнейший момент сложения поэзии в момент ее исполнения и импровизацию как способ обращения с традиционным материалом. Обе специально оговаривали, что импровизация допустима лишь в строго определенных рамках и границах. Вместе с тем сразу становится заметным, насколько более конкретным, узким и точным является терминологический инструментарий Лорда. Если Боура, сосредоточившись на певце с его особым мастерством и дарованием, в значительной степени трактует импровизацию как способность поэта сложить новую песнь (на новый сюжет или на старый сюжет, но по-другому) по первому зову его слушателей, то Лорд акцентирует внимание на том факте, что сказитель всегда складывает песнь как бы заново, и импровизация есть процесс выкладывания традиционного материала (формул и тем) в новом порядке. Противоречия нет, есть лишь смещение акцента. То же касается и наиболее традиционного материала — формул. Формула по Боуре — это «сочетание слов, которое используется (с незначительными изменениями или без них) всякий раз, когда возникает подходящая для этого ситуация» [Боура 2002: 294]. Формулы облегчают задачу и певцу, и его слушателям. Боуре остается, по сути, один шаг до «формульной теории» Пэрри–Лорда. Последние уточняют, что «подходящая ситуация» — это строго определенные метрические условия, в которых возникает та или иная формула или формульное выражение [Лорд 1994]. Боура несомненно замечает существующую зависимость метра от формулы, но не везде и не столь строго и жестко, как Пэрри и Лорд.

Метрическая структура первых романских памятников и их формульная система — это еще один общий аспект романского эпоса, о котором имеет смысл говорить применительно к двум его центральным памятникам одновременно[10]. Обе поэмы сложены одинаковым образом: неравномерными строфами с ассонансной рифмой. Французская эпическая строфа — лесса (laisse) — варьируется от четырех до сорока 10- или 12-сложных строк. Строки в лессе состоят из двух полустиший с твердой цезурой преимущественно после четвертого слога; твердая и довольно устойчивая метрика «Песни о моем Сиде» определяет многое в ее формульной системе. При этом очевидно, что именно изосиллабизм французского эпического стиха во многом способствовал сохранению формульной системы даже при переходе в письменную традицию.

[10] Следует только оговорить, что, по справедливому замечанию Дж. Даггана, любые общие рассуждения о строфике французского эпоса, в частности в случае «Песни о Роланде», базируются на исследовании Оксфордской рукописи жесты (о рукописной традиции ChR ниже).

Несколько иная ситуация, при прочих равных, сложилась в испанском эпосе. Его строфа — тирада (tirade или serie) — также не имеет фиксированного количества строк, но, в отличие от «Роланда», «Песнь о Сиде» сложена неравносложным стихом с неустойчивой, как принято было считать, цезурой между двумя полустишиями, количество слогов в которых колеблется от 3 до 11, при этом наиболее частыми являются полустишия из 7, 8 и 6 слогов. Причину этой неравносложности объясняют по-разному: искажениями при записи (еще Лорд указывал на возможные сбои ритма при надиктовывании текста) или даже несовершенством хугларского искусства. Но, по-видимому, правы те, кто утверждает, что такого рода разность является имманентным свойством испанской просодической системы, где фонетическое звучание сильно отличается от графической фиксации в силу разных причин: не учитываемых при письме стяжений гласных; множества вспомогательных и безударных частиц и местоимений; и, главное, правила, при котором слова с ударением на третьем слоге от конца в конце полустишия укорачивают строку на слог, а с ударением на последнем слоге удлиняют ее на один слог [Menendéz Pidal 1966: 217–219; Adams 1972; Pellen 1985–1986; Deyermond 1987: 34]. В последнем издании «Песни о Сиде» А. Монтанера выдвигается еще одна поправка, касающаяся метрической «неправильности» этого памятника; по его мнению, цезура испанского эпического стиха изначально, в устной традиции, несомненно тяготела к более твердой и устойчивой позиции.

Ассонанс в окончании строк (как и цезура, и двухударная акцентировка внутри полустиший) в обоих памятниках, как и во всем романском эпосе вообще естественным образом придает древнему тексту необходимую ритмичность при рецитации или напеве. В «Песни о Роланде» однотипное окончание создает последний ударный гласный, а предшествующий безударный гласный выдержан не так строго, тогда как в староиспанской поэме, в силу особенностей испанского произношения (как правило, ударение стоит на предпоследнем слоге, кроме тех случаев, когда оно выделено графически), ассонансные группы состоят всегда из двух гласных (например, á-e; á-o; á-a; é-a; é-o; í-a; í-o и т. п.). При этом в испанском варианте ассонанс создают преимущественно глагольные временные и грамматические формы, а в «Песни о Роланде» это могут делать самые разные части речи.

Определяя формулу как «группу слов, постоянно используемую в одной и той же метрической позиции для выражения определенной содержательной идеи», Пэрри и Лорд акцентировали несколько основных ее критериев — повторяемость, метрическую позицию и содержательную наполненность [Лорд 1994: 14]. Все три критерия в памятниках «книжного» эпоса, к которым относятся романские «песни о деяниях», не выдерживаются строго и безукоризненно. Обычно формула закреплена за определенным полустишием, но может, например, расширяясь, растягиваться на всю строку или менять полустишие. Прежде чем считать количество повторов, необходимо было понять, как рассматривать вариативность формул.

Считать ли одной формулой словосочетания с разным написанием одного и того же слова (разная передача одного звука или другая грамматическая форма слова)? Считать ли формулами однотипные по грамматической структуре и метрической позиции словосочетания или выражения, даже если они присутствуют только однажды? Результаты и статистика всякий раз варьируются, напрямую завися от интерпретации самого понятия «формула».

Впервые анализ формульной и тематической структуры «Песни о Роланде» был проделан Ж. Ришнером в 1955 г. [Rychner 1955]. Его идея заключалась в том, что грубый и неотесанный устный вариант песни был исправлен и обработан гениальным поэтом — это и есть текст в Оксфордской рукописи, который мы знаем. Ришнер тем самым исследовал как «устную» основу в виде формул и мотивов («тем», по Лорду), так и ее разрушение и трансформацию под пером автора-книжника. Ришнер следовал за определением Пэрри, подчеркивая мнемонический характер формулы и ее метрическую закрепленность. Метрическую «полезность» формулы подчеркивали и другие исследователи, например Дж. Дагган и Е. Хайнеман [Duggan 1973: 10; Heinemann 1993: 309]. Дагган, учитывая специфику романского эпоса, дал, пожалуй, самое точное и работающее определение формулы: «Под формулой я подразумеваю полустишие, которое повторяется дважды или больше преимущественно в одинаковом виде. Формулы не обладают жестко фиксированной формой» [Duggan 1973: 10][11]. Его определение во многом оформлялось в полемике с Жаном Ришнером и Эдмундом де Часка, который первым осуществил формульный анализ «Песни о Сиде» [De Chasca 1968]. Впоследствии формулы в СМС исследовались еще не раз, см.: [Duggan 1974; Chaplin 1976; Miletich 1976]. Де Часка отталкивался одновременно от определений Боуры и Пэрри, принимая часть определения одного и часть — другого. Жесткая метрическая позиция несомненна, однако вслед за Боурой Де Часка усомнился в том, что все формулы в эпосе принадлежат эпическому языку; он разграничивал formulas épicas (эпические формулы) и formulas del lenguaje comun (общеупотребительные фор-

[11] Вот некоторые примеры формул. «Песнь о Роланде»: формулы первого полустишия: *dist l'emperer* (2482, 3846), *dist l'amiraill* (3508, 3589), *et mult bon chevalier* (1673, 2067), *e de grant vassalage* (2278, 3875), *n'en deivent aveir blasme* (1346, 1718, 1174); формулы второго полустишия: *blanche ad la barbe* (3173, 3503), *par grant savier* (369, 426), *par tute la cuntree* (709, 1455). «Песнь о Сиде»: формулы первого полустишия: *Agujó mio Cid* (37, 862), *Fabló mio Cid* (78, 299, 613, 2036, 2043), *Grado a Diós* (1118, 3035), формулы второго полустишия: *al espada metió mano* (746, 1722); *de buena voluntad* (1282, 1698, 2882), *la barba vellida* (274, 930). При этом вариативность формул во многом связана с ассонансной системой: ChR: *mil hosturs muers / mil hosturs muables*; СМС: *metió mano al espada* (2387) / *mano metió al espada* (3648), что вкупе с необходимостью выдерживать ритм часто влечет за собой как изменение глагольной формы, так и появление различных служебных безударных частиц, которые не должны рассматриваться как признак другой формулы. Например: *llorando de los sus ojos* (1); ее варианты: *llorando de los ojos* (370, 370), *plorando de los ojos* (18), *llora de los ojos* (277).

