Содержание

Введение ………………………………………………………………1

Глава I. Структурообразующие элементы системы образов романа Томаса Мэлори «Смерть Артура»

П.1. Фольклорные и мифологические источники системы образов романа Томаса Мэлори «Смерть Артура» ……10

П.2 Концепция рыцарского идеала Мэлори и ее отражение в системе образов романа ………………………………………………17

Глава II. Система образов романа

Томаса Мэлори «Смерть Артура» и куртуазная традиция

П.1. Центральные образы романа Мэлори и куртуазная «система отношений» …………………………………………………………30

П.2 Куртуазная концепция любви и смерти в романе Мэлори …………………………44

Заключение …………………………………………………………66

Библиография ……………………………………………………68

Введение

Еще менее века тому назад филологи располагали весьма скудными сведениями о Томасе Мэлори. Они сводились, практически к тем немногим фактам которые сообщает сам писатель в заключительных фразах книги, и которые свидетельствовали лишь о том, что роман был написан около 1470 года и что его автор это время находился в тюрьме.

Личность Томаса Мэлори всегда была достаточно гипотетична. Этому способствовали отсутствие достаточного количества фактов биографии писателя и значительное число его современников-однофамильцев.

В XVI веке с предположением о том, что Томас Мэлоря был валлийцем родом из Малории, выступил английский антиквар и драматург епископ Джон Бейль. В XIX веке это мнение было поддержано в предисловии к изданию романа Мэлори /1893/ английским литературоведом Джоном Ризом.

В 1897 году А.Мартин выдвигает еще одну гипотезу, по которой сэр Томас Малори был уроженцем Хантингдоншира. Однако наибольшее признание снискала выдвинутая так же в 1897 году английским литературоведом профессором Д.Китреджем гипотеза, что сэр Томас Мэлори был рыцарем из Ньюбод Ревелла в Варвикшире. Она находит поддержку и развитие прежде всего у учеников Д.Киттреджа, Эдуарда Кобба и Эдуарда Хикса В 1928 году Э.Хикс публикует работу "Сэр Томас Мэлори, его бурная карьера"[[1]](#footnote-2). Эта "бурная карьера", по мнению последующих исследователей, оказывается карьерой узника". Действительно уроженец Ньюболд Ревелла в Варвикшире (дата рождения точно не установлена; очевидно, между 1400 и 1410 гг.), Томас Мэлори был сыном зажиточного рыцаря сэра Джона Мэлори, чье состояние он наследует в 1434 г. В 1436 г. он в числе приближенных Ричарда Бошампа, барона Варвикского, участвует в осаде Кале, однако с 1443 года его жизнь коренным образом меняется. Рыцарь Томас Мэлори встает на путь грабежа, насилия и разбоя. С момента и до его кончины в 1471 г. жизненный путь его будет представлять постоянную смену осуждении и помилований. А в недолгие сроки своего пребывания на свободе он будет то членом парламента графства Варвикшир (1444 или 1445 гг. и 1450) то участником Войны Алой и Белой розы, при этом он не отличался постоянством своих политических убеждений и переходил из стана Ланкастеров в стан Йорков и наоборот, а затем стал даже сторонником Ричарда Невилля, "делателя королей". Его измена династии Йорков и послужила, вероятно, причиной лишения Мэлори милости короля Эдуарда XV и его последнего ареста и заключения в тюрьму (1469-1470 гг.), где в 1470 г., за год до смерти и была закончена им его ставшая знаменитой книга.

Гипотезы о личности Томаса Мэлори продолжают возникать по сей день, в 1966 г. с книгой "The Ill-Framed Knight" выступил У.Мэттьюз, Предложивший еще одного кандидата на роль автора романа "Смерть Артура", каким, он считает, был сэр Томас Мэлори из Нортгемптоншира (заметим, в этой гипотезе впервые родина Мэлори перемещается с юга на север Англии). Однако эта гипотеза, признаваемая самим ее создателем во многом проблематичной, пока еще не нашла такой широкой известности и поддержки, как гипотеза д.Киттреджа.

Артуровский материал(сказания, хроники и романы о короле Артеру и рыцарях Круглого Стола) с давних пор являлся предметом исследования литературоведов. Уже в начале XIX века появились первые английские переводы и комментированные издания валлийских сказании об Артуре, который предстает в них еще не королем, но могущественным вождем. Во второй половине XIX века им заинтересовалась сравнительно-историческая школа литературоведов. Среди ученых этого направления - французы Арбуа де Жюбанвилль и Ф.Ло, англичанин Д.Риз. Русский ученый А.Н.Веселовский оставил ряд работ, посвященных сказаниям о Тристане и Изольде и о святом Граале, в начале XX века выходит серьезный и обстоятельный труд английского ученого Р.Флетчера "Артуровский материал в хрониках" /"The Arthurian Material in Chronicles"/.

Фигура самого Томаса Мэлори в работах этого периода почти или совсем не затрагивается. Кэкстоновское издание романа "Смерть Артура", неоднократно перепечатывавшееся в течение пяти веков" казалось бесспорным во всех отношениях: и в смысле его формы как рыцарского романа, и в смысле его единства, и смысле несомненного самостоятельного авторского подхода к трактовке материала, поэтому предметом исследований чаще всего являются линии развития отдельных образов и тем романа в общем плане средневековой традиции, но не сам роман, художественная ценность которого оказывалась забытой, несмотря на то,что своим существованием он будил творческую фантазию писатлей на протяжении ряда веков.

Этому положению суждено было вскоре измениться.

23 июля 1934 года в библиотеке винчестерского колледжа библиотекарем У.Оукшоттом был найден манускрипт романа Мэлори, не известный до тех пор и получивший впоследствии название Уинчестерского манускрипта. Оставалось и остается спорным, принадлежит ли этот манускрипт самому Мэлори или это список, сделанный позднее с оставленного писателем оригинала, но было ясно, что роман, дошедший до нас в рукописи, существенно отличаетея от изданнного У.Кэкстоном в 1485 г., как об этом свидетельствовали статьи и сообщения профессора Е. Винавера опубликованные в литературоведческих изданиях 30-х годов.

В подходе к роману Томаса Мэлори наступил явный перелом, выразившиейся сначала в более чем десятилетнем молчании. Правда, в 1942 году вышла работа американского филолога Р.Уилсона "Обрисовка характеров у Мэлори"[[2]](#footnote-3), но она была еще развитием старого взгляда на роман, а найденную рукопись романа автор работы во внимание не принимал.

Большинство литературоведов стоили в смущении перед новым фактом в литературе. То, что раньше было очевидным, теперь превратилось в загадку, и ее надлежало решить. Предстояли споры, дискуссии между сторонниками разных школ, Надо было лишь начать... И в 1947 году начало было положено. Трехтомное комментированное издание винчестерского манускрипта романа Мэлори под редакцией Е.Винавера нарушило напряженное молчание. Профессор Манчестерского университета Е.Винавер неоднократно обращался к творчеству Томаса Мэлори. Еще в 20-е годы он пишет два серьезных исследования: в одном из них он решает вопрос о месте романа о Тристане и Изольде в произведении Мэлори, в другом - преследует цель установления личности Томаса Мэлори и дает подробную характеристику творчества писателя. Этими книгами и многими другими исследованиями Е.Винавер обрел себе заслуженный авторитет среди литературоведов, занимавшихся - изучением творчества Мэлори. Неудивительно, что он первым обратился к пересмотру той темы, которая так долго была в центре его внимания. И пересмотр, которому Е.Винавер подверг роман Мэлори "Смерть Артура", был коренным, ясли в 1925 г. работе "Роман о Тристане и Изоладе в произведении Томаса Мэлори" роман рассматривался в бесспорном единстве всех его частей и был назван "подлинной энциклопедией сказаний о короле Артуре", если таким же оставался подход исследователя к роману и в его монографии о Мэлори, то в 1947 г., в предисловии к трехтомному комментированному изданию, озаглавленному "Произведения Томаса Мэлори" / "The Works of Sir Thomas Malory") Е. Винавер выдвигает и отстаивает взгляды, крайне противоположные. В нем точка зрения на книгу Мэлори как на роман, выступающий перед нами в единстве составляющих его частей, была полностью отброшена. Теперь книга распалась на восемь самостоятельных романов и предстала как "последовательность отдельных романов" т.е. как своеобразная антология рыцарских романов. Е. Винавер выступил с утверждением, что взгляд на книгу Томаса Мэлори как на единый роман сложился случайно, в результате неправильного понимания еще первым издателем романа У. Кэкстоном заключительных слов писателя: Here endeth Le Morte Darthur, принятых им за название всей книги в целом, в то время как по мнению Е.Винавера, их следует отнести только к последней части книги, или, используя его терминологию, к последнему из этой последовательности отдельных романов. Вследствие этого недоразумения, утверждает Е.Винавер, книга и была издана как цельное художественнее произведение под общим названием "Смерть Артура". Впрочем, замечает исследователь, только издатели XIX века разделяют ошибку У.Кэкстона. издатели XVI и XVII веков, такие как Уинкин де Уорд, Коплэнд, Ист, всецело отвергли это представление о книге Мэлори. Лишь в издании Ф.Хэйслвуда в 1816 году книге было возвращено название романа.

Почему же Е.Винавер считает мнение У.Кэкстона ошибочным? И видит ли он иные, более существенные причины этой ошибки,нежели "ошибочное прочтение"? Да, видит, главной причиной, по его мнению, была разница в трактовке материала Томасом Мэлори- средневековым писателем и Уильямом Кэкстоном, современным издателем. В этих словах проглядывает существенная ошибка, допущенная самим исследователем, по какому принципуотносит он Томаса Мэлори к английскому средневековью, а Уильяма Кэкстона к Возрождению (хотя он и не употребляет этого слова, все же эпитет "современный" (modern) (в данном контексте можно толковать только в этом смысле)? Этот вопрос остается невыясненным, да иначе и быть не может, так как Е.Винавер не очерчивает рамок той культурно-исторической эпохи, в которую был написан роман Мэлори "Смерть Артура", не выясняет всей сложности порожденных ею явлений, одним из которых была и книга Мэлори, а увлеченный исследованием формы произведения - формы, возникшей в средневековье и характерной именно для него, со всей уверенностью называет Томaca Мэлори средневековым писателем, конкретно-историческая сущность книги ускользает от взгляда Е.Винавера; она остается для него лишь свидетельством "авторского развития, от первых робких попыток в области художественного повествования к законченному мастерству его последних замечательных книг"/ "...the authors develop from his first timid attempts at imaginative narrative to the consummate mastery of his last great books."[[3]](#footnote-4) Каков критерий оценки этого мастерства? Мы не находим ответа и на этот вопрос. Его и не может быть, так как в анализе роман Мэлори полностью исключен из исторического контекста. Именно поэтому для Е.Винавера совершенно допустимы высказывания вроде того, что "никакой основы не существует для Mэлори" /"...no background exists for Malory/[[4]](#footnote-5)

Именно поэтому к художественным достижениям писателя отнесен только его стиль, который рассматривается как совокупность речевых приемов, и хотя Е.Винавером сделана попытка проведения аналогии между произведением Мэлори и произведениями европейского возрождения, она сделана только для подтверждения точки зрения на роман как на ряд самостоятельных новелл. Сам же выдвигаемый автором тезис о том, что новелла является типичным ренессансным жанром европейской литературы оказывается лишенным исторической основы, а аналогия не убеждает, во-первых, потому, что еще раньше Мэлори как писатель (следовательно, и его художественная манера) был отнесен к средневековью; во-вторых, если произведение Мэлори и относить к малой форме - новелле, то надо прежде всего очертить границы этого литературного жанра, выяснить, в каких культурно-исторических условиях и на каком материале возникает этот жанр. Очевидно, недостаточно провести параллель между Англией и Италией или Англией и Францией. Сказать, что новелла типична для литературы эпохи Возрождения - значит наметить определенную тенденцию в развитии литературного процесса, но надо учитывать также, что в разных условиях определяемых историческим и культурным развитием той или иной страны, эта тенденция будет реализоваться по-своему, а при отсутствии этих условий она может либо сильно видоизмениться, либо вообще не найти своего художественного воплощения. Действительно, новелла не получит в Англии того распространения" как в Италии или Франции. Английская история XV, XVI, XVII веков так насыщена трагическими, кровопролитными событиями, событиями настолько общенациональными, что рамки новеллы, сосредоточенной на освещении единичного события частной жизни, были тесны для их художественного осмысления и воплощения. Недаром уже с XV века в Англии особое место начинает занимать драма, которая и станет ведущим жанром литературы английского Возрождения, полон драматизма и роман Томаса Малори. “По точному смыслу термина",- пишет Н.Я. Берковский,-"новелла есть "новость", она передает новое как оно проявилось в поведении, в мыслях человека, в его связях с другими, с традиционным миром.” [[5]](#footnote-6)Произведение Мэлори, действительно, явилось отражением нового в английской жизни, отражением новых идеалов, новых культурных требований; в нем нашли выражение и идейные позиции самого писателя и проявился его новый художественный метод, ставящий его в ряд лучших произведений раннего английского Возрождения. Однако "эффект новизны, пережитой во всей внезапности, и составляет в новелле прямую цель рассказывания”.[[6]](#footnote-7) Вот этой черты, действительно определяющей суть и характер новеллы, мы не найдем в романе 'Томаса Мэлери. Те части, из которых состоит роман Мэлори, лишены существенных черт классической ренессансной новеллы. Их особенности и особенности всего романа в целом - это именно особенности жанра рыцарского романа, сложившегося в Англии в период позднего средневековья, и во всем комплексе этих особенностей, почти каноне, получившего свое новое рождение под рукой Мэлори.

Не останавливаясь сейчас подробно на анализе жанровых и композиционных особенностей романа Мэлори "Смерть Артура", который будет дан во второй главе этой работы, заметим, что xapaктер произведения, названного нами романом, оказывается, в cyщности, сложнее и богаче, чем новелла или рыцарский роман в их классической форме. И эти сложность и богатство обусловлены многосюжетным построением романа и тем неразрывным единством, которое существует между каждым из составляющих его сюжетов.

Старейший английский литературовед К.С.Льюис, как и многие другие ученые-филологи, даст впоследствии высокую оценку труду Е.Винавера:"Profesaor Vinaver'e three-volume 'Works of Sir Thomas Malory ... puts all previous work on this subject out of date. It is a very great work and a work which hardly any other man in England was qualified to perform."[[7]](#footnote-8)

Концепция Б.Винавера нашла поддержку у некоторых филологов среди которых била М.Брэдбрук (M.Bradbrook) выступившая с небольшим, но серьезным исследованием "Сэр Томас Мэлори"

("Sir Thomas Malory".London, 1953). Однако концепция Е.Винавера, к настоящему времени пересматриваемая им самим, почти сразу встретилась и с оппозицией в лице ряда американских ученых, вступивших в полемику с издателем "Произведений сэра Томаса мэлори" в печати.

Б 1951 г. Р.Уилсон опубликовывает статью, название которой вопрошало: "Cколько книг написал Мэлори?" (How many books Did Malory Write? - University of Tulane Studies in English. XXX.I95I).

В 1952 г. статьей форма "Смерти Артура"" Д.Брюер встает на защиту ранее бытовавшего представления о романе Мэлори как о цельном произведении, его точка зрения основана на вдумчивом текстологическом анализе произведения, позволяющем ему с уверенностью сказать:

"...what does justify him (Кэкстона - Д.Б- and us – in emphasizing the unity оf the work, is its own construction and its own words."[[8]](#footnote-9)

В 1966 г. в спор с Е.Винавером вступает Р.М.Лумянский /R.M.Lumiansky/ со статьей "Вопрос о единстве "Смерти Артура" Мэлори" ("The Question of Unity in Malory's "Morte Darthur" - Tulan Studies in English.V.I955. В течении последующего десятилетия Лумянский становится лидером группы ученых, работающих в самых различных университетах и колледжах США, но объединенных общностью взглядов, принципиально противоположных взглядам Винавера. В нее, помимо Р.М.Лумянского, вошли Т.Л.Райт, М.Е. Дикман, У.Л.Гверин, Т.В.Рамбл и Ч.Мурмэн, неоднократно уже в течение 50-х гг. выступавшие с критикой концепции Е.Винавера и отстаивавшие единство романа Томаса Мэлори.

Критическое осмысление деятельности этой группы ученых даст в 1965 г. Ч.Мурмэн в прологе к своей "Книге о короле Артуре", в которой он проводит взгляд на роман Мэлори как на произведение цельное и единое по своему характеру и структуре. Различая вслед за Р.М.Лум'янским "единство критическое"/"critical unity"/, под которым подразумевается единство произведения, сложившееся независимо от намерения писателя, "единство историческое" / "historical unity"/, т.е. критическое единство"" сознательно приданное писателем произведению

Ч.Мурмэн определил три точки зрения на роман Томаса Мэлори, первая из них принадлежала Е.Винаверу" не различавшему в романе "Смерть Артура" ни "критического", ни "исторического"

единства. Вторую из возможных точек зрения, а именно, что pоман Мэлори обладает лишь "критическим" единством, разделяли

такие ученые, как Р.Уилсон, Х.Ньюстед, Р.Акерман и Д.Брюер. Сторонники третьей точки зрения, среди которых были Р.М.Лумянский, Т.Рамбл и сам Ч.Мурмэн, отстаивали как "критическое", так и "историческое единство романа Мэлори "Смерть Артура", впрочем, небольшой нюанс в подходе к изучению романа не помешал ученым-филологам, рассматривавшим роман Мэлори как единое произведение, объединиться и направить свою деятельность по общему руслу.

Результатом совместной деятельности этой группы явился вышедший в 1964 г. под редакцией Р.М.Лумянского интересный коллективный труд, названный "Самобытность Мэлори" ("Malory's Originality", Baltimore, 1964)

Интерес этого совместного исследования определяется в первую очередь постановкой его задачи, в центре которой - решение вопроса о единстве произведения Томаса Мэлори, и методом решения этой задачи. "Как выявится в этой книге",- пишет во введении Р.М.Лумянский,- "авторы настоящего исследования убеждены, Мэлори написал одну единую книгу ("single unified book"), а не восемь отдельных "рассказов" ("Tales"). Эту книгу ученые называют так же, как и Кэкстон - "Смерть Артура"

Исследование состоит из восьми глав, названия которых повторяют названия восьми "романов" в издании Е.Винавера, но у глав есть еще и подзаголовки, выражающие совершенно новое отношение литературоведов этой группы к исследуемому ими произведению. "...первостепенная задача каждой из последующих глав показать функцию данного "Рассказа" как части целого",- пишет Р.М. Лумянский, "...a primary purpose in each of the chapters which

follow is to show the function of the given "Tale" "e a part of 'Le Morte Darthur' as a whole"[[9]](#footnote-10)

"Это исследование "Смерти Артура", продолжает Р.М.Лумянский,- "как нам кажется, делает бесспорно очевидным его общее единство в теме, структуре и обрисовке характеров" ("this examination of 'Le Morte Darthur, we feel, makes indispably apparent its general unity in theme , structure and characterization. "[[10]](#footnote-11).

Для проведения такого рода исследования, в высшей степени детального и скрупулезного, потребовался и особый метод. Его частично использовал P.Уилсон еще в 40-е гг., но теперь благодаря остроте стоящей проблемы и необходимости ее убедительного решения этот метод получал особое значение, необходимо было пристальное изучение всего нового художественного материала, который появился в романе Мэлори. Поэтому ведущим методом исследования стало детальное сопоставление и сравнение отдельных частей романа с их возможными источниками и выяснение на этой основе тех часто мельчайших изменений, сокращений и дополнений, которые вносит писатель в свое произведение. Очень важно, что в связи с этим ученые стоят и на совершенно иных позициях в понимании Мэлори как писателя, в понимании его творчества.

"...Мэлори совершенно сознательно обращался с источниками. Он распоряжался источником, а не источник им, так как он по желанию мог трактовать его бесчисленным количеством способов. /"...Malory was consciously aware of his handling of the source. He controlled his source, it did not control him, for he could have handle it in infinite number of ways had desired." [[11]](#footnote-12)/ И хотя это положение трактуется авторами только как "допущение" это допущение "основополагающее. Оно означает совершенно новый подход к исследованию творчества Мэлори, резко противоположный Е.Винаверу с его пониманием Мэлори как "средневекового писателя". Ученые группы Р.М. Лумянского видят в Мэлори писателя современного, вернее - писателя в современном значении этого слова. Для них он - человек, сознательно относящийся к своему творчеству, сознательно работавший над текстом, поэтому любое мельчайшее изменение имеет для них глубокий внутренний смысл, как отражение новых художественных позиций писателя. Поэтому произведение Мэлори, а не его источники оказываются в центре внимание исследователей.

Однако и эта концепция, в целом столь привлекательная, не лишена целого ряда недостатков. Главный из них - внеисторичность исследования. Очень интересная и очень важная работа проведена, в сущности, ради решения важного вопроса - доказательства самобытности, самостоятельности Мэлори. Но чем продиктованы новые черты его произведения? Почему именно у Мэлори традиционная тема французских и английских рыцарских романов смогла обрести новое рождение? Литературоведы группы Р.М.Лумянского при всей важности поднятого ими вопроса остались лишь сторонниками формально-текстологического анализа. Анализируя текст, они не смогли вырваться за пределы его оболочки; они не смогли понять качественно нового звучания романа, возникшего на основе тех мелких детальных изменений, которые были в центре ИХ внимания; они не уловили главного - новой идейной наполненности романа, которая и

делает его действительно самостоятельным и действительно оригинальным творением Мэлори. Понятия самобытности и оригинальности Мэлори остались для них в значительной мере понятиями абстрактными.

