

МИХАИЛ Б. МЕЙЛАХ
Ленинград

ДИАЛОГИЧЕСКИЕ ЖАНРЫ ПОЭЗИИ ТРУБАДУРОВ

Два жанра поэзии трубадуров — любовная куртуазная канцона и жанр сирвенты, в котором находили выражение политические, религиозные, этические, литературные воззрения певцов — традиционно считаются основными формами провансальской лирики. Действительно, подавляющее большинство поэтических текстов трубадуров относится к одной из двух названных форм, которые, однако, никак не исчерпывают жанрового богатства этой поэзии. Более того, некоторые существенные элементы куртуазной поэзии преобладают или раскрываются именно в тех жанрах, которые, исходя из их удельного веса в корпусе трубадуров, принято называть „второстепенными”¹.

К этим жанрам относятся, в частности, диалогические формы, представленные, в свою очередь, несколькими разновидностями. Речь идет, прежде всего, о так называемых прениях — пьесах, сочиненных или, во всяком случае, исполняемых двумя певцами, которые, чередуясь от строфы к строфе, обмениваются на протяжении песни своими взглядами. Существует два основных варианта прений. Первый из них, тенсона, допускает свободное развитие диалога. Другой, называемый джок партит (*joc partit*) или партимент предусматривает, чтобы трубадур, открывающий прение, задавал тему, сводимую к дилемме, которая и будет обсуждаться в пьесе, причем собеседники должны придерживаться противоположных взглядов². В жанре тенсоны трубадуры, таким образом, ограничиваются обменом мнений, тогда как партимен может быть настоящим дебатом. В обоих случаях один ставит ту или иную проблему или просто высказывает некоторое суждение во вступительной строфе;

¹ Деление жанров провансальской лирики на основные и второстепенные восходит к трактату XIV века *Leys d'Amors* (II. 184 и след., éd. Anglade). По некоторым классификациям, основных жанров шесть (канцона, сирвента, тенсона, партимен, пастурель и альба), все остальные — второстепенные. См. A. Jeanroy, *Les Genres lyriques secondaires dans la poésie provençale du XIV siècle*, [b:] *Studies in French and Mediaeval Literature Presented to Prof. M. K. Pope*, Manchester 1939, pp. 209—214.

² См. *Leys d'Amors*, II. 182—183.

в следующей строфе, повторяющей строфическую структуру и рифмы предыдущей выражает свое мнение его оппонент, соблюдая заданную схему строфы и мотив, дальше снова вступает его собеседник и т. д. Формальная сложность прений свидетельствует против возможности их импровизированного характера. Некоторые пьесы, по-видимому, сочинялись и исполнялись по уговору двумя трубадурами, в других авторство второго поэта является фиктивным. В целом партимены представляют собой жанр куртуазный по преимуществу, тогда как в более свободных тенсонах, как будет показано ниже, нередко обнаруживаются разного рода „сниженные” мотивы.

Жанр прений никак нельзя назвать малочисленным: до нас дошло около девяноста тенсон и ста двадцати партименов. Какие же вопросы обсуждались в прениях? Это были, преимущественно, наиболее казуистические каверзы куртуазного катехизиса. Вот некоторые типичные проблемы — что больше питает любовь: глаза или сердце? Кто более достоин найти благоволение в очах Дамы, — достойный, но бедный человек, или богатый, но дурной? Что легче перенести, — смерть или измену возлюбленной Дамы? Когда чувства влюбленного сильнее, — до того, как он принят Дамой, или после? Что следует предпочесть: любить ту, которая вас ненавидит, или самому ненавидеть влюбленную в вас? Что лучше: принимать хорошие подарки или иметь возможность их делать? Что более ценно: быть богатым или владеть семью свободными искусствами? В одном из самых поздних дебатов, относящихся к эпохе так называемой тулузской „Академии цветочных состязаний”, пытавшейся оживить угасающее искусство трубадуров, один из его участников, Арнальд Аламан, предлагает для обсуждения проблему, — что следует предпочесть, — день или ночь пребывать в раю вопреки воле Божьей, если только такое возможно, или находиться в аду, доставляя этим Богу удовольствие? — К счастью, замечает В. Ф. Шишмарев, приводящий этот пример в своей монументальной монографии о средневековой лирике, — на долю Арнальда достался ад³. Приведу в заключение пример хрестоматийно известного партимена трех трубадуров, — Саварика де Маулеона, Гаусельма Файдита и Юка де ла Бакалария, которые должны решить следующую проблему. Три рыцаря ухаживают за одной дамой, и на одного она бросила любовный взгляд, другому нежно пожала руку, а третьему, улыбаясь, слегка наступила на ногу: кому же она выказала большую любовь? Три трубадура оказываются не в состоянии разрешить эту проблему, и постановляют обратиться для окончатель-

³ В. Ф. Шишмарев, *Лирика и лирики позднего средневековья*, Париж 1911, стр. 133. Полный свод вопросов, обсуждаемых в прениях, см. в приложении к новейшей и интереснейшей книге, посвященной этому жанру: S. Neumeister, *Das Spiel mit der höfischen Liebe*, München 1969, s. 201—209, Beihefte zu „Poetica”, 5. В этой книге можно найти и библиографические сведения о всей предшествующей литературе. Там же, стр. 1950—200, список всех сохранившихся провансальских прений.

ного решения к одной авторитетной Даме и ее просвещенному двору (что ошибочно считалось в свое время одним из веских доказательств в пользу реального существования судов любви, которое, кстати, и обосновывалось, опираясь во многом на жанр прений). Этот текст, на мой взгляд, очень хорошо иллюстрирует ту высоко поэтизированную атмосферу, которая культивировалась в мире куртуазии.

Все эти и подобные проблемы куртуазного, морального, политического и даже эстетического характера, обсуждаемые в прениях, сильно отдают средневековой схоластикой, и в самом деле, жанр этот находит широкие аналогии в схоластических диспутах или в формах средневекового судопроизводства, превосходно пародированных Рабле, а более близкие — в соответствующих средневековых латинских диалогических формах (*conflictus, certamen*)⁴ — разного рода прениях Весны с Зимой, воды с вином, розы с лилией, Молодости со Старостью и т. п., представляющих собой риторические упражнения, нередко пронизанные, однако, архетипическими мотивами. В провансальских же прениях схоластическая струя хорошо согласуется с поэтикой куртуазной песни, основанной на повторении и рекомбинации определенных традицией формул, — так называемой эстетикой установленного, о которой мною говорилось и писалось в отечественной и западной литературе последнего времени⁵. Нет необходимости считать жанр тенсон и партименов простым сколком с латинской литературы, точно так же как возникновение этого жанра у трубадуров не стоит объяснять как дальнейшую только ступень на пути развития сирвенты⁶. В самом деле, трубадуры нередко обменивались сирвентами, и высказывалась точка зрения, что отсюда недалеко до подобных диалогизированных прений. Мне представляется, однако, что дело обстоит как раз наоборот, и обмен сирвентами составляет наиболее внешнее выражение той тенденции и диалогичности, которая изначально заложена в куртуазной поэзии. Об этом следует сказать подробнее.