мулы). Его семантическая классификация к тому же учитывает только те формулы, которые повторены не менее трех раз, что очень сужает их количество. Дагган, наоборот, трактует формулу очень расширительно, не делая по сути различий между формулой и формульным выражением, но жестко оговаривая метрическую позицию. Вместе с тем Дагган стремится скорректировать определение формулы с учетом довольно устойчивой ассонансной системы романских языков. А применительно к «Сиду» — и с учетом метрических особенностей древнего испанского стиха, главным свойством которого является неустойчивое число ударных слогов в полустишии. Что же касается именования формулой только тех сочетаний, которые обладают «смысловой идеей», Дагган справедливо полагает, что формулы разговорного узуса нельзя противопоставлять семантически наполненным формулам, несущим в себе отсылку к эпическому мотиву. Формулы «строят» эпическую песнь, и облегчающий ее сложение механизм использует как смысловые, так и грамматические, орнаментальные, стилистические формулы (классификации формул довольно существенно варьируются в зависимости от того, исходит определение из идеи семантического ядра формулы либо из грамматико-синтаксической ее конструкции[12]). Формулы играют роль не только мнемонического приема (эту функцию настоятельно подчеркивают противники импровизационной техники сложения эпоса), но тесно связаны с сюжетной и повествовательной структурой эпоса — мотивами и особыми приемами ввода, сцепления и разворачивания сюжета. С этой точки зрения, формулы могут быть семантически и ситуативно-значимыми (сюда можно отнести все формулы типа «имя + эпитет» — например, *buen lidiador*), а также композиционно-связующими (формулы начала речи, перехода от эпизода к эпизоду, обращения к аудитории и т. д.). К первым относятся постоянные эпитеты и формулы-мотивы, двигающие сюжетное развитие. Зачастую последние группируются в более крупные мотивные блоки (лордовские «темы», «мотивы» Ришнера и Даггана), как, например, «темы» боя, совета, посольства, дележа добычи, сбора в поход. Каждый из них влечет за собой появление целого пучка вспомогательных мотивов, часто выраженных одной формулой.

Вопрос об определении формулы тесно связан со статистическим результатом. Так, Де Часка обнаруживает в «Песни о Сиде» 17% формул (но его определение формулы весьма специфично), что, по его мнению, говорит о том, что текст принадлежал устной традиции, но сложен не импровизационным способом [De Chasca 1972: 334]; Дж. Дагган и Дж. С. Гири [Geary 1980: 177–178] насчитывают 32% и утверждают, что поэма является результатом импровизационной техники сложения. М. Чаплин пишет о

[12] Часто оба подхода смешаны, как, например, в классификации Б. Т. Смита [Smith 2000]. Автор смещает разговор о формуле в сферу лингвистических изысканий, рассматривая ее как отражение развития языка, т. е. формула в эпосе и в прозаических переложениях (хрониках) отражает определенную стадию в развитии разговорного языка.

47% (23,5% — точные, и 23,5% — вариативные), что, по ее мнению, свидетельствует о зависимости СМС от устной традиции, хотя текст поэмы и не является ее прямым результатом [Chaplin 1976]. На подсчет количества формул существенным образом влияет сам способ подсчета. Скажем, Лорду подсчет на небольшом фрагменте начальных строк «Песни о Роланде» дал число в 65%, а тому же Даггану, анализ которого отличается большей взвешенностью и продуманностью, анализ поэмы целиком дал среднестатистическое число в 35,5% (он поделил всю ChR в ее Оксфордском варианте на 100-строчные отрезки и далее вывел среднеарифметическое число), при этом самым интересным выводом было весьма убедительное предположение, что наиболее «книжный» фрагмент охватывает промежуток между обзором поля битвы в Ронсевале и сборами на бой с Балиганом — здесь количество формул разительно ниже [Duggan 1973]. Так или иначе «устная» основа двух древнейших памятников романского эпоса у современных исследователей сомнения не вызывает.

* * *

Как видно, проблематика исследования двух важнейших романских эпических поэм сходна, зачастую они изучаются параллельно. Это проблемы источников и сохранившегося текста, соотношение эпического и исторического, особенности формульного языка и способ сложения текста, устная или письменная история текста, его издательская судьба. Весь этот комплекс вопросов во многом был поднят исследованием древнейшего французского эпического памятника — «Песни о Роланде».

«Песнь о Роланде», единственная из эпических поэм западноевропейского Средневековья, сохранилась в значительном количестве версий, наиболее авторитетной и древнейшей из которых является Оксфордская рукопись. Манускрипт с текстом «Песни о Роланде» (3995 ст., Digby 23, Bodleian Library, Oxford) был обнаружен в 1833 г. в Бодлеанской библиотеке Франциском Ксавье Мишелем, исследователем рукописей по средневековой истории Франции, во время его двухлетнего пребывания в Англии. Оксфордский текст обозначается в исследованиях рукописной традиции песни ***O*** и датируется на основе лингвистических и палеографических данных второй половиной XII в. (1140–1170). Публикация англо-нормандской (написанной на диалекте старофранцузского) Оксфордской версии в 1837 г. Ф. Мишелем положила начало систематическому исследованию «Песни о Роланде», до того момента известной под именем «Roman de Roncevaux»[13].

[13] Оксфордская рукопись ChR — это часть манускрипта Digby 23 (подробное палеографическое и лингвистическое описание рукописи ***O*** см.: [Short 2005: 14–38]), составного тома, включающего в себя два изначально отдельно записанных текста: 1) латинскую версию платоновского «Тимея» в переводе и с комментарием средневекового неоплатоника Халкидия (письмо XII в., с пометами, дополнениями, приписками разного характера XIII–XVI вв.); 2) версию ***O*** «Песни о Роланде» XII в. на англо-французском диалекте старофранцузского языка. Сам манускрипт, книжицу небольшого размера, относят к так называемым жонглерским рукописям, что, несомненно, подтверждает факт устного исполнения поэмы.

Всего до нас дошло девять версий на старофранцузском (из них семь полных версий и два фрагмента), время записи которых охватывает период с XII по XIV в.[14] Все версии различаются объемом (самая короткая — Оксфордский текст), а также делятся на те, что сложены стихами с конечными ассонансами, и рифмованными.

Одним из важнейших вопросов изучения сохранившихся вариантов «Песни о Роланде» стала проблема соотношения версий между собой, последовательность их появления, их связь с Оксфордской версией и предполагаемым оригиналом. Полуторавековая история выстраивания генеалогического древа сохранившихся версий ChR по сути отражает идею поиска единого источника для всех существующих версий, соответственно она оказывается необходимой прежде всего сторонникам «авторской» теории происхождения ChR. Так называемый стеммовый метод впервые был использован Т. Мюллером в его третьем издании ChR [Müller 1878]. Мюллер исходил из того, что все существующие версии происходят из единого оригинала ***α*** (с прототипом ***Ω***), далее давшего две основные ветви: одна напрямую привела к тексту ***O***, другая дала вариант ***β***, в «семью» которого вошли все остальные версии. Таким образом, древнейший текст ***O*** приобретал статус, тождественный оригиналу для всех остальных версий. Мюллеровское издание Оксфордской версии «Песни о Роланде» насчитывало 4002 стиха — число, ставшее каноническим для всех последующих научных изданий (а их вышло порядка 24), хотя в самом манускрипте текст содержит 3998 стиха + 4 добавленных. Стемма Мюллера, чрезвычайно авторитетная для его последователей, продержалась в своих ключевых положениях (двучастность, прямое происхождение ***O*** из ***α***, а остальных версий из варианта ***β***) до наших дней. У схемы Мюллера были и противники — два немецких романиста, В. Форстер и Э. Штенгель. Принципиальное отличие стеммы В. Форстера [Foerster 1878: 168] заключается в объединении версий ***V4*** и ***O*** в семью ***α***[15]. Однако самым последовательным критиком стеммы Мюллера стал Штенгель (он подготовил новое издание Оксфордского текста «Песни о Роланде» по рукописи и первое факсимильное издание [Stengel 1873]). Штенгель резко увеличил количество семей, выделив в отдельные, независимые версии древненорвежскую редакцию, средневерхненемецкий, гол-

[14] Кроме Оксфордского текста, это Венецианский ассонансный текст в рукописи XIV в. на итало-французском диалекте: 6012 стихов (***V4***); рифмованные версии представлены двумя группами рукописей: из Шатору (***C***) и из библиотеки св. Марка в Венеции (***V7***); из Парижской национальной библиотеки (***P***), из Муниципальной библиотеки г. Лиона (***L***) и из библиотеки Trinity College в Кембридже (***T***); в каждой более 800 стихов; два фрагмента Лаверня (***I***) и Парижский фрагмент (***F***).

[15] Их объединение в одну семью подразумевало, что всякое сопоставление ***O*** с версиями семьи ***β*** не будет абсолютно достоверным без привлечения Венецианской ассонансной версии. Версия Форстера с некоторыми вариациями была продолжена в генеалогическом древе его ученика Людвига Фассбендера (см. [Beretta 2000: 31–34]), где ***V4***, хотя и не происходит из одного источника с ***O***, занимает отдельное положение по отношению ко всем остальным версиям.