За последние годы наметился еще один метод критического подхода к роману Мэлори. Им заинтересовалась американская "новая критика". Именно с позиций этой школы подходит к анализу "Смерти Артура" американский литературовед, профессор Пенсильванского университета Эдмунд Рейсс. В своей большой, обстоятельной книге "Сэр Томас Мэлори"("Sir Thomas Malory" New York,1966). Исследования этого ученого основываются прежде всего на одном из основополагающих принципов нового критицизма - теории "безличного творчества" Насколько легко применить этот принцип в данном случае! - ведь личность Мэлори оказывается скрытой от нас за преградой столетий, а известные /или предполагаемые/ факты его "бурной карьеры" кажутся литературоведам настолько несовместимыми с личностью художника, каким он предстает на страницах своего романа, каким он вырисовывается в общем звучании его - идейном и мо-ральном1/ , что от исследования к исследованию все больше о созывалась тенденция к рассмотрению романа "Смерть Артура" в отрыве от личности его создателя, к анализу его как произведения, говорящего само за себя. Именно задачу такого исследования и формулирует в предисловии к своей книге Э.Рейсс:

"In the present work I have tried ... to provide a commentary on Malory's work that is primarily concerned with how it functions as a work of literary art. I could have proceeded by analyzing according to subject; for example, one chapter on Malory’s idea о chivalry, another on his concept of love, and sо forth. Such a method is valuable, and many recent studies have approached the "Morte Arthur" in this way. Instead I have preferred to discuss the work as it stands and to show Malory's concepts as they arise and function in his developing narrative."[[12]](#footnote-13)/

Из пяти частей, составляющих эту книгу" остановимся лишь на первой из них, вводной, озаглавленной "Человек и произве-дение", которая является основополагающей, в этой главе Эдмунд Рейсс формулирует свою концепцию романа и свой метод исследования его. Так же, как и другие называвшиеся в этом обзоре литературоведы, он уделяет большое внимание форме произведения. Интересно, что, признавая факт его существования (как это следует из уинчестерского манускрипта) в виде отдельных рассказов / tales /, каждый из которых имеет "свое собственнное начало, середину и конец ("each with a beginning, a middle, and an end of its own)' Э.Рейсс вовсе не считает, что этим все сказано относительно формы, приводя мнение Д.Брюера о том, что форма "Смерти Артура" своеобразна, что она не может быть названа ни собранием отдельных коротких романов /romances/, ни романом в современном смысле слова /novel/, что эта форма имеет нечто общее и с тем, и с другим, а также со старыми циклическими романами, Э.Рейсс идет дальше и называет роман Мэлори сагой об Артуре (An Arthur-saga) Артуровским циклом (Arthur-cycle), в котором части и целое играют одинаково важную роль. В этом положении и в анализе романа Э.Рейсс смыкается в своей концепции с мифологической школой американского литературоведения, по теории которой миф, волшебная сказка, сказание провозглашаются типами художественного мышления. Чарльз Мурмэн в своей работе "Артуровский триптих" определяет содержание мифа, сказания о волшебной сказке с точки зрения сторонников мифологической школы, нас будет интересовать в нем определение мифа и сказания, так как именно с этих позиций рассматривают роман Мэлори и Ч.Мурмэн, и Э.Рейсс с его представлением о Романе Мэлори "Смерть Артура" как о саге.

"Myth is a primitive philosophy, the simplest presentational ... form of thought, a series of attempts to understand the world, to explain life and death, fate and nature, gods and cults. Legend is primitive history, naively formulated in terms of love and hate, unconsciously transformed and simplified."[[13]](#footnote-14)

Из этого положения вырастает и трактовка Ч.Мурмэном романа "Смерть Артура" либо как сказания, либо как мифа, он пишет:

"The story may be classified either as legend or as a myth on the poimt of view of observer. On one level the story can be considered as legend; its major purpose is the mere historical description of the rise and fall of kingdom. On another level, however, the story may be legitimately considered as myth; its major purpose is not historical description, but metaphisical speculation on the meaning of history, its character relationships indicative not merely of the temporal clash of purely human emotions, but of human conflicts as they exist in relation to the whole universe in which they function."[[14]](#footnote-15)

Концепция Э.Рейсса строится на понимании романа как сказания, т.е. как повествования, содержащего историческое осмысление событий (возникновение, рост, расцвет и падение государства короля Артура)при этом идейное содержание романа, в корне отличное от других романов артуровского цикла, рассматривается не в связи с внутренними особенностям английской истории и культуры, хотя Э.Рейсс и признает это возможным, а в более абстрактном, более философском плане - проблема человеческой жизни вообще, судьбы человека и общества вообще и т.д.

"Although it is possible to note in the 'Morte Arthur’ references to contemporary times, it is more pertinent to see how Malory1a work acts as a commentary on the problems and difficulties of human life and on the fortunes of man and society in this world, problems and difficulties that, although expressed in the terms of his particular age, go beyond that age."[[15]](#footnote-16)/

Развитию этой идеи служит и все построение работы, являющейся, по сути дела, структурным анализом романа. Но и этот анализ сказывается не лишенным противоречий, автор, следуя мнению д.Брюера, высказанному им еще в 1952 г., в том, что к произведению Мэлори больше, чем к какому-либо другому произведению литературы применим принцип литературной критики /literary criticism /в отличие от принципа литературоведения, /as different from literary scholarship/ и что в этом случае произведение должно рассматриваться само по себе, независимо от автора и источников и заявляя, что было бы несправедливо рассматривать роман только в связи с его источниками /"lt is possible for our reading of an author to become what we may call "source-ridden", so that we no longer see his book as it is in itself, but only as it contrasts with its sources. This is clearly an injustice to the author, for we are preserving in their original form elements which he пае transmuted, and even element which he rejected."[[16]](#footnote-17) вынужден в то же время признать связь романа Мэлори не только с непосредственно повлиявшими на его создание французскими романами, но и с традицией артуровского цикла романов в целом. Сочинение Мэлори, пишет он, есть нечто, представляющее результат деятельности многих художников /Malory's composition is something that is the result of many artists' hands/.Это положение тут же опровергается утверждением обратного: произведение представляется исследователю изолированным не только от всех других произведений артуровского цикла, но даже и от своего сочинителя при признании, тем не менее, того факта, что оно "прошло через" Мэлори:

"It must be remembered that, just as the work stands apart from its author, though it passed through Malory in order to be what it is, so does it exist apart from all other works in the Arthurian tradition that may have exerted both direct and indirect influences on Malory.'[[17]](#footnote-18)

Эта изоляция романа как от культурных явлений породившей его эпохи, так и от культурных достижений предшествующих веков, среди которых - одна из замечательных традиций в европейской литературе средневековья - традиция куртуазной, рыцарской литературы, обедняет исследование, замыкает его в рамках текстологического анализа.

Думается, что истинное звучание романа Томаса Мэлори и место, занимаемое им в английской литературе, может быть выяснено только при изучении целого комплекса явлений: и традиции куртуазной литературы, и особенностей литературного процесса в Англии XV века, и культурной обстановки этого периода. Более углубленным должно быть и само изучение романа "Смерть Артура". Говоря о позиции Мэлори как писателя, сознательно отбирающего материал для своего произведения и сознательно трактующего его, нельзя не сказать и о его творческом методе, проявившемся в первую очередь в создании художественного образа. Таким образом, мы считаем, что роман Мэлори нельзя рассматривать как "совокупность речевых приемов", то есть говорить как об "изолированном произведении", так как роман Мэлори связан с другими явлениями английской культуры XV века - очень сложного и противоречивого по своему характеру времени развития художественной мысли в Англии; времени, когда новые тенденции возникали и открыто заявляли о себе в творчестве крупнейших писателей этой поры; времени, когда эти новые тенденции существовали рядом с традиционными художественными принципами, но, проникая в традиционные формы, видоизменяли и усложняли их. Время становления и развития этих новых тенденций в английской литературе может быть названо английским Предвозрождением. В обстановке столкновения старого и нового, традиционного и новаторского и возникает роман Томаса Мэлори "Смерть Артура", несущий на себе отпечаток бурной и противоречивей эпохи. Попытка такого анализа романа Мэлори и будет предпринята в данной работе.

Цель работы – выявить основные элементы и авторские принципы в создании системы образов романа Томаса Мэлори «Смерть Артура».

Задачи работы – определить фольклорные, мифологические и литературные источники романа обуславливающие как отдельные сюжетные линии, так и основные образы романа. Показать тесную взаимосвязь романа Мэлори с куртуазной традицией в условиях меняющегося историко-культурного содержания современной ему эпохи.

Большое значение для нас в свете поставленной цели и задач данной работы имели разработки данной проблематики, представленные в трудах зарубежных и отечественных исследователей творчества Томаса Мэлори, таких как А. Мортон, Э. Винавер., Михайлова, Жирмундский.

Глава I.

Структурообразующие элементы системы образов романа Томаса Мэлори «Смерть Артура»

П.1. Фольклорные и мифологические источники системы образов романа Томаса Мэлори «Смерть Артура».

Легенды о короле Артуре и рыцарях Круглого Стола, о поисках Святого Грааля прошли в своей эволюции несколько этапов, многообразно отразившись в памятниках духовной и материальной культуры народов Европы - от архивольта северных дверей собора в Модене, датируемого 1096 или 1106 годом, до "двора короля Артура", знаменитого Дома Черноголовых в Риге (XIV в.), от валлийских "романов" IX-XI вв., состанивших “Мэбиногион", до обширнейших прозаических циклов конца средневековья. В этом длинном ряду книга Мэлори - "как бы последнее прощание с миром легенд и вымысла куртуазной поры"[[18]](#footnote-19). Но значение книги Мэлори не только в этой завершаемости важного этапа культурного развития. Она имела, как заметил академик В. М. Жирмунский, "поистине колоссальное влияние на всю английскую литературу XIX и XX веков и является для англичан национальным классическим наследием"[[19]](#footnote-20).

Действительно, на Мэлори история литературных обработок артуровских легенд не прекращается. Даже наоборот: именно с Мэлори и некоторых более молодых его современников начинается череда пересказов, переделок, транскрипций. В этом смысле роль Мэлори двойственна: куртуазная традиция им порядком расшатана, но не преодолена. С куртуазной средневековой традицией Мэлори еще не порывает, и его книга - еще одна (последняя, гениальная и т. д.) литературная манифестация средневековых легенд, в терминах которых описывается им окружающий мир. Таким образом, Мэлори остается в пределах куртуазной идеологической и сюжетно-стилистической системы.

Корни артуровских сказаний уходят в далекое прошлое, в "темную" эпоху V-VII вв. и еще дальше - в верования и сказания дохристианской и дорийской Британии, в культуру древних кельтов. Кельтский элемент в созидании артуровских легенд - древнейший и наиболее значительный.

Кельтская цивилизация является одной из великих цивилизаций древней Европы[[20]](#footnote-21). И хотя следы ее, как чисто материальные, так и духовные, обнаруживают себя повсюду, мы знаем об этой цивилизации бесконечно мало. Кельтские племена населяли когда-то всю Европу, но, постоянно теснимые, они вынуждены были непрерывно мигрировать, что неизбежно приводило к гибели памятников их культуры. Национальная культурная традиция во многом утрачивала единство и жизнеспособность. Для судеб собственно литературной традиции немаловажно также то, что у многих кельтских племен существовал запрет записывать сакральные и литературные тексты: литературная (а до нее - мифологическая) традиция была здесь исключительно устной. Когда запрет на письменную фиксацию литературных памятников был забыт, записанными оказались лишь поздние версии кельтских легенд и преданий. Поэтому, например, галльская ветвь общей культуры кельтов (рано слившаяся с культурой Древнего Рима) представлена исключительно данными археологии и свидетельствами античных писателей. Этим последним в полной мере доверять нельзя: древнеримские писатели и историографы мерили кельтскую культуру своими мерками, тем самым навязывая чуждые ей критерии. Так, древние римляне старательно искали в мифологии кельтов аналогии своим мифам и легендам, не принимая во внимание (вернее, не понимая), что эти две мифологические системы не только непохожи, но даже во многом несовместимы. Эту непохожесть и несовместимость некоторые из поздних писателей античности все-таки почувствовали и отметили не без недоумения, например Лукиан из Самосаты[[21]](#footnote-22). Он отмечал, что кельтские божества претерпевали трансформацию под воздействием культуры римлян. С подобными трансформациями мы будем постоянно сталкиваться и в формирующихся артуровских легендах, что не исключает чрезвычайной устойчивости на протяжении многих веков отдельных компонентов кельтской культуры.

Кельтская цивилизация уже к началу нашей эры распалась на несколько автономных ветвей, между которыми существовал, конечно, постоянный обмен, у них были общие истоки, но пути и судьбы - разными. Кельтское культурное единство рано было утрачено. Следовательно, участие этих ветвей в сложении общей культуры средневекового Запада оказалось различным, различным же, в частности, был их вклад в формирование артуровских легенд. Пракельтский элемент просматривается в них с трудом. С большим основанием можно видеть в аргуровских сказаниях отзвуки ирландских и валлийских вариантов кельтских мифов и легенд, о чем речь пойдет несколько ниже.

Происхождение преданий о короле Артуре изучается уже давно, и здесь было предложено немало решений. Споры велись в основном вокруг того, относить ли возникновение этих преданий ко времени их первой письменной фиксации (причем здесь нередко подлинность текста Ненния бралась под сомнение, и поэтому речь шла о начале XII в.), приурочивать ли их к моменту кульминации борьбы кельтов с саксами (VI в.) или искать их истоки в кельтском фольклоре. В конце концов, для нас не так уж и важно, кем был легендарный Артур - римским легионером или кельтским вождем", не так уж важно, существовал ли он вообще (видимо, существовал: археологические раскопки последних лет[[22]](#footnote-23) подтверждают свидетельства средневековых летописцев). Важнее другое: необычайная, поистине удивительная и стойкая популярность артуровских легенд несомненно объясняется условиями их возникновения и функционирования; в их эволюции отразился путь от мифологии к литературе (через фольклор) и дальнейшая трансформация последней. Каждый нз этих переломов и превращений оставил след в изучаемых нами легендах. Артур не был только кельтским вождем, только римским военачальником, только мифологическим героем древних бриттов. Поэтому различные этимологии его имени, которые мы сейчас перечислим, не ошибочны, а узки. Имя Артура возводят к латинскому Artorius, к индоевропейскому ага- (землепашец), к кельтскому aitos (медведь), к ирландскому art (камень) и т. д. ". В действительности имя Артура, как и сложенные о нем легенды,- многослойны. Они подобны средневековому палимпсесту, где сквозь новый текст смутно просматривается старая рукопись, которая никогда не оказывается стертой до конца. С этой многослойностью артуровских легенд мы сталкиваемся не только в обширных сводках и компиляциях XIII-XIV вв., где обилие и разнородность источников оборачиваются противоречиями в развитии сюжета, обрисовке действующих лиц и т. п. (не избежал этого и Мэлори), но и в более сюжетно завершенных, замкнутых произведениях, как, например, в романах Кретьена де Труа.

Попытки исключительно мифологического истолкования артуровских легенд следует признать несостоятельными. Для этого просто нет материала, хотя отдельные пережитки древних магических ритуалов (например, обряда инициации и т. п.) присутствуют даже в поздних литературных обработках "бретонских" сюжетов. Теперь от исключительно мифологической интерпретации артуровских легенд подавляющее большинство исследователей отказалось. Так, если Джон Рис[[23]](#footnote-24) видел в Артуре, исходя из этимологии, им принятой (ara - землепашец), какое-то кельтское аграрное божество, то Роджер Шерман Лумис[[24]](#footnote-25) убедительно показал, что в легендах о короле Артуре не удается обнаружить каких-либо рудиментов сельскохозяйственных мифов. Нет в Артуре и черт "первопредка" или культурного героя, типичных для древнейшего слоя фольклора доклассового общества[[25]](#footnote-26) ". Однако некоторые мотивы кельтской мифологии в сказаниях об Артуре все-таки присутствуют, что убедительно показано Р. Ш. Лумисом в серии его работ (например, отождествление Артура с богом Браном-вороном). Говоря об Артуре как о мифологическом персонаже (вернее, о его мифологических истоках или эквивалентах), нельзя забывать о том, что состав плохо известного нам кельтского пантеона все время менялся, причем не только количественно, но и функционально. Нельзя также не учитывать "обратной связи": столкновение мифов с исторической действительностью отзывалось перераспределением старых и возникновением новых мифологем. К старым мифам мы подчас идем неизбежным путем реконструкции (нередко - ювелирным по тонкости, но и по хрупкости, методом аналогий). При этом многослойность мифов вряд ли может быть с достаточной точностью учтена. Добавим, что сказания об Артуре, зафиксированные в валлийских текстах,- вторичного происхождения. Как полагает Р. Ш. Лумис[[26]](#footnote-27), в них немало ирландских элементов. В кельтской мифологической системе - не один слой. Эта система развивалась в постоянном взаимодействии и столкновении с рудиментами мифологии пиктов (давших мировой культуре прообраз Тристана) и со сказаниями соседних народов (в частности, очевидно, скандинавов, издавна совершавших набеги на Британские острова).

Кельтский пантеон продолжает вызывать споры, хотя его изучение ведется со времен Цезаря, Плиния и Страбона. Уже у Цезаря мы находим параллели между кельтскими (галльскими) божествами и богами Древнего Рима. В основном опираясь на писания древних, были выявлены в верованиях кельтов некоторые аналоги римских богов. Так, с Меркурием сопоставляется обычно Луг Длинной Руки, бог света, обладающий функциями всех других богов (очевидно, пережитки солярных культов); с Юпитером - Дагда, бог-друид, прорицатель, покровитель дружбы; с Марсом - Огме (Огмий, Огам), бог войны, но одновременно бог красноречия и письменности (в его функции входило также препровождать людей в иной мир); с Вулканом - Гойбниу, бог кузнечного ремесла; с Минервой - Бригита, мать богоз и поэтов, богиня поэзии и ремесел; с Аполлоном - Ойнгус (ирландское Мак Ок, валлийское Мабон, галльское Мапониус), бог молодости и красоты.

Но эти параллели охватывают ничтожное число кельтских богов. По данным археологии, эпиграфики, нумизматики, литературы, мы сталкиваемся с десятками и даже сотнями кельтских божеств с довольно нечетким и противоречивым распределением функций. Такое обилие не раз ставило в тупик

исследователей. Это обилие можно объяснить дпумя причинами. С одной стороны, эта чрезмерная населенность кельтского гантеона отражает наличие местных божеств, поклонение которым было локально ограниченным и не вполне повторяло систему поклонений и ритуалои соседних, а тем более удаленных кельтских племен. У разных племен были и разные теснимы (за исключением нескольких общих, восходящих к пракельтскому пантеону, но их функционирование у разных племен могло не совпадать). С другой стороны, лингвистический анализ показывает, что это кажущееся обилие божеств - фиктивно: перед нами не разные боги, а лишь многочисленные прозвища (часто ситуативные, т. е. свертывающие сюжет, а также эпитетные) очень немногих божеств. Ряд ученых вообще склонны утверждать, что для древних кельтов, по крайней мере в период их независимости, характерна тенденция к монотеизму. Впрочем, делаются оговорки: единое божество (пракельтов?) обычно выступает в нескольких лицах, чаще всего в трех (сакральное число у большинства первобытных народов).

Помимо почитания мифологических персонажей, у древних кельтов был распространен стойко державшийся, даже в романизированных и христианизированных областях, культ воды, камней и священных деревьев. Кстати, этот культ всевозможных источников и озер дошел и до артуровской традиции, отозвавшись во множестве текстов, где говорится о воде в легендах и романах бретонского цикла. В этих легендах и романах герои проводят в недрах озер целые периоды своей жизни (как, например, Ланселот, получивший воспитание в подводном замке у Владычицы Озера), постоянно возвращаются туда, находятся в общении с жителями озер и т. д. В озеро падает и меч короля Артура Экскалибур, подхваченный показавшейся оттуда рукой. Помимо озер, в кельтском фольклоре и в артуровских легендах немалое место предоставлено и всевозможным источникам, многие из которых заколдованы, чудесны и т. п. Тема брода, который не каждому дано отыскать и у которого происходят решительные схватки героев, также весьма характерна для артуровских сказаний. Недавние археологические поиски на дне озер, ручьев и колодцев говорят о том, что подобные места издавна были предметом поклонения у разных кельтских племен.

Отметим также у кельтов распространенный культ животных, которые часто наделялись сверхъестественной силой, с которыми люди и боги находятся в сложных отношениях то дружбы, то вражды. По сообщениям средневековых хронистов, у кельтов существовала твердая вера в возможность превращений человека в животное (волка, вепря и т. д.) и обратно, и эту веру не смогло сокрушить даже христианство. Часто в верованиях кельтов фигурировали фантастические животные - трехрогие быки, единороги и т. п. Это внимательное, в известной мере даже почтительное отношение к животным отразилось и в артуровских легендах, где кони, собаки, вепри, ястребы и т. д. имеют почти обязательно собственные имена, находятся в активных отношениях с людьми, но в то же время сохраняют по отношению к ним большую независимость.

У древних кельтов был очень развит культ героев. Полуисторические персонажи, например кельтский царь VI в. до н. э. Амбига или военачальники Белловез и Сеговез, очень быстро становились героями народных легенд. Так сложились кельтские эпические сказания, памятники которых лучше всего сохранились в Ирландии, менее других кельтских областей подвергавшейся чужеземным влияниям. От ирландского героического эпоса нет прямой дороги к артуровским легендам, но известная связь между героями ирландских и артуровских сказаний безусловно есть.

