

и в частности провоз соли по Аквитанской дороге, и в эту пору должно было иметь место. Правда, Г. Бесс утверждает, что от Карла Великого каркассонцы получили право беспошлинной широкой торговли, но он не ссылается при этом ни на какой документ⁷⁸. Это предположение крайне сомнительно, так как известно, что в средние века Карлу Великому приписывали многие привилегии, дарованные другими королями значительно позже. Вероятно, масштабы торговли раннего средневековья были скромны, и не торговля определяла основу существования Каркассона на догородском этапе его развития. Точно так же можно допустить в Каркассонской крепости существование элементов ремесла, обслуживающих рыцарский гарнизон и епископский двор.

Подведем некоторые итоги.

1. Античный этап развития Каркассона как цитадели, поставленной завоевателями-римлянами, имел свой подъем и упадок. Вершиной восходящей линии развития Каркассона в римскую эпоху явилось оживление в нем городской жизни. Но античный город был недолговечен, Каркассон к концу римской империи пришел в упадок и захирел.

2. При вестготах Каркассон начинается, как и при римлянах, с возведения мощной крепости. Однако повторения подъема не произошло. Раннее средневековье оставило Каркассон в той же функции крепости, в какой застал.

3. Своеобразие раннесредневекового Каркассона в том, что он очень рано окружается аграрным субурбием, что также свидетельствует о догородском характере развития Каркассона вплоть до XI века.

Л. А. ПЕТРОВА

АНТИЧНЫЕ И ИСПАНО-АРАБСКИЕ ВЛИЯНИЯ НА ЛИРИКУ ПРОВАНСА

В книге «Запад и Восток» Н. И. Конрад показывает, что в истории мировой литературы недостаточно учитывались взаимовлияния литератур Востока и Запада. Он считает, что и теория литературы нуждается в пересмотре, ибо «и западный материал, во многом по-новому изученный, и восточный, становя-

⁷⁸ G. Bessé, v. 2, p. 224—225.

щийся все более и более нам известным, могут внести много нового в понимание существа литературы как общественного явления со своей специфической природой, в раскрытие и оценку специфических средств литературного выражения, в понимание хода развития литературы как в зависимости от внутренних законов этого развития, так и в связи с историей общества в целом»¹.

Придавая большое значение литературным связям, он отмечает, что они почти всегда сопутствуют возникновению у различных народов однотипных литератур, хотя сами по себе еще не обуславливают того или иного литературного явления. Остановившись на провансальской лирике, Н. И. Конрад пишет: «Известно большое сходство между арабской поэзией в Испании X—XII вв. и поэзией трубадуров во Франции»².

Действительно, лирика Прованса представляется сложным явлением, связанным с различными традициями и влияниями. Вопрос о ее происхождении, пока окончательно не решенный, интересен не только для истории французской литературы, но и для всей европейской поэзии вообще.

Известно, что в средние века Прованс был одной из самых культурных областей Европы. Города южной Франции надолго сохранили римское законодательство и римский муниципальный строй. Через Марсель, фокейскую колонию, распространялась эллинская цивилизация и традиции. Кроме того, Прованс испытывал сильное влияние арабов, которые были в Испании посредниками между мусульманскими и христианскими традициями.

Именно здесь, на первый взгляд неожиданно, расцвела в XII веке поэзия, которой еще не знала в то время средневековая Европа. Провансальская литература первой достигла художественной обработки в творчестве своих поэтов — трубадуров, став, таким образом, старейшей из романских литератур. Бродячие поэты, представлявшие ее, были приняты затем при различных дворах Италии, Сицилии, Англии и Испании, куда они несли свои стихи, воспевающие новые идеалы любви и доблести.

Их творчество вызвало многочисленные подражания во всех областях, где они появлялись. Поэты других народов, подражавшие провансальским трубадурам, сочиняли свои стихи первоначально на языке южной Франции. О том, насколько

¹ Н. И. Конрад. Запад и Восток. М., 1966, стр. 332.

² Там же, стр. 336.