ландский и средневаллийский тексты. Учел он и среднеанглийскую версию, и фрагмент из хроники Псевдо-Турпена, и латинскую поэму «Песнь о предательстве Гвенона» (*Carmen de proditione Guenonis*). Оставив ***O*** и ***V4*** в семье ***α***, Штенгель отделил от нее все остальные версии, обосновав этим их аутентичность и независимое происхождение от предполагаемой оригинальной версии. Тем самым он предпринял попытку реконструкции текста-архетипа, добавив к Оксфордскому тексту (взятому им в качестве базового варианта) множество строк, которые, как он полагал, должны были быть в оригинальном тексте. В итоге текст-архетип стал на 600 строк длиннее версии ***O***.

Изучением и координацией рукописной традиции при помощи генеалогического метода занялся и Ч. Сегре [Segre 1971: 1989], наиболее твердый из сторонников литературного происхождения и письменной поэтапной переработки текста-архетипа «Песни о Роланде» среди ученых второй половины XX в.[16] Генеалогический метод не просто предполагает соотношение уцелевших версий, он так или иначе исходит из наличия некоего пратекста, текста-архетипа, единого источника всех версий. Соответственно следование стеммовому методу или отказ от него в издательской истории песни демонстрирует приверженность исследователей либо к письменной/авторской теории происхождения «Песни о Роланде», либо к устной/традиционалистской версии происхождения старофранцузского памятника. В одном случае это ведет к попытке реконструкции текста-оригинала, в другом — к изучению и комментированию прежде всего самого Оксфордского текста.

Иной подход выбрали для себя авторы трехтомного издания всех старофранцузских версий 2005 г. [La Chanson de Roland 2005], вышедшего под редакцией Дж. Даггана. По их мнению, речь идет об одном и том же произведении, сложным и разнообразным путем передававшемся в традиции, а потому его версии рассматриваются как результат «рецепции переписчиков и редакторов, а не просто как искаженное отражение смутно различаемого оригинала» [Duggan 2005: 35]. Тем самым каждый текст предстает как самостоятельное явление, требующее только ему подходящих методов исследования. При этом издатель и комментатор Оксфордского списка Я. Шорт исходит из нескольких исходных посылок. Во-первых, текст, дошедший до нас в рукописи Digby 23, является копией XII в. с более раннего списка, а потому задача издателя — вычленить и объяснить очевидные ошибки копииста, а не автора текста. Во-вторых, критическое издание текста должно прежде всего максимально отвечать времени и условиям

[16] Учитывая весь корпус текстов ChR (включая средневековые версии на других языках), Сегре продолжил и уточнил стемму Мюллера, где ***O*** представляет отдельную семью ***α***, а Венецианская версия ***V4*** располагается на обособленной позиции внутри семьи ***β***, которая породила все рифмованные версии. Результатом стало издание одновременно варианта ***α***, в основе которого лежит Оксфордский текст, исправленный и дополненный в соотнесении с прочими версиями, и варианта ***β***.

создания текста, а посему задача издателя — сохранить и восстановить в случае явных ошибок метрическую и стилистическую структуру, в частности систему ассонансов и формул, публикуемого текста (в данном случае версии ***O***).

Последний издатель Оксфордской версии «Песни о Роланде» не ставит прямо вопрос об однозначном решении проблемы генезиса древнейшей chanson de geste — устного или письменного. Он рассматривает имеющийся в нашем распоряжении текст, пытаясь учесть все современные подходы к исследованию средневековых эпических текстов: формульность как признак устной техники сложения; ассонансную систему как характерную особенность метрической структуры романского эпоса, предшествующую рифмованным текстам; лингвистические особенности англо-нормандского диалекта; соотношение обиходной и ученой лексики; грамматико-стилистические элементы перформативной техники, изученной на примере долгой устной истории исполнения французских chansons de geste и рыцарских романов. Вместе с тем, встраивая свое издание в издательскую историю Оксфордской версии «Песни о Роланде», обойти целиком проблему соотношения устности и письменности Я. Шорт не мог. Отодвинув в сторону спор «неотрадиционалистов» и «индивидуалистов», Шорт присоединяется к тем, кто все больше пытается сместить проблему с необходимости резкого разграничения устного или письменного происхождения «Песни о Роланде» или предложить некий компромиссный вариант объяснения стилистических особенностей памятника. Так, скажем, П. Зюмтора «происхождение» эпической песни не занимает вовсе: размышления об этом являются лишь подготовительной стадией к непосредственному анализу текста [Зюмтор 2003]. В отличие от Пэрри и Лорда, его скорее интересуют условия б ы т о в а н и я текста, д в и ж е н и я текста после его создания (или записи), а не процесс его сложения. Ему важнее «вторая стадия» — передача (transmission) — и все последующие, когда устное исполнение и письменная фиксация текста находятся в тесной внутренней взаимосвязи. Сторонники компромиссного варианта по сути опирались на лордовскую концепцию «переходного текста» и исходили из изначального «устного» происхождения поэмы. Компромиссного варианта придерживался, хотя и с оговорками, Ж. Ришнер (по его мнению, устный грубый вариант жесты был обработан гениальным книжником), а также Дж. Дагган, и, наконец, ему же следует сам Я. Шорт. Для двух последних ученых преобладающая устная природа «Песни о Роланде» очевидна, вместе с тем они не отрицают значительного «книжного» элемента в тексте ***O***, ставшего результатом записи, а возможно, и письменной переделки текста, а также дальнейшего его функционирования как в устной, так и в рукописной традиции. Эта точка зрения на сегодняшний день разделяется большинством специалистов по французскому эпосу и определяет толкование как песни в целом, так и решение наиболее спорных и трудных для интерпретации мест и проблем, связанных с «Песнью о Роланде». Как уже

отмечалось, весь основной комплекс проблем, касающийся французской эпической традиции, решается на примере исследования древнейшего Оксфордского списка «Песни», который подразумевается по умолчанию, когда речь заходит как об исследовательской истории и проблематике «Песни о Роланде», так и о характеристике жанровых особенностей средневековых chansons de geste вообще.

Время записи Оксфордского текста «Песни о Роланде» долго оставалось предметом обширных дискуссий из-за сложности контекстуального сопоставления с другими текстами, имеющими более точную датировку. Я. Шорт, сравнив письмо в манускрипте Digby 23 с Бодмеровским фрагментом англо-нормандского «Странствия св. Брендана» (*Le voyage de Saint Brendan*, 1106–1121) и с принадлежащим «Обществу антикваров Лондона» (Society of Antiquaries of London) фрагментом «Жития Томаса Беккета» (*Vie de saint Thomas Becket*, вскоре после 1172 г.), датирует текст 1125–1150 гг. Примерно тот же диапазон подтверждают и палеографические исследования последних лет — их интервал охватывает период с 1110 по 1170 г. Более точная датировка рукописи, как и характер ошибок в ней, позволяет настаивать на том, что мы имеем дело именно с копией, а не с первоначально созданным или записанным текстом. Известный же нам текст поэмы возникает или фиксируется, по-видимому, после норманнского завоевания 1066 г., в конце XI в., в эпоху первых крестовых походов и испанской Реконкисты. В финале ChR появляется имя некоего Турольдуса, который *declinet* эту песнь. Как и в случае с испанским *escribió*, значение слова может быть самым разным — «передал», «донес», «сложил» и т. д., потому до сих пор неясно, сколь значительна мера авторства Турольда. В некоторых хрониках рассказывается, что «Песнь о Роланде» была исполнена перед войском во время битвы при Гастингсе (1066) и исполнял ее некий жонглер Тайлефер.

Первые свидетельства существования поэмы и сюжета относят к концу X в., однако, по мнению Ж. Дюфурне [Dufournet 1993: 12], до 1000 г. поэмы о битве в Ронсевальском ущелье не существовало. Другая часть исследователей «уводит» начало формирования сказания либо к каролингской эпохе, т. е. ко времени вскоре после Ронсевальской битвы 778 г. (сообщение о ней содержится в «Жизни Карла Великого» Эйнхарда, 830 г.), либо к концу IX — началу X в., когда к изначальному сюжету могла быть добавлена линия Ганелона (в основу которой могло лечь предание об измене Карлу Лысому архиепископа Санского Венилона во время аквитанского восстания 859 г.), а в Испании уже началась Реконкиста (отвоевание земель из-под мавританского владычества), хотя религиозная и национальная направленность этого процесса окончательно оформится в самой Испании позже. «Традиционалисты» настаивали на постоянной трансформации исходного исторического факта, выделяя несколько этапов: рассказ о битве и гибели героя; история усобицы и предательства, ставших причиной битвы; месть властителя за героя. Тем самым вопрос о времени создания «Песни» зачастую увязывался со степенью ее историчности.