Из героев ирландской мифологии и ирландского народного эпоса наиболее близок к Артуру король Улада Конхобар. Его мудрость и справедливость напоминают аналогичные качества Артура, а его двор в Эмайн-Махе, состоящий из доблестнейших и славнейших рыцарей,- артуровский Каме-лот. Вот описание правления Конхобара из саги "Сватовство к Эмср": "Жил некогда великий и славный король в Эмайн-Махе, Конхобар, сын Фахтны Фатаха. Блага и богатство были в изобилии у уладов, пока правил он. Мир был тогда, спокойствие и всем людям - добрый привет. Было вдоволь плодов и всякого урожая, а также и жатвы морской. Были довольство, справедливость и доброе владычество над людьми Ирландии в течение всего этого времени. В королевском доме в Эмайн были благолепие, пышность и всякое обилие[[27]](#footnote-28)". Далее следует описание королевского дворца, поражавшего своим великолепием и разумной планировкой. Во дворце часто устраивались шумные трапезы, в которых участвовали все славные воины королевства: "Поистине все доблестные воины из числа мужей Улада находили себе место в королевском доме во время попоек, и все же не было при этом никакой тесноты. Блестящи, статны, прекрасны были доблестные воины, люди Улада, собиравшиеся в этом доме. В нем происходило много великих собраний всякого рода и дивных увеселений. Были там игры, музыка и пение, герои показывали подвиги ловкости, поэты пели песни свои, арфисты и музыканты играли на своих инструментах[[28]](#footnote-29)". Однако при всем разительном сходстве со двором Артура, описанным в рыцарских романах (даже со дво-рами государей в развитых формах героического эпоса), двор Конхобара более примитивен и груб; в нем нередки резкие перебранки и драки, что было уже невозможно в Камелоте (по крайней мере в Камелоте рыцарских романов), где общество руководствовалось законами куртуазного вежества. Это различие не может нас удивлять, ибо сказания о Конхобаре и легенды о короле Артуре относятся к разным стадиям культурного развития,- одни возникли в первобытно-племенной среде, где разложение родового строя только начиналось, другие - в обстановке складывающегося феодального общества. В ирландских сагах перед нами процесс перехода (через циклизацию) от богатырской сказки к героическому эпосу; свойственная последнему историчность в них лишь намечается. Ирландские саги

сложились, очевидно, еще до римского завоевания и христианизации Британских островов (Ирландия римлянами и не была завоевана), артуровские же легенды возникли позже, они несут на себе отпечаток римской культуры, римского миропонимания. Не случайно Конхобар является одним из королей Ирландии, тогда как Артур правит всей Британией, а по существу стоит во главе всего Западного мира (вот почему его в искусстве средневековья так часто сопоставляли с Карлом Великим).

И другие герои артуровских сказаний находят себе аналогов в ирландском эпосе. Тот же Конхобар в саге "Изгнание сыновей Уснеха" является параллелью королю Марку в легенде о Тристане н Изольде. Самый популярный герой древних ирландцев, Кухулин, может быть сопоставлен с Гавейном артуровского цикла. Да и не только с ним. Черты Кухулина ("Многими дарами обладал он,- говорится в саге "Сватовство к Эмер",- прежде всего-даром мудрости (пока не овладевал им боевой пыл), далее - даром подвигов, даром игры в разные игры на доске, даром счета, даром пророчества, даром проницательности. Три недостатка было у Кухулина: то, что он был слишком молод, то, что он был слишком смел, и то, что он был слишком прекрасен"[[29]](#footnote-30)) легко обнаружить и у Ивейиа, и у Ланселота, и у Персиваля.

Было бы ошибочным утверждать, что образы Кухулина или Конхобара в ходе развития народно-эпической традиции легли в основу образов героев артуровских легенд. Характерные и для тех и для других мотивы героического детства, инициации, поисков далекой невесты, борьбы с чудовищем и т. п.- Суть непременные компоненты биографии эпического героя. Таким образом, в артуровских сказаниях повторяется лишь общая модель.

В основе артуровских легенд лежат кельтские эпические сказания, их ирландская вариация известна нам лучше всего. Поэтому ирландские саги - не источник, а параллель, в известной мере даже модель легенд о короле Артуре. Здесь не следует выстраивать прямолинейных генетических рядов. Так, например, было бы заманчиво, но слишком неосмотрительно видеть прообраз волшебника Мерлина в советнике Конхобара, друиде Катбаде, или в боге Мидере, известном даром превращений и любовью к смертной женщине. Мерлин артуровских легенд несомненно унаследовал многие черты этих мифологических персонажей, но не может быть возведен непосредственно и прямолинейно к ним.

Еше меньше оснований видеть истоки артуровских легенд в ранних памятниках валлийского эпоса. В таких сагах (этот термин применяется нами условно, по аналогии с ирландскими сагами), как "Мабиноги о Пуилле", "Мабиноги о Брануэн", "Мабиноги о Манаунддане, сыне Ллира", "Мабиноги о Мате, сыне Матонуи", историческая действительность (военные столкновения племен, борьба за власть и т. д.) переосмыслена мифологически. Здесь действие свободно переносится в Иной Мир (Аннон), герои меняются обликами, превращаются в животных и птиц, сочетаются браком с неземными существами (такова, например, таинственная женщина Рианнон, которую всегда сопровождают птицы, чье пение заставляет забыть о времени), плодородные земли внезапно превращаются в пустыню, заколдованные замки исчезают при приближении героя и т. д. Этот феерический элемент сочетается с жестокостью нравов и даже некоторыми пережитками матриархата (отношение юного витязя Придери к матери, которую он, по смерти Пуилла, выдает замуж за короля Манауиддана). В артуровские легенды из ранних валлийских саг на уровне сюжета не было перенесено ничего. Эпические мотивы, как и в случае с ирландскими сагами, отражают достаточно общую модель. Но валлийский эпос отозвался в сказаниях об Артуре своей стилистикой, своим волшебным, феерическим колоритом, поэтичным отношением к природе, населенной духами и активной по отношению к человеку, богатством фантазии.

Итак, первый этап- это как бы Артур до Артура. Нет ни имени, ни героических деяний, ни привычного нам окружения. Есть лишь "мотивы", которые очень скоро найдут отклик в ранних памятниках кельтской (валлийской) литературы и фольклора, где будет фигурировать и Артур.

(Такой же случай и с другим популярнейшим героем средневекового Запада - Тристаном: ирландский Найси или шотландский Даэрмейд - это тоже Тристаны до Тристана[[30]](#footnote-31).)

Очень скоро в развитии артуровских легенд появился новый, весьма действенный фактор - христианство. Все, чем может оперировать современная кельтология, т. е. не только рукописи, достаточно поздние, но и произведения, которые несомненно на несколько веков старше этих рукописей, создано в христианизированной Британии. Лишь основа легенд, впрочем очень плотная, их первичный слой - чисто языческие.

Британские острова, особенно Ирландия, были христианизированы очень рано и очень мирно. Поэтому христианская культура не уничтожила языческую, а обогатила последнюю, принеся знакомство с греческой и римской литературой, традиции которых нашли здесь твердую почву (вот почему при дворе Карла Великого, среди деятелей каролингского Возрождения было немало ирландцев). Как заметил А. А. Смирнов, "еще долго после официального введения христианства в народе держалось двоеверие. Да и само ирландское духовенство проявило в этом отношении гораздо большую терпимость, чем духовенство в других странах. Удар пришелся главным образом по пантеону верховных богов. Что же касается веры в духов, то она сохранила в сагах свое прежнее место. Более того, она даже расширилась против прежнего. Именно большинстве богов, утратив право на существование в своей "почетной" форме, не умерло, но перешло в низший разряд - в разряд духов: последних, как известно, христианская церковь терпела, отождествляя их с "дьяволами"[[31]](#footnote-32). Именно благодаря не вытесненным христианством, а приспособившимся к нему народным верованиям артуровские легенды оказались в такой степени насыщенными мотивами сверхъестественного, чудесного, фантастического. То есть характерные черты кельтского мироощущения благодаря вызванным христианством трансформациям кое в чем даже усилились.

Ранняя христианизация объясняет также, почему на Британских островах столь значительны были традиции восточного христианства (Палестины, Сирии, Египта и т. д.) - монашество, отшельничество и т. п., почему сюда проникли некоторые восточные культы (например, Митры). Да и сложившаяся здесь церковная организация оказалась весьма своеобразной, отличающейся от континентальной. В христианизированной Британии, особенно в северной ее части, почти не было городов, а следовательно, не было епископств. Основными религиозными центрами стали монастыри. Их настоятелями, как правило, бывали отпрыски местных княжеских семей, а поэтому руководство монастырями редко уходило из рук одного рода, становясь как бы наследственным. Таким образом, монастыри становились средоточием и духовной и светской власти. Барды и филиды также неизменно тяготели к монастырям, и их устное творчество, арсеналом и почвой которого была кельтская мифология, развивалось рядом с письменной латинской традицией, параллельно ей, без непримиримого противоборства и противостояния. Поэтому воздействие библейских мотивов было здесь, с одной стороны, глубоким и органичным, с другой же стороны - лишенным категорической императивности. Ранняя христианизация, приобщение в той или иной мере к раннему христианству объясняют, наконец, тот культ апокрифических евангелий, особенно "Евангелия от Никодима", и, в частности, легенд об Иосифе Аримафейском, которые зафиксированы на Британских островах уже в VII в. Этот культ Иосифа оказал сильнейшее воздействие на формирование артуровских легенд, вообще на самоощущение британцев: в Иосифе видели христианизатора Британии, в какой-то мере даже ее родоначальника.

Эрнест Ренан отмечал как главные черты ранней кельтской литературы абстрактность, кротость, пассивность, мечтательность[[32]](#footnote-33). Известный английский поэт прошлого века Мэтью Арнольд[[33]](#footnote-34) говорил о страстности, любви к фантастическому, о меланхолии. При всей односторонности этих оценок, в них немало верного. Очень справедливо, например, замечание Э. Ренана о том, что известная нам литература кельтов вполне самостоятельна и христианский элемент в ней едва заметен: "Вся природа заколдована и изобилует, подобно воображению, бесконечно разнообразными созданиями. Христианство редко обнаруживается; хотя иногда и чувствуется его близость, но оно ни в чем не изменяет той естественной среды, в которой все происходит. Епископ фигурирует за столом рядом с Артуром, но его функции ограничиваются только тем, что он благословляет блюда[[34]](#footnote-35). Современные кельтологи, например, Жан Маркс[[35]](#footnote-36), отмечают в поэзии кельтов особую созерцательность, вызванную близостью к природе. Кстати, эта близость подкреплялась у христианизированных кельтов широко распространенным отшельничеством. Монахи-отшельники, селившиеся в живописных местах, были не выдумкой авторов романов "бретонского цикла", а исторической реальностью тех "темных" веков.

Отшельническим духом овеяна и поэзия первых валлийских бардов - Анейрина, Талиесина и др. Долгое время считалось, что их творчество является поздней обработкой каких-то сказаний о мифологических и национальных героях (Кадуаладре, Артуре и др.). Новейшие исследования (прежде всего сэра Айвора Вилльямса[[36]](#footnote-37)) показали, что эти барды существовали в действительности и их произведения, являясь позднейшими записями, восходят к VI в. Таким образом, достаточно древней оказывается и валлийская поэма "Гододдин", рассказывающая о героической гибели одного из кельтских племен. В поэме, приписываемой Анейрину и относящейся к панегирическому жанру (в ней восхваляются воины короля Эдинбурга Миниддаука), упоминается военачальник Артур, довольно зловещая фигура: стаи воронов слетаются к тем местам, где поработал Артуров меч, так как там для этих птиц, питающихся трупами, всегда есть обильная добыча. Здесь перед нами узко племенной герой. Есть лишь имя. Идеологического наполнения, составившего суть артуровских легенд, еще нет. Впрочем, как полагает Ж. Маркс[[37]](#footnote-38), фигура Артура в этой поэме может быть позднейшей интерполяцией.

В одной из поэм, приписываемых барду Талиесину ("Добыча Аннона"), повествуется о рискованной экспедиции, предпринятой Артуром против загадочного города-крепости, расположенного, по-видимому, в потустороннем мире (путешествия в загробный мир типичны для валлийского и ирландского фольклора и мифологии - ср. ирландскую сагу "Плавание Брана сына Фебала"[[38]](#footnote-39) и напоминающего "Остров фей" (Caer Siddi) валлийской мифологии. Вместе с Артуром отправляются на поиски обетованной страны три корабля с воинами, стремящимися раздобыть таинственный котел, купание в котором дарует вечную молодость. Культовые котлы постоянно фигурировали в верованиях кельтов. Академик Ян Филип пишет по этому поводу: "В этой символике... важное место занимал, кроме прочего, как на островах, так и на континенте, культовый котелок. В Ирландии магический котелок был символом изобилия и бессмертия и часто помешался на священном месте или в здании. При торжествах, известных под названием гобния, в котле варилось магическое пиво для питания и подкрепления божеств.”[[39]](#footnote-40) Поиски магических котлов из валлийской литературы перейдут и в артуровские романы. Из описанной в поэме "Добыча Аннона" опасной экспедиции возвращается лишь Артур и девять его воинов. Поэма окрашена в сумрачные, трагические тона. И здесь Артур - лишь племенной герой.

Для нас наиболее существен вопрос о том, является ли упоминание в валлийских литературных памятниках имени Артура всегда позднейшей интерполяцией, как иногда полагают. Или оно присутствовало в наиболее раннем, восходящем к VI-VII вв. слое. Вопрос этот сложен и не имеет, по-видимому, однозначного решения. Наиболее ранние памятники валлийской поэзии собраны в достаточно поздних рукописях, состав которых пестр и неровен. Здесь Артур упоминается не только как непобедимый, отмеченный чертами первобытной жестокости и кровожадности воин, но и уже во многом мудрый король. То есть не только племенной герой, но и герой всех бриттов. Как произошло это превращение? Когда оно произошло? Здесь от мифологии и фольклора мы переходим к историческим судьбам островных кельтов.

П.2 Концепция рыцарского идеала Мэлори и ее отражение в системе образов романа.

Роман Мэлори венчает собой цикл английских романов о короле Артуре и рыцарях Круглого Стола. Цель художника, завершающее своим творчеством целую область литературы, трудна и подчас неблагодарна. Трудна, потому что такое положение писателя требует полного напряжения его творческих сил, полной отдачи его таланта, так как только в этом случае его произведение не превратится в перепев, в повторение того, что уже было сказано ранее. Неблагодарна, потому что с течением времени сглаживаются те особенности, которые некогда были полны глубокого смысла и новизны, и новые поколения, теряя ощущение характера эпохи, вызвавшей к жизни это произведение, глядит на него с любопытством, но не замечают в нем многого из того, что было видно современникам. Подобная судьба долгое время сопутствовала книге Мэлори, остававшейся даже для крупных ученых-филологов сводом артуровских романов, компиляцией, повторившей уже известные в английской и во французской литературе сюжеты. "Великий переводчик" - назвал Томаса Мэлори Е.Винавер в предисловии к посвященному eму исследованию.

В основе книги Мэлори лежат, как известно, многочисленные сюжеты рыцарских романов. Это французские романы "Мерлин" (из цикла псевдо-Боррона) "Поиски Святого Грааля", "Роман о Ланселоте" и "Смерть Артура" (из прозаического цикла Вульгата), прозаический роман "Тристан", частично "Рыцарь Телеги" Кретьена де Труа и английский аллитерированный роман "Смерть Артура". Эта зависимость писателя от художественное наследия, оставленного предшествующими веками, дала основания английскому поэту и литературоведу К.Льюису, назвавшему Мэлори тонким художником ("fine artist"), оценить способность к творению изящного и утонченного не как дар к созиданию, а как способность к воссозданию уже готового материала (Об этой же особенности таланта Мэлори писал и Е.Винавер / "...his mind was reflective rather than creative" [[40]](#footnote-41)/

Однако почему же утверждения ученых о том, что Мэлори представляет мало интереса как писатель, что сюжетная основа его романа была подготовлена предшествующими веками, не препятствуют постоянному изучению романа и появлению все новых исследований, раскрывающих неувядаемую прелесть этого литературного произведения? Почему уже много веков ему сопутствует и постоянный читательский интерес?

"Вода горных источников потому так приятна и освежающа, что, пройдя долгий путь под землей, очистилась до кристальной прозрачности и приобрела при этом от растворенных ею минералов приятный и терпкий вкус", писал в придесловии к чешскому изданию романа Мэлори В.Матесиус[[41]](#footnote-42). Роман Мэлори подобен горному источнику. Использовав темы и сюжеты давно известных романов, писатель не просто повторил их, но претворил их в контексте новой эпохи, придав старым сюжетам самобытное новое звучание.

Есть в этом романе какая-то необыкновенная привлекательность, внутреннее обаяние, не нарушаемое, а скорее усиливаемое его "архаичностью", а вернее - тем его качеством, которое можно назвать "дыханием эпохи", есть в нем нечто по-человечески волнующее и трогательное, нечто продолжающее доставлять подлинное эстетическое наслаждение. Раскрываешь книгу - и словно входишь под своды готического собора, величественного, древнего, на века пережившего своих творцов и вошедшего в современный нам мир частицей давно прошедшей эпохи. В глубоко продуманной и четко организованной композиционной уравновешенности частей романа, в спокойной ровности, почти невозмутимости повествования и в поразительной на этом фоне возвышенности образов и ситуаций есть что-то родственное готической архитектуре.

Мэлори и строит свой роман как настоящий зодчий, сам факт, что Кэкстону удалось разбить роман на книги, свидетельствует о внутренней организованности и взаимообусловленности всех его частей. Уже своим композиционным построением (оставляя пока в стороне трактовку сюжетов и образов) роман Мэлори представляет серьезный аргумент, опровергающий доводы тех, кто считает "Смерть Артура" простой компиляцией, в отборе и размещении многих сюжетов, составляющих роман, участвовал не бездумный компилятор, а одаренный художник, построение произведения которого было подчинено единому замыслу, воплощению в образах определенной идеи.

Эдмунд Рейсс, проводящий анализ романа "Смерть Артура" на основе принятой у "новых критиков" теории "безличного творчества" и оценивающий его как произведение, существующее объективно, вне породивших его исторический условий, вне эстетических запросов эпохи и даже вне личности создавшего его писателя, волей-неволей приходит к выводу (и объективное звучание его исследования именно в этом), что с самого начала роман Мэлори несет в себе пронизывающую его насквозь идею. Идея эта заключается в поисках идеала государственного устройства, в решении проблемы, столь злободневной для большинства английских писателей XIV-XV вв. но выдвигаемой им в иных исторических условиях.

Миновала столетняя война, но новые, на этот раз внутренние противоречия привели к войне с поэтическим названием Алой и Белой розы и отнюдь не поэтической по своему характеру, посеявшей раздор и распри между старинными родами, приведшей в гибели столь любимое Томасом Мэлори старое рыцарское сословие. В этих условиях его роман не мог не превратиться в нечто большее, чем простой свод артуровских романов. Обращение писателя к старым рыцарским романам - это не просто проявление ностальгии по уходящему "золотому веку" рыцарства, но это и попытка воссоздать в новых условиях старый рыцарский идеал, воссоздать его (в виде назидания) для современников и для себя, человека мыслящего, мучимого необходимостью разгадки происходящего в реальной жизни - сделать попытку решения этой задачи, перенеся ее в сферу идеального. Для Мэлори,английского рыцаря и художника ХV века, воспитанного на куртуазной традиции, не было иного выхода - он продолжал мыслит в рамках канона, выработанного в ходе развития английского рыцарского романа. К чему приведут эти поиски, мы увидим в результате анализа этого произведения.

I-IV книги романа Мэлори "Смерть Артура" представляют его развернутую экспозицию, значение которой не только и даже не столько в том, что в ней проходят перед читателем почти все основные персонажи романа, что в ней намечается перспектива развития сюжета (многочисленные ссылки Мэлори на события, которые развернутся в дальнейшем), но и в том, что в ней задаетется основной тон повествования.

Умирающий Утер Пендрагон, силами магического искусства Мерлина обретший дар речи, потерянный им за время болезни, благословляет своего сына Артура на царство:

"...thene Merlyn said aloud vnto kyng Vther / Sire shall your eone Arthur be kyng after your dayea of the realme with all the appurtenancee / Thenne Vtherpendragon torned hym and said in hering of them alle I gyue hym gode blissing & myne / & byd hym pray for my soule / & righteously & worshipfully that he clayme pe croune vpon forfeture of my blessing [[42]](#footnote-43)/"(“И громко вопросил Мерлин короля Утера:

* Сэр, быть ли вашему сыну Артуру после вас королем над этой страной и всеми ее владениями?