Хотя по форме прения и представляют собой, в сущности, диалогизированную сирвенту, жанр этот по своему существу уходит корнями в архаическую обрядность. Непосредственно в поэзии трубадуров можно указать, наряду с обменом сирвентами, на обмен эпиграмматическими куплетами полемического или сатирического характера, восходящий, несомненно, к фольклор-

⁴ См. Н. Walter, *Das Streitgedicht in der lateinischen Literatur des Mittelalters*, München 1910; M. Manitius, *Geschichte der lateinischen Literatur des Mittelalters*, B. 3, München 1964², s. 944—963.

⁵ См. М. Мейлах, *К вопросу о поэтике средневековой литературы: поэзия трубадуров*, „Известия АН СССР”, серия лит. и языка, т. XXIX: 1970, вып. 4, стр. 297—305. Новейшая книга: P. Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris 1972.

⁶ Первая точка зрения, высказанная, в частности, в старой работе: L. Selbach, *Das Streitgedicht in der altprovenzalischen Lyrik und sein Verhältniss zu ähnlichen Dichtungen anderer Literaturen*, Marburg 1886, вторая обосновывается в монументальном двухтомном исследовании А. Jeanroy, *La Poésie lyrique des troubadours*, Paris 1934, vol. 2, p. 247 sq.

ным обычаям (ряд таких куплетов представляет собой, например, прение загадками, подобными тем, какими обменивался так называемый побочный сын короля Арагонского с Ростэнем Беренгьером Марсельским — № № 103 и 427 по справочнику Пиллэ-Карстенса, дальше сокращенно — Р.=С). В этом обычае надо видеть один из аспектов генезиса куртуазных прений. В жанровом отношении прения, как диалогическая форма, предполагающая столкновение противоположных взглядов, часто находящихся в отношении дополнителности, представляют собой проявление глубокой, идущей от античности традиции диалогической диалектики, вскрытой М. М. Бахтиным⁷. Диалогизация, несомненно, является художественным приемом, опирающимся на глубинные тенденции средневекового и архаического искусства, в свою очередь, отражающие некоторые архетипические механизмы сознания. В русле лирической поэзии, развивавшейся на европейской почве, эти тенденции выражались в различных системах как амбейной и хоровой, так и индивидуальной лирики, — от хоров греческой драмы и эпипикии Пиндара до средневековой поэзии скальдов и творчества трубадуров. Временами скрытая, временами выступающая наружу диалогичность многих жанров, культивировавшихся в Европе (чтобы не выходить за ее пределы), представляет собой, может быть, наиболее универсальный порождающий механизм всякого словесного искусства, который должен быть поставлен в ряд с формами параллелизма, составляющего, как известно, одну из ключевых категорий „исторической поэтики” А. Веселовского. Универсальность принципа, который Веселовский и его школа определяли как параллелизм, выясняется, однако, лишь в последнее время, в связи с работой, проделанной школой культурной антропологии, проливающей свет на связь этого принципа с наиболее общими моделями архетипического сознания и, как следствие, порождающими моделями ранних форм искусства. В основе этих моделей лежат системы бинарных семантических противопоставлений. Диалогические структуры с их вопросно-ответным характером, лежащим у истоков многих жанров, но стирающимся по мере их развития, восходят к этим фундаментальным архетипическим моделям, оказываясь общими как для рассматриваемых лирических форм так и для далеко ушедших от своих источников разновидностей полифонического романа, изученных М. М. Бахтиным в его книге о поэтике Достоевского. В этом сказывается самая природа литературного жанра, который, по мысли М. М. Бахтина,

отражает наиболее устойчивые, „вековые” тенденции развития литературы. В жанре всегда сохраняются неумирающие элементы архаики... Жанр возрождается и обновляется на каждом новом этапе развития литературы и в каждом индивидуальном

⁷ М. М. Бахтин, *Проблемы поэтики Достоевского*, М. 1963, стр. 135—162. См. также статью В. В. Иванова, *Значение идей М. М. Бахтина о знаке, высказывании и диалоге для современной семиотики*, [в:] *Труды по знаковым системам*, т. VI, Тарту 1973, стр. 20—32.

произведении данного жанра. В этом жизнь жанра... Жанр — представитель творческой памяти в процессе литературного развития. Именно поэтому жанр и способен обеспечить единство и непрерывность этого развития (ук. соч., стр. 141-142).

Что же касается рассматриваемого жанра прений, то принципиальная диалогичность представленная здесь еще почти в чистом виде усиливается в нем идентичностью структур симметричных отрезков текста — строф, скрепленных единством рифмы. Более того, самый принцип рифмы в светской поэзии Европы, впервые нашедшей себе место на провансальской почве (как это было, кстати, чутко замечено Пушкиным), — определяется теми же основными моделями бинарных семантических оппозиций, стоящими за композиционно фиксированным параллелизмом, организующим стих семитического типа и навязавшим свои структурные модели европейской литургической поэзии через сирийско-греческие образцы. Рифма, таким образом, представляет собой лишь дальнейшую ступень этого параллелизма, в свою очередь, детерминированного этими архетипическими моделями⁸.