известно было искусство бродячих поэтов Прованса в Италии, свидетельствует тот факт, что Данте в своей «Комедии» вывел трубадура Арно Даниэля, вложив в его уста несколько строф по-провансальски. («Чистилище», п. XXVI). В эпоху Возрождения и гуманизма стихи трубадуров читались и изучались итальянскими поэтами. И Данте и Петрарка обязаны ей не меньше, чем произведениям древних классиков.

Новые идеи, новые настроения, специфика жанровых форм, образы и строфика — все это определило особую роль провансальской лирики, вызвавшей к жизни поэтическое творчество средневековой Европы и областей Средиземноморья.

Происхождением поэзии трубадуров занимались многие романисты. До начала XX в. существовали две гипотезы. Первая возводила ее к античной традиции — так называемая «античная», вторая — «средневеково-христианская» — к латинским церковным гимнам.

Античная поэзия, как известно, не знала рифмы, в то время как практика трубадуров выработала новые поэтические формы с четкими комбинациями рифм, которые описаны в поэтическом трактате³ Молинье. Он был секретарем общества «Веселая наука», которое возникло в 1324 г., и собрал правила стихосложения и наставления о различных родах провансальской поэзии. В поэтике Прованса трудно усмотреть прямую античную преемственность.

Правда, народная песенность Прованса хранила в себе некоторые архаические черты латинских песен, но следы их сохранились не в творчестве трубадуров, а в ремесле жонглеров — перешедших в средневековье римских шутников и потешников. Их уделом было забавлять народ различными фокусами и комическими сценками. Нередко жонглеры выступали вместе с трубадурами, аккомпанируя им на музыкальных инструментах, но никогда не становились профессиональными поэтами, продолжая оставаться народными певцами-ремесленниками. В провансальской лирике встречаются настроения, восходящие к майским песням, исполнявшимся в древности на флоралиях — весенних празднествах в честь богини Флоры.

Но невозможно только этим совпадением, как нам кажется, объяснить сложное и многообразное искусство трубадуров. Думается, что античная гипотеза не дает исчерпывающего ответа на вопрос об истоках поэзии Прованса.

³ «*Fiors del gay saber*» (издано в Тулузе в 1811 г. Gatien Arnoult).

Средневеково-христианская гипотеза, предполагающая ее прототипом латинские церковные гимны только на основании того, что в них, как и в стихах трубадуров, использовались трехстишия-моноримы, оказалась тоже довольно уязвимой. Это убедительно показал испанский ученый Р. Менендес Пидаль, полемизируя с Р. Лапа и А. Жанруа⁴.

Совершенно по-иному подошел к решению этой проблемы испанский арабист Х. Рибера-и-Тарраго, выдвинувший в 1912 г. так называемую «арабскую» гипотезу происхождения провансальской, а следовательно, и всей европейской поэзии средневековья. Ученый обратился к поэтическому творчеству арабов в Испании, где в IX в. возникла новая строфическая форма *мувэшшах*, резко отличающаяся от моноримической арабской поэзии классического периода, хотя язык, темы и образы оставались традиционными. Несколько позднее возник *зэджалъ*, который создавался уже на разговорном арабском языке, включавшем и элементы романской лексики. Наибольшей завершенности эта строфическая форма достигла в творчестве Ибн Кузмана, диван которого дошел до наших дней, правда, в несколько более поздней уникальной рукописи. Заджали его были очень популярны и распевались во всех уголках халифата (*зэджалъ* означает *мелодия, напев*).

Поэтический материал, заключенный в диване Ибн Кузмана, позволяет судить о той бесспорной близости между испано-арабской строфической поэзией и лирикой трубадуров, которую отметил Рибера. Это — и темы, и образы, и ритмическое оформление и, наконец, сама манера исполнения, предполагающая музыкальное сопровождение или пение солиста с хором.

В диване Ибн Кузмана Рибера видел ключ к истории возникновения всей европейской поэзии.

Его гипотезу поддержал и ряд ученых. К ним относятся В. Мюллерт в Германии, А. Р. Никль в Соединенных Штатах, а также М. Асин Паласиос, Гарсиа Гомес и Менендес Пидаль в Испании. И. Ю. Крачковский подробно останавливается на исследованиях Риберы в своей работе «Полвека испанской арабистики». «Важно подчеркнуть, — пишет он, — что эта лирика существовала уже в начале X в., т. е. за двести лет до появления древнейшего провансальского трубадура»⁵. И. Ю.