Тут повернулся Утер Пендрагон и молвил во всеуслышанье:

- Даю ему божье благословение и мое, пусть молится за упокой моей души и пусть по чести и праву требует себе мою корону, иначе же нет ему моего благословения.”(Перевод И.М. Бернштейн)[[43]](#footnote-44)

Государство Утера Пендрагона, жалобы на великие несправедливости которого были предъявлены Артуру, прекращает сущетвование. Благословленный отцом и избранный божественным провидением, Артур восходит на престол, давая клятву верности своим вассалам, как родовитым, так и простому люду, и обещая быть справедливым королем:

"And ther was he sworne vnto his lordes & the comyns for to be a tn Icyng to etand with true Juetyce fro thene forth the dayes of this lif /[[44]](#footnote-45)"(“И там поклялся он своим лордам и общинам быть им настоящим королем и стоять за истинную справедливость отныне и до конца дней своих[[45]](#footnote-46)”)

Таково начало - начало правления Артура, ознаменованное возвращением земель их прежним владельцам и созданием централизованного государства, и начало завоеваний короля Артура, пока что не распространяющихся далее острова,совершенных им "благодаря личному мужеству и рыцарям Круглого Стола" /"Arthur wan alle the north Scotland / and alle that were ender their obeiasaunce /Also wales a parte of it held ayenst Arthur / but he ouercam ham al as he the remenaunt thurh the noble prowesae of hym self and his knyghtes..."[[46]](#footnote-47) /(“Но по прошествии немногих лет овладел король Артур всем Севером, Шотландией и всеми, кто был у нее в подчинении, а также и Уэльсом, где иные тоже стояли за недругов, но он одолел их всех, равно как и остальных, через благородную доблесть свою и своих рыцарей”[[47]](#footnote-48))

He случайно признание заслуги рыцарей в деяниях Артура. Сила государства - не в могуществе самого монарха, каким бы всесильным он ни был; сила государства - в людях, составляющих это государство. И узнавая это, король Артур предъявляет своим рыцарям целый ряд требований, представляющих собою,в совокупности, моральный кодекс братства рыцарей круглого Стола, быть верными которому они клянутся каждый год, собираясь за Круглым Столом в день Пятидесятницы. Если клятвы короля и рыцарей проникнуты их уважением друг к другу, наверно, потому так уверенно вступает государство Артура в свои права, что основано оно на законах равенства и справедливости внутри братства рыцарей и на взаимопочитании сюзерена и вассалов. Как пишет американский литературовед Т.Райт, королевство Артура превращается в "нацию, формирующуюся под особым действием рыцарского кодекса" ("a nation thatshapes itself under the particular burden of a code of chivalry[[48]](#footnote-49)")

Но не таким простым и не слишком легким был путь Артура на царство. Между эпизодом коронации Артура и клятвой его рыцарей лежит беспрерывная цепь военных столкновений с его внутренними врагами - знатью, не желающей признавать над собой его власти. Мир, восстановленный в королевстве Артура в результате кровавых столкновений, - тревожный мир. Идеальное государство Артура, символом которого в дальнейшем будет знаменитый Круглый стол, за которым нет высших и низших, за которым все равны, с самого начала оказывается государством, оправдывающим насилие, ибо без него оно не может существовать. И когда королеве Гвиневир будет грозить незаслуженная смерть на костре, даже эта возможность насилия будет облечена в понятия справедливого суда, одинаково карающего короля и рыцаря, королеву и любую другую даму:

"...suche customme was veed in tho dayes / that neyther for fauour neyther for loue nor affynyte / there ehold be noae other but ryghtuoua Judgment / as wel vpon a kynge ae vpon a kpyghte / and as wel vpon a Quene as vpon another pour lady /[[49]](#footnote-50) (“Ибо таковы были нравы в те времена: ни милость, ни любовь, ни родство не имели силы, но лишь справедливый суд, равно как для простого рыцаря, так и для короля, и равно для бедной дамы и для королевы[[50]](#footnote-51)”)

Добро и зло уживаются рядом в королевстве Артура. Коварная фея Моргана и добрый волшебник Мерлин, волшебница Нимью, погубившая Мерлина, но принявшая после этого на себя роль охранительницы государства Артура и спасительницы жизни короля

"she саше thither for loue of kyng Arthur for she knewe how Morgan le Fay hadde so ordayned that kyng Arthur sholde have bene slayne that daye and therfore she cam to saue his lif"[[51]](#footnote-52) / (“Прискакала она туда ради короля Артура, ибо было ей ведомо, что Фея Моргана положила в тот день погибнуть Артуру в бою. Вот и поспешила она, чтобы спасти ему жизнь[[52]](#footnote-53)”)все это внешние силы, олицетворяющие собой силы добра и зла и на первых порах существования государства Артура то способствующие его процветанию и благополучию, то ставящие его на грань гибели.

"It ie almost as If this initial chapter of Malory's Arthur-saga an overture containing two great themes - prosperity and happiness on the one hand, and misfortune and trouble on the other – with each theme apparently juxtaposed against the other.[[53]](#footnote-54)"

Силы добра и зла уживаются рядом и в самом короле Артуре. Начало его правления омрачено совершением им плотского греха. Находясь в полном неведении относительно своей родословной, не зная, что у него есть сестра, он имеет от нее сына по имени Мордред, родившегося в мае. Этот грех влечет за собой еще один. Мерлин предсказывает королю гибель по вине человека, рожденного в мае, и Артур безо всяких колебаний приказывает уничтожить родившихся в мае детей. Король Артур, который должен стать воплощением добра, справедливости и благородства, в первой же книге романа выступает как детоубийца."И многие лорды и бароны этого королевства были рассержены...",пишет Мэлори,-".."но кто из страха, кто из любви, хранили они спокойствие. Эти два состояния страха и любви пройдут почти через все книги романа, придавав ему настороженное, тревожное звучание.

Oбраз слепой Фортуны почти совершенно исчезает со страниц романа мэлори. Но судьба, ожидающая братство рыцарей круглого Стола, вторгается в роман в образе трагического конца, постигшего двух братьев - Балина и Балана. Балин, бедный и доселе никому неизвестный воин, оказываетеся тем благородный рыцарем без страха и упрека, которому суждено вынуть из ножен меч, привезенный ко двору Артура посланницей леди Лайл из Эвелиона. Достоинство человека, по словам Балина, заключается не в одежде его, а в самом человеке:

“А fayr Damoysel said Balen worthynes and good tatches and good dedes are not only in arrayment / but manhood and worship is hyd within mans persone...[[54]](#footnote-55)"(“Ах, прекрасная девица,- сказал Балин,- о о достоинствах и добродетелях, да и о славных подвигах судят не только по одежде;мужество и доблесть скрываются в самом человеке…[[55]](#footnote-56)”)

Эти слова Балина полны чувства человеческого достоинства, столь свойственного героям произведений эпохи Возрождения, но они же, в соответствии с понятиями и нормами средневековья, оказываются проявлением его гордыни, обрекающей его на смертельное испытание, ибо взятый им меч, пророчествует дева, навлечет гибель на него и на его лучшего друга:

"Wel saide the damysel ye are not wyse to kepe the swerd from me / for ye shalle slee with the swerd the best frends that ye haue and the man that ye moste loue in the world / and the swerd shalle be your destruction [[56]](#footnote-57)/(“Напрасно,-сказала девица,-хотите вы сохранить у себя мой меч, ибо этим мечом убьете вы своего лучшего друга, человека, кого дороже не бедет у вас никого на свете, и станет этот меч вашей погибелью[[57]](#footnote-58)”)

Гордыня - тяжкий грех Балина, грех, противный законам Бога и церкви. Балин идет навстречу заранее известной ему судьбе и на этом пути совершает еще один грех. Он не успевает спасти от гибели женщину, которая над трупом убитого Балином в поединке рыцаря, ее возлюбленного, пронзает себя мечом. А это противоречит законам рыцарской чести и морали, ибо каждый рыцарь прежде всего стоит не защите жизни и чести женщины. И снова та же зловещая судьба предрекаетеся ему - теперь уже устами Мерлина:

"Me repenteth saide Merlyn by cause of the dethe of that lady thou shalt stryke a stroke most dolorous that euer man stroke excepte the stroke of oure lorde / for thou shalt hurte the truest knygt & the man of the most worship that now lyueth / So thorow that stroke iij kyngdoma shal be in grete pouerte mysere & wretchidnea xij yere / & the knyjt shal not be hool of that woud many yeres[[58]](#footnote-59) /"(“Это печалит меня,-сказал Мерлин,- ибо из-за гибели той женщины ты должен будешь нанести самый плачевный удар, какой когда либо наносил человек, кроме удара, нанесенного господу нашему Иисусу Христу. Ты поразишь верного рыцаря, мужа славнейшего из ныне живущих, и через этот удар на двенадцать лет ввергнешь три королевства в величайшие бедствия, невзгоды и страдания. И рыцарь тот многие годв не сможет оправится от причиненной тобой раны.[[59]](#footnote-60)”)

И снова Балин бросает вызов судьбе:

"& Balen said yf I wist it were soth that ye say I shold do suche a perylloua dede as that I wold slee my self to make the a lyar.[[60]](#footnote-61)"(“Нет- сказал Балин,-не бывать тому; ибо если бы верил я, что ты говоришь правду, будто я свершу столь ужасное дело, я бы убил себя, дабы ты оказался лжецом[[61]](#footnote-62)”)

Две концепции человеческого существа столкнулись в образе Балина. В нем уже начинает жить свойственнее ренессансной мысли представление о человеке как самоценной личности, но в соответствии с понятиями средневековой морали Балин - грешник, и именно это обстоятельство ведет к трагической развязке. Не узнавшие друг друга братья Балин и Балан вступают в поединок, завершающийся их гибелью.

И вот конец этой истории: Мерлин вкладывает в ножны злополучный меч и просит стоящего перед ним рыцаря снова вынуть его, но тому не удается сделать этого. Засмеялся Мерлин. Наверно, это был горький смех; ведь Мерлин над могилой Балина и Балана предрекает столь же плачевную участь братству рыцарей круглого Стола, предрекает крах нового порядка, на страж которого он пока еще стоит:

"Thenne Merlyn lough / why laugh ye said the knyghts / this is the cause said Merlyn / ther shalle neuer man handle this suerd but the best knyght of the world / and that shalle be ayr Lancelot or els Galahad his sone / and Launcelot with this suerd shall slee the man that in the world he loued best that shalle be syr Gawayne[[62]](#footnote-63)"(“Мерлин засмеялся.

-Почему смеешься ты?-спрашивает рыцарь.

-Вот какая тому причина,-отвечает Мерлин,-никому на свете не владеть этим мечом, кроме лучшего из рыцарей, какого видел свет, и то будет сэр Ланселот или сын его Галахад. Ланселот же мечом этим убьет того, кто будет ему всех на свете дороже, и то будет сэр Гавейн[[63]](#footnote-64)”)

Весь сюжетный ход развития книги о Балине и Балане подтверждает неизбежность пророчества Мерлина и создает еще более тревожную атмосферу, которая дышит неминуемой опасностью, надвигающейся на только еще возникшее государство короля Артура.

"...the fight between Balin and his brother, Balan, may be eeen aa a symbolic prelude to the chaos ultimately coming to the land...[[64]](#footnote-65)"

Мажорная, жизнеутверждающая тема создания нового государства, какой она предстает в 1-ой книге романа, сменяется в непосредственно следующей за ней книге мрачный минором. Мы еще не знаем причин, которые повлекут за собой предрекаемые Мерлином роковые события, но знаем, что они произойдут (ведь нет оснований не верить Мерлину), а это значит, что в государстве Артура с самого начала возникают противоречия, грозящие гибелью, что в нем, как в зернышке растения, заключена и его жизнь, и его смерть.

Государство само есть и причина своего расцвета, и причин своего упадка. Для Мэлори, решающего проблему государства именно в этом плане, неминуем следующий сделанный им шаг. Образ Мерлина, выдвижение которого на первый план в рыцарском романе первой половины XV века имело глубокий смысл, лишая роман фатализма и насыщая человеческим содержанием, начиная с IV книги "Смерти Артура", окажется для Мэлори лишним. Отныне Мерлин, заколдованный своей возлюбленной и ученицей Нимью, навсегда покинет рассказ. С трагическим исчезновением Мерлина, превратившегося у Мэлори в лицо почти эпизодическое, чья роль заключается лишь в придании изначального импульса повествованию, государство Артура теряет последнюю возможность беспечального существования, в котором предусмотрен каждый шаг, а препятствия ликвидируются заранее, и обретает полную жизненную самостоятельность, сопряженную с опасностями и трудностями, с проблемами, которые предстоит преодолевать и решать самим героям романа без вмешательства сверхъестественных сил. И силы зла, которые, казалось, только и ждали этого момента, ополчаются против молодого государства Артура: это и король Акколон, и коварная фея Моргана, всеми силами стремящаяся погубить Артура. Из этих обстоятельств Артур выходит с честью, в поединке с Акколоном он произносит слова, которые становятся его собственным credo и credo его рыцарей: "лучше умереть с честью, чем жить с позором” /"...I had leuer to dye with honour than to lyue with shame/[[65]](#footnote-66)"

И все-таки одно из самых трудных испытаний еще впереди. Приезд ко двору Артура римских послов с требованием уплаты подати римскому императору Люцию - это вызов новому государству, которое не замедлит выступить на защиту своих прав и утвердить себя уже в мировом масштабе. Победа Артура над Римом и его восшествие на императорский престол - это победа нового государственного порядка, законы которого распространяются на сферу куда более обширную, чем Британские острова:

"...he came in to Romе /and was crouned emperour by the popes hand with all the ryalte that coude be made / And sudgerned there a tyme / end eetablysshed all his londes from Rome in to Fraunce and gaf londes and royammes vnto hie seruauntes and knyghtes to eueryche after his desert in suche wyse that none complayned ryche nor poure[[66]](#footnote-67) /”(“Сам папа своею рукою со всей подобающей торжественностью короновал его императором, дабы править ему вечно. И пребывали они там до времени, и распределили все земли от Рима до Франции, наделили владениями тех рыцарей, которые это заслужили[[67]](#footnote-68)”)

Среди ученых существует мнение о том, что материал для V книги романа, трактующей события, связанные с завоеванием Артуром Рима, был почерпнут писателем из аллитерированного романа XIV века "Смерть Артура". Однако Мэлори в данный момент интересовался историей Артура, находящегося в апогее своего величия. До трагической развязки романа было еще далеко, для Мэлори уже был неприемлем такой искусственный ход событий, какой был вызван в аллитерированном романе XIV века предательским поворотом Колеса Фортуны. Сложность исторических событий, свидетелем и участником которых был сам Мэлори, наложила отпечаток и на его произведение. Для него, очевидца военных баталий, вряд ли было неясно, что гибель старого рыцарского сословия была вызвана не поворотом Колеса Фортуны, но иными причинами, едва ли со всей отчетливостью понятными ему. Очевидно, что ему было ясно одно: причина таится не в потусторонних силах, а в действиях самих людей. Эта мысль подтверждается объективным звучанием романа. Начиная с VI книги, писателя будут интересовать судьбы рыцарей, действиями которых, подчас независящими от их желания и воли, были подготовлены и мотивированы кризис и крах рыцарского братства. Среди них решающая роль будет принадлежать Ланселоту, признанному лучшим среди рыцарей Круглого Стола и симпатию самого Мэлори к которому мы чувствуем с первого момента его появления.

Имя Ланселота неоднократно встречается в романе в разном контексте еще до его непосредственного появления. Когда же он, наконец, появляется /V книга/, он предстает сразу в облике сказочного богатыря, без промаха разящего своих врагов.

Казалось бы, уже одной своей богатырской силой и действиями образ Ланселота мог приковать внимание читателя - ведь в первых книгах романа еще не было рыцарей, равных ему. Однако более важным для определения идейного содержания образа Ланселота и места книги о нем в романе "Смерть Артура" оказывается мимолетный (как это часто бывает у Мэлори) эпизод, следующий непосредственно за эпизодом, в котором Ланселот с такой самоотверженностью отбивает у императора Люция захваченных им в плен рыцарей Круглого Стола. В этой сцене король Артур, потерявший в сражении многих из своих доблестных рыцарей, упрекает Ланселота в его безудержной храбрости и плачет при одной мысли о том, что он мог бы потерять его. "Лучше было бы отступить",- говорит король Ланселоту, и в ответе Ланселота звучит спокойная уверенность, чувство собственного достоинства и человеческая мудрость: "Однажды опозоренный уже никогда не обретет доверия":

"Thenne the kynge wepte and dryed his eyen with a keuerchyf / & say your courage had nere hand destroyed yow / For though ye had retoi agayne / ye had lost no worship / For I calle hit foly / knyghtee to abyde whan they be ouermatched / Nay sayd Launcelot and the other / For ones shamed maye nеuег be recoverd.[[68]](#footnote-69)" (“Заплакал тут король, утер платком глаза и сказал:

-Ваша храбрость и горячность едва не привели вас к гибели, ведь если бы вы повернули назад, вы не утратили бы чести, ибо неразумием полагаю я оставаться на месте, когда силы противника превосходящи.

-Ну нет,-сказал сэр Ланселот,- мы навсегда покрыли бы себя позором.

-Это верно,-сказали сэр Клегис и сэр Борс.-Ибо рыцарь, однажды опозоренный, не смоет позора никогда.[[69]](#footnote-70)”)

Эти слова Ланселота перекликаются с жизненным девизом самого короля Артура: "Лучше умереть с честью, чем жить с позором", именно они придают вполне определенное идейное звучание образу Ланселота. Человек, естественная человеческая сущность которого так соответствует требованиям нового государственного порядка и самого короля, не сможет в дальнейшем не стать правой рукой и самым верным рыцарем Артура, а быть может, и воплощением всех достоинств человека, искренне поддерживающего этот порядок.

Неудивительно поэтому, что вслед за рассказом об образовании великой империи Артура Мэлори переходит к рассказу о Ланселоте, образом которого он начинает поиски нового этического идеала, вся VI книга превращается в развернутую характеристику Ланселота. Это еще не исчерпывающая характеристика, но она позволяет выявить в образе Ланселота все те черты, которые, с одной стороны, послужат его славе, его известности как "цвета рыцарства", а с другой - поведут к трагическим событиям последних книг романа /XVIII-XXI/.

"...& some there were that were but knytes whiche encreased so in armes and worship that they passed alle their felawes in prowesse and noble dedes / and that was wel preued on mаnу But in especyal it was preued on syr launcelot du lake / for in al turnementys and justes and dedes of armes both for lyf and deth he passed al other knytes / and at no tyme he was neuer ouercome / but yf it were by treson or enchauntement / so sir Launcelot encreased soo merveyllously in worship / and in honour / therfor is he the fyrst knyjt that the freneshe book maketh mencyon of after kynge Arthur came from Rome [[70]](#footnote-71)/"(“…Иные там были простые рыцари, но столь искушенные в воинском искусстве и доблести, что превосходили всех остальных своих товарищей силой и сноровкой, и многие это благородными своими подвигами доказали.

Но особенно отличился там сэр Ланселот Озерный, ибо во все турнирах, поединках и схватках и на жизнь и на смерть он превзошел остальных рыцарей и не разу не терпел поражения, если только не было там измены или колдовства. И потому так умножилась воинская слава и честь сэра Ланселота, недаром его первым упоминает Французкая Книга сразу после возвращения короля Артура из Рима.[[71]](#footnote-72)”)

С VI книги романа Ланселот, который стал "самым славным и самым чтимым рыцарем в мире /"...sir launcelot had the grettest name of ony knyghte of the world / and most he was honoured of hyhe and lowe" [[72]](#footnote-73)/(“…И была в ту пору у сэра Ланселота слава такая, как ни у кого из рыцарей на свете, и почетал его всяк – и велик, и мал[[73]](#footnote-74)”.)

выдвигается в центр повествования и становится главным предметом пристального изучения писателя. Главным, но не единственным.

Поиски рыцарского идеала Мэлори продолжает и в VII книге романа, главным героем которой становится безвестный рыцарь, впоследствии оказывающийся братом Гавейна Гаретом. Вопреки мнению Ч.Мурмэна, утверждавшего, что сюжет романа о Гарете использован Мэлори в качестве комментария к вопросу о любви и поведения влюбленных и основная задача которого состояла в раскрытии "естественной страсти, совершенно отличной от искусственной, условной "куртуазной любви" (This oft-repeated story is used by Malory as a commentary upon love and the behavior of lovers, the main purpose of which is to present a natural, untutored affection, very different from the artificial, conventionalized "amour courtois"[[74]](#footnote-75)/ нам кажется, что книга о Гарете имеет многоплановое значение в композиционном построении и идейном содержании романа.

Образ Гарета, раскрывающийся в последовательном и стремительном становлении, необходим в романе и необходим именно таким, каким рисует его Мэлори: юным, добрым, безропотным и отважным, презирающим измену и не знающим чувства мести, именно эти черты Гарета роднят его с Ланселотом, лучшим другом которого он стал. Отношения Гарета и Ланселота - это отношение братьев по духу в отличие от его отношений с Гавейном, бывшим кровным братом Гарета, но не имевшим с ним духовной общности:

"... there was neuer no knyght that sir gareth loued sо wel as he dyd sir Launcelot / and euer for the most party he wold be in sir Launcelot company / for after sir Gareth had aspyed sir Gaway condycions he withdrewe hym self fro his broder sir Gawayne fellauehip / for he was vengeable / and where he hated he wold be\_auengyd with murther and that hated sir gareth[[75]](#footnote-76) " (”Ибо ни одного рыцаря так не любил сэр Гарет, как сэра Ланселота, и он постояно стремился быть вместе с сэром Ланселотом.

Ибо впоследствии, познакомившись с нравом сэра Гавейна, сэр Гарет от него отдалился, хоть он и был его братом. Он увидел, что сэр Гавейн мстителен, и кого он ненавидит, тому отомстит убийством, а это сэр Гарет ненавидел.[[76]](#footnote-77)”)

Благодаря своему положению в системе образов романа Гарет становится материальным воплощением того конфликта между Ланселотом и Гавейном, который берет начало еще с феодальных распрей Лота и Пеллинора и который будет способствоватъ крушению рыцарского братства. VII книга романа, следовательно как и книга о Балине и Балане, готовит трагические события последних книг романа, хотя в ней и нет грозных пророчеств о грядущих событиях, и она предстает, пожалуй, самой радостной и жизнеутверждающей книгой романа. Но тем более мрачными и трагическими окажутся события, начатые с убийства (случайного, нелепого) Ланселотом Гарета. Насколько более гнетущей становится атмосфера последних книг романа, проникнутая горькой мыслью, граничащей с отчаянием, о гибели человека, являющегося воплощением светлого, доброго начала в этом противоречивом и полном враждебных контрастов мире.