В сюжете «Песни о Роланде» есть историческое событие, трансформировавшееся как в процессе долгого бытования сказания в устной традиции, так — и главным образом — в момент, непосредственно предшествующий письменной фиксации древнейшего текста. Факт — это сама Ронсевальская битва 778 г., центральное событие «Песни о Роланде», повествующей о сражении в Ронсевальском ущелье арьергарда Карловых войск и сарацинского войска, многократно его превосходящего. Именно об этом событии упоминает Эйнхард, мимоходом сообщая о гибели некоего Хроуланда, маркграфа бретонской марки. Главное отличие от истории — противники франков. В реальности — то ли баски, то ли гасконцы, то ли наваррцы, в «Песни» — сарацины, весьма разнородное сообщество врагов вплоть до совершенно фантастических персонажей, объединенных одним понятием «неверные». Собственно, достоверная фактическая сторона дела этим и исчерпывается. Даже среди персонажей «Песни» безоговорочно историчен только император франков Карл Великий. Роланд — персонаж исторический, как следует из эпитафии Эйнхарда погибшим в Ронсевальском ущелье в «Vita Karoli», но при условии, что речь идет о том самом Роланде. Архиепископ Турпен не мог быть в ущелье, но возможно жил в 789–794 гг. (ему приписывается знаменитая Хроника Псевдо-Турпена). Ганелон вероятно является репликой на архиепископа Санса Венилона (казнен за измену в 859 г.), но этот возможный прототип к истории Ронсевальской битвы отношения не имеет. Оливье — целиком вымышленный персонаж, как и все остальные. Вымышлены и все обстоятельства, сопутствующие битве. На самом деле пребывание Карла в Испании было кратким и не содержало значительных военных событий; целью его похода была помощь эмиру Сарагосы; никогда больше Карл в Испанию не возвращался. В «Песни о Роланде» уходу франкского войска предшествуют многочисленные славные сражения и победы; его противник — арабские правители Испании; самую славную битву Карл одерживает, вернувшись в Испанию, чтобы отомстить за гибель Роланда и своих пэров. Заметим, однако, что при всех трансформациях главное событие — гибель арьергарда — остается неизменным. Это общее свойство эпоса особенно видно в «Песни о Роланде», обычно служащей образцовым примером почти полного отхода от фактического события, легшего в ее основу, — сам исход битвы в Ронсевальском ущелье и гибель арьергарда франкских войск не изменены.

Современное эпосоведение трактует понятие «историчности» (или историзма) как многоаспектное явление: история в эпосе — это, во-первых, наличие исторической информации; во-вторых — влияние той исторической реальности, которая существовала на момент создания конкретного текста или его варианта; в-третьих — то понимание «правды» событий, которой руководствуется жонглер или клирик (или они вместе, если к тексту приложили руку оба). На сегодняшний день историзм «Песни о Роланде» — это идеология борьбы за христианскую веру эпохи Крестовых походов и Реконкисты, это зарождение национального самосознания франков, это система

сеньориально-вассальных отношений, детали быта, вооружения, обиходного поведения, судебных установлений, скрупулезно изученные и аргументированные исследователями французских chansons de geste. Важнейший аспект «историчности» поэмы — ее восприятие изнутри эпохи как достоверного рассказа о событиях героического прошлого. Речь идет о способах создания эпической дистанции и о достоверности (для слушателя) излагаемых событий. Эпос ведет рассказ о прошлых временах и о достоверном предании (что не отменяет его функции «доставить удовольствие» и «развлечь» слушателя). При этом рассказ о прошлом всегда начинается без долгих вступлений, in medias res происходящих событий, а его отсылку к прошлому, как правило, подчеркивает певец или поэт своими периодическими оценками события, о котором идет речь. Эта преобладающая оценка связана с темой славы, и сам факт сложения «песни о деянии» эту славу подтверждает. Не случайно Роланд, призывая товарищей к битве, говорит: «Пусть теперь каждый наносит сильнейшие удары, / Чтобы злых песен не сложили о нас» (*Or guart chascuns que granz colps i empleit,* / *Que malvaise cançun de nus chantét ne seit*, 1013–1014); еще раз та же видоизмененная формула возникнет в самый разгар боя — ее снова произносит Роланд, на этот раз с Оливье: *Que nuls prozdom malvaisement n'en chant*, 1517. Если прославлению героев служит жеста, и эти строки можно рассматривать как своего рода жанровую характеристику, то достоверность в «Песни о Роланде» подтверждается отсылкой к письменным источникам — хроникам. Заметим, что архаическому эпосу этого уточнения и не требовалось. В ChR рассказ несколько раз прерывается указаниями на записи событий трехсотлетней давности — в хрониках вообще и в «Деяниях франков» в частности (1443; 1684; 2097; 3263).

Указания на источники письменные или устные (жесты) отодвигают события в давние времена и одновременно придают им статус реально бывшего события. Письменные и устные источники в «Песни о Роланде» взаимно дополняют друг друга и вместе с тем подчеркивают неоднородность процесса формирования текста — наложение на традиционную эпическую технику элементов письменной по своему происхождению топики и «книжной» проблематики. Такого рода контаминация пронизывает, как полагают многие исследователи, всю «Песнь о Роланде», где на всех уровнях можно увидеть смешение письменного и устного следа. Последнее время все чаще делается попытка перестать объяснять все несообразности прежде всего генезисом ChR. Так, одна из точек зрения объясняет многочисленные примеры «современной» (для XI–XII вв.) ментальности поэмы тем, например, что последний автор — даже если признать трудно оспариваемый «устный» пласт — был ученым клириком, прекрасно осведомленным в идеологической проблематике эпохи [Dufournet 1993]. Отсюда и все «странности» жесты, которые мы видим на всех ее уровнях.

Однако противоречия древнейшего текста «Роланда», по-видимому, могут быть объяснены не только этим. Среди наиболее ярких противоречий «Песни о Роланде» — проблема интерпретации сюжета «Песни» и всего

эпизода битвы с Балиганом; эпическая нелогичность завершения песни о Роланде победой Карла; проблема истинного героя «Песни»: Карл или Роланд; проблема «нелогичного» поведения Роланда в сцене с рогом; проблема предательства Ганелона (одновременная верность сюзерену и месть Роланду). В «Песни о Роланде» мы имеем дело с почти предельным случаем резкой трансформации эпического сказания о славной гибели героя в битве (каковым изначально, по-видимому, и представал сюжет о Ронсевальском сражении) под влиянием идеологического и социального контекста эпохи. Однако идеология по преимуществу только сопутствует созданию героического характера и героического сюжета, но ни в коем случае не разрушает его. Более того, в ситуации с «Песнью о Роланде» взаимодействие эпической основы и наслоенного «социально-идеологического» оформления резко высвечивают как одну составляющую, так и другую.

Сюжет «Песни о Роланде» строится вокруг героической битвы франков, в которой гибнет франкский герой Роланд. Роланд — основная причина бедствий сарацин, он же — главная опора и самый смелый рыцарь в воинстве Карла. Причиной битвы становится предательство героя его отчимом Ганелоном, вследствие чего герой оказывается в заведомо проигрышной и тяжелой ситуации, обрекающей его на гибель и бессмертную славу. При этом обстоятельства таковы, что финал битвы формально оказывается победой франков — сарацины бегут, и их властитель Марсилий получает смертельную рану, однако весь арьергард погиб, умирает от ран сам Роланд, и гибель героя требует отмщения, что и происходит в финальной части поэмы — битве Карла с эмиром Балиганом. В ходе развития сюжета не только в полной мере формируется образ героя, но и реализуется целый ряд традиционных эпических мотивов:

– мотив героической биографии, роль которой выполняют военные подвиги, совершенные Роландом в Испании;

– мотив междоусобной распри, которая приводит к предательству героя; при этом предательство почти автоматически придает персонажу героический статус);

– мотив властителя, отправляющего героя в битву, один из самых характерных и зачинных мотивов эпической поэзии;

– мотив предсказания бедствий и гибели героя, реализуемый в ChR в пророческом сне Карла и предчувствии измены;

– мотив претерпевания бедствий героем, которые в эпосе всегда столь же героичны, сколь и его победы, потому что служат к возрастанию его славы и приумножению чести;

– мотив чести и героического выбора, воплощенный в горделивой «ошибке» героя, следствием чего становятся поражение и гибель войска; вина героя (дерзость, отвага, безрассудство), трактуемая в системе эпических мотиваций как нарушение запрета (подобный мотив, скажем, реализуется в сказании о последнем готском короле Родриго и предательстве графа Хулиана, призвавшего в Испанию мавров). При этом

поражение от превосходящих сил врага никак не умаляет славы героя, и примеров тому множество — гибель Гектора, Карны; гибель инфантов Лары и последнего готского короля Родриго; пленение и героическая гибель Хёгни и Гунтера и т. д.;

– мотив плача по герою, который обрамляет и сопровождает его гибель;

– мотив мести за гибель героя и оскорбление, нанесенное тем самым его властителю/сюзерену.