⁴ Р. Менендес Пидаль. Избр. произведения. М., 1961, стр. 468—478.

⁵ И. Ю. Крачковский. Избр. соч., т. V, М.—Л., 1958, стр. 315.

Крачковский, так же как и Рибера, считал арабскую поэзию в Испании моделью для провансальской.

Гипотеза Риберы нашла не только сторонников, но и противников. С ней не согласились такие крупнейшие романисты, как, например, К. Аппель, которому принадлежит следующее утверждение: «Провансальская поэзия существовала и до того, как Ибн Кузман сочинил свою первую песню». На его ошибку указал Р. Менендес Пидаль⁶, напомнив, что Ибн Кузман уже стал бродячим певцом (1094 г.), в то время как его современник Гильом IX, герцог Аквитанский, первый из датированных трубадуров (родился в 1087 г.), достиг семилетнего возраста. Кроме того, еще задолго до Ибн Кузмана на протяжении IX—XII вв. в Испании культивировалась и развивалась строфическая поэзия в форме мувашшаха и заджала.

Совершенно естественно предположить, что арабская поэзия не могла развиваться изолированно от местного песенного материала Пиренейского полуострова. Она явилась детищем двух поэтических традиций — арабской поэтики и романской народной лирики, которая в оригинальном виде не сохранилась. Она трансформировалась в арабском поэтическом творчестве. Об этом свидетельствует прежде всего строфичность, которой не знала поэзия арабского Востока. Не случайно поэтому, что многие ученые, занимающиеся строфическими формами, обращались к важнейшему элементу ее — *хардже*, опорным строкам, создающим ритмическую схему всего произведения. И если в трехстишии-монориме можно усмотреть специфическое свойство старой арабской поэзии, то *харджа*, восходящая по своей природе к архаическим народным песням полуострова, носит уже романский характер. Строфичность — это то, чем обогатилась арабская поэтическая традиция в Испании.

Вопросы, связанные с *харджей*, составляют специальный предмет исследования. Важнейшие работы о ней принадлежат С. М. Штерну⁷, Р. А. Борелью⁸, Э. Гарсии Гомесу⁹, и др. Следует указать также статью В. П. Григорьева¹⁰ — первую, на-

⁶ Р. Менендес Пидаль. Там же, стр. 479.

⁷ S. M. Stern. Les vers finaux en espagnol dans les muwassahas hispano-hebraïques, al Andalus, N 13, 1948, p. 299—342.

⁸ R. A. Borello. Jaryas andalusies, Bahía Blanca, 1959.

⁹ E. García Gomez. «Veinticuatro jaryas romances en muwassahas arabes», al Andalus, N 17, 1952, p. 57—127.

¹⁰ В. П. Григорьев. «Заметки о древнейшей лирической поэзии на Пиренейском полуострове. — Вестник ЛГУ, 1965, № 8, стр. 86—96.

сколько нам известно, специальную работу на русском языке.

Признавая определенную роль архаической испанской поэзии для возникновения строфики у арабов, нельзя недооценивать и роль арабской поэзии: ранняя романская лирика полуострова сохранилась в письменном виде только в рамках арабских строфических форм.

Те исследователи, которые преуменьшают значение арабской классической традиции, не учитывают того факта, что самые ранние произведения, дошедшие до нас, датированы VI веком, и что уже к VII в. арабская поэтическая практика выработала свои 16 стихотворных размеров и создала свою специфическую монументальную жанровую форму — *касыду*, существующую и поныне. А к периоду распространения арабской поэзии в Испании она уже создала свою поэтику и пережила свой «героический» и «золотой» век, по определению Х. А. Р. Гибба, и обогатилась творчеством народов, оказавшихся под арабским влиянием.