Все это длинное отступление не ставило иной цели, как только показать, что диалогическая структура провансальских прений уходит, с одной стороны, корнями в архаическую древность, с другой — определяется некоторыми универсальными принципами организации поэтического текста, которые, опять-таки, хорошо согласуются с эстетикой куртуазной канцоны. Как было отмечено С. Ноймайстером в жанре прений с присущей им игривой, в духе Хейзинги (*Homo Ludens*), ориентацией, акцент ставится не на преимуществе какой-либо одной точки зрения, высказываемой в пьесе, перед другой, а на их равноправии, на их автономном сосуществовании. Парадоксальным образом, спор ведется в прении отнюдь не с целью его разрешения, а только в интересах „актуализации его принципиальной неразрешимости”⁹. Поэт не обязательно разделяет точку зрения, которую он защищает в прении. В жанре партимена, например, предлагая во вступительной строфе две точки зрения на выбор, он может не знать, которую из них выберет его оппонент, и какая, таким образом, остается на его долю. Однако, сами мнения, обсуждаемые в прениях, отходят на второй план в сравнении со способностью оппонентов

⁸ Общая генетическая связь рифмы с синтаксическим параллелизмом, без обращения однако, к формам семитической и византийской гимнографии, была указана В. М. Жирмунским еще в его работе *Рифма, ее история и теория*, Пг. 1923, и на тюркском материале в статьях: *Ритмико-синтаксический параллелизм как основа древне-тюркского эпического стиха*, ВЯ, 1964, № 4, стр. 3—24, и *Основные проблемы тюркского народного стиха*, „Тюркологический сборник”, 1970, стр. 29—68 (нем. вариант статьи опубликован в *Festschrift Wolfgang Steinitz*, Berlin 1965). Мысль о связи принципа рифмы с упомянутыми архетипическими структурами принадлежит С. С. Аверинцеву, который обосновал ее на примере одного из ранних византийских памятников — Акафиста Богородице, где этот принцип, объединяющий параллельные по форме, но содержащие наборы противоположных признаков двустишия, сопоставим с универсальной концепцией мирового дерева.

⁹ Neumeister, *Das Spiel...*, s. 181—182, 193 *et passim*.

виртуозно их обосновывать, они как бы превращаются лишь в повод для спора, обнаруживающего эту виртуозность. Самая возможность разрешения этого спора выносится за пределы жанра: роль третьейского судьи, конечно, воображаемого, который должен якобы разрешить спор, где стороны не смогли переубедить друг друга, отводится обычно какой-либо знатной даме, — к ней трубадуры предлагают обратиться в заключительной посылке пьесы, причем в рамках самой пьесы эта роль никогда не реализуется и реализоваться не может. По мнению Поля Цумтора, автора фундаментальных работ по вопросам средневековой поэтики, в жанре прений лишь „проецируется в план мнимой объективизации содержание лирической куртуазной канцоны”¹⁰, — которое, добавлю, само является внутренне диалогичным, представляя противоречивую „куртуазную ситуацию” с ее принципиальной неосуществимостью, вопреки стремлению трубадура, добивающегося любви своей дамы. Такой подход к жанру прений как диалогу равноправных голосов находит далеко идущие параллели, в частности, в полифонических романских формах, раскрываемых М. М. Бахтиным.

Говоря о самодовлеющей внутренней обоснованности жанра провансальских прений как жанра диалогического, хочется указать на некоторые факты, на которые обычно обращают мало внимания, а именно, что прения, прежде всего, не являются единственным диалогическим жанром поэзии трубадуров. Диалогизированны и другие так называемые второстепенные жанры: пастурель, — диалог рыцаря с пастушкой, которую он пытается склонить к любви, и альба, даже когда она представляет собой драматизованный монолог дамы, ее друга или сторожа, который возвещает наступление рассвета и необходимость расставания, — но подразумевающий действительное присутствие остальных участников сцены. Наконец, в форме диалога, — как внутреннего, так и разделенного между двумя собеседниками, — написаны некоторые куртуазные канцоны нескольких трубадуров, — Аймерика де Пегильяна, в одной из пьес которого Дама и поэт обмениваются репликами, каждая из которых соответствует одному стиху, или Гираута Борнеля, предпочитающего вольный диалог, не стесненный стиховыми границами. Интересно, что в этих пьесах особенно ясно обнаруживается принципиальная диалектичность „куртуазной ситуации”. Предельная идеальная устремленность этой ситуации, вступая в противоречие с ее фактической фундаментальной ограниченностью, вытекающей из невозможности ее реализации, создает внутреннюю напряженность, которая разрешается в потенциальной или явной диалогизации¹¹. Такая глубинная диалогичность, часто глубоко запрятанная, может всплывать и в не-

¹⁰ Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, p. 265.

¹¹ Ср. в этой связи этимологию слова тенсона (*tenso tentionem*, от *tentus*), восходящего к глаголу *tendo* с основным значением «натягивать», и производными „стремиться, помогать-ся, добиваться, бороться”, отсюда — «препираться».

которых неожиданных репликах обычных лирических канцон, когда трубадур, например, спохватывается, опасаясь, как Арнаут Даниэль или Бонифачи де Кастельяна, что он слишком далеко зашел в своих пожеланиях, восклицая — *Vosa, qu'ai ditz*, — „Язык, что ты сказал?“, или, как Сервери де Джнирона, — „Боже, что я говорю!“ С диалогическими структурами может несомненно быть сопоставлен классический прием трубадура Бертрана де Борна, комбиниовавшего облик своей знаменитой „составной дамы“ („*dompna sosseibuda*“) из черт, которые он занимал одновременно у нескольких красавиц (или, другими словами, — разлагавшего облик своей идеальной дамы на элементы, отождествляемые с чертами реально существующих женщин). Однако, именно диалогизированные жанры с их не затушеванной структурной архетипичностью одновременно предоставляют, как этого можно было бы ожидать, особенно благоприятные возможности для проявления тех подводных течений, которые обнаруживаются на периферии классической куртуазной литературы (об этом немного ниже). В этих жанрах расцветает и игровое начало, сопровождающее и как бы приглушающее эти скрытые тенденции. Так, например, в воображаемых тенсонах со своими Дамами некоторые трубадуры с помощью остроумных уловок диалога наставляют их на ум, призывая их к большей к ним снисходительности. Следует вспомнить в этой связи шутовую пьесу Раймбаута де Вакейраса, представляющую собой фиктивный диалог с генуэзской дамой, к которой трубадур обращается с изысканной куртуазной речью. Генуэзка, однако, оказывается вдвойне некуртуазной, — кроме того, что она ничего не смыслит в тонкостях куртуазной любви и в ответ на галантные увещевания сообщает, что ей (*horribile dictu*) больше нравится ее собственный муж, а до трубадура ей нет дела, — кроме всего этого она вообще отвечает трубадуру на своем родном генуэзском диалекте, — смелый языковой эксперимент поэта в эпоху, когда провансальский язык был единственным признанным поэтическим языком всей Романии. Кстати, этим экспериментом Раймбауту весьма обязаны филологи, получившие, благодаря ему, один из ранних памятников итальянского языка.