Все, что происходит в ChR, последовательно направлено на выстраивание героического образа Роланда — единственного и заглавного героя песни. Однако сомнения в единственности такой трактовки нередки в роландоведении. Достаточно вспомнить примечательную фразу А. Лорда: «Хотя внимание слушателей в основном обращено на Роланда, подлинный герой песни — Карл Великий» [Лорд 1994: 233] — или вопрос Ж. Дюфурне: «Не была ли “Песнь о Роланде” в той же мере “Песнью о Карле Великом”?» [Dufournet 1993: 49]. За этими двумя ремарками стоит целый комплекс недоумений и претензий исследователей. Во-первых, указания на «историческую незначительность Роланда» (величайший подвиг приписан герою по сути вымышленному), породившие необходимость отыскать обоснования в выборе фигуры юного Роланда (был ли он и в самом деле племянником Карла или это только сюжетный ход; какова роль родственной связи Карла и Роланда в жесте?[17]). Во-вторых — обоснование главной роли Карла в ChR и вопрос об уместности эпизода с Балиганом, возникшего, по общему ощущению, на последнем этапе формирования Оксфордской версии. Здесь вспоминается и лордовское утверждение, что Роланд по своей функции «заместителя в роли» сопоставим с Патроклом (что противоречит его же сравнению Роланда и Беовульфа), а значит, главная роль отведена Карлу, мстящему за его гибель врагу. Соответственно и эпизод с Балиганом оказывается, по его мнению, совершенно уместным и необходимым для сюжета жесты [Лорд 1994: 232–233]. Центральная и сюжетообразующая роль Карла доказывалась, исходя из интерпретации его образа как синтетического отражения трехфункциональной индоевропейской схемы Ж. Дюмезилем [Dumezil 1968: 16] и т. д.

Соответствие Роланда образу эпического героя, а Карла — эпического монарха демонстрируют не только перечисленные выше мотивы, но их воплощение в структуре поэмы. Независимо от наличия гипотетического реального прототипа для фигуры Роланда следует учесть, что и Роланд, и Карл прошли наиболее долгий путь жизни в эпосе, а потому обрели почти обязательный набор характеристик, присущих их ролям в эпосе. Роланд — юн, дерзок, задирист, красив, до безрассудства отважен, обладает исключительной силой и мощью. Все совершаемые им поступки соответствуют этому типу героя-воина: он славен многими победами; он верен своему

[17] См., например: [Ярхо 1926; Planche 1978].

властителю, он задевает Ганелона, навязав ему смертельно опасное посольство; он оказывается жертвой предательства, зависти и вражды; он, не задумываясь, соглашается остаться во главе арьергарда; он руководствуется прежде всего понятиями чести и славы; он беспощаден в битве и убивает больше всего врагов; он умирает, победив врага и заботясь о своей чести и славе. Карл, в свою очередь, наделен всеми характеристиками образцового правителя — стар, седобород, мудр; принимает верные решения, пользуясь советом приближенных; заботится о своем войске; наделен даром предчувствия; оплакивает гибель героя.

За каждым из них закреплены свои постоянные эпитеты, которые очень четко маркируют их функции и их амплуа в сюжете. Роланд — «горделивый» (*orgueilleus*; *e grant orgoill Rollant*, 1773), «гордый» (*fier*), «отважный вассал» (*cume vassal i fiert*), «безумный», «отважный», «бесстрашный» (*Li soens orgoilz*, 389; *Kar chascun jur de mort [il] s'abandunet*, 390; *Vostre curages est mult pesmes e fiers*, 256; *Vos estes vifs diable* / *El cors vos est entree mortel rage*, 745–746; *Rollant est proz*, 1093), он спорит со всеми, включая Карла (*si li vint cuntredire*, 195). Карл — «великий император» (*emper[er]e magnes*), «праведный король» (*dreiz emprere*, 308, 766), «седовлас и седобород», «пышнобородый», «прекрасен станом», «величав лицом» (*Blanche ad la barbe e tut flurit le chef,* / *Gent ad le cors e le cuntenant fier*, 117–118). Социальная и политическая ситуация XI–XII вв. очень естественно накладывается на отношения Карла-властителя и Роланда-героя, дополняя их связью «сюзерен–вассал». В Оксфордском варианте «Песни» эта тема отражает существующую социальную иерархию и ментальность сеньориального права, подтверждая тем самым незыблемость и твердость общественного порядка[18]. И с этой точки зрения их роли также закреплены и устойчивы. Формулы эти не пересекаются и никогда не переходят от Роланда к Карлу, даже когда Карл начинает выступать в амплуа воина, знаменитого своими победами. Замещающий героя в смерти, обычно побратим или помощник, должен быть близок ему по амплуа и обладать сходными качествами и функциями. Эту роль в «Песни о Роланде» выполняет Оливье, который умирает первым и предвосхищает смерть самого Роланда. А. Лорд сравнивает сходный способ расправы с врагом Беовульфа и Роланда (герой отрывает/отсекает руку врага), что как раз подчеркивает типологическую общность героев, но не делает Роланда замещающим своего короля, как полагает А. Лорд, а скорее передает Карлу, как и матери Гренделя, функцию мести. Карл не перенимает ни одну из функций-характеристик Роланда даже в последней части, когда выступает в своей воинской ипостаси.

Вместе с тем поэма в ее древнейшем виде действительно открывается хвалой императору Карлу (сразу появляется формула *emper*[*er*]*e magnes*, отражающая содержательный и оценочный смысл роли Карла в традиции), а закан-

[18] Ж. Дюфурне, разделяя идеи Ж. Дюби, рассматривает «Роланда» как настойчивую пропаганду сеньориально-вассальных отношений и осознанный призыв к знати перед лицом мавританской угрозы [Dufournet 1972: 142–158].

чивается сценой суда Карла и известием о новой грядущей битве. Сторонники идеи выдвижения Карла на заглавную роль в поэме зачастую ищут причину в идеологической установке — прежде всего утвердить в историографии образ Карла Великого в качестве идеального вождя в битве с неверными. Следует, однако, учесть еще один фактор, делающий Карла важнейшей и обрамляющей фигурой эпического действия, — активное сложение и распространение в то время целой серии chansons de geste, сразу проявивших тенденцию к циклизации, а фигура Карла в этом процессе играла ключевую роль: «Во многих песнях воздали ему честь» (*En plusurs gestes de lui sunt granz honurs*, 3181), — дав именование отдельному циклу, так называемой королевской жесте.

Тем не менее ни роль объединяющего цикл персонажа, ни идеологический контекст эпохи создания ChR никоим образом не дают оснований рассматривать Карла в качестве главного героя «Песни о Роланде». Эпос всегда занят героической судьбой, поэтому именно герой может «добирать» качества властителя (например, Сид, Беовульф) или других типов персонажей, но не наоборот. По крайней мере, с точки зрения формульно-тематической структуры, ничего не дает оснований предполагать такую перемену. Необходимо учесть еще один аспект. Кроме закрепленных и устойчивых формул-эпитетов за Карлом закреплены и определенные «темы» ChR: отдых в саду, совет, прием послов, сны-предзнаменования, сцены суда, характерные исключительно для властителя. Тем заметнее всякого рода отступления от заданного амплуа в случае с Карлом. Историзация сюжета, понимаемая как внесение в него современной политической и социальной проблематики, желание автора подчеркнуть значимость фигуры императора мотивирует появление части со второй битвой и окончательной победой над маврами, т. е. «тем» героя-воина. Характерная для эпоса повторяемость типических «тем» и мотивов внутри «Песни» оказывается здесь не вполне последовательной, и менее всего соблюдена симметрия основного сюжета. К повторяющимся «темам» второй части можно отнести сны-предвестники событий (самая неформульная часть поэмы), отчасти сцену отправления и приема послов (но она происходит между Марсилием и Балиганом), а также сбора полков к битве. В этой второй части нарушена и довольна четкая симметрия в отношении «своих» и «чужих». Здесь нарушается четко выдерживаемый принцип синонимичности всех воинских доблестей и характеристик, кроме веры, а соответственно, честности и благонравия, качеств, напрямую зависящих от правильной, т. е. «своей» веры. Второе войско врагов изображено совсем другими средствами. С одной стороны, еще более усилена его орнаментальность, напоминающая в значительной мере описания из рыцарских романов, с другой стороны, его состав — это уже не те же рыцари, но с противоположным «знаком», как описаны воины Марсилия, а «чудовищные» (по самым разным параметрам) воины Балигана: «Затем другие, мейсины с огромными головами, / на их спинах вдоль хребта / растет щетина, словно они кабаны» (*E l'altre apres de Micenes as chefs gros / Sur les eschines qu'il unt en mi les dos / Cil sunt seiet ensement cume porc*, 3221–3223). Выявляется любопытная зависимость: чем очевиднее в тек-

сте Оксфордского «Роланда» влияние идеологического контекста эпохи, тем очевиднее разрыв его с эпической основой песни. В оппозиции «свои–чужие» последние в финальном эпизоде существенно утрачивают эпичность, тогда как первые остаются в той же системе координат. Уже возвращение Карла в Ронсеваль и задача отомстить врагу, погубившему цвет рыцарства Франции, решается не столько военными средствами, сколько божественным вмешательством (солнце задерживается на небе, и продлевается день для погони) и с помощью природы (враг гибнет: «кто от воды, кто от меча» — *Alquanz ocis e li plusur neiet*, 2477).