В трактовке Мэлори государство Артура не будет неким эквивалентом обетованной земли, где жизнь легка и радостна, но оно будет государством, обладающим определенными достоинствами. И поскольку все познается в сравнении, неслучайно введение в ткань повествования романа о Тристане и Изольде.

Развитие этого сюжета проводится не по аналогии с романом о Ланселоте, как считает Т.Рамбл, а по контрасту с ним. В нем раскрывается иное решение темы, проходящей почти через весь роман и находящей свое основное развитие в сюжетной линии Ланселот - Гвиневир, темы куртуазной любви, и решение это естественно подготовляется внутренними обстоятельствами и следует из внутренних жизненных условий, в корне отличных от тех, которые господствуют при дворе короля Артура. Государство короля Марка является антитезой государства Артура. Оно предстает воплощением зла (можно было бы сказать социального зла, если бы не раскрытие этой стороны его только в плане куртуазии, только в сфере несовместимости его со свободные устремлениями чувств двух влюбленных), в нем нет и не может быть той атмосферы благополучие, какая царит в государстве короля Артура. Недаром для усиления этого контраста Мэлори отказывается от завершения романа о Тристане и Изольде гибелью героев, смертью своей торжествовавших победу над враждебным им укладом жизни. Для Мэлори такой конец неприемлем. Он приводит Тристана и Изольду ко двору короля Артура, потому что здесь и только здесь они могут быть понастоящему счастливы, ибо тут царит любовь между людьми и добро всегда побеждает зло.

Но Мэлори вовсе не собирается идеализировать устои государства Артура. Преходящий характер этого порядка, неизбежность крушения его предвидится им с самого начала. И столкновение двух миров - мира короля Марка и мира короля Артура означает лишь начало существенного перелома в ходе романа. В сущности, государство Артура с этого момента начинает представлятся оплотом справедливости и счастья только по контрасту с государством короля Марка.

Тристан и Изольда обретают свое счастье в братстве рыцарей Круглого Стола. Казалось бы, тема эта получила свое исчерпывающее раскрытие. Но Мэлори, словно музыкант-виртуоз, легким и незаметным движением переключает ее в новый регистр. Теперь для него первостепенный интерес представляет история любви Ланселота и Гвиневир. Привести к счастливому концу Тристана и Изольду было легко, несмотря на утвердившийся в литературе трагический характер этого сюжета, дошедшего до нас во многих версиях (Беруль, Томас Английский, Готтфрид Страсбургский), может быть, гораздо легче, чем это можно представить, благодаря естественно присутствующему в человеке желанию спасти от гибели полюбившихся ему литературных героев. Совсем иначе обстояло дело в случае с Ланселотом и Гвиневир. Для Мэлори Ланселот из любимого книжного героя превращается в живого человека, "земного грешника", как он пишет. И это звание "грешника" Мэлори, несмотря на присущую ему, как и любому человеку средневековья, религиозность, дает Ланселоту не в осуждение, а из глубокого человеческого сочувствия. Поиски Святого Грааля (XI-XVII книги), превратившиеся для Мэлори в поиски человеческого идеала, порожденного новым общественным порядком /"The sight of the Grail becomes the goal of the seekers rather than the healing of the sick king"[[77]](#footnote-78)/" приводят к диаметрально противоположным результатам по сравнению с теми, которых достигли сочинители французского прозаическогс цикла Вульгата, несущего на себе весьма заметный отпечаток цистерцианского мировоззрения. Несмотря на все преимущества, которыми обладают Персеваль (занимающий, кстати, в романе Мэлори положение второстепенного персонажа) и Борс, не говоря уже о Галахаде, вознесенном на небо, Ланселот, от которого остались скрытыми таинства Святого Грааля, остается для Мэлори лучшим среди "земных грешников", еще более утвердившимся в своих человеческих качествах во время поисков Святого Грааля.

От книги к книге, от главы к главе становится все более ясным, что Ланселот и есть главный герой романа "Смерть Артура".Это подтвердит и конец романа, вопреки установившейся традиции заканчивать романы о смерти Артура выражением надежды на возвращение короля с острова Авалон Мэлори продолжает повествование, как если бы смерть Артура была лишь одним из многих совершенно равноценных эпизодов его книги. Роман Мэлори заканчивается плачем Эктора по его умершему брату Ланселоту, который для него, как и для Мэлори, превращается в идеал рыцаря и христианина:

“А Launcelot he sayd thou were hedt of al cryaten knyghtes / & now I dare aay sayd sir Ector thou sir Launcelot there thou lyest that thou were neuer matched of erthely knyghtee hande / & thou were the curtest knyght that euer bare shelde / & thou were the truest frende to thy louar that euer bestrade hors / & thou were the trewest louer of a synful man that euer loued woman / & thou were the kyndest man that euer strake wyth awerde / & thou were the godelyeet peraone euer com emong\* preee of knyghtee / & thou was the mekeat man & the Jentylleet that euer ets In halle emonge ladyes / & thou were the atemeet knyght to thy mortal foo that euer put epere in the breste[[78]](#footnote-79)/”(”-Ах, Ланселот!-говорил он,- ты был всему христианскому рыцарству голова! И скажу теперь, сэр Ланселот, когда лежишь ты здесь мертвый, что не было тебе равных среди рыцарей на всей земле. Ты был благороднейшим из рыцарей, когда-либо носивших щит! И был ты для любивших тебя самым верным другом, когда-либо сидевшим верхом на коне, и самым верным возлюбленным из всех грешных мужей, когда-либо любивших женщину, и самым добрым человеком, когда-либо поднимавшим меч. Ты был собой прекраснейшим изо всех в среде рыцарей, и ты был кротчайшим и учтивейшим мужем, когда-либо садившимся за стол вместе с дамами, а для смертельного врага-суровейшим противником, когда-либо сжимавшим в руке копье.[[79]](#footnote-80)”)

Развязка романа, начатая в ХVIII книге мимолетным замечание Мэлори о болтуне Агравейне, брате Гавейна, распустившем слухи о любви Ланселота и Гвиневир /"...many in the Courte spoke of hit / and in especial sir Agrauayne / sir Gawayns broder / for he was euer open mouthed[[80]](#footnote-81)/(“При дворе многие об том говорили и всех более-сэр Агравейн, брат сэра Гавейна, ибо он был из тех, кто дает языку волю.[[81]](#footnote-82)”) и закончившаяся смертельной враждой Ланселота и Гавейна и гибелью целого государства, оставляет впечатление безнадежности и разорванности, создающее гнетущее настроение, быть может, еще более гнетущее оттого, что замкнутый мир "королевской идиллии" перестает быть замкнутым: реальность, еще более зловещая, чем великаны и разного рода чудовища, населяющие сказочный рыцарский мир, врывается него в лице разбойников и грабителей, лунной ночью обирающих тела убитых рыцарей и добивающих на месте тяжело раненных. Такая картина предстала перед глазами рыцаря Лукана:

"...he sawe and herkened by the mone lyght how that pyllers and

robbers were comen in to the felde To pylle and to robbe many a ful noble knyghts of broches and bedys of many a good rynge & of many ryche Jewel / and who that were not deed al oute / there they slew theym for theyr harneye and theyr rychesse[[82]](#footnote-83)"(“И услышал он и увидел при лунном свете, что вышли на поле хищные грабители и лихие воры и грабят и грабят и обирают благородных рыцарей, срывают богатые пряжки и браслеты и добрые кольца и драгоценные камни во множестве. А кто еще не вовсе испустил дух, они того добивают, ради богатых доспехов и украшений.[[83]](#footnote-84)”) Но дело даже не столько в том, что гибнет целый общественный уклад, что гибель предрекалась как неизбежная, да она и была заслужена: ведь любое зло, люоое насилие неминуемо обречено на гибель. Дело в том, что крушение целого миропорядка, влекущее за собой уничтожение его пороков, неминуемо уничтожает и все хорошее, что было достигнуто в нем. Трагическое в романе Мэлори - это трагическое в средневековом его понимании, далекое еще от ренессансных воззрений, где часто рядом с трагическим (и даже вопреки ему) присутствовало оптимистическое жизнеутверждение. С крахом государства Артура погибает человеческий идеал, воплощенный дле Мэлори в образах Гарета и Ланселота. Погибает и нечто большее: целая система человеческих отношений, основанная на законах равенства, братства, любви, взаимопонимания и доверия людей друг к другу. Моральные устои, выработанные трехсотлетней (для Англии) рыцарской культурой, рушились на глазах у Мэлори. И стремление удержать их, воплотив в художественной форме все лучшие стороны этики и эстетики мира рыцарства, ни к чему не привело. Утверждая свой идеал по старому рыцарскому образцу, Мэлори лишь пришел к выводу о неизбежности его гибели. Вряд ли он был досягаем, этот идеал в век войн и раздоров. К нему можно было стремиться им можно было восхищаться но он остался лишь порождением тонкой художественной фантазии, и когда теперь мы обращаемся к этому произведению, мы восхищаемся прежде всего силой человеческого духа, стремящегося, преодолев границы эпохи, создать идеал мира, в котором человек раскрывался бы во всех своих лучших человеческих проявлениях, в котором он мог бы полнее всего выразить себя.

Глава II.

Система образов романа Томаса Мэлори «Смерть Артура» и куртуазная традиция.

П.1. Центральные образы романа Мэлори и куртуазная «система отношений».

Обращаясь к композиционно-сюжетным особенностям романа Мэлори "Смерть Артура", мы неминуемо замечаем одну существенна особенность, которую можно назвать "симметричностью” построения его. Термин "архитектоника" с полным правом может быть применен к роману Мэлори. Его части строго и четко уравновешены, словно конструкции готического собора, относительно центральной, кульминационной его части о поисках Святого Грааля, устремленной, как готический шпиль, ввысь. Вторая книга романа, повествующая о братьях Балине и Балане, погибших в поединке друг с другом, словно предвещает наступающую в результате братоубийственной войны рыцарей Круглого стола кровавую развязку (XX книга романа). Тема книги о Гарете, поиски приключений которым соответствуют поискам его собственной человеческой сущности, будет на новом уровне развита в книгах о по исках Святого Грааля, превратившихся для Мэлори, как уже говорилось, в поиски человеческого идеала. Точно также идеалу государства Артура будет противопоставлено государство короля Марка, а история любви Тристана и Изольды во многом послужит фоном для раскрытия такой человечной и такой драматичной любви Ланселота и Гвиневир.

Нам кажется, что эта черта романа определяет не только eго композиционную структуру, но и его жанровые особенности.

Вопрос о жанре произведения Мэлори особенно остро был поставлен в предисловии к трехтомному комментированному изданию романа л.Винавером, для которого он существовал в виде самостоятельных сюжетов, будто бы не связанных друг с другом. Внешняя сторона произведения, представляющаяся такой 6eccпорной и ясной, натолкнула к.Винавера на мысль о том, что мы имеем не единый роман, а ряд новелл.

Теперь, проведя анализ композиционного построения романа, мы приходим к выводу о внутренней значимости и взаимообусловленности всех составляющих его книг, четкость и организованность такого построения несомненно осознавал и сам Мэлори, неоднократно уже в самых первых книгах романа намекая читателю о связи тех или иных событий с событиями позднейшими.

Ссылки писателя на события книг о поисках Святого Грааля, Тристане и Изольде, братоубийственной войне рыцарей Круглого Стола, ненавязчиво поддерживая интерес читателя к сложному и разветвленному сюжету произведения, свидетельствуют и о том, что Мэлори имел перед собой ясно продуманный план своего произведения, во взаимосвязи всех его частей.

В одной из статей, полемически направленной против концепции Е.Винавера, Т.Рамбл утверждает, что, исходя уже из первого "explicit " романа Мэлори, можно придти к выводу о том, что писатель намеревался создать единое произведение на основе артуровского цикла ('...Malory intended to write not only "another Arthurian romance", but a comprehensive and unified account of the Arthurian legend."[[84]](#footnote-85)'/. Еще раньше М.Дикман убедительно доказывала, что уже в книге об Артуре и императоре Люции Мэлори имел четкое представление о дальнейшем ходе своего повество-вания /"...while writing the story of the Roman wars, he was thinking,at least at times, In the larger terms of Arthur's complete history"[[85]](#footnote-86);"...it appears to offer sound evidence that, even in his earliest work, Malory had wide knowledge of a body of Arthurian materials and a definite idea of the direction that his future tales would take"[[86]](#footnote-87). И это замечание М. Дикман имеет тем более острый полемический характер, что она поддерживает взгляд Е.Винавера на книгу Мэлори об Артуре и Луции как на первую из всех написанных им книг романа.

Именно поэтому нам кажется, что жанр произведения, получившего в советском литературоведении название рыцарской эпопеи, и называемого нами в данной работе романом в силу того, что он завершает собой традицию средневекового рыцарского романа, оказывается более сложным, чем бытовавший до него жанр рыцарского романа, и тем более сложным, чем простое собрание новелл, как это понимает Е.Винавер. То, что Е.Винавер считает, если так можно сказать, "новеллистичностью" романа, на самом деле является его многосюжетностью. И сложность заключается здесь в том, что каждый из этих сюжетов, вполне доступный для изолированного прочтения и осмысления, все-таки всю полноту своего значения приобретает лишь в общем контексте романа, в его связи с остальными сюжетами романа, что обусловливается и занимаемым им местом в композиционном построении произведения.

В современной Мэлори английской литературе не было готовой формы для воплощения его художественного замысла, и он сам стал ее создателем,

"Malory's difficulty was that there was simply no form ready made for him. He had abandoned the interwoven complexities of the old cyclic romances he translated. Neither the prose short story nor the prose novel had evolved sufficiently for him to employ it. He was dealing with extremely complicated material, and had a hard job to master it. What wonder if in parts he lost his command for a while. In the end, such is the power of a great imagination at full etre1 he produced a fairly adequete form, but it is almost s u i genr i s. It is certainly not a collection of unrelated short romances. It is certainly not a novel. It has something of the qualities of both, and something also of the old cyclic romances."[[87]](#footnote-88))

Для Мэлори оказались тесны рамки одного рыцарского романа (пусть даже такого любимого в Англии, как "Смерть Артура") и потребовался синтез целого ряда сюжетов, чтобы произведение обрело только ему присущее идейное звучание и художественно значение - характер, который оно могло иметь лишь в Англии ХV века.

Главное достижение рыцарского романа - это создание и отражение в нем особой и неповторимой системы человеческих отношений, системы куртуазии, где влюбленных связывала беспредельная, бессмертная любовь, друзей - бескорыстная дружба, сюзерена и вассалов - беззаветная преданность и служение общим идеалам, что находит непосредственное выражение в системе образов романа.

Несомненно, что новые исторические условия, менявшие эстетические вкусы и запросы и этические нормы, вносили новые штрихи и нюансы, видоизменявшие эту систему. Рыцари французского цикла Вульгата уже коренным образом отличаются от рыцарей Кретьена де Труа. Куртуазия как понятие утонченной любви верности и служения прекрасной даме отступает в нем на второй план. Рыцарь рассматривается теперь прежде всего как верный слуга и помощник церкви. Две концепции рыцарства приходят в столкновение друг с другом. Для цистерцианского монаха, каким был, очевидно, создатель романа "Поиски Святого Грааля" Готье Мап, были неприемлемы земные радости в любом их проявлении. Умерщвление плоти, отказ не только от излишеств, но и от самого необходимого - таков был закон этого монашеского ордена на первых порах его существования. С этих позиций подходит писатель к переосмыслению сюжетов рыцарских романов и насыщает их атмосферой аскетизма и религиозной мистики.

Вполне естественно, что в романах с такой идейной направленностью не оставалось места для Ланселота, бывшего по старым куртуазным понятиям идеальным рыцарем. Переосмысление этого образа положительных результатов не принесло. Утвердив во французской литературе во вполне определенном "амплуа первого любовника", Ланселот переставал быть воплощением рыцарского идеала и превратился в кающегося грешника.

Место Ланселота занял его сын Галаад (Галахад в романе Мэлори), хоть и зачатый во грехе, но сохранивший чистоту и непорочность в земной жизни и вознесенный на небо. И доблесть этого рыцаря была совсем иного порядка. Ему ни к чему было бряцать оружием и доспехами. Ведь стоило ему только осенить себя крестным знамением, как нечистая сила, многочисленные

воплощения дьявола, встречавшиеся на его пути, рассыпались

в прах или с дикими воплями ужаса, внушенного его чистотой и непорочностью уносились прочь.

Однако то, что было достойно восхищения и почитания французского монаха-цистерцианца XIII века, стало предметом, если не осуждения, то глубочайшего переосмысления английского рыцаря ХV века. В романе Томаса Мэлори куртуазная система выступает на новой стадии, частично воскрешая старые правила куртуазии, частично - знаменуя приближающийся кризис этой системы.

В трудах современных исследователей творчества Мэлори немало внимания уделено проблеме куртуазной любви в его романе, Одни считают идеалом Мэлори любовь платоническую (Р.Лумянский), другие (как, например, Ч.Мурмэн) приходят к выводам более сложным. На характеристике концепции Ч.Мурмэна, изложенной им в одной из статей начала 60-х гг. нам хотелось бы остановиться подробнее.

Куртуазная любовь (amour courtois), какой представляется исследователю любовь Ланселота и Гвиневир, была одним из аспектов его произведения, занимающим существенное место в воссоздании им материала французских романов /"Their love...is in Malory's sources a particular kind of love, 1'amour courtois, courtly love, and whatever Malory may or may not have understood by the term, courtly love was an aspect of plot and character with which he had to dot in constructing his own version of the tale.'[[88]](#footnote-89)

Справедливо утверждая, что Мэлори понимал факт столкновения двух концепций рыцарства (светской и религиозной) в его французских источниках, Ч.Мурмэн, как нам кажется, приходит к выводу, противоречащему характеру произведения Мэлори. Трагическая история любви Ланселота и Гвиневир, по мнению Ч.Мурмэна, не подготовлена внутренними условиями, не мотивирована ими, но сама явлется причиной краха рыцарского братства

/"..he...set out to exploit the paradoxical nature of courtly love in order to define and emphasize one of the chief failures of Arthur's court. [o o o] sets out in the 'Morte Darthur' to show how this tragic confusion of ear times contributes to the destruction of the Round Table civilization."[[89]](#footnote-90)

Осуждая идею куртуазной любви, пишет Ч.Мурмэн, Мэлори старательно препятствует проникновению в его роман малейших намеков на одобрение ее и даже не пытается восхвалить Ланселота /"...he does not attempt to praise Lancelot at all."[[90]](#footnote-91)' /.

Кончая изложение своей концепции, Ч.Мурмэн делает вывод о том, что положительными героями для Мэлори были не Ланселот и Гвиневир, а Тристан и Изольда и что Мэлори "недвусмысленно клеймит куртуазную любовь на протяжении всей книги, особо подчеркивав ее трагические последствия" /"...he unequivocally

condemns courtly lore throughout hie work by emphasising its tragic consequensies...”[[91]](#footnote-92)/.

Таков в общих чертах взгляд Ч.Мурмэна на трактовку куртуазной любви (а вслед за этим и рыцарского идеала) Мэлори, который, как покажет исследование, опровергается самим содержанием романа Мэлори "Смерть Артура".

Действительно, с появлением Ланселота в романе Мэлори, казалось бы, устанавливается знакомая атмосфера куртуазии. Впервые он раскрывается в романе именно с этой стороны. Одна из первых реплик Ланселота, произнесенная им вскоре после уже приводившейся реплики, сказанной в беседе с королем Артуром выражала его возмущение сэром Перисом из Дикого Леса, известным оскорбителем женщин:

"What said Launcelot is he a theef & a knight & a rauyssher of wymmen / he doth shame vnto the ordre of knyghthode / and contrary vnto hie othe / hit is pyte that he lyueth /"[[92]](#footnote-93)(”Как?-воскликнул сэр Ланселот.-Рыцарь-и вор? Насильник женщин? Он позорит рыцарское звание и нарушает клятвы. Сожаления достойно, что такой человек живет на земле”[[93]](#footnote-94))

Речь идет, как видим, о нарушении первой и основной заповеди рыцарства - служении женщине и преклонения перед ней. Что касается самого Ланселота, то он, по словам сопровождающей его девы, представляет идеал рыцаря в этом отношении, хотя она и сожалеет, что Ланселот любит одну только королеву Гвиневир, жену Артура, и поэтому на всю жизнь останется холостым:

"... the curteyst knyght thou arte and mekest vnto all ladyes and gentylwymmen that now lyueth / But one thyng air knyghte me thynketh ye lacke / ye that are a knyghte wyueles that ye wyl not loue some mayden or gentylwoman / for I coude neuer here say that euer ye loued ony of no maner degree and that is grete pyte / but hit is noysed that ye loue quene Queneuer / and that she hath ordeyned by enchauntement that ye shal neuer loue none other / but her / ne none other damoysel ne lady shall reiose you / wherfor many in this land of hyghe estate and lowe make grete sorowe /"[[94]](#footnote-95);(“ …ибо вы - учтивейший из всех рыцарей на свете и всем дамам и девицам покорный слуга. Но есть одно, сэр рыцарь, чего, думается мне, вам не хватает: вы рыцарь неженатый, а не хотите полюбить какую-нибудь девицу или благородную даму. Не приходилось мне слышать, чтобы вы любили кого-либо, хоть из какого сословия или звания, и это величайшей жалости достойно. Правда, рассказывают, что вы любите королеву Гвиневеру и что она сумела чарами и колдовством сделать так, чтобы вы никогда никого, кроме нее, не полюбили и чтобы ни одна другая женщина не радовала красотой вашего взора. И об том многие в этой стране и высокого роду и низкого весьма горюют.”[[95]](#footnote-96))

Ответом Ланселота на эту тираду оказывается раскрытие его рыцарского credo, превращающегося даже в целую концепцию:

"...to be a wedded man / I thynke hit not / for thenne I must couche with her / and leue armes and turnementys / batayls / and aduentureg / And as for to say for to take mу pleaaunae with peramours that wylle I refuse in pryncypal for drede of god / for knyghtes that ben auenturoue or lecherous shal not be happy ne fortunate vnto the werrys / for outher they ahalle be ouercome with a syuplyer knyghte than they be hem self / Other els they shal by vnhap and her cursydnes slee better men than they ben hem eelf / And soo who that vseth peramours shalle be vnhappy / and all thyng is vnhappy that is aboute hem /”[[96]](#footnote-97)(" Что же до женитьбы, то жениться нет у меня намерения, ибо тогда я должен спать с женой, оставить брань и турниры, походы и приключения. А любиться и тешиться с разными женщинами я не согласен, более всего страха божия ради, ибо странствующим рыцарям не должно быть прелюбодеями и распутниками, иначе не будет им удачи и счастья на войне: либо одолеет такого рыцаря рыцарь попроще родом и званием, либо же, по несчастной случайности себе на беду, он сам убьет человека лучшего, нежели он. У кого есть любовницы, тот несчастлив и нет ему удачи ни в чем. "[[97]](#footnote-98))

Эта жизненная концепция Ланселота, не смыкается ли она в основных чертах с концепцией самого Мэлори, так полно выраженной им в главе, названной Кэкстоном не вполне в соответствии с содержанием: "Как верная любовь лету подобна"?