Шутливый диалог куртуазного трубадура с некуртуазной генуэзской тяготеет, впрочем, к другой диалогизированной форме, — пастурели, которая обычно рассматривается в отрыве от жанра прений, хотя некоторые черты сближают ее именно с этим жанром. Но прежде чем перейти к пастурели, хочется заметить, что хотя жанр собственно прений и умер вместе с питавшей его куртуазной культурой, лежащие в его основе диалогические структуры оставили глубокий след в истории европейской литературы¹². Не говоря о том, что эти структуры определили и некоторые более поздние поэтические жанры, из которых самым жизнеспособным оказался сонет со свойственной ему изна-

¹² См. В. Н. Топоров, *О структуре некоторых архаических текстов, соотносимых с концепцией „мирового дерева“*, [в:] *Труды по знаковым системам*, т. V, Тарту 1971, стр. 60.

чально антитетической организацией, — они остаются жизнеспособными в качестве принципа, формирующего текст на различных его уровнях, особенно актуализируясь в поэзии так называемого „модернизма”. Но это вопрос, который уже слишком далеко выходит за рамки нашей темы.

Жанр пастурели обязан своим названием тому обстоятельству, что его героиней всегда является пастушка. Поздний трактат „Законы любовной поэзии” (*Leys d'Amors*) со свойственным ему педантизмом разграничивает, с помощью терминов по более узкой „специализации” пастушки, вакейру — песню о встрече с телятницей — от крабейры (с козопаской), поркейры (со свинопаской) и аукейры (с пасушей гусей)¹³. Однако, в эпоху расцвета поэзии трубадуров этой схоластической иерархии, конечно, не существовало и единственным принятым термином была „пасторела” (пасторета).

Жанр этот представлен в провансальской поэзии двадцатью четырьмя пьесами¹⁴. Пастурель обычно открывается описанием встречи рыцаря (чаще всего — самого трубадура, от лица которого ведется рассказ) с пастушкой, происходящей посреди некоего утреннего идиллического пейзажа. Рыцарь, обычно погруженный в мысли о холодности своей Дамы, пытается в следующем за вступлением диалоге склонить пастушку к благосклонности. Это отнюдь не всегда ему удается; пастушка нередко отвечает ему с остроумием и иронией, которые опровергают попытки прямого возведения этого жанра к народной поэзии, проводившегося старой школой, а в поздних пастурелях Гираута Рикьера она обнаруживает осведомленность даже в вопросах теологии. Пастурели в неменьшей степени, чем остальные жанры провансальской литературы, адресованы куртуазной аристократической публике, прекрасно разбирающейся в тонкостях любовной доктрины. Не вдаваясь в очень сложные вопросы генезиса этого жанра, распространенного более в северофранцузской поэзии, чем в южной, надо заметить, что в его основе действительно лежат весьма распространенные фольклорные мотивы, осложненные, как полагают, учеными влияниями — традицией буколической и пасторальной поэзии, перешедшей от идиллий Феокрита, буколик Вергилия к поэтам каролинского Возрождения. Свои специфические черты в провансальской поэзии жанр пастурели принимает, однако, под формирующим влиянием куртуазного мировоззрения.

Возвращаясь к сюжету пастурели, можно заметить, что иногда пастушка

¹³ Из литературы о пастурели: E. Faral, *La Pastourelle*, „Romania”, XLIX, 1923, p. 204—259; J. Audiau, *La Pastourelle dans la poésie occitane du Moyen-Age*, Paris 1923; W. P. Jones, *The Pastourelle. A Study of the Origins and Traditions of a Lyric Type*, Cambridge (Mass.); A. Biella, *Considerazioni sull'origine e sulla diffusione della „pastorella”*, „Cultura Neolatina”, XXV, 1965, p. 236—267.

¹⁴ Cp. *Doctrina de compondre dictatz*, 48—50 (éd. J. H. Marshall): „E potz li metre altre nom de pastora, segons lo bestiar que gardaria...”

уступает настоящим рыцаря; иногда же отвечает отказом и даже обращается к помощи родни и крестьян, которые прогоняют его с побоями. Чаще же всего действие пастурели сводится к словесной дуэли ее участников в остроумном, а иногда и грубоватом, диалоге. Пастурель считают обычно „социальным” жанром, в котором аристократический мир встречается с „низшим классом”. Суть противопоставления, однако, вовсе не в том. Чисто социальные различия, столь ощутимые в средневековой жизни, частично нейтрализовались не только, как уже говорилось, в пределах куртуазного универсума, но и в более общей средневековой культурной модели мира, определяемой в свою очередь принципиально асоциальной религиозной моделью¹⁵. В пастурели встречаются представители не противоположных классов, а противоположных идеологий, — куртуазной, и, так сказать, идеологии здравого смысла. Конфликт этих идеологий, рисуемый автором пастурели часто с иронией, представляет собой, по существу, ситуацию Дон Кихота, с той разницей, что для трубадура она является только прогулкой, выходом за пределы куртуазного универсума, куда он в любой момент может вернуться. В самом деле, пастурели нередко кончаются тем, что после общения с пастушкой и ее миром трубадур испытывает возрождение чувства к своей Даме (так, например, у Гираута де Борнеля). В некоторых отношениях ситуация пастурели представляется обратной по отношению к ситуации куртуазной канцоны: рыцарь здесь социально выше „дамы”, с которой он, однако, все равно обращается „по-куртуазному”, и в результате этого несоответствия, особенно подчеркнутого в открыто сатирической пастурели Маркабрюна, получает отпор с позиции здравого смысла.

Фигура юной пастушки из пастурели имеет, однако, еще одну важную функцию. Самый ее образ, как бы не вычлененный из мира природы, действительно связан, вероятно, в какой-то мере с античной традицией пасторальной поэзии. В этом смысле и следует, возможно, понимать свидетельство средневекового жизнеописания трубадура Серкамона, что он сочинял пастурели „на старинный лад” („a la usanza antiga”), что, как было замечено, может значить „по древним [т. е. античным] образцам”. В этой связи особенный интерес приобретает одна из пастурелей раннего и „темного” трубадура Гаваудена, — блаженный сон, воспоминание о Рае певца, заснувшего под деревом возле встретившейся ему прекрасной поселянки. Встреча и безгрешное соединение рыцаря с пастушкой происходит в утопическом, идеализированном, очищенном от всякого эмпиризма мире с его буколическими атрибутами, куда рыцарь попадает благодаря волшебному сну, играющему здесь роль *dei ex machina*. В этом магическом мире снимается противоречие идеологий куртуазного рыцаря и пастушки, соответствующее фундаментальному противо-

¹⁵ См. М. Б. Мейлах, *К вопросу о структуре „куртуазного универсума” трубадуров*, [в:] *Труды по знаковым системам*, т. VI, стр. 249.