Последующая битва с Балиганом занимает место очень незначительное, бой недолог, именно потому и воинские эпитеты Карла столь малочисленны и не выходят за рамки общей топики, применимой в ChR к самым разным персонажам, хотя исчезает один из его постоянных эпитетов — «седобородый». Главный эпитет Роланда «гордый» в сочетании «гордый король» (*orguillus reis*) лишь дважды применен к императору — и оба раза он звучит в устах его врагов, упрекающих Карла в ошибочности принятого им решения сражаться. Эта формула включена в похвальбу соперника, но не появляется как неотъемлемый эпитет персонажа. Единственная же «тема», которая оказывается обширно развернутой в финальной части ChR, до эпизода с битвой с Балиганом, — это «тема» плача властителя над героем. И как раз она совершенно уместно разворачивает постоянно сопровождающую формулу-функцию, описывающую основную характеристику Карла. Старый император все время «вздыхает», «льет слезы» и «плачет». Исследователи дают этому множество объяснений — «усталость от прожитых лет» (А. Д. Михайлов), «беспокойство» (П. ле Жантиль), конфликт между человеческими интенциями и чувством к Богу (А. Бюрже) и т. п. Объяснение этому надо искать в другом: важнейшая эпическая функция короля в поэме — сложить плач о герое и тем воздать ему хвалу и славу[19]. Отсюда и те наиболее частотные характеристики, которые он получает в «Песни о Роланде». Оплакивание смерти героя, по-видимому, одновременно представляет собой вариант разворачивания мотива эпической «слабости» властителя. Дагган справедливо отмечает, что наиболее полно (по количеству мотивов-компонентов) разворачиваются в ChR три «темы» — совет, плач, битва, смерть героя. Две первые — прерогатива властителя, две вторые — героя.

Именно идеологизацией сюжета и стремлением подчеркнуть значимость фигуры Карла Великого объясняется расщепление фигуры властителя-врага на двух персонажей, при том что Марсилий, изначально совершенно синонимичный Карлу (это подчеркнуто строгим параллелизмом сцен с их участием), оказывается смертельно раненным Роландом, но умирает только с окончательной победой франкского императора над пол-

[19] О структуре плачей в «Песни о Роланде» см. подробно: [Zumpthor 1959; Duggan 1973].

чищами неверных. И если для Роланда такой равноправный и однозначный соперник так и не находится (это то Бланкандрен, то племянник Марсилия, то сам Марсилий), то у Карла он все же появляется, причем словно бы с одной целью — выровнять ситуацию. Балиган «старше Вергилия и Гомера», велик и могуч властью и несметным войском, славен прошлыми победами, как и сам Карл.

Что касается Роланда, то «странности», связанные с ним, также объясняются вторжением в эпику рыцарской идеологии. Самое очевидное свидетельство этому — знаменитый эпизод с рогом, когда Роланд отказывается призвать на помощь Карла и основное войско. Традиционное совершение героического выбора и проявление героем безрассудной отваги оказывается странным, необоснованным и неразумным — в этом упрекает героя Оливье, воплощающий в себе главную рыцарскую добродетель: «умеренность», «разумность»: «Ведь вассальность требует разума, а не глупости; / более ценна умеренность, а не безрассудство» (*Kar vasselage par sens en est folie; / Mielz valt mesure que ne fait estultie* 1724–1725). Странный, без достаточной, на первый взгляд, мотивации отказ Роланда трубить в рог абсолютно естествен для героя, всегда отстаивающего не только общие интересы, но прежде всего личную честь. Другое дело, что отстаивание личной чести в конечном счете всегда оправдывается интересами коллективными и даже национальными, как в ChR. Однако более всего «странность» поступка Роланда подчеркнута зеркальной сценой финала боя, когда Роланд хочет протрубить в Олифан, и тут уже Оливье страшится бесчестья и не понимает, зачем надо звать Карла. Но и здесь все встает на места, если взглянуть на роль Карла с эпической точки зрения, которую излагает в ChR архиепископ Турпен, — Карл вернется, чтобы отомстить и оплакать: *Venget li reis, si nus purrat venger* (1744); *Si nus plurrunt de doel e de pitet* (1749). С точки зрения «вежественного», «разумного» Оливье, неверны и отказ, и зов. Несовпадение двух систем ценностей на самом деле многократно усиливает как эпическую последовательность образа Роланда, так и чужеродность герою другого (скорее рыцарского и литературного, нежели эпического) типа поведения.

Подобным же образом осложняется предательство Ганелона. Противоречие рождается из-за несовпадения поведения героя по отношению к монарху и по отношению к герою. Сам Ганелон говорит Роланду: *Tu n'ies mes hom ne jo ne sui tis sire* (297), подчеркивая, что их-то вассальные отношения не связывают. Однако Ганелон — верный вассал, храбр, умен, он с успехом выполняет поручение Карла, не предает императора, обеспечивает отход основной части войска, и лишь чувство личной неприязни, зависти и мести объясняет его предательский поступок по отношению к Роланду и пэрам. Именно за гибель Роланда и казнит его Карл. При этом сохранение вассального долга по отношению к императору, естественное в контексте сеньориально-вассальных установлений общества, не усиливает и не утяжеляет предательство, а допускает внутри «Песни» неоднозначность оцен-

ки. Защитники Ганелона не видят здесь измены императору, и в какой-то момент лишь Тьерри восстает против Ганелона на стороне Карла.

Анализ трудных мест «Роланда» показывает, что способ взаимодействия традиционного эпического сюжета с идеологическим контекстом в древнейшем французском памятнике оказывается отнюдь не «мягким и синтетическим», а достаточно резким и подчеркнуто противоречивым. Каждая из составляющих словно бы противится органичному соединению, и основной эпический сюжет (выражаемый прежде всего в мотивно-формульной структуре «Песни») в силу долгой истории своего бытования с трудом поддается трансформации современностью. Иной пример взаимодействия эпического материала с эпохой демонстрирует староиспанский эпос «Песнь о моем Сиде».

* * *

Исследовательская история «Песни о Роланде» и «Песни о моем Сиде» включила в себя все повороты и перипетии эпосоведения последних полутора сотен лет, многие из проблем оказались решены, или угол зрения на них стал иным. Вопрос генезиса уступил место проблеме состояния на момент записи, а также проблеме датировки записи текста; при этом разная повествовательная техника — устно-традиционной и письменной культуры — обрела достаточно точные механизмы анализа. Историческое перестало восприниматься как непреложная власть факта, а рассматривается как сложнейший процесс взаимодействия идеологического и социокультурного контекста эпохи и эпической модели. «Песнь о Роланде» в этом процессе взаимодействия дает пример последовательного сопротивления эпической основы, обусловливающего многие содержательные и стилистические «неувязки» песни. По-видимому, причина тому — долгий путь бытования сказания о Роланде в устной традиции и законченное оформление фигуры эпического героя к моменту его адаптации в конце XI в. Однако пути изучения эпоса отнюдь не исчерпаны, и более всего перспектив для романского эпоса открывается на пути исследования дальнейшего существования жанра и сюжетов в традиции (французские chansons de geste XII–XIV вв.; испанские поэмы, хроники и романсы) с точки зрения как их создания и обновления, так и условия исполнения и взаимодействия с книжной словесностью. Да и собственно эпические аспекты романского эпоса — типология эпических мотивов и персонажей, анализ формул и типических сцен, дифференциация с законами литературного творчества — по-прежнему не потеряли своей актуальности.

Литература

Боура 2002 — *Боура С. М.* Героическая поэзия / Пер. с англ. Н. П. Гринцера, И. В. Ершовой. М.: Нов. лит. обозрение, 2002. 791 с.

Зюмтор 2003 — *Зюмтор П.* Опыт построения средневековой поэтики / Пер. с фр. И. Стаф. СПб.: Алетейя, 2003. 544 с.

Лорд 1994 — *Лорд А. Б.* Сказитель / Пер. с англ. Ю. А. Клейнера и Г. А. Левинтона. М.: Вост. лит., 1994. 368 с.

Менендес Пидаль 1961 — *Менендес Пидаль Р.* Избранные произведения / Пер. с исп. М.: Изд-во иностр. лит., 1961. 772 с.

Памятники 1978 — Памятники книжного эпоса: Стиль и типологические особенности / Отв. ред. Е. М. Мелетинский. М.: Наука, 1978. 272 с.

Ярхо 1926 — *Ярхо Б. И.* Юный Роланд. Л.: Academia, 1926. 136 с.

Adams 1972 — *Adams K.* The metrical irregularity of the Cantar de Mio Cid: A restatement based on the evidence of names, epithets and some other aspects of formulaic diction // Bulletin of Hispanic Studies. Vol. 49. 1972. P. 109–119.

Bédier 1908 — *Bédier J.* Légendes épiques; recherches sur la formation des chansons de geste. Paris: Champion, 1908. Vol. 1. 464 p.

Beretta 2000 — *Beretta C.* Studio sui rapporti fra i manoscritti rimati della *Chanson de Roland*, Premessa di Cesare Segre // Annali della facoltà di lettere e filosofia. Potenza: Università degli Studi della Basilicata, 2000. P. 7–160.

Busby 2005 — *Busby K. Mise en texte* as indicator of oral performance in Old French verse narrative // Vitz, E. B., Regalado, N. F., Lawrence, M. (eds.) Perfoming medieval narrative. Ed. by E. B. Vitz, N. F. Regalado, M. Lawrence. Cambridge; Rochester, NY: D. S. Brewer. 2005. P. 61–71.