Мэлори не был бы художником английского Предвозрождения, если бы он перенес в ХV век особенности куртуазной литературы в их первозданном виде. Шаги, сделанные в английской литературе конца ХIV - первой половины XV века в сторону ее психологизации, и результаты, достигнутые в этом направлении во многих произведениях английской литературы этого времени, не прошли бесследно и для Мэлори. Ему уже недостаточно воспевать оживающую природу, полную любви и ликования, но отчужденную от человека. Его природа - это природа в его собственном эмоциональном восприятии. И еще одно качество отличает эту часть романа Мэлори от ранних произведений куртуазной литературы: в писателе начинает жить мысль об общности всего живого, и поэтому о человеке он будет писать, употребляя слова, применимые разве что к растениям. Сердце человека словно дерево в мае, будет у него "выбрасывать бутоны и распускаться в славных деяниях":

"...the moneth of may was come / whan euery lusty herte begynneth to blosomme / and to bringe forth fruyte / for lyke as herbes and trees bryngen forth fruyte and florysshen in may / in iyke wyee euery lust herte that is in ony maner a louer spryngeth and floryssheth in lust dedes / For it gyueth vnto al louers courage that lusty moneth of me in some thyng to constrayne hym to some maner of thyng more in that moneth than in ony other moneth for dyveraee caueea / for thenne all herbea and treea renewen a man and woman / and in lyke wyee loueri callen ageyne to their mynde old gentilnee and old eeruyee and many kynde dedea were forgeten by neclygence [[98]](#footnote-99)/(“…и наступил месяц май, когда всякое живое сердце пробуждается и расцветает. Ибо подобно тому, как наливаются соками и цветут в мае деревья и травы, точно так же и всякое горячее любящее сердце дает новые побеги, наливается соками, распускается и цветет радостью жизни. Потому что веселый месяц май поощряяет всех влюбленных более, чем какой-либо другой месяц, и тому есть разные причины: ведь как деревья и травы возрождают сердца женщин и мужчин, так же и влюбленные припоминают прежние ласки и былую учтивость и все хорошее, что было раньше, но без внимания забылось”[[99]](#footnote-100))

Любовь, о которой говорит Мэлори, - это "благородная любовь /"vertuous loue"/, но она, оставаясь постоянной и верной, сопряжена с определенной долей рационального. Более того, это рациональное, разумное начало в чувстве любви и сообщает ей постоянство. Это не бездумное чувство, которое исчезает так же быстро, как и возникло, по достижении желаемого, но страсть, не ослабевающая в течение долгих лет:

"...lyke as may moneth floreth and floryeahee in many gardyne / Soo in lyke wyee lete euery man of worship tlorisshe hie herte in this world / fyret vnto god / and next vnto the ioye of them that he promyaed hie feythe vnto / for there was neuer worshypful man or worshipful woman / but they loued one better than another / and worship in armes may neuer be foyled / but fyret reееrue the honoui to god / and secondly the quarel must come of thy lady / and suche loue I calle vertuous loue / but now adayes men can not loue seuen ny\*te but they muat haue alle their desyres that loue may not endu: by reason / for where they ben soone accorded and haety hete / soo: it keleth / Ryghte eoo fareth loue now a dayes / eone hote eoone cold / this ia no atabylyte / but the old loue waa not ao / men an-wymmen coude loue to gyders aeuen yere" / and no lycoura luatee we: bitwene them / and thenne waa loue truthe and feythfulnea / and loue in lyke wyee waa vaed loue in kynge Arthurs dayes"[[100]](#footnote-101)(“… как месяц май цветет пышным цветом у каждого в саду, подобным же образом пусть расцветает в этом мире сердце каждого, кому дорога честь: прежде всего любовью к Богу, а потом и ко всем тем, кому ты клялся в верности; ибо не было еще на свете честного мужчины, ни честной женщины, которым кто-то не был бы дороже остальных, а честью пренебрегать нельзя. Но пржде всего воздай почести Богу, а потом пусть твои мысли будут о твоей даме. И такую любовь я называю праведной любовью.

Но в наши дни люди и недели не могут любить, чтоб не удовлетворить всех своих желаний. Такая любовь недолга, и это понятно: когда как скоро и поспешно наступает согласие, столь же скоро приходит и охлаждение. Именно такова любовь в наши дни: скоро вспыхивает, скоро и гаснет. Нет в ней постоянства. Но не такой была старая любовь. Мужчины и женщины могли любить друг друга семь лет кряду, и не было промеж ними плотской страсти; а это и есть любовь, истинная и верная. Вот такой и была любовь во времена короля Артура. ”[[101]](#footnote-102))

Выдвигаемый Томасом Мэлори идеал любви, в котором уравновешены рациональное и эмоциональное начала, противопоставляется как любви, наблюдаемой им в жизни, так и любви в ее старом куртуазном варианте, если что и роднит этот идеал Мэлори с идеалом куртуазной любви, так это существование его (при всем желании писателя претворить его в жизнь) в сфере идеального, в тех условиях, которые предоставлены ему всем материалом рыцарских романов и которые он, в меру cвоего творческого таланта, преобразует в соответствии с новыми этическими требованиями, представляющимися ему более верными. Трактуя идею "благородной любви", Ч.Мурмэн пишет:

"Vertuous love is the way things might have been: its virtues are stability and chastity, and it is perfectly compatible with the chivalric ideas of honor and loyalty and with marriage. Court! love is the way things have gone; its vices are instability (a term continually applied to Launcelot) and adultery, and it is connect throughout Malory's book with a debased chivalry. [...] The whole story of Launcelot and Guinevere Is thus seen by Malory as a graduate debasement of what might have been "virtuous" love into the adulterous relationship he observed in his sources."[[102]](#footnote-103)'

Этому утверждению противоречит сам Mэлори, для которого воплощением идеала возлюбленной была королева Гвиневир. Она "прожила верной возлюбленной и потому умерла праведницей" однако в еще большей степени это относится к Ланселоту. Рациональное начало, к которому апеллирует писатель, обязывающее обратить свое сердце к Богу, а потом к тем, кому поклялся в верности, распространяется, таким образом, на сферу отношений более широкую, чем отношения между влюбленными. Любя даму и служа ей, рыцарь не должен забывать о своей более главной, более ответственной обязанности - служить

своему сюзерену, а в его лице - тому порядку, на страже которого сюзерен стоит и воплощением которого он является. Такой рыцарский идеал мог возникнуть и возник именно в Англии

ХV века, вплотную приступившей к решению проблемы ренессанса государственности и делающей служение национальному государству краеугольным камнем новой проторенессансной этики.

Именно положение образа Ланселота в романе, положение верного слуги короля Артура и верного возлюбленного Гвиневир, делавшее его грешником, которому нет ни спасения, ни прощения во французских романах XIII века, делает его самым достойным рыцарем в понимании Мэлори. Ни об одном рыцаре его романа н сказано так много добрых слов, как о Ланселоте.

"... of a synner erthely thow hast no piere as in knyghthode nor neuer shalle be”[[103]](#footnote-104)(…ибо из грешников ты не имеешь себе равных в рыцарстве и не будешь иметь”[[104]](#footnote-105))- это слова отшельника

"...as longe as ye were knyghte of erthely knyghthode / ye were the moost maruellous man of the world and moost aduenturous[[105]](#footnote-106)” (”…до тех пор, пока вы оставались рыцарем земного рыцарства, вы были славнейшим из мужей на свете и удачливейшим”[[106]](#footnote-107))

"... I knowe wel thow hast not thy pyere of ony erthely synful man /”[[107]](#footnote-108)(“… ибо я знаю, что нет тебе равных среди грешных людей на земле”[[108]](#footnote-109))это говорит встреченная Ланселотом монахиня, которой он так же, как и отшельнику, кается в своих грехах;

"...who that hath sir Launcelot vpon his partye / hath the moost man of worship in the world vpon his syde/[[109]](#footnote-110)'(“…иметь на своей стороне сэра Ланселота, значит распологать помощью благороднейшего мужа в мире”[[110]](#footnote-111))- говорит король Артур;

"...and he be your loue / ye loue the mooet honourable knyghte of the world and the man of moost worshyp /[[111]](#footnote-112)"(“…ведь если ваш избранник – он, значит вы любите благороднейшего рыцаря в мире и мужа величайшей славы”[[112]](#footnote-113)),- говорит Гавейн влюбленной в Ланселота Елене из Астолата.

Мэлори "совсем не пытается восхвалить Ланселота", пишет Ч.Мурмэн. Роман Мэлори "Смерть Артура" подтверждает обратное. Фактически нет ни одного героя в романе, который бы плохо или неучтиво отозвался о Ланселоте. И все эти высказывания вместе с плачем Эктора, приводимом нами выше, свидетельствуют о глубочайшей симпатии самого Мэлори к этому главному герою его романа. Человеческим сочувствием, пониманием пронизан образ Ланселота, даже в книгах о поисках Святого Грааля, так дискредитировавших его во французской литературе, остающегося для писателя идеалом земного человека. Сам Ланселот, кажется, и не подозревает о таком необычайном положении, выделяющим его среди всех остальных героев романа, но факт остается фактом, и Ланселот нисколько не умаляется в своих человеческих достоинствах, даже невзирая на неудачу,постигшую его с мечом, по праву доставшимся самому чистому и непорочному рыцарю - Галахаду, его сыну. Это явствует из разговора Ланселота с девой, так же таинственно появившейся при дворе короля Артура, как таинственно приплыл по реке камень с вложенным в него мечом:

"...I make vnto you a remembraunce / that ye ahalle not wene from heneforth that ye be the beet knyght of the world / Ae tewchynge vnto that said launcelot / I knowe wel I was neuer the beet / yee eayd the damoyeel that were ye and are yet of ony eynful man of the world[[113]](#footnote-114) /(“…А потому запомните: отныне не считайте себя больше лучшим рыцарем в мире.

* Что касается до этого,-отвечал сэр Ланселот, то я знаю отлично, что и раньше не был лучшим.
* Нет,были,-сказала девица, -вы и теперь – лучший среди грешных людей на этом свете.”[[114]](#footnote-115))

Но вот начинаются поиски Святого Грааля, поиски, которые принесут Ланселоту немало страданий, ибо с первых же шагов на этом тернистом для него пути ему станет ясно, что причастится таинств Святого Грааля - не его удел. В полузабытьи он увидит проходящую мимо него процессию со священным сосудом, магической силой которого будет исцелен страждущий рыцарь, но тут же услышит голос, повелевающий ему покинуть это

святое место:

"...sir launcelot more harder than ia the stone / and more bytter than is the wood / and more naked and barer than is the leef of the fygge tree / therfor goo thow from hens / and wythdrawe the from this hooly place/[[115]](#footnote-116)" (“-Сэр Ланселот, сэр Ланселот, твердый как камень, горький, как древесига, нагой и голый, как лист смоковницы! Ступай отсюда прочь, удались из этих святых мест! ”[[116]](#footnote-117))

И как истинный христианин Ланселот будет страдать и рыдать и проклинать в горе тот час, когда он родился:

\*And whanne air launcelot herd this / he was passinge heuy and wyst not what to do / & so departed sore wepynge / and cursed the tyme that he was borne'[[117]](#footnote-118)(“…Услышавши это,опечалился сэр Ланселот и не зсразу решил, как ему поступить. Отошел он оттуда прочь, горько плача и проклиная тот час, когда родился на свет.”[[118]](#footnote-119))

но как земной человек, которому, к счастью, свойственно забывать со временем о постигших его горестях и невзгодах, он успокоится, услышав с наступлением утра пение птиц:

"So thus he sorowed till hit was day / & herd the fowles aynge / thenne somwhat he was comforted /"[[119]](#footnote-120)(“Так он убивался, покуда не настал день и не услышал он пение птиц; и тогда он немного утешился.”[[120]](#footnote-121))

И вопреки предсказанию Ланселот отправится на поиски Святого Грааля, руководимый естественным в сильном человеке, желанием испить положенную ему чашу до дна, а с другой стороны влекомый теплящейся в нем надеждой на то, что что-то изменится, что и ему удастся увидеть таинства святого Грааля. И каким ударом должны были отозваться в душе Ланселота слова отшельника о том, что не в его силах увидеть священный сосуд, как не в силах слепой увидеть сверкающий меч: .

"...ye ahalle haue noo power to see hit no more than a blynd man shold see a bryjte auerd / and that is longe on your synne / and els ye were more abeler than ony man lyuynge / And thenne sir launcelot began to wepe"[[121]](#footnote-122)(“…вы все равно не могли бы его увидеть, как слепой не может увидеть сверкающего меча. Причина этому – ваши грехи, а когда бы не они, никто лучше вас не мог бы свершить этот подвиг. И заплакал сэр Ланселот”[[122]](#footnote-123)).

Ланселот не увидит Святой Грааль, но почему же, попав на борт корабля, на котором плыли его более удачливые товарищи Персеваль и Борс и где лежало тело сестры Персеваля, принявшей смерть как святая мученица, он чувствует поддержку Бога и живет более месяца, питаясь, подобно израильтянам, посылаемой ему манной небесной?

"yf ye wold a aske how he lyued / he that fedde peple of Israel with manna in deaerte / soo was he fedde / For euery day he had sayd his prayers / he was sueteyned with the grace of the holy ghoost /'[[123]](#footnote-124)(“А если вы спросите, чем он жил, то Он, в пустыне напитавший манной народ Израиля, питал и его, ибо каждый день, произнося молитву, он получал поддержание благодатью Святого Духа”[[124]](#footnote-125))

Почему благословение грешника Ланселота воспринимается его сыном Галахадом как самое драгоценное из всех других благословений? Не потому ли, что оно проникнуто подлинной человечностью, глубокой грустью отца, расстающегося с сыном, с которым (он знает это) ему не суждено более увидеться в этой жизни?

"Now sone galhad said Launcelot syn we shal departe / & neuer see other / I pray to be hyje fader to conserue mе and yow bothe / Sire said Galahad noo prayer avaylleth soo moche as yours / And there with Galahad entryd in to the foreste/"[[125]](#footnote-126)(“-Ну, сын мой сэр Галахад, раз предстоит нам расстаться и никогда уж больше не встретиться, я молю Отца Небесного хранить меня и вас.

-Сэр,-отвечал сэр Галахадничья молитва не имеет такой силы, как ваша. И с тем углубился сэр Галахад в лесную чащу.”[[126]](#footnote-127))

Эта по-мужски сдержанная сцена прощания отца с сыном глубоко трогательна в своем лаконизме.

Требование, предъявляемое Мэлори идеальному рыцарю служить прежде всего Богу оказывается для писателя не таким уж важным. Ланселот привлекателен для Мэлори именно в его земной человечности. Он не поднялся до той степени служеная Богу, которой достиг Галахад. Он прочно остается на земле, лишь мыслями своими обращаясь к Богу. Ланселот искренен в своем стремлении служить Богу, но земное крепко держит его. Одного стремления оказывается явно недостаточно, чтобы изменить свою земную, человеческую природу. Напротив, осуществив это стремление, Ланселот потерял бы свою внутреннюю человеческую сущность, свой человеческий феномен. Ланселот был и остался для Мэлори воплощением светского идеала.

Но как бы ни был хорош Ланселот-земной человек, грешник, Мэлори не может не пойти на реабилитацию его как христианина. И вот снова устами отшельника произносится фраза, предрекающая праведный конец Ланселота, святого и не имеющего равных среди земных грешников:

“And nere were that he nys not stable / but by his thoughts he is lykely to torne ageyne / he shold be nexte to encheue it [Святой Грааль] sauf Galahad his sone / but god knoweth his thoughte and hie vnetabylneese / and yet shalle he dye ryght an holy man / and no doubte he hath no felawe of no erthely synful man /”[[127]](#footnote-128)(“Правда он не стоек и готов в мыслях своих свернуть на прежний путь, а иначе он второй был бы достоин удачи в этом подвиге, после сэра Галахада, своего сына. Но Богу ведомы его нестойкость и слабость. Однако все равно он умрет святым мужем, и, вне сомнения, ему нет равных среди смертных грешников на земле”[[128]](#footnote-129))

Но, пожалуй, еще большая реабилитация Ланселота заключается в снижении по сравнению с французскими прозаическими романами образа Галахада. Это снижение чувствуется и в свертывании весьма пространных эпизодов французских романов, посвященных чудесным подвигам Галаада, и в том лишенном выспренности лаконизме, почти скороговорке, с которым сообщается о его взятии на небо:

"...and soo he wente to sire Bors / & kyeeed hym / and commaunded hym to god / and sayd Fayre lord salewe me to my lord sir laucelot mу fader / And as soone as ye see him / byd hym remembre of this vnstable world And there with he kneled doune tofore the table / and made his prayers / and thenne sodenly his soule departed to Jhesu Crist and a grete multitude of Angels bare his soule vp to heuen /"[[129]](#footnote-130)(“А затем приблизился он к сэру Борсу, поцеловал его и тоже поручил Богу, сказавши так:-Любезный лорд, передай мой привет господину моему сэру Ланселоту, моему отцу, и когда ни увидите его, напомните ему о непрочности этого мира. И с тем опустился он на колени перед престолом и стал молиться. И внезапно отлетела душа его к Иисусу Христу, и великое воинство анеглов вознесло ее к небесам”[[130]](#footnote-131)).

Смерть Галахада легка и не вызывает и доли той печали, которая последует за кончиной Ланселота. Во всяком случае, ни Борс, ни Персеваль не снизойдут до тех глубин человеческой скорби, которых достиг брат Ланселота Эктор. В описании скорби Борса и Персеваля Мэлори достигнет крайней степени лаконизма:

"Whanne Percyuale & Bora sawe Galahad dede / they made as mohhe sorowe aa euer dyd two men / [...] & the peple of the countrey & of the cyte were ryit heuy And thenne he was buryed "[[131]](#footnote-132) (“И вот когда увидели сэр Персиваль и сэр Борс, что сэр Галахад умер, они плакали и сокрушались так, как никто на свете. [...]И все эители города и страны той тоже погрузились в уныние. Но вот, наконец, его похоронили”[[132]](#footnote-133)).

Сцена прощания с Галахадом почти столь же невыразительна, сколь невыразителен его человеческий облик. В памяти от образа Галахада остаются только цветовые пятна: красное и белое (он впервые предстал перед рыцарями Круглого Стола в красной парчовой мантии, отороченной горностаем). Чистота и непорочность заменяют в нем всю сложность человеческого содержания. Он бесплотен и неуловим в своей бесплотности.

И насколько живым оказывается по сравнению с ним Ланселот. Кажется, впервые в истории рыцарского романа Мэлори обратил внимание на то, что рыцарь обладает не только душой, но и телом, что он создан из плоти и крови. И это были плоть и кровь Ланселота. Герои рыцарских романов бывали ранены в поединках, могли терять сознание, быть мучимыми голодом и жаждой, но никто и никогда не писал о том, что рыцарю, как и каждому человеку, могло быть больно. У Мэлори Ланселот наряду с душевными мучениями постоянно испытывает физические неудобства и мучения. Вот кающийся Ланселот, одетый во власяницу, которая денно и нощно ранит его тело, а он должен вынести это:

"...and the hayre prycked sо sir Launcelots skynne whiche greued hym ful sогe / but he toke hit mekely / and suffred the payne /"[[133]](#footnote-134) (“…и власяница язвила сэру Ланселоту кожу, и жестоки были его терзания, но он принимал это с кротостью и стойко терпел боль”[[134]](#footnote-135)).