речию между идеалом и реальностью куртуазной любви¹⁶. Это противоречие, которое пастурель проецирует в план идеологий (в любовной канцоне противоречие существует между помогающим поэтом и отвергающей его Дамой, разделяющими одну и ту же куртуазную идеологию), здесь, как и в тенсоне, порождает своеобразные формы диалогической диалектики, но уже свойственные только пастурели. Любопытно, однако, что в тех пастурелях, где дебаты трубадура и пастушки ни к чему не приводят, можно встретить отсылки к посредникам, такие же, как в жанре прений. Так, Сервер де Джирона, обманутый девушкой, чье стадо он спас от вора и которая обещала ему за это свою любовь, предлагает передать дело на суд виконтессы Кардонской.

Более поздние пастурели могут отступать от традиционной схемы, но тогда в них усиливается элемент куртуазной диалектики или же куртуазной иронии. Пастурель Ги д'Юсселя посвящена встрече с пастушкой, „разочарованной” в любви, и оба, пастушка и трубадур, жалуются друг другу на свои любовные горести.

Выход за пределы куртуазии, составляющий фундаментальную ситуацию пастурели, может осуществляться в различных направлениях. Так, Джоан Эстеве встречает пастушку, которая и слышать не хочет ни о каких любовных ухаживаниях, потому что уже решила стать монахиней, и читает трубадуру настоящую проповедь, упрекая его в дурном образе жизни, в том, что он сбился с пути, что дает ему повод заподозрить ее в принадлежности к ордену бегингов. А в пастурели Паулета Марсельского трубадур и пастушка мирно беседуют о политике, о планах Карла Анжуйского относительно Италии и о необходимости союза инфанта Педро Арагонского с королем Англии Эдуардом. С точки зрения эволюции жанра любопытны пастурели „последнего трубадура” — Гираута Рикьера, которые, располагаясь в определенной автором последовательности, образуют нечто вроде любовной новеллы или романа в шести главах: годы идут, и если в первой пастурели у прелестной пастушки есть жених, то в пятой она уже замужем, у нее дочь; наконец, в шестой она овдовела и собирается выйти замуж за многодетного вдовца, тогда как дочь уже в девицах и наш трубадур ухаживает за ней, как в свое время за ее матерью¹⁷. Такой бытовой сюжетный „реализм” стал возможен, конечно, только с полным упадком куртуазной поэзии трубадуров, хотя замысел, как и его реализация, не лишены известного очарования.

Форма пастурели, обусловленная специфическим куртуазным климатом, не получила впоследствии выраженного жанрового продолжения, хотя, как

¹⁶ Cp. A. del Monte, *Studi sulla poesia ermetica medievale*, Napoli 1953, p. 112; E. Köhler, *Esprit und arkadische Freiheit*, Frankfurt—Bonn 1966, s. 67—82.

¹⁷ Полный прозаический перевод этих пастурелей сделан Шишмаревым, *Лирика и лирики...*, стр. 49—56.

уже говорилось, сюжетные особенности пастурели были развиты повествовательными структурами *Дон Кихота*, как например, в эпизоде встречи Дон Кихота с „Дульсинеей Тобосской”. Из подражаний этому жанру можно указать *Однажды повстречав в лесу пастушку* Гвидо Кавальканти, а из более поздних — *Интерлюдия* Суинберна.

Третий существенный жанр, сохранивший элементы диалогических структур, — это жанр альбы, включающий песни, посвященные, как уже говорилось, неизбежности разлуки влюбленных на рассвете, о наступлении которого возвещает сторож или верный друг, всю ночь охранявший место свидания¹⁸. В композиционном отношении провансальские пьесы этого жанра, который культивировался также немецкими миннезингерами, отличаются обязательным в конце каждой строфы употреблением слова альба („рассвет”). Диалоги в альбах распределены неравномерно, — в одной анонимной пьесе диалог происходит между влюбленными, в альбе Каденете слово сначала предоставлено даме, потом сторожу, у Раймона де ла Салас — сторожу, потом даме. В тех же случаях, когда участники альбы не ведут диалога, она может представлять собой драматический монолог либо сторожа или друга, будящего влюбленных и предупреждающего их об опасности, либо дамы или ее возлюбленного, содержащий жалобу на необходимость расставания. Такова одна из лучших альб, дошедшая до нас без указания на ее автора (P.=C. 461.113). Однако, тенденция к диалогизации, содержащаяся в этом жанре с его тремя потенциальными участниками, стремится вырваться наружу, как это хорошо видно на примере наиболее известной альбы Гираута де Борнеля (P.=C. 262.64)¹⁹. Дело в том, что последняя строфа этой альбы, заключающая ответ влюбленного, к которому тщетно зывал на протяжении песни его друг, является, как показывает текстологическое исследование, позднейшей интерполяцией. Эта строфа была, вероятно, добавлена каким-нибудь позднейшим жонглером-переписчиком, которому непременно хотелось выявить оставшуюся нераскрытой диалогичность песни.

Сюжет альбы, — во всяком случае, в том, что касается сторожа, — в какой-то мере опирается на реалии средневековой жизни, на уклад средневекового замка, в котором ночной страж, дежуривший на одной из замковых башен и нередко распевавший песни, чтобы не уснуть, был заметной фигурой.

¹⁸ К библиографии альбы — Шишмарев: *Лирика и лирики...*, стр. 93—122; *Избранные статьи*, М.—Л. 1965, стр. 147—177; *Eos. An Enquiry into the Theme of Lovers' Meetings and Partings at Dawn in Poetry*, ed. A. T. Hatto, The Hague 1965, p. 344—389; новейшая работа — J. Saville, *The Mediaeval Erotic Alba. Structure as Meaning*, Columbia University Press, 1972.

¹⁹ Этой альбе посвящено исследование Ф. А. Бекера, см. Ph. A. Becker, *Zur Romanischen Literaturgeschichte*, München 1967, s. 164—169. Аутентичность последней строфы обсуждается в приложении к ук. книге Савиля, стр. 254—262, причем автор склоняется к мысли о ее подлинности, по крайней мере, частичной.