Cerquiglini 1981 — *Cerquiglini B.* Roland à Roncevaux, ou la trahison des clercs // Littérature. Vol. 42. 1981. P. 40–56.

Chaplin 1976 — *Chaplin M.* Oral-formulaic style in the epic: a progress report // Medieval Hispanic studies presented to Rita Hamilton. London: Tamesis, 1976. P. 11–20.

Corbellari 1997 — *Corbellari A.* Traduire ou ne pas traduire: le dilemme de Bédier. À propos de la traduction de la Chanson de Roland // Vox romanica. Vol. 56. 1997. P. 63–82.

De Chasca 1968 — *De Chasca E.* Registro de fórmulas verbales en el CMC. Iowa: Univ. of Iowa, 1968. 50 p.

De Chasca 1972 — *De Chasca E.* El arte juglaresco en el "Cantar de Mio Cid". 2a. ed. Madrid: Gredos, 1972. 350 p.

Deyermond 1987 — *Deyermond A. D.* El "Cantar de mio Cid" y la épica medieval española. Barcelona: Sirmio, 1987. 128 p.

Dufournet 1972 — *Dufournet J. C.* Cours sur la Chanson de Roland. Paris: CDU, 1972. 250 p.

Dufournet 1993 — *Dufournet J. C.* La Chanson de Roland. Paris: GF-Flammarion, 1993. 452 p.

Duggan 1973 — *Duggan J. J.* The «Song of Roland». Formulaic style and poetic craft. Berkeley: Univ. of California Press, 1973. 226 p.

Duggan 1974 — *Duggan J. J*. Formulaic diction in the “Cantar de Mio Cid” and the old French epic // Forum for Modern Language Studies: The Journal of Literary, Cultural and Linguistic Studies from the Middle Ages to the Present. Vol. 10 (3). 1974. P. 260–269.

Duggan 1989 — *Duggan, J. J*. Performance and transmission, aural and ocular reception in the twelfth-and thirteenth-century vernacular literature of France // Romance Philology. Vol. 43 (1). 1989. P. 49–58.

Duggan 2005 — *Duggan J. J*. General Introduction: Editing the “Song of Roland” // La Chanson de Roland = The Song of Roland: The French Corpus. Turnhout: Brepols Publishers, 2005. Vol. 1. P. 5–38.

Dumezil 1968 — *Dumezil G*. Mythe et epopee. I. L’Idéologie des trois fonctions dans les épopées des peuples indo-européens. Paris: Gallimard, 1968. 542 p.

Foerster 1878 — *Foerster W*. Rev. on: Th. Müller, La chanson de Roland // Romania. No. 21. 1878. P. 469.

Foley 1995 — *Foley J. M*. The singer of tales in performance. Bloomington: Indiana Univ. Press, 1995. 235 p.

Foley 1997 — *Foley J. M*. Traditional signs and Homeric art // Written voices, spoken signs: Tradition, performance, and the epic text. / Ed. by E. Bakker, A. Kahane. Cambridge (Mass.): Harvard Univ. Press, 1997. P. 56–82, 238–243.

Geary 1980 — *Geary J. S.* Formulaic Diction in the “Poema de Fernán González” and the “Mocedades de Rodrigo”: A Computer-Aided Analysis. Madrid: Porrúa. 1980. xv + 180 p.

Heinemann 1993 — *Heinemann E. A*. L’art métrique de la chanson de geste: essai sur la musicalité du récit. Genève: Droz, 1993. 357 p. (Publications romanes et françaises; 205).

Horrent 1956 — *Horrent J*. Les Chroniques espagnoles et Chansons de Geste // Le Moyen Age. Vol. 62. 1956. P. 279–299.

La Chanson de Roland 2005 — La Chanson de Roland = The Song of Roland: The French Corpus / Preliminaries, general introduction, editing the Song of Roland by J. J. Duggan; Concordance of Laisses by K. Akiyama. Part 1: The Oxford Version / Ed. by I. Short. Part 2: The Venice 4 Version / Ed. by R. F. Cook. Part 3: The Châteauroux — Venice 7 Version / Ed. by J. J. Duggan. Part 4: The Paris Version / Ed. by A. C. Rejhon. Part 5: The Cambridge Version / Ed. by W. G. van Emden. Part 6: The Lyon Version / Ed. by W. W. Kibler. Part 7: The Fragments / Ed. by W. Kibler. 3 vols. Turnhout: Brepols Publishers, 2005. 2917 + xiv p.

Menendéz Pidal 1966 — *Menendéz Pidal R.* Los cantores épicos yugoeslavos y los occidentales: El Mio Cid y dos refundidores primitivos // Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona. Vol. 31. 1966. P. 195–225.

Miletich 1976 — *Miletich J. S*. The quest for the “formula”: A comparative reappraisal // Modern Philology. Vol. 74. 1976. P. 11–23.

Müller 1878 — *Müller Th*. La chanson de Roland. Göttingen: Dieterich, 1878. 454 p.

Nykrog 1967 — *Nykrog P.* La composition du *Roland* d’Oxford // Romania. Vol. 88. 1967. P. 509–526.

Paris 1865 — *Paris G*. Histoire poétique de Charlemagne. Paris: Paris A. Franck, 1865. 546 p.

Pellen 1985 — *Pellen R*. Le modéle du vers épique espagnol, à partir de la formule cidienne [el que en buen hora...] // Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale. Vol. 10. 1985. P. 5–37; Vol. 11. 1986. P. 5–132.

Planche 1978 — *Planche A*. Roland fils de personne: Les structures de parenté du héros dans le manuscrit d’Oxford // Charlemagne et l’épopée romane. Paris: Les Belles Lettres, 1978. Vol. 2. P. 595–604.

Rychner 1955 — *Rychner J*. La chanson de geste. Essai sur l'art épique des jongleurs. Genève: Droz, 1955. 174 p.

Salvador Martínez 1975 — *Salvador Martínez H*. El "Poema de Almería" y la épica románica. Madrid: Gredos, 1975. 478 p.

Segre 1971 — *Segre C*. La Chanson de Roland. Ed. crit. Milano; Napoli: Riccardo Ricciardi, 1971. 691 p.

Short 2005 — Introduccion: The Oxford version / Ed. by I. Short // La Chanson de Roland = The Song of Roland: The French Corpus. Turnhout: Brepols Publishers. 2005. Vol.1. P. 13–107.

Smith 1986 — Poema de mio Cid / Ed. by C. Smith. Madrid: Cátedra, 1986. 369 p.

Smith 2000 — *Smith B. T*. The development of the epic formula in medieval Spain: Ph.D. dissertation. Pennsylvania: Univ. of Pennsylvania, 2000.

Stengel 1873 — Stengel E. Die Chansondegeste-Handschriften der Oxforder Bibliotheken // Romanische Studien. Vol. 3. 1873. P. 380–409.

Zumthor 1959 — *Zumthor P*. Étude typologique des planctus contenus dans la *Chanson de Roland* // La technique littéraire des chansons de geste. Actes du colloque de Liège (septembre 1957). Paris: Le Belles Lettres, 1959. P. 219–235.

The *Song of Roland* and the history of scholarly investigation of the "songs of heroic deeds"

Ershova, Irina V.
PhD (Cand. of Science in Philology), Professor, Department of Comparative Literature, Institute for Philology and History, Russian State University for the Humanities
Russia, 125993, GSP-3, Moscow, Miusskaya sq., 6
Tel.: +7 (499) 250-61-15
E-mail: i.v.ershova@ list.ru

Abstract. The history of scholarly investigation of the *Song of Roland* (and the Romanic epic on the whole, including the *Song of My Cid*) reflects all the twists and upheavals characterizing epic studies throughout the last 150 years. Search for the origins gave way to the problem of text fixation, its dating and characteristics of the text being fixed; meanwhile, the very methodology of analyzing different narrative techniques, those of traditional oral and written cultures, has become quite elaborate and precise. The article starts with a historical survey of scholarly explorations of *chansons de geste*, which lays the basis for further inquiry into the peculiarities of the interaction between traditional epic models and the historical and cultural context of the time when the *Song of Roland* was composed and assumed its final shape. Special attention is paid to the problem of transformation of the traditional constituent elements of the

Song, i.e. epic character patterns, themes, motifs and formulaic structure of the poem. Such an approach casts new light upon a number of much discussed topics, such as: 1) the contamination of oral and written techniques; 2) the interpretation of plot development and, specifically, of the episode describing the battle with Baligan; 3) the illogical (from the traditional epic point of view) ending of the poem with Charlemagne's victory; 4) the problem of the poem's main hero (whether it is Charlemagne or Roland) etc.

Analysis of these problematic issues shows that within the *Song* a traditional epic plot interacts with a contemporary ideological framework not in a "smooth and synthesizing" way, but in a rather sharp and pointedly conflicting manner. Each component resists an organic unity, and the basic traditional plot (mostly revealed by the poem's motive structure), which has a long history behind it, hardly yields to alignment with contemporary cultural patterns.