Что касается ее первоначального распространения в Испании, то она еще долго являлась в своем исконном, традиционном виде и поэты, писавшие здесь, мало чем отличались от поэтов Багдада или Дамаска. Постепенно ее усвоила и аристократическая часть романского населения, близкая ко дворам эмиров, и подражала ей в своих стихах, которые тоже писались на классическом арабском языке.

В этой связи нельзя полностью согласиться со следующим утверждением В. П. Григорьева: «Процесс становления лирической поэзии на Пиренейском полуострове начался еще до арабского завоевания и утверждения о роли арабской поэзии как единственном источнике поэзии романской совершенно бездоказательны. В то же время с полным основанием можно говорить о воздействии романской песенной культуры на арабскую поэзию уже в IX веке и о романских заимствованиях в арабской поэзии по крайней мере начиная с XI в.»¹¹.

Исследователь испанской средневековой литературы Р. Менендес Пидаль считает, например, что самая ранняя лирическая народная поэзия полуострова была галисийской¹². Она датируется не ранее чем XIII в. Что же касается поэзии на кастильском диалекте, ставшем затем основным языком Испании, то «...этот род поэзии... представляется настолько искусственным, что первое время культивировался даже не на

¹¹ В. П. Григорьев. Ук. соч., стр. 96.

¹² Р. Менендес Пидаль. Ук. соч., стр. 414.

кастильском языке, а на галисийском диалекте; к тому же он рождается под влиянием или под покровительством провансальского языка, а когда, наконец, получает выражение на кастильском языке, то ищет поддержку... у литературы итальянского Возрождения»¹³.

Арабскую строфическую поэзию в Испании приходится признать действительно источником для изучения архаической песенности Пиренейского полуострова хотя бы уже потому, что только испано-арабский мувашшах и заджалъ вобрали в себя и сохранили отголоски романских народных песен, исполняя их в своих харджа.

Но можно ли говорить всерьез о «романских заимствованиях в арабской поэзии» и тем более о воздействии романской песенной культуры на арабскую поэзию», когда сама эта песенная культура сложилась гораздо позднее в том виде, в каком могла бы оказывать влияние своими идеями, образами, своей поэтикой. Строфичность — вот тот единственный, разумеется, немаловажный элемент, который был обретен арабами в Испании. Сложилась новая поэзия в двух своих формах — мувашшахе и заджале, получила известную популярность, распространилась на восток халифата и за его пределы, однако наряду с этим существовала, как продолжает существовать и в наше время, классическая арабская касида с ее моноримичностью.

Арабская поэзия, выработав свои строфические формы, не утратила вместе с тем богатых традиций и не пошла совершенно иным, чуждым ей путем. В свою очередь, лирическая песенная культура Пиренейского полуострова не обогатилась созданными здесь арабской поэзией строфическими формами. Она не восприняла их, находясь еще в самом начале своего становления, а заимствовала через третьи руки — от трубадуров Прованса, которые сами, как это следует из гипотезы Риберы и многих исследований, подтвердивших ее, получили их из арабской поэзии в Испании¹⁴.

Хотелось бы возразить также и З. И. Плавскину¹⁵, считающему появление в испано-арабской поэзии новых строфических форм лишь результатом восприятия арабами народного творчества Пиренейского полуострова. Употребление в мувашшахе и заджале романской харджа, даже взятой в готовом ви-

¹³ Р. Менендес Пидаль. Ук. соч., стр. 413.

¹⁴ См. Р. Менендес Пидаль. Ук. соч., стр. 480—482.

¹⁵ З. И. Плавскин. Примечание к книге А. А. Смирнова «Средневековая литература Испании», Л., 1969.

де (следует оговориться, что часто харджа создавались и на арабском языке и на смешанном, романские строки просто брались за образцы), еще не делает испанскую литературу древнейшей из романских литератур, а мувашшахи и заджали, близкие по своей строфике к канционам трубадуров, остаются все-таки жанровыми формами арабской литературы. История их создания и вся терминология, связанная с ними, зафиксированы в средневековых арабских источниках.