Тем не менее, истоки этого жанра едва ли возможно искать, как это делалось, непосредственно в фольклоре, хотя обширный этнографический материал, исследованный В. Ф. Шишмаревым, позволяет сопоставить сюжет альбы с многочисленными обычаями различных народов, как добрачными, так и свадебными, связанными с разлучением влюбленных или новобрачных перед рассветом²⁰. Известное влияние на становление жанра альбы должна была оказать средневековая латинская поэзия гимнов, в которой, начиная от Пруденция и Св. Амброзия, встречаются некоторые мотивы, сопоставимые с ее сюжетом — мотивы бодрствования, бужения, наступления светоносного рассвета и т. п. Во всяком случае, до нас дошел интересный текст десятого века, на латинском языке с провансальским рефреном, представляющий собой нечто вроде „рассветной песни“²¹.

В каком бы отношении ни стояла провансальская альба к фольклорным мотивам (можно говорить о большей или меньшей степени их взаимной отдаленности), здесь она определенно предстает как жанр куртуазной литературы, с ее традиционными персонажами, — влюбленным и дамой, за спиной которой маячат фигуры ревнивого мужа и мерзкого клеветника, — к ним добавлена только новая роль сторожа. Налицо и традиционная топка, лексика и образность куртуазной песни. Интересно, что акцент делается в альбе на скрытый характер любовного свидания: именно, опасаясь клеветников и ревнивцев, должны влюбленные расставаться на заре. Расставание снова соответствует здесь фундаментальной ситуации куртуазной любви, однако в жанре альбы сделана одна существенная уступка. Если в классической куртуазной канцоне эта ситуация заключается вообще в невозможности реализации любовного стремления, то в жанре альбы она сведена к невозможности продления любовного свидания. Но самая ситуация осуществленности этой любви, во-первых, выносит этот жанр на периферию куртуазной литературы, во-вторых, сама выносится в приглушенное, темное, молчаливое время суток. Как и в пастурели Гаваудена, осуществление любовного стремления совершается в некоей идиллической, не вполне реальной обстановке, связанной с мотивами сна. То, что не могло бы осуществиться при ярком свете „куртуазного дня“, прячется под покровом ночи. Естественно, что возвращение дня делает невозможным продление того, что вообще нереализуемо в куртуазной системе ценностей, возглашающей голосом часового: „Уже близится утро“ (вероятно, можно не напоминать, что излишне было бы видеть в альбах, как и в остальных жанрах провансальской жизни, прямое соответствие жизненным

²⁰ Шишмарев, *Лирика и лирики...*, стр. 169—176. Ср. ук. сборник *Эос*, включающий около пятисот образцов „альб“ на десятках языков (в том числе курдские, малайские, вотякские и мн. др.).

²¹ См. последнюю о ней работу У. Молька в *Mélanges... Rita Lejeune, Gembloux 1969*, vol. 1, p. 37—44, там же библиография.

ситуациям). В свете сказанного становится понятным выраженное некоторыми трубадурами в характерных „анти-альбах” желание (трубадурами, не желающими расставаться с мотивами куртуазной недостижимости), чтобы поскорее пришло утро, когда эта ситуация „недостижимости” станет наконец единственно возможной, тогда как для темного времени уже хотя бы одно существование жанра альбы предполагает к ней альтернативу. Коррелятом к такому подходу представляется изобретенный, по-видимому, Гираутом Рикьером, жанр серены: здесь трубадур томится в ожидании вечера, который как бы освободит его от обусловленности куртуазными ограничениями²².

В провансальской альбе, представленной, впрочем, и в северофранцузской куртуазной поэзии, и, как сказано, в поэзии немецких миннезингеров, отражались, как это видно, архетипические черты, характерно преломленные парадоксальностью в ней куртуазной ситуации. В представленной в альбе универсальной мифолопоэтической оппозиции ночь-день, свет-тьма, положительным ее членом, к которому приурочена любовная ситуация, оказывается негативная обычно ночь, тогда как отрицательная функция отдана дню и свету, как правило, позитивным в мировой символической. Для объяснения такой переоценки, куртуазную любовь сложным путем интерпретировали как одно из далеко идущих следствий ереси катаров, действительно, распространившейся в ту же эпоху на том же юге Франции. Однако, помимо данного выше объяснения, связанного с вынесением запретной ситуации в „темное время” куртуазных суток, а также и того, что тема любовного свидания естественно приурочена к темному времени, как времени „скрытному”, с его к тому же достаточно прозрачной и достаточно расплывчатой символической таинственности, гласящейся в нем глубины, неизведанности и т. п., — некоторое дополнительное объяснение может быть получено из только что приведенного текста альбы Гираута де Борнеля. Бросается в глаза торжественный тон молитвенного обращения друга влюбленных к Богу, которого он называет светом, лучом истины, утренней звездой. Этот религиозный взгляд, явно и бесспорно отождествляющий Истину со светом, исполнен, тем не менее, симпатии к „ночной системе ценностей”, с которой здесь связывается куртуазная любовь, — он лишь показывает ее относительность перед лицом высших моральных ценностей²³. Здесь, в этой симпатии, просвечивает еще один глубинный аспект альбы: если Истина — с бодрствованием и светом, то за возлюбленных бодрствовал всю ночь их друг, который теперь любовно их будит с наступлением утра. Это сложное соположение духовных и светских ценностей упрощается в более позднем жанре чисто религиозной альбы, не связанной куртуазной

²² D. Rieger, *Zur Stellung des Tagelieds in der Trobadordlyrik*, ZfRPh, LXXXVII, 1971, s. 223—232, см. особ. стр. 229.

²³ J. J. Wilhelm, *The Cruellest Month: Spring, Nature and Love in Classical and Mediaeval Lyrics*, New Haven 1965, p. 196—197.

тематикой. Здесь свет утра традиционно и однозначно осмысливается как торжество Божественной славы над ночным мраком греха. В этом обновленном жанре сочинял, кстати, трубадур, ставший впоследствии епископом, — Фолькет Марсельский, и другие поздние поэты, как Серверы де Джирона и Гирут Рикьер.