Keywords: medieval literature, epic studies, oral theory, chansons de geste, heroic poetry, formula, motif, *Chanson de Roland, Cantar de mio Cid,* comparative study

References

Adams, K. (1972). The metrical irregularity of the Cantar de Mio Cid: A restatement based on the evidence of names, epithets and some other aspects of formulaic diction. *Bulletin of Hispanic Studies, 49*, 109–119.

Bédier, J. (1908). *Légendes épiques; recherches sur la formation des chansons de geste*, vol. 1. Paris: Champion. 464 p. (In French).

Beretta, C. (2000). Studio sui rapporti fra i manoscritti rimati della *Chanson de Roland*, Premessa di Cesare Segre. In *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia*, 7–160. Potenza: Università degli Studi della Basilicata. (In Italian).

Bowra, C. M. (2002). *Geroicheskaia poeziia*. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. (Transl. by N. P. Grintser, I. V. Ershova from: Bowra, C. M. (1952). *Heroic poetry*. London: Macmillan). 791 p. (In Russian).

Busby, K. (2005). *Mise en texte* as indicator of oral performance in Old French verse narrative. In E. B. Vitz, N. F. Regalado, M. Lawrence (eds.). *Perfoming medieval narrative*, 61–71. Cambridge; Rochester, NY: D. S. Brewer.

Cerquiglini, B. (1981). Roland à Roncevaux, ou la trahison des clercs. *Littérature, 42*, 40–56. (In French).

Chaplin, M. (1976). Oral-formulaic style in the epic: A progress report. In *Medieval Hispanic studies presented to Rita Hamilton*, 11–20. London: Tamesis.

Corbellari, A. (1997). Traduire ou ne pas traduire: le dilemme de Bédier. À propos de la traduction de la Chanson de Roland. *Vox romanica, 56*, 63–82. (In French).

De Chasca, E. (1968). *Registro de fórmulas verbales en el CMC*. Iowa: Univ. of Iowa. 50 p. (In Spanish).

De Chasca, E. (1972). *El arte juglaresco en el "Cantar de Mio Cid"*. 2nd. ed. Madrid: Gredos. 350 p. (In Spanish).

Deyermond, A. D. (1987). *El "Cantar de mio Cid" y la épica medieval española* [The *Song of my Cid* and the medieval Spanish epics]. Barcelona: Sirmio. 128 p. (In Spanish).

Dufournet, J. C. (1972). *Cours sur la Chanson de Roland*. Paris: CDU. 250 p. (In French).

Dufournet, J. C. (1993). *La Chanson de Roland*. Paris: GF-Flammarion. 452 p. (In French).

Duggan, J. J. (1973). *The "Song of Roland". Formulaic style and poetic craft*. Berkeley: Univ. of California Press. 226 p.

Duggan, J. J. (1974). Formulaic diction in the "Cantar de Mio Cid" and the old French epic. *Forum for Modern Language Studies: The Journal of Literary, Cultural and Linguistic Studies from the Middle Ages to the Present*, *10*(3), 260–269.

Duggan, J. J. (1989). Performance and transmission, aural and ocular reception in the twelfth- and thirteenth-century vernacular literature of France. *Romance Philology, 43*(1), 49–58.

Duggan, J. J. (2005). General introduction: Editing the "Song of Roland". In J. J. Duggan et al. (eds.). *La Chanson de Roland = The Song of Roland: The French corpus, 1,* 5–38, Turnhout: Brepols Publishers.

Duggan, J. J. et al. (eds.). (2005). *La Chanson de Roland = The Song of Roland: The French corpus*. Preliminaries, general introduction, editing the Song of Roland by J. J. Duggan; Concordance of Laisses by K. Akiyama. *Part 1: The Oxford Version*, ed. by I. Short. *Part 2: The Venice 4 Version*, ed. by R. F. Cook. *Part 3: The Châteauroux — Venice 7 Version*, ed. by J. J. Duggan. *Part 4: The Paris Version*, ed. by A. C. Rejhon. *Part 5: The Cambridge Version*, ed. by W. G. van Emden. *Part 6: The Lyon Versio*n, ed. by W. W. Kibler. *Part 7: The Fragments*, ed. by W. Kibler. 3 vols. Turnhout: Brepols Publishers, 2005. 2917 + xiv p.

Dumezil, G. (1968). *Mythe et épopée. I. L'Idéologie des trois fonctions dans les épopées des peuples indo-européens*. Paris: Gallimard. 542 p. (In French).

Foerster, W. (1878). Rev. of: Th. Müller, *La chanson de Roland. Romania, 21*, 469.

Foley, J. M. (1995). *The singer of tales in performance*. Bloomington: Indiana Univ. Press. 235 p.

Foley, J. M. (1997). Traditional signs and Homeric art. In E. Bakker, A. Kahane (eds.). *Written voices, spoken signs: Tradition, performance, and the epic text*, 56–82, 238–243. Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press.

Heinemann, E. A. (1993). *L'art métrique de la chanson de geste: Essai sur la musicalité du récit*. Genève: Droz. 357 p. (Publications romanes et françaises; 205). (In French).

Horrent, J. (1956). Les Chroniques espagnoles et Chansons de Geste. *Le Moyen Age, 62*, 279–299. (In French).

Iarkho, B. I. (1926). *Iunyi Roland* [Young Roland]. Leningrad: Academia. 136 p. (In Russian).

Geary, J. S. (1980). *Formulaic diction in the "Poema de Fernán González" and the "Mocedades de Rodrigo": A computer-aided analysis.* Madrid: Porrúa. xv + 180 p.

Lord, A. B. (1994). *Skazitel'*. Moscow: Vostochnaia literatura RAN. (Transl. by Iu. A. Kleiner and G. A. Levinton from: Lord, A. B. (1960). *The singer of tales*. Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press). 368 p. (In Russian).

Meletinskii, E. M. (ed.) (1978). *Pamiatniki knizhnogo eposa: Stil' i tipologicheskie osobennosti* [Monuments of the literary epic: Style and typological peculiarities]. Moscow: Nauka. 272 p. (In Russian).

Menendéz Pidal, R. (1966). Los cantores épicos yugoeslavos y los occidentales: El Mio Cid y dos refundidores primitivos. *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona, 31*, 195–225. (In Spanish).

Miletich, J. S. (1976). The quest for the "formula": A comparative reappraisal. *Modern Philology, 74*, 11–23.

Müller, Th. (1878). *La chanson de Roland*. Göttingen: Dieterich. 454 p.

Menendez Pidal, R. (1961). *Izbrannye proizvedeniia* [Selected works]. Transl. from Spanish. Moscow: Izdatel'stvo inostrannoi literatury. 772 p. (In Russian).

Nykrog, P (1967). La composition du *Roland* d'Oxford. *Romania, 88*, 509–526. (In French).

Paris, G. (1865). *Histoire poétique de Charlemagne*. Paris: A. Franck. 546 p. (In French).

Pellen, R. (1985–1986). Le modéle du vers épique espagnol, à partir de la formule cidienne [el que en buen hora...]. *Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale, 10*, 5–37; *11*, 5–132.

Planche, A. (1978). Roland fils de personne: Les structures de parenté du héros dans le manuscrit d'Oxford. In *Charlemagne et l'épopée romane*, vol. 2, 595–604. Paris: Les Belles Lettres. (In French).

Rychner, J (1955). *La chanson de geste. Essai sur l'art épique des jongleurs.* Genève: Droz. 174 p. (In French).

Salvador Martínez, H. (1975). *El "Poema de Almería" y la épica románica*. Madrid: Gredos. 478 p. (In Spanish).

Segre, C. (1971). *La Chanson de Roland. Ed. crit*. Milano; Napoli: Riccardo Ricciardi. 691 p.

Short, I. (ed.) (2005). Introduccion: The Oxford version. In J. J. Duggan et al. (eds.). *La Chanson de Roland = The Song of Roland: The French corpus, 1*, 13–107. Turnhout: Brepols Publishers.

Smith, C. (ed.). (1986). *Poema de mio Cid*. Madrid: Cátedra. 369 p.

Smith, B. T. (2000). *The development of the epic formula in medieval Spain: Ph.D. dissertation*. Pennsylvania: Univ. of Pennsylvania.

Stengel, E. (1873). Die Chansondegeste-Handschriften der Oxforder Bibliotheken. *Romanische Studien, 3*, 380–409. (In German).

Zumthor, P. (1959). Étude typologique des planctus contenus dans la *Chanson de Roland* [Essay on the typology of a continuous lament in the *Song of my Cid*]. In: *La technique littéraire des chansons de geste. Actes du colloque de Liège (septembre 1957)* [Literary technique of the chansons de geste. Proceedings of the Colloquium in Liege, september 1957], 219–235. Paris: Le Belles Lettres. (In French).

Zumthor, P. (2003). *Opyt postroeniia srednevekovoi poetiki* [Toward a Medieval Poetics]. Transl. from French by I. Staf. St. Petersburg: Aleteiia. 544 p. (In Russian).

Ershova, I. V. (2015). The *Song of Roland* and the history of scholarly investigation of the "songs of heroic deeds". *Shagi / Steps, 1*(2), *54–85*