Арабские термины, связанные с поэзией, в частности — со строфической — до некоторой степени были восприняты в Испании. Мы не можем здесь касаться специального вопроса взаимодействия и взаимовлияния арабского и романского языков на Пиренейском полуострове. Этому посвящен ряд работ и исследований как у нас, так и за рубежом. Сошлемся лишь на книгу В. Ф. Шишмарева «Очерки по истории языков Испании», где автор отводит большое место рассмотрению влияния арабской лексики на романские диалекты Пиренейского полуострова¹⁶.

Возвращаясь к арабским терминам, связанным с литературой, приведем в качестве примера слово «*maqaz*» — *колышек, опора* (то, что позднее стало называться *харджа* — запев-припев или опорные стихи заджала). Оно нашло свою испанскую параллель для обозначения рефрена '*estribo*', '*estribillo*', восходящую к тому же самому смысловому значению — *опора, упор*.

Арабские термины через испанский проникли позднее и в другие романские языки.

Обратимся к слову «*трубадур*», связанному со странствующими провансальскими поэтами XII—XIII вв., воспевавшими любовь к прекрасной даме и высокие рыцарские идеалы доблести.

Происхождение этого термина окончательно не выяснено. На этот счет имеется несколько мнений, возводящих его к различным смысловым значениям. Чаще всего такой смысловой основой считают латинское '*trorare*' (происходящее, в свою очередь, от греческого '*troros*'), что означает *слагать тропы* — духовные стихи. Реже объясняют слово «*трубадур*» латинской же основой, но с совершенно другим значением — '*turbare*' — *волновать, тревожить*. Иногда соотносят понятие трубадур со старогерманской основой (новонемецкое '*treffen*' — *попадать в цель, задевать*).

¹⁶ В. Ф. Шишмарев. Очерки из истории языков Испании. М.—Л., 1941.

Из всех этих предположений наименее убедительным кажется нам последнее, так как в Германии искусство миннезингеров — певцов любви — возникло гораздо позднее (XIV—XV вв.), а влияние готтской лексики более раннего периода сохранилось на Пиренейском полуострове разве что в топонимике, как это отмечает В. Ф. Шишмарев. Кому бы пришло в голову обозначать провансальских поэтов немецким термином? Трудно найти здесь какую бы то ни было историческую или лингвистическую преемственность, да и само слово «трубадур» с большой натяжкой может ассоциироваться с немецкой основой 'treffen'. Его смысл также мало подходит к объяснению содержания куртуазной поэзии: *задевать, попадать в цель* — подошло бы больше к сатирическим мотивам лирики, которые и не определяющи и не единственны в творчестве провансальских поэтов.

Два других предположения возводят слово «трубадур» к латинским основам — с совершенно различным смыслом, что важно отметить. Первое — 'trorare', обозначая процесс сочинения стихов вообще, не выражает специфику искусства трубадуров. Ко второму — 'turbare' следует подойти более внимательно, хотя на первый взгляд оно и кажется более далеким и от содержания понятия трубадур и от его звучания. *Волновать, тревожить* гораздо больше выражает сущность лирической поэзии, чем *слагать духовные стихи*.

Теперь обратимся к арабской Испании, поэзия которой до гипотезы, предложенной Риберой, казалось, не имела к Провансу никакого отношения. В силу этого романистами совершенно не принимались в расчет ни испано-арабская поэтика, ни тем более арабская терминология, когда речь шла о трубадурах и их искусстве.

Арабский глагол 'taraba', лексически близкий к слову трубадур, имеет несколько значений: *быть взволнованным радостью или горем, петь* и связанные с ним понятия *тараб — возбуждение, радость, музыка*; причастие *мутриб — музыкант, певец* и некоторые другие.

Интересно заметить, что по сравнению с латинским *сочинять тропы* от основы 'trorare' или латинским же *волновать, тревожить* от — 'turbare' (более близкому к арабским значениям) он наилучшим образом выражает специфику качественно нового искусства трубадуров Прованса.