Вот Ланселот, пронзенный на турнире копьем, которое застряло в его теле, скачет, едва не терял сознания от боли, в лес, где ждет его верный оруженосец Лавейн, и просит выта-щить из его раны обломок копья. И этот эпизод выполнен с такой экспрессией, что, кажется, начинаешь разделять с Ланселотом его боль и страдания:

"...he groned pytously and rode a grete wallop away ward fro them

vntyl he came vnder a woodes syde / And whan he sawe that he was from the felde hyghe a myle that he was sure he myghte not be aene /thenne he said with an hyj voys / 0 gentyl knyght sir lauayne helpe me that this truncheon were oute of my eyde / for it atyckel so sore that it nyhe sleeth me / […] & there with alle he descended from his hors / and ryght eoo dyd eir Lauayne / and for with al sir lauayne drewe the truncheon out of his syde / and gaf a grete shryke and a merueilloue gryeele grone / and the blood braste oute nyghe a pynt at ones that at the last he sanke doun vpon his buttoks & so swouned pale and dedely /"[[135]](#footnote-136)(“И с тем он застонал жалостно и быстрым галопом ускакал прочь и мчался, покуда не достиг опушки леса. Когда же он увидел, что отъехал от турнирного поля без малого на милю и что теперь его наверняка оттуда не видно, тогда воскликнул он громким голосом с жалобным стоном:

- О, любещзный рыцарь сэр Лавейн, помогите мне извлечь этот обломок копья из моего бока, ибо он язвит меня столь жестоко, что жизнь вот-вот покинет меня.[…] И с тем сошел сэр Ланселот с коня, и сэр Лавейн тоже, и тут же выдернул он наконечние копья из бока, и сэр Ланселот издал пронзительный крик и ужасный стон, и кровь хлынула из раны большой струей, и вылилась сразу чуть не целая пинта, так что под конец он покачнулся, сел прямо на землю, и, лишившись чувств, упал, бледный и безжизненный“[[136]](#footnote-137)).

А вот Ланселот тайно встречается с королевой у окна ее спальни и, чтобы исполнить ее желание, быть рядом с нею, руками выламывает металлическую оконную решетку, прутья которой рассекают его руки до костей:

“...and thenne he set his handes vpon the barres of yron /and he pulled at then suche a myghte that he brast hem clene oute of the stone walles / and there with all one of the barree of yron kytte the braune of his handes thurghout to the bone /"[[137]](#footnote-138)(“…И он наложил руки на железные прутья решетки и дернул с такой мощью, что вырвал их из каменной стены. При этом один из прутьев врезался в мякоть его ладони по самую кость”[[138]](#footnote-139))

He так ли и английские художники XIV-XV вв. открыли для себя страдающего Христа, открыли плоть Христа?

Не потому ли образ Ланселота становится столь убедительным что, поверив в его плоть, мы верим и в его душу? Верим, что он "заплакал, как ребенок", когда ему прикосновением руки удалось исцелить страдающего неизлечимыми ранами рыцаря; ве-рим в искренность его печали при расставании с королевством, ставшим его родиной, во имя которой он совершил немало подвигов.

"...sir Launcelot syghed / and there with the teres felle on his chekes / and thenne he sayd thus / Allas moost noble Cryrten Realme whome I haue loued aboue al other realmes / and in the I haue geten a grete parte of my worship / and now I shalle departe in this wyse / Truly me repenteth that euer I came in this realme that shold be thus shamefully banisshed undeserued and causeles / but fortune is soo varyaunt / and the whele soo meuable / there nys none constaunte abydynge / and that may be preued by many old Cronykles of noble Ector and Troylus and Alysander the mighty Conquerour / and many moo other / whan they were moost in their Royalte / they alyghte lowest / and soo fareth it by me sayd sir Launcelot / for in this realme I had worehyp and by me and myne alle the whole round table hath ben encresyd more in worship by me and myne blood than by ony other"[[139]](#footnote-140)(”Тут вздохнул сэр Ланселот, и слезы упали на щеки его, и он сказал:

-О, благороднейшее христианское королевство, возлюбленное мною превыше всех королевств! В твоих пределах добыл я почти всю мою славу, но ныне, когда должен я вот так бесславно тебя покинуть, воистину мне жаль, что когда-то я прибыл сюда, откуда я столь позорно изгнан, незаслуженно и беспричинно! Но так уж изменчива судьба и безостановочно ее колесо, что нет в жизни постоянства. И тому есть много свидетельств в старых хрониках, как, например, в историях благородного Гектора Троянского или Александра, этого могущественного завоевателя, и еще многих других: они были вознесены на царственную высоту, а потом падали все ниже. Так случилось и со мною,-сказал сэр Ланселот,-ибо в этом королевстве я пользовался величайшей славой, и подвигами моими и сородичей моих умножена была слава всего Круглого Стола более, нежели кем либо еще из вас”[[140]](#footnote-141)).и, конечно, верим в то, что любовь Ланселота и Гвиневир -это настоящая земная любовь двух людей, способных на великие самопожертвования, способных разделить друг с другом самую горькую участь и даже смерть. Вот еще одна причина, обусловившая счастливую развязку романа о Тристане и Изольде, трактовку которого у Мэлори американский литературовед Т.Рамбл назвал "дальнейшем обескровливанием уже обескровленного сказания" / "Malory's treatment of "Tristram" is regularly characterised in one way or another as the further devitalization of an already devitalized legend"[[141]](#footnote-142). Смерть Тристана и Изольды в произведениях куртуазной литературы в известной степени символична. Смерть Ланселота и Гвиневир глубоко человечна. Этот исход подготовлен всем развитием романа. Своенравная, порой по-женски капризная, порой по-женски беззащитная королева Гвиневир и по-богатырски доблестный и мужественный Ланселот в жизни и смерти остаются рядом. Это и есть та верная, постоянная, благородная любовь, идею которой проводит Мэлори в романе.

Проводя через роман эту новую для рыцарской литературы идею любви, включающую элемент рационализма, Мэлори не может не выразить критического отношения к идее куртуазии. М.Шлаух в книге "Предистория английского романа, 1400-1600" высказывает мысль о намеренной критике идеи куртуазной любви, проводимой Мэлори:

"Malory does occasionally suggest a query about the motives which actuate his people - hence an implied critique of courtly love."[[142]](#footnote-143)

Вряд ли возможно ответить на вопрос, сознательно или бессознательно проводит Мэлори эту критику, начало которой было положено во французском прозаическом романе XIII века "Тристан", послужившем основой для книг о Тристане и Изольде в романе "Смерть Артура", но сам факт того, что Мэлори не счел нужным отказаться от ряда сатирических моментов, направленных против идеи куртуазии, свидетельствует о существовании объективной основы такого отношения к ней, об изменении рыцарского этического идеала.

Роман о Тристане и Изольде, в котором, как уже говорилось, дается образ государя и проводится идея государственности, прямо противоположные образу короля Артура и его братству, контрастен и в ином отношении - в развитии сюжетной линии Тристан - Изольда в противовес сюжетной линии Ланселот - Гвиневир, в противопоставлении идеи куртуазной любви новой идеи благородной любви. Устами Ланселота Мэлори дает уничтожающую оценку поведению Тристана, изменившему Прекрасной Изольде и забывшему о ней с Изольдой Белорукой: "Thenne said sire Launcelot / Fy vpon hym vntrue knyghte to his lady that soo noble a knyghte as eir Tryatram is shold be foude to his fyret lady fals / la beale lsoud / quene of Cornewaile / But saye ye hym this / said sire Launcelot that of alle knyghtes in the world I loued hyra moost / and had moost ioye of hym / and alle was for his noble dedes / and lette hym wete the loue bitwene hym and me is done for euer / And that I gyue hym warnyng from this daye forth as his mortal enemy"[[143]](#footnote-144)/(“И сказал тогда сэр Ланселот:

-Позор ему, рыцарю, не сохранившему верность своей даме! Могло ли статься, что столь благородный рыцарь, как сэр Тристрам, оказался неверным своей первой даме и возлюбленной, королеве Корнуэлла! Но вот что передайте ему,-сказал сэр Ланселот. –Я изо всех рыцарей на свете всего более любил его и его подвигам радовался,- из-за доблести его и благородства. Объявите же ему, что любви теперь настал конец, и что я шлю ему предупреждение: отныне я его смертельный враг”[[144]](#footnote-145)).

"Непостоянство", в котором Ч.Мурмэн обвиняет Ланселота, является, таким образом, чертой, присущей прежде всего Тристану. Ланселоту недаром предоставлена возможность для проведение подобной критики. Правда, и он изменил Гвиневир с Еленой дочерью Пеллеаса, но сделал это не по доброй воле и не из забывчивости - ни до, ни после встречи с Еленой он не думает ни об одной женщине, кроме королевы Гвиневир. Немаловажен факт, что Елене, желающей обмануть Ланселота, приходится принять облик королевы Гвиневир. Измена Ланселота, таким образом, происходит не в результате сознательного действие а в результате бессилия героя противостоять божественному провидению. И этот грех Ланселота будет искуплен Галахадом, его сыном от Елены, которому суждено было увидеть Святой Грааль. Зато там, где отсутствуют волшебные чары и мистика, Ланселот остается на высоте в своем положении возлюбленного королевы Гвиневир. Юной и прекрасной Елене из Астолата не удается соблазнить Ланселота. Он остается верен королеве. И хотя жертвой неразделенной любви падет при этом дева из Астолата, ладья с телом которой приплывет ко двору Артура, Ланселот получит оправдание, несмотря на то, что он послужил причиной гибели женщины, и оправдание это содержится во взгляде Ланселота на любовь, поддерживаемом и одобряемом самим королем Артуром:

"... madame said air launcelot I loue not to be constrayned to loue / For loue muste aryse of the herte / and not by no constraynte / That is trouth sayd the kynge / and amny knyghtes loue is free in hym selfe / and neuer wille be bounden / for where he is bounden / he looseth hym self”[[145]](#footnote-146) (“Ибо я, госпожа, сказал сэр Ланселот,-не люблю принуждения в любви, потому что любовь должна рождаться в сердце сама, но не по принуждению.

-Это правда, сэр, сказал король Артур, любовь рыцарей свободна и независима и не терпит оков; а где она не свободна, там она пропадает.”[[146]](#footnote-147))

Любовь как естественное чувство, любовь как чувство, неподвластное принуждению и насилию, любовь как свобода - это уже целая философия любви. Не бездумное служение даме и раболепное преклонение перед ней, унижающее влюбленного, но чувство, одинаково владеющее двумя близкими по духу людьми и возвышающее их над жизненными невзгодами - вот идеал любви в романе Томаса Мэлори.

История с волшебным напитком, навеки скрепившем Тристана и Изольду узами любви, уже не умиляет Мэлори. Чувство этих влюбленных окрашено изрядной долей мистики. В нем нет естественности, которая делает такой привлекательной любовь Ланселота, вырастающую из высокого и светлого чувства человеческой благодарности к королеве Гвиневир, как сам Ланселот говорит об этом королю Артуру:

"...уе аr the man that gaf me the hyghe ordre of knyghthode / and that daye my lady your quene dyd me grete worship / & els I had ben shamed for that same day ye made me knyghte / thurgh my hastinesse I lost my suerd / and my lady your quene fond hit / and lapped hit in her trayne / and gafe me my suerd whan I hadde nede therto / and els had I ben shame emonge alle knyghtes / and therfor my lord Arthur I promysed her at that day euer to be her knyghte in ryghte outher in wronge /”[[147]](#footnote-148)(“…ибо вы, господин мой, посвятили меня в высокий Орден Рыцарства, и в тот же день госпожа моя, ваша королева, оказала мне великую милость. Так что, не храни я вам верности, позор был бы мне, ибо в тот самый день, когда я принял от вас посвящение в рыцари, я впопыхах оборонил меч, и госпожа моя, ваша королева, нашла его, спрятала в шлейфе своего платья и передала его инее, когда он мне как раз понадобился. Если бы не она, я был бы опозорен перед всеми рыцарями. И потому, господин мой Артур, в тот день я поклялся всегда, и в правде, и в неправде, быть ее верным рыцарем”[[148]](#footnote-149)).

Критика куртуазии возникает во французском романе о Тристане с появлением в нем образа рыцаря Динадана, который перешел и в роман Мэлори. Динадан - балагур и весельчак, а впрочем -добрый рыцарь, презирающий подлость и измену, и предательски убитый своими врагами, о чем не без грусти пишет Мэлори. Но он наделен и таким человеческим пороком, как лень, и обладает изрядной долей здравого смысла, который для него, рыцаря, оборачивается трусостью. Именно эти черты образа Динадана в романе Мэлори позволили М.Шлаух назвать его Санчо Пансой в английской литературе. Однако можно говорить лищь о внешнем сходстве этих персонажей. Внутреннее значение их совершенно различно. Санчо Панса - это выражение здорового народного начала; Динадан - это выражение кризиса куртуазии, в котором или которым все старые рыцарские заповеди и устои доводятся до абсурда, прежде всего злым, саркастическим нападкам Динадана подвертается идея куртуазной любви, та самая идея, которой были вдохновлены произведения Кретьена де Труа, Гартмана фон Ауэ, Готтфрида Страсбургского. Не признав во встреченном им рыцаре своего лучшего друга Тристана, решившего подшутить над Динаданом и скрыть от него свое имя, Динадан в ярости обзывает его дураком и, не задумываюсь, сравнивает его со встреченным им раньше рыцарем (конечно, влюбленным), который лежал у родника, бросив оружие, глупо улыбаясь и не говоря ни слова

"...euch a foolyeshe knyghte as ye are said sire Dynadan I sawe but late this day lyenge by a welle / and he fared as he slepte and there he lay lyke a foole grymmynge and wold not speke / and his shelde lay by hym / and hie hore stode by hym / and wel I wore he was a louer /”[[149]](#footnote-150)(“…Вот точно такого же неразумного рыцаря, как вы, -сказал сэр Динадан, - я видел не далее, как сегодня, у ручья. Он был словно во сне. Лежал над ручьем, улыбался, будто безумный, и не слова мне не отвечал, а рядом валялся его щит, и конь его тоже стоял рядом. Я сразу же понял, что это - влюбленный.”[[150]](#footnote-151))

Свою критику Динадан продолжает в разговоре с Изольдой, которой Тристан характеризует своего друга как самого веселого и самого болтливого рыцаря. "Господь хранит меня от любви",- говорит Изольде Динадан,-"ведь радость любви так коротка, а горести, которые от нее проистекают, длится слишком долго." Здравый смысл превалирует у Динадана над эмоциями и над естественным в рыцаре желанием постоять за честь прекрасной дамы:

"...I shalle say yow ye be as fayr a lady as euer I aawe ony / and fayrer than is my lady Quene Quenerer / but wete ye wel at one word I wylle not fyghte for yew wyth thre knyghtes / Ihesu defende me /"[[151]](#footnote-152)(”Вот что я вам скажу. Вы – дама прекраснейшая, какую мне приходилось только видеть, и много прекраснее госпожи моей королевы Гвиневеры. Но, да будет вам ведомо без дальних слов: я не стану сражаться за вас с тремя рыцарями, упаси меня Иисусе!”[[152]](#footnote-153))

Именно в критике куртуазии заключено основное значение о раза Динадана, а вовсе не в том, что он, по словам Э.Лэнга, "удовлетворяет грубому средневековому чувству юмора (the rude medieaval taste in jokes) и не дает романам стать слишком сентиментальными ( he preserves the romances from coming too sentimental ) Рыцарские романы, будучи наполненными рыцарской героикой, поисками человеческого идеала и весьма далекие от сентиментальности, не нуждались в фигуре Динадана для смягчения ее. Не этими чертами рыцарского романа, а свойством человеческого идеала, способностью его меняться от века к веку, вызвано появление образа Динадана (и не только одного его) на страницах французского, а затем и английского романа.

Динадан не одинок в романе Мэлори в своем отношении к идеи куртуазной любви. Его разделяет с ним и сенешаль Динас, который после исчезновение своей возлюбленной, сбежавшей от него к другому, захватив с собою двух гончих Динаса, больше скорбит о пропаже собак, нежели прекрасной леди.

В романе Мэлори, однако, наблюдается не только пересмотр идеи куртуазной любви, но и куртуазной традиции в целом.

П.2 Куртуазная концепция любви и смерти в романе Мэлори.

Тенденции к разделению персонажей на положительных и отрицательных, к раскрытию каждого из них в одной доминирующей черте проходит через все произведения куртуазной литературы. Герои этих произведений словно бы заранее заданы в своих добродетелях или пороках и, проходя через фантастические приключения и испытания, только утверждаются в них. Эта тенденция прослеживается во французской литературе от романов Кретьена де Труа, герои которых (Эрек, Клижес, Ивен), будучи наделенными некоторыми человеческими слабостями, все же с самого начала предстают некими идеальными рыцарями с тем, чтобв конце романа утвердиться в этой своей характеристике, и вплоть до романов зрелого и разветвленного цикла Вульгата, в которых Ланселот обрисовывается и бичуется как грешник и предстает перед нами только в этом качестве, а Галаад воз-водится почти на уровень святого, при этом надо заметить, что герои, выступающие воплощением зла, обычно оказываются написанными бледнее, чем герои положительные, они, как правило, лишь знаменуют собою злое начало, которое побеждается началом добрым.

Мэлори не удовлетворяется таким методом раскрытия образов. В его романе, где большинство персонажей предстают в сочетании положительных и отрицательных черт, традиционная структура образов рыцарских романов подвергается изменениям. Правда, иногда это делается довольно искусственно, Динадану например, персонажу, явно не удовлетворяющему рыцарскому идеалу, ибо он не решается вступать в поединки и даже при виде Тристана, всего в крови вернувшегося с очередного турнира, откровенно изъявляет радость по поводу того, что он, к счастью, проспал, постоянно сопутствует положительная авторская характеристика:

"...Dynadan had suche a custome that he loued alle good Knyghtes that were valyaunt / and he hated al tho that were destroyers of good knyghtes / And there were none that hated Dynadan but tho that euer were called murtherers"[[153]](#footnote-154) (“Ибо у сэра Динадана был такой обычай, что он любил всех добрых рыцарей, известных доблестью, и ненавидел всех губителей добрых рыцарей. Сэра же Динадана ненавидели только те, кто был ославлен среди рыцарей как подлый убийца”[[154]](#footnote-155)).

Динадан даже время от времени выступает как доблестный рыцарь, способный на свершение ратных подвигов, как это случилось на турнире, созванном князем Галахальтом.

"And in cam Dynadan / and mette with air Geryn a good knyght / and he threwe hym doune оuег his hors croupe / and sire Dynadan ouerthrewi four knygtes moo / and there he dyd grete dedee of armes / for he was a good knyght / but he was a scoffer / and a laper and the merryeet knyght among fellauship that was that tyme lyuynge / and he hadde suche a custonmme that he loued euery good knyghte / and euery good knyght loued hym agayne /"[[155]](#footnote-156)(“Выехал на поле сэр Динадан и встретился в поединке с сэром Герином, добрым рыцарем, и сбросил его на землю через круп его коня. Так же сокрушил сэр Динадан и еще четырех рыцарей и свершил немало славных подвигов, ибо был он рыцарь доблестный. Только он был великий шутник и забавник и изо всех рыцарей Артуровой дружины самый большой весельчак, но он любил всех добрых рыцарей и все добрые рыцари любили его”[[156]](#footnote-157)).

В этой трактовке образа Динадана сказываются и симпатии писателя, наверно, полюбившего своего веселого, а подчас -озорного героя, смерть которого Сила великой потерей /grete damage /, потому что он был превосходным рыцарем./ a passynge go knyght /.

Но подобного рода характеристикой не ограничивается Мэлори. Книга о Гарете, имеющая некоторые черты сходства с романом французского писателя Рено де Боже "Прекрасный незнакомец" , но, по мнению большинства филологов, являвшаяся самостоятельным творением писателя, представляет особый интерес в этом отношении.

Гарет, безвестный рыцарь, явившийся ко двору короля Артура, проходя через приключения и подвиги, не утверждается в заданных заранее качествах, а развивается, раскрывая их в себе. Он оонарукивает в свое и мужество, и храбрость, и умение пройти через трудности, не отступив перед ними, и самое главное истинное благородство и человечность. И как должное поэтому воспринимаются та любовь и те дружеские чувства, которые питает к юному рыцарю Ланселот.

Не менее сложный путь проходит и рыцарь Брюнор Черный, получившие от сенешаля Кэя презрительную кличку "Плохо скроенный костюм" /La Cote Male Taile / и подобно Гарету, осы-паемый насмешками девы, вслед за которой он отправляется на поиски приключений, а закончив их и отомстив за смерть своего отца, он утверждается в звании благороднейшего и доблестнейшего рыцаря. В книге о Гарете и в эпизодах, повествующих о подвигах Брюнора Черного, образы этих рыцарей, прежде чем превратиться в традиционных куртуазных рыцарей без страха и упрека, проходят перед нами в стремительном развитии и становлении.

В еще большей сложности и противоречивости выступает в романе, как мы уже видели, Ланселот. И логика его развития отличался от логики развития других образов романа. С одной стороны, представая перед нами в совокупности своих положительных и отрицательных черт, Ланселот, как и каждый персонаж книги Мэлори, имеет непосредственное отношение к решению основной проблемы романа - проблемы государственности: будучи идеалом, порожденным новой системой, он словно бы олицетворяет ее противоречивость. Трагедия Ланселота поэтому неслучайно приведет к трагедии государственного масштаба. С другой стороны, несмотря на свою греховность, Ланселот до конца останется человеческим идеалом самого Мэлори, и логика его развития будет подчинена логике писателя, утверждающего его в этом вплоть до самых последних страниц. Само стремление писателя к созданию сложного и противоречивого образа Ланселота, малейшие оттенки и нюансы которого обладают огромной художественной значимостью, ибо каждый из них свидетельствует о новом методе писателя в создании образа, приведет к тому, что в образе Ланселота он вплотную подойдет к созданию характера, родственного характерам произведений литературы эпохи Возрождения.