К временным категориям, обнаруживающим в жанре альбы связь с мифологическими структурами, добавляются пространственные, представляющие собой более прямую и непосредственную проекцию куртуазных ценностей в мир альбы. Башня, служащая местом свидания влюбленных, может быть интерпретирована как некоторое специфически „куртуазное” пространство, в силу этого как бы застывшее во вневременности, в вечном настоящем реализованного любовного соединения, не подлежащем больше обычному течению времени. Вместе с ходом времени, тем не менее неизбежно надвигающимся на этот куртуазный остров, на него наступает и агрессивное внешнее пространство социально обусловленного мира, которое, в конце концов, похищает у дамы ее возлюбленного²⁴. Среди других рефлексов мифологической образности, помимо уже затрунотой диалогичности, обнаруживающей дуализм куртуазной ситуации в альбе и ставящей перед влюбленными проблему выбора, следует указать на широкий символизм образа восходящего солнца, мотивы сна, заостренность на проблеме времени, а также интереснейший образ сторожа. Этот образ, как показывает Дж. Савиль²⁵, обнаруживает функциональные черты посредника между внутренним и внешним пространством, выделяемые, например, в фольклорных фигурах хранителей города, несущих дозор и оповещающих о приближении неприятеля и т. п. Одновременно этому образу присущи черты, сопоставимые с признаками пророка, обладающего по сравнению с обычным человеком некоторым высшим знанием, и в силу этого посредничающего между человеком и структурами, с которыми это знание связано. В данном случае сторож является в альбе посредником между спящими (и в силу этого как бы слепыми) влюбленными и возвращающимся агрессивным по отношению к ним „дневным порядком вещей” со связанными с ним социальными ограничениями; в альбе Гируата Борнеля он как бы посредничает своим молитвенным заступничеством между влюбленными и Богом, перед лицом которого представляемые ими куртуазные ценности если и не являются враждебными по отношению к Нему, то оказываются, во всяком случае, безусловно низшими.

Жанр альбы оставил довольно заметный след в истории европейской литературы, — достаточно вспомнить *Филострато* Боккаччио, *Троила и Кресида* и Чосера, и Шекспира, *Восход солнца* Джона Донна, а из литературы двадцатого века произведения Ийтса или Введенского (*Сутки*, *Куприянов* и *На-*

²⁴ Saville, *The Mediaeval Erotic Alba*, Chapter 1.

²⁵ *Ibid.*, p. 113 ff.

таша). Одним из знаменитейших рефлексов альбы считается монолог Джульетты в шекспировской трагедии, в основном сохранившей все характерные ее черты: здесь с предельной силой выражены мотивы неизбежной разлуки на рассвете, причем Джульетта, стремясь оттянуть расставание, токует атрибуты утра (песню жаворонка) как признаки ночи (песнь соловья).

Прение, пастурель и альба, — диалогизированные или тяготеющие к диалогизации жанры, — составляют интереснейшие, наряду с канцонной и сирвенной, формы провансальской лирики, в которых выявляются некоторые глубинные мотивировки „куртуазной ситуации“. Несколько меньшая обусловленность традицией по сравнению, в первую очередь, с классической куртуазной канцонной, стимулировала выявление в этих жанрах наиболее универсальных архетипических черт, которые должны были особенно выступать как раз там, где трубадур был менее связан установившимся поэтическим каноном, и как бы заново подсознательно обращался к первоисточникам, ища в них опоры. К таким чертам относится, в частности, самая диалогическая структура жанров прений, пастурели, отчасти альбы, вообще пронизанных, как отмечалось выше, различными мифопоэтическими мотивами. С другой стороны, эти же жанры предоставляют очевидную возможность для обнаружения „изнанки“ куртуазной идеологии, — тех сниженных мотивов, которые представляют собой неизбежную реакцию средневекового сознания на высокую идею куртуазной любви, — синхронно с нею возникающую и, парадоксальным образом, ее дополняющую и питающую²⁶. Роль таких мотивов у трубадуров выявляется в свете идей М. М. Бахтина об амбивалентности средневековой культуры и реализации в ней смехового начала²⁷. В творчестве Гильеи Аквитанского, „первого трубадура“, „возвышенные“ и „сниженные“ мотивы еще представлены в виде двух почти равноправных линий. Впоследствии, со становлением собственно куртуазной системы ценностей, эти мотивы отступают на второй план, но не исчезают, находя, как сказано, „убежище“ во „второстепенных“ жанрах и в жанре сирвенны. Таковы, к примеру, некоторые тенсоны, в которых серьезно обсуждается, можно ли влюбленному, который поклялся даме, что он ограничится поцелуями и объятиями, когда они вместе будут возлежать

²⁶ Замечу, что в западной критике подобные „сниженные“ мотивы у трубадуров, чаще вообще замалчиваемые, не получили сколько-нибудь удовлетворительного объяснения. Мне известна всего одна статья, специально посвященная этим мотивам: K. Lewent, *Abseits der hohen Minnesangs*, „Studi Medieuali“, IX, 1936, s. 122—149. Ср. также Ch. Leube-Fey, *Bild und Funktion der Dompna in der Lyrik der Troubadours*, Heidelberg 1971, s. 70.

²⁷ См. М. М. Бахтин, *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса*, М. 1965. Существуют французский и английский переводы: M. Bakhtine, *L'Oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Age et sous la Renaissance*, trad. A. Robel, Paris 1970; M. Bakhtin, *Rabelais and His World*, transl. by H. Iswolsky, Cambridge, Mass. and London 1971².

обнаженными, — нарушить эти клятвы, или ему следует их сдержать. В одной из таких тенсон дама даже встает на сторону нарушителя, подозревая честного партнера, а вместе с ним и его защитника попросту в неспособности, что окончательно обнажает игровую, шуточную природу этих прений, где она более всего и уместна. Подобные примеры могут служить прекрасной иллюстрацией к наблюдениям Й. Хейзинги, предостерегающего в своей книге *Осень средневековья* против прямолинейного истолкования подобных мотивов²⁸. По мысли Хейзинги, здесь мы имеем дело лишь с обратной стилизацией, подобной той, какой является и сама „высокая” лирика, — стилизацией, без которой эротический материал вообще не может стать фактом культуры. Добавим, однако: карнавальной стилизацией в духе смеховой культуры средневековья.