Быть взволнованным радостью или горем — первое значение арабского *тараба*. Приведем в связи с этим высказывание американского арабиста Г. Э. фон Грунебаума о настроении и

общей тональности провансальской лирики: «Мы не можем отрицать, что это особое настроение, опирающееся на радость и веселье, которое процветает, объединенное удивительным образом с печалью, возникающей из-за безграничной духовной любви, живущей самоотречением... Оно свойственно Провансу... В то же время необходимо указать и на то, что подобное настроение проникло в Испанию, ...если только его не было там и до этого»¹⁷. Далее приводится заджалъ Ибн Кузмана, в котором поэт обращается к своей возлюбленной.

Об этом удивительном сплаве радости и горя, породившем любовные песни трубадуров, трудно сказать лучше, чем Блок в своей драме «Роза и крест», переносящей нас в Прованс XIII века:

«...Сердцу закон непреложный —
Радость — Странанье одно!»
Как может странанье радостью быть!
«Радость, о Радость-Странанье,
Боль неизведанных ран...».

Петь, воспевать, музыка — эти арабские значения призваны как раз отобразить специфику творчества трубадуров. Здесь нет возможности касаться музыкального оформления канцон трубадуров, но необходимо напомнить только, что расшифрованные средневековые мелодии, как это доказал Рибера, по своей архитектонике совпадают с заджалями Ибн Кузмана.

Вопрос о происхождении слова «трубадур» слишком серьезен и требует для своего решения специальных историко-литературных и лингвистических исследований, но, во всяком случае, арабская основа *тараба* имеет определенные преимущества перед латинской *'troupare'* и *'turbare'*. После всего сказанного о близости испано-арабской поэзии к лирике Прованса при гораздо более раннем возникновении первой выводить термин «трубадур» из арабского *тараба* не кажется совершенно беспочвенным и идет в русле арабской гипотезы Риберы, которая находит все большее и большее подтверждение.

По нашему предположению (которое, разумеется, нельзя еще считать доказанным) слово «трубадур» могло явиться контаминацией, возникшей из арабской основы и романского суффикса.

¹⁷ G. E. von Grunebaum. The Arab contribution to troubadour poetry». — Bulletin of the Iranian Institute, 1946, vol. II, NN 1-4; vol. III, N 1, p. 147-148.

Греко-латинское *тросос* в свою очередь могло быть перенесено на обозначение народной песни *троба* под влиянием и по созвучию с *тараба* и, как более понятное романскому населению Средиземноморья, ассоциироваться с латинским значением.

Тот факт, что до сих пор термин «трубадур» связывают с двумя различными латинскими основами, лишний раз показывает, что не понятая за пределами Испании арабская основа возводилась позднее к двум различным смысловым значениям.

Э. Д. ФРОЛОВ

ИЗ ПРЕДЫСТОРИИ МЛАДШЕЙ ТИРАНИИ (выступление гермократа сиракузского)

По-видимому, есть своя логика в том, что в позднеклассический период именно в Сиракузах впервые в чистом виде вновь возродилась тирания, и мы должны поэтому с особенным вниманием отнестись к тем явлениям в политической жизни этого города, которые послужили провозвестниками этого возрождения.

Последний представитель старшей тирании в Сиракузах, младший брат знаменитого Гелона Фрасибул должен был отказаться от власти в 466/5 г. до н. э. (см. Diod., XI, 67—68), и с этих пор в Сиракузах, как и в большей части других греческих городов, полисные принципы получают возможность наиболее полного выражения¹. Правда, на первых порах Сиракузской республике пришлось пройти через полосу тяжелых внутренних смут, порожденных распрями между исконными гражданами и новыми, ставшими таковыми милостью тиранов. При этом в связи с выступлением некоего Тиндарида возникла даже опасность возрождения тирании, так что после его подавления на короткое время ввели петализм — особую

¹ См. А. Holm. Geschichte Siziliens im Altertum, Bd. I. Leipz., 1870, стр. 254, 430; E. A. Freeman, History of Sicily, v. II. Oxf. 1891, стр. 324; E. Pais. Storia dell' Italia antica e della Sicilia, ed. 2, v. I. Torino. 1933, стр. 379; H. Bengtson. Griechische Geschichte, 2 Aufl. Münch., 1960, стр. 210.

Работа Хюттля (W. Hüttl. Verfassungsgeschichte von Syrakus, Prag, 1929) осталась для меня недоступной.