В более общем плане те же черты выражаются в поэзии трубадуров в торжестве игрового начала, неотделимого от духа иронии и шутки, которое, как сказано, расцветает именно в рассматриваемых жанрах: недаром синонимом партимента (иногда, впрочем, так называют прение между тремя и более участниками) является *jos partit*, т. е. „разделенная игра”. Игровое начало особенно ясно проявляется в тех случаях, когда прения сочинены единственным автором, собеседник которого является фиктивным лицом²⁹. Во всяком случае, есть прения с животными, — например, тенсоны Бертрана Карбонеля, который спорит со своей лошадью. В одной из них он упрекает лошадь за то, что она тощая и хромя, вместо того чтобы быть веселой и упитанной; лошадь жалуется в ответ на корм, а в другой тенсоне отвечает трубадуру, что она состарилась, в течение десяти лет таская повозку трубадура по всей Франции. Существуют прения с неодушевленными предметами (как, например, с платьем дамы или с собственным плащом, виновным, вследствие своего плохого состояния, в холодном приеме у дамы); с собственным сердцем; а трубадур Монах Монтаудонский оставил несколько веселых тенсон, в которых он запросто беседует с Богом. Нарочито игровые мотивы часто сочетаются со сниженными. Так, существует известное число прений, представляющих собой не что иное, как перебранку недовольного жонглера со своим трубадуром. Таков диалог трубадура Томаса с жонглером Бернардоном (P.=C. 441.1), открывающийся обращением трубадура к Богу с просьбой об отпущении грехов. Жонглер замечает на это, что „если обманами, изменами и возлежанием со многими блудницами можно спастись в очах Бога, го Вы, конечно, спасены, сеньер”. — „Ах ты, свиная морда”, — отвечает трубадур, — „тебе надо самому попросить Бога позаботиться о тебе, потому что я больше

²⁸ J. Huizinga, *Le Déclin du Moyen-Age*, Paris 1932, p. 135.

²⁹ Вопрос о реальности обоих авторов подробно обсуждается в работе R. Zenker, *Die provenzalische Tenzzone*, Erlangen 1888, s. 47 sq.; Jeanroy, *La Poésie lyrique...*, vol. 2., p. 256—258.

тебе не дам одежды, и ты не увидишь от меня ничего, кроме ударов, коло-тушек и подзатыльников". Подобные перепалки культивируются и в жанре пастурели, где остроумные замечания вкладываются обычно в уста находчивых пастушков, что дало основания одному из исследователей говорить об этом жанре как о „сатирическом”³⁰.

Число и тех, и других примеров в поэзии трубадуров можно было бы легко умножить, но все они исполняют одну и ту же функцию, пародируя, в первую очередь, мотивы высокой куртуазной любви, которые они тем самым возрождают и оживляют, предохраняя от вырождения в пустые окостеневшие схемы, не наполненные живым содержанием. Широкий спектр выражения, — от мягкого юмора до беспощадной сатиры, от безобидной насмешки до непристойного гротеска, — в котором реализуется в поэзии трубадуров мощное обновляющее смеховое начало, по необходимости дополняющее тонкости куртуазной диалектики, — соответствует в какой-то мере и жанровой дифференциации этой поэзии. Сниженные, карнавные, смеховые элементы, неотделимые от пронизывающего всю поэзию трубадуров духа игры и шутки, самым тесным образом связаны с ее жанровыми структурами, которые они в большой степени детерминируют и к которым, в свою очередь, сами при спосабливаются, концентрируясь на периферии жанровой иерархии.

LES GENRES DIALOGUÉS DE LA POÉSIE DES TROUBADOURS

RESUMÉ

Les genres dialogués de la poésie des troubadours sont représentés par plusieurs formes distinctes. C'est avant tout le genre des débats, que de multiples analogies relient à la sphère culturelle du Moyen-Age. Aux racines du genre (manifestation d'une tradition profonde, venue de l'Antiquité, le dialectique dialogué) on trouve d'une part les rituels archaïques, d'autre part des particularités de structure manifestent certains principes universels d'élaboration d'un texte poétique. Les textes qui se rapportent à ce genre sont un exemple particulièrement clair du principe dialectique propre à toute «situation courtoise». Une contradiction de même type entre l'idéal et la réalité de l'amour courtois, mais projetée au plan des idéologies, se retrouve dans le genre de la pastourelle. Un traitement plus complexe de cette situation se marque dans le genre de l'aube, où l'on trouve à nouveau au premier plan des traits archétypiques, réalisés dans le système de symboles spatio-temporels qui lui est propre.

En dehors des traits mythico-poétiques caractéristiques de ces genres, on y trouve également des thèmes parodiques, qui se rattachent à l'«envers» de l'idéologie courtoise et trouvent en quelques sorte un refuge dans ces genres en tant que «secondaires». La fonction de ces thèmes s'éclaire à la lumière des idées de M. M.

³⁰ W. T. H. Jackson, *The Mediaeval Pastourelle as a Satirical Genre*, „Philological Quarterly”, XXXI, 1952, p. 156—170.

Bakhtine sur l'ambivalence de la culture du Moyen-Age et la manifestation dans cette culture d'un principe de rire renouvateur. Par cette parodie ces sujets de l'amour courtois, ces thèmes protègent les sujets élevés d'une dégénérescence qui les réduirait à des schémas figés et vides, dépourvus de tout contenu vivant.

M. B. Meylakh

DIALOGOWE GATUNKI POEZJI TRUBADURÓW

STRESZCZENIE

Dialogowe gatunki poezji trubadurów występują w różnych odmianach. Należy do nich przede wszystkim gatunek o charakterze dyskursywnym, posiadający rozległe analogie w kulturze wieków średnich. Gatunek ten, wykazujący głębokie związki z antyczną tradycją dialogowego dyskursu dialektycznego, z jednej strony korzeniami swymi sięga archaicznej obrzędowości, z drugiej zaś w niektórych właściwościach swej struktury ujawnia pewne ogólne zasady wypracowania tekstu poetyckiego. W utworach należących do tego gatunku szczególnie jasno zarysowuje się zasada dialektyczna właściwa dla „sytuacji dworskiej”. Podobna sprzeczność między ideałem a rzeczywistością miłości dworskiej, tyle że rzutowana w plan ideologii, występuje w innym gatunku dialogowym — *pastourelle*. Bardziej złożone załamanie się tej sytuacji zauważyć można w gatunku *alba* (*l'aube*), w którym na plan pierwszy występują elementy archetypiczne, zrealizowane w charakterystycznej dla nich symbolice czasowo-przestrzennej.

Prócz charakterystycznych cech mito-poetyckich w omawianych gatunkach ujawniają się różnego rodzaju motywy „stylu niskiego”, parodystyczne, pokazujące „podszewkę” ideologii dworskiej i znajdujące przytułek w tych „drugorzędnych” gatunkach. Funkcję tych motywów wyjaśnił M. M. Bachtin własną koncepcją o ambivalencji kultury średniowiecznej i realizacji w jej obrębie zasady śmiechu odnawiającego. Parodiując tematy „wysokiej dworskiej miłości” gatunki te uratowały je od wyrodzenia się w puste, skostniałe schematy, pozbawione żywej treści.

Przełożył Jan Trzynański