В трагическом развитии проходит перед нами и образ самого короля Артура. В нем должна была найти решение проблема идеального монарха, столь злободневная для политической и художественной мысли в Англии XIV-XV веков. Король Артур в первой книге романа выступает помазанником божьим, божественной волей назначенный на царство, чтобы восстановить справедливость и порядок в государстве. Этим начинается, но этим же и кончается трактовка образа Артура как божественного избранника. В той же первой книге Артур утверждается в контрастном соединении вполне земных человеческих черт. Перед нами человек, который печется о судьбе вверенного ему государства и решительными действиями которого установлена справедливость и положен конец междоусобным распрям, но перед нами и человек, всеми силами стремящийся оградить от опасностей свою собственную жизнь и в этом стремлении доходящий до высшей степени злодейства - убийства ни в чем не повинных детей, один из которых (Мордред) по стечению обстоятельств остается в живых, чтобы в конце концов осуществить волю провидения, - это поступок, звучащий явным диссонансом с начатой было трактовкой образа Артура как идеального монарха. Но этот эпизод будет иметь и другое значение. Он ознаменует собой начало того мотива, который будет сопровождать образ короля на протяжении всех книг романа - бессилия человека, даже самого могущественного перед силой обстоятельств, всегда побеждающих его и развивающихся объективно, помимо его воли, впрочем, понятие объективности оостоятельств здесь во многом относительно. Ведь Артур сам дает толчок к нежелательному для него исходу, сам сеет в государстве атмосферу "любви и ненависти". И пока в рыцарях любовь к государю, олицетворяющему собой новый порядок, одерживает верх над страхом, Артуру сопутствуют победы и процветание.

Перелом наступает в XIII книге романа, открывающей поиски Святого Грааля. Только теперь король со всей отчетливостью понимает, что сохранить на его глазах распадающееся братство рыцарей круглого Стола не в его силах, и он упрекает Гавейна, как будто Гавейн с его предложением отправиться на поиски Святого Грааля выступает для него тем препятствием, преодолеть которое не в его силах, и он жалуется и плачет, но в конце концов смиряется.

"Allas said the kynge Arthur vnto sir Gawayn ye haue nyghe slayne me with the auowe and promesse that ye haue made / For thurgh yow ye haue borafte me the fayrert felauship and the truest of kryrghthode that euer were sene to gyders in ony realme of the world / For whanne they departe from hens I am sure / they alle shalle neuer mete more in thys world / for they shalle dye many in the quest /And soo it forthynketh ne a lytel / for I haue loued them as wel as my lyf wherfor hit shall greue ae ryghte sore the departycyon of this felauship / For I haue had an old customme to haue hem in my felauehip.

And ther with the teres fylle in hia eyen /"[[157]](#footnote-158)(“-Увы!-сказал король Артур сэру Гавейну, я убит вашей клятвой, ибо через вас я лишусь лучшей и вернейшей рыцарской дружины, которая собиралась когда-либо при королевской дворе. Ибо, отправившись в странствия, они, я знаю, никогда уже не съедутся вместе в этом мире, но погибнут многие в поисках. А это печалит немало, ибо я любил их, как жизнь мою. И потому я горько сокрушаюсь их предстоящему отъезду, ведь я издавна привык видеть их всех подле себя. И слезы упали из очей его”[[158]](#footnote-159)).

С этого момента король Артур уже нисколько не будет напоминать того решительного молодого короля, жизненным девизом которого было изречение "лучше умереть с честью, чем жить с позором". Как государственный деятель он прекратит свое существование, как простой человек он будет оплакивать свою судьбу и судьбу рыцарей, ибо благополучный исход ни одного из предпринятых действий не может быть предвиден. С этого момента король Артур становится игрушкой обстоятельств, а когда они качественно меняются, когда страх его врагов переходит в ненависть - их жертвой.

Но, пожалуй, качеством, существеннейшим образом отличаю-щим роман Мэлори от более ранних произведений куртуазной и рыцарской литературы, является трактовка и раскрытие в нем женских образов.

Женщина, которая возводилась на пьедестал, красоту которой оспаривали в поединках, во имя которой совершались подвиги, никогда или почти никогда не становилась полноправным героем рыцарского романа. Она была необходима как стимул к развитию сшета, главным героем которого всегда оставался мужчина, рыцарь.

В "Исповеди влюбленного" Гауэра, как мы видели, образ женщины - земной, но не менее прекрасный, чем образы обожествленных женщин трубадуров и труверов; однако он раскрыт еще менее полно, чем образ влюбленного. В произведениях Джона Лидгейта делается пока еще робкая, но вполне заметная попыт-ка к раскрытию женских образов наравне с мужскими в сложном единстве порой противоречивых человеческих черт.

Эта тенденция находит свое осуществление и в романе Мэлори. И не имеет значения, что некоторые моменты такого рода характеристики почерпнуты писателем из его французских источников. Важно, что он уже не может, чувствуя новые требования времени и искусства, вернуться к старой трактовке женских образов и постоянно акцентирует земную, человеческую сущность своих героинь. Примечательно, что его Елена из Астолата - не просто жертва несчастной любви. Она осознает безвыходность своего положения, но она осознает и свое право на земное счастье, и это сознание заставляет ее даже всупить в пререкаяния с духовником, требующим от нее выбросить из головы самую мысль о любви к Ланселоту. Ответ Елены - это ее самоутверждение и утверждение охватившего ее чувства любви, которое в ее понимании не является греховным, ибо оно искуплено страданием:

"Thenne she sayd shold I leue euche thoughtes / am I not an erthely woman / and alle the whyle the brethe is in my body I may complayne me / for my byleue is I doo none offence / though I loue an erthely man / and I take god to my record I loued none but sir launcelot du lake nor neuer shall / and a clene mayden I am for hym and for alle other / and sythen hit is the sufferaunce of god / that I shalle dye for the loue of soo noble a knyghte / I beseche the hyghe fader of Heuen to haue mercy vpon my sowle / and vpon my innumerable paynes that I suffred may be allygeaunce of parte of my synnes[[159]](#footnote-160)"(“-Отчего я должна оставить эти мысли? Разве я не земная женщина? И покуда дыхание есть в моем теле, я стану твердить мои жалобы, ибо я верю, что нет греха перед Богом, что я люблю земного мужчину, для того и создал меня господь, и всякая праведная любовь приходит от него. Я же иначе как праведной любовбю не любила сэра Ланселота Озерного. И Бог свидетель, кроме него, я никого не любила и не полюблю на этом свете. Я осталась непорочной девственнецей перед ним и перед всеми остальными. И раз уж такова воля божия, чтобы мне умереть от любви к столь благородному рыцарю, я молю тебя, отец небесный, помилуй меня и душу мою, и пусть за бесчисленные муки, что я сейчас приемлю, мне проститься часть моих прегрешений”[[160]](#footnote-161)).

Женских образов в романе Мэлори, правда, не так много, как мужских, но всюду, где они появляются, они получают не только типичную для рыцарской литературы характеристику "самой прекрасной" и "самой мудрой" дамы, но и как правило, раскрываются в действии, в развитии.

В резком контрасте поэтому противостоят друг другу в романе образы Гвиневир и Изольды. Гвиневир - достойная супруга короля Артура. Так же, как и Артур, она, по словам Борса, является "опорой добрых рыцарей":

"…аs ferre as euer I coude knowe / she was a mayntener of good knyghtes / and euer ahe hath ben large and free of her goddes to alle good knyghtes / and the moost bounteuous lady of yeftes and her good grace that euer I sawe or herd speke of /"[[161]](#footnote-162)(“… но всегда, сколько я помню, она считалась покровительницей всех добрых рыцарей, и не было дамы щедрее ее на дары и на милости среди тех, кого я знаю или о ком слышал”[[162]](#footnote-163))и она подтверждает это на деле: королева Гвиневир, когда-то гордо заявившая Артуру, что она скорее утопилась бы, чем позволила себе погибнуть от руки его врагов /"It were me leuer sayd the quene to dye in the water than to falle in your enemyes handеs & there be slayne /"[[163]](#footnote-164)(“-Я все же предпочитаю умереть в этих волнах, чем оставться здесь и попасть в руки ваших врагов, -сказала королева,- и от них погибнуть”[[164]](#footnote-165)) словно забывает о своей королевской гордости, когда речь идет о жизни ее рыцарей, и отдается в руки покушающемуся на ее честь рыцарю Мелиагрансу при условии, что он пощадит сопровождающих ее рыцарей. "thenne for pyte and sorowe ehe cryed syr Mellyagraunce slee not my noble knyghtes / and I wille go with the vpon this couenaunt that yhou saue hem / and suffer hem not to be no more hurte/...for I wylle rather slee my self than I wylle goo with the / onles / that thyse ray noble knyghtes may be in my presence /"[[165]](#footnote-166) (“…тогда заплакала она от жалости и горя и сказала так:

-Сэр Мелегант, не убивай моих благородных рыцарей. И тогда я согласна последовать за тобой, но при том лишь условии, что ты сохранишь им жизнь и не велишь их больше увечить, и пусть они сопровождают меня, куда бы ты меня не увез. Ибо я предпочту лишить себя жизни, чем следовать за тобою, если этих благородных рыцарей со мной не будет”[[166]](#footnote-167)).

Это, так сказать, официальная характеристика Гвиневер, воссоздающая перед нами образ справедливой правительницы. Но этим и исчерпывается раскрытие образа Гвиневир в данном плане. Основным состоянием, пронизывающим все эпизоды романа, в которых выступает Гвиневир, является ее любовь к Ланселоту, и, раскрываясь в этом своем чувстве, столь естественном для героини рыцарского романа, Гвиневир предстает перед нами в то же время непохожей на героинь куртуазной литературы. Ее любовь, хотя и была любовью с первого взгляда, охватившей ее целиком и на всю жизнь, все же, как это следует из нового идеала любви, выдвигаемого Мэлори, оставляла место для рационализма. Нет, королева Гвиневир не будет, подобно Изольде, кручиниться об изменившем ей возлюбленном, а петом безропотно прощать его. Ревность Гвиневир проявляется открыто, в острых тирадах, направленных против Ланселота, которого она лишь заподозрила в измене и которому поэтому (правда, обливаясь слезами) приказывает покинуть замок короля Артура. И приказ этот продиктован не ее положением королевы, но ее женским самолюбием, которое с трудом, но все же одерживает в ней верх над всеми иными чувствами.

“...she brast oute on wepynge / and soo she sobbed and wepte a grete whyle /And whan she myght speke she aayd / launcelot now I wel vnderstande that thou arte a fals recreaut knyghte and a comyn lecheoure / and louest and holdest other ladyes / and by me thou hast desdayne and scorne / For wete thou wel she eayd now I vnderatande thy falshede / and therfor shalle I neuer loue the no more / and neuer be thou so hardy to come in my syghte / and ryghte here I discharge the this Courte that thow neuer come within hit / and I forfende the my felauahip / and vpon payne of thy hede that thou see me no more /"[[167]](#footnote-168)(“…она разразилась слезами и долго плакала и рыдала, И когда она смогла говорить, то сказала:

- Сэр Ланселот, вот теперь я вижу, что ты просто коварный рыцарь-изменник и любодей, что ты любишь и целуешь других женщин, а меня презираешь и ставишь ни во что. Знай же, что раз мне открылась твоя измена, теперь я уже никогда больше не буду тебя любить, ты же не дерзай никогда более показаться мне на глаза. Сей же час я освобождаю тебя от службы при нашем дворе, и больше ты никогда сюда не возвращайся. Я лишаю тебя моего общества, и ты под страхом смерти никогда уже больше на меня не взглянешь!”[[168]](#footnote-169))

Однако и этот поворот в сюжетной линии оказывается не простым, не прямолинейным. Как говорит Борс, утешая Ланселота, "женщины часто, не подумав" совершают поступки, о которых впоследствии горько сожалеют" /"...wymmen in their hastynes wille doo oftymes that sore repenteth hem"/ Наблюдательный Борс знает, что королева часто гневалась на своего возлюбленного, но потом первая же раскаивалась в этом /"...many tymes or this tyme she hath ben wroth with yow and after it she waa the first that repented it/Стремление к правдивому изображению противоречивого женского характера приводит к непрактиковавшемуся в рамках куртуазной литература двуплановому раскрытию образа, в совокупности внешних и внутренних проявлений, часто не совпадающих друг с другом, в куртуазном романе и, в частности, в романах Кретьена де Труа человек раскрывался только через его внешние проявления. Стихия человеческих мыслей и чувств виражалась через слово, которое, как считалось, адекватно передавало внутреннее состояние героев. Отсюда - широкo разработанная система монологов и диалогов. Само понятие "мысль" от-сутствует в произведениях куртуазной литературы. Герои куртуазных романов не мыслят, они действуют, и одним из таких действий являются их рассуждения вслух (друг с другом или наедине с самим собой). Такая однолинейность нарушена в романе Мзлори при трактовке женских образов и осооенно оораза Гвиневир. Еще в XI книге романа в эпизоде, рисующем приезд ко двору Артура матери Галахада Елены, встреча двух любящих Ланселота женщин была описана с многозначительным лаконизмом:

"Soo whanne Elayne was broughte vnto quene Guenever eyther made other good chere by countenaunce but nothynge with herte"[[169]](#footnote-170)("Когда же Элейну проводили к королеве, они обе встретились ласково друг с другом, но лишь по виду, а не в душе"[[170]](#footnote-171))

Уже здесь налицо столкновение внешнего и внутреннего планов, их расхождение друг с другом. Это шаг в сторону от привычной одноплановости куртуазной литоратуры и шаг вперед, к более реальной трактовке человеческого характера, к более правдивым мотивировкам, к более глубоким трагическим коллизиям.

Такая двуплановость изображения позволяет более полно раскрыть всю сложность внутреннего состояния героини. Способ чисто внешнего изображения не подошел бы для раскрытия душевных переживаний королевы Гвиневир. Внешне она ничем не выдает своего горя и беспокойства, внешне она кажется самим выражением веселости и гордого спокойствия. И было бы неясно, какими силами достигнуты и эта веселость, и это спокойствие, если бы о них не говорилось на фоне второго плана, на фоне того,что происходит в ее мыслях. Мысль - это понятие для Мэлори уже существует:

"Soo whan sir Launcelot was departed / the quene outward made no manor of sorowe in shewynge to none of his blood nor to none other / But wete ye wel inwardly as the book sayth she took grete thoughts but she bare it out with a proud countenaunce as though she felte nothynge nor daunger"[[171]](#footnote-172)(“А королева, когда сэр Ланселот уехал, не показала и виду, что горюет, ни родичам своим и никому при дворе, но знайте, что в глубине души она, как повествуется в книге, горько призадумалась. Однако держалась она гордо, словно бы не было у нее сердце ни заботы не опасения”[[172]](#footnote-173)).

Такая двуплановость в изображении Гвиневир сохранится в романе до эпизода с отравленным яблоком, послужившим причиной смерти одного из рыцарей и навлекшим подозрения на корелеву Гвиневир, честь и жизнь (ибо она должна быть сожжена) которой не отважился защитить ни один из рыцарей Круглого Стола, кроме Ланселота. И тут наступает раскаяние: ведь она была неблагодарна к человеку, желавшему ей только добра. Внутренние эмоции и их внешнее выражение снова вступают в гармонию.

"and euer the quene behelde sir launcelot / and wepte so tendyrly that she sanke all most to the groud for sorowe that he had done to her grete goodenes where she shewed hуm grete vnkyndenes”[[173]](#footnote-174)(“А королева все глядела на сэра Ланселота и под конец так разрыдалась от всего сердца, что едва не упала на пол от горькой мысли, что он был к ней так добр, тогда как она обошлась с ним так немилостиво”[[174]](#footnote-175))

В этом чередовании порой консонирующих, порой диссонирующих состояний, эмоций образ Гвиневир, как и образ ланселота, обретает весьма заметный подлинно человеческий характер.

Этот характер вырисовывается из всего контекста романа. И в этом земной человеческой сущности образ Гвиневир намного перерастает образ Прекрасной Изольды, взятый лишь в контексте старей куртуазном традиции, где господствует не развитие, а утверждение образа в одном, изначально заданном состоянии - страстной и преданной любви к Тристану. Само сверхъестественнее утверждение этой страсти, вызванное волшебным любовным напитком, с самого начала придавало заданность образу и препятствовало его развитию.

Свидетельством разложения куртуазной системы явилась трактовка в романе Мэлори отрицательных персонажей, в ранних произведениях куртуазной и рыцарской литературы рисовавшихся одной черной краской. Необычность трактовки образов врагов заметна уже в I книге романа, где им сопутствует ясно выраженное уважение со стороны писателя, уважение к их ратным под-вигам и мужеству:

"But kynge Lott and Kynge of the hondred knygtes & kynge Morganore gadred the peple to gyders passyng knyghtly / and dyd grete prowesse of armes / and helde the battaill all that daye..."[[175]](#footnote-176)(“Но король Лот и Король-с-сотней-Рыцарей и король Морганор рыцарственно защищали своих людей и оружием своим вершили чудеса и целый день храбро защищали своих людей и оружием своим вершили чудеса и целый день храбро вели этот отчаянный бой”[[176]](#footnote-177))

Это уважение к врагам чувствуется в настроении и словах героев романа - короля Артура и его рыцарей, хотя оно и граничит в них с ненавистью.

В обрисовке этого коллективного образа врагов сказалось использование своего рода литературного этикета, но на стадии его разрушения, когда этикетный обряд существует, но он отрывается от ситуации его требующей. Словесные формулы, применяемые к рыцарям Круглого Стола, теперь без особого разбора переносятся для описания их врагов.

То же произошло и с отдельными образами рыцарей-врагов. Рыцарь Мархаус (бывший в прежних вариантах романа о Тристане и Изольде великаном Морольтом), от посягательств которого защищает королевство Марка Тристан, неоднократно предстает как один из лучших рыцарей:

"For at that tyme syre Marhaus was called one of the famoseet and renouned knyghtes of the world"[[177]](#footnote-178) (“ведь в то время сэр Мархальт почитался как один из лучших рыцарей на свете”[[178]](#footnote-179))

Впрочем, такая трактовка и такое отношение определяется и еще одной причиной - перемещением акцентов, теперь образ Мархауса интересует писателя не по линии Maрaxayc - Тристан, а по линии Мархаус - Марк, и поскольку действия Мархауса направлены против короля Марка, он не может не снискать к себе искренней симпатии писателя, которую он питает также и к другим врагам Марка - Динадану, Динасу, Дагоне.

Король Марк, образ которого, как и образы Тристана и Изольды, рисуется в русле куртуазной традиции, остается, пожалуй, единственным от начала и до конца выдержанным образом злодея, позорящего имя короля / the shamefullest kynge/ врага всех добых рыцарей / a grete enemy to alle good knyhtes/, убийцы /kyng Marke was but a murtherer/ поэтому для образа короля Марка исключены какие-либо возвышающие его словесные формулы. Наоборот, приложены все усилия для постоянного снижения этого образа и для осмеяния его. Презрительное звание труса, как и звание убийцы, сопутствует королю Марку на всем протяжении романа и служит поводом для многих комических эпизодов вроде шутли-вого преследования короля шутом Дагоне, от которого Марк в страхе бежит к общему удовольствию всех присутствующих при этом рыцарей, или сочинения Динаданом лэ, во всеуслышание осуждающего короля Марка. Эта стихия комического, врывающаяся в роман о Тристане и Изольде, в котором раньше ей не было места, еще раз свидетельствует о начавшемся разложении куртуазной системы.

Коренным образом отличает роман Мэлори от других произведений рыцарской литературы то, что героев его, как мы видели, трудно разделить на только положительных или только отрицательных. Во всяком случае их принадлежность к братству рыцарей Круглого стола вовсе не является признаком их положительности. Таков Сенешаль Кэй, храбрый рыцарь, но и великий насмешник, незаслуженно обижающий юных рыцарей, приезжающих ко двору короля Артура. Таков рыцарь Гавейн, уступивший в романе свой приоритет Ланселоту. Это один из самых сложных и разработанных образов романа, интересный еще и тем, что это единственный образ романа Мэлори, чья мифологическая предистория наиболее заметна. Гавейн, бывший в прошлом, очевидно, солнечным божеством у кельтов, предстает им и в двух эпизодах романа "Смерть Артура": поединках Гавейна с Мархаусом и Ланселотом. В этих эпизодах Гавейн оказывается полубожественным существом, силы которого возрастают втрое к полудню и ослабевают к закату солнца.

"but Syre gawayne fro it passed ix of the сlоk waxed euer stronger and stronger / for thenne hit cam to the houre of noone & thryes his myghte was encreased /[...]And thenne whan it was past noone / and whan it drewe toward euensonge syre gawayne strengthe bebled & waxt paeeynge faynte that vnnethes he myght dure ony longer..."[[179]](#footnote-180)(“Но у сэра Гавейна от девяти часов и до полудня сила прибавлялась и возрастала, так что к полуденному часу увеличилась его мощь втройне. [...] Но когда миновал полдень и день стал клониться к вечеру, сила сэра Гавейна начала убывать, и сделался он совсем слаб, так что едва мог уже ему противостоять”[[180]](#footnote-181))

Но не эта особенность Гавейна является наиболее привлекательной в романе, а его сложная человеческая сущность, в которой над всеми прочими чертами господствует зависть, зависть к рыцарям, которых, как ему кажется, король Артур чтит больше него и его братьев. Гавейн и его братья, за исключением только Гарета и Гахериса, с самого начала составляют внутреннюю оппозицию королю Артуру, определенную самим Гавейном следующими словами:

"Fayre bretheren here mау ye see whome that we hate / kynge Arthur loueth And whome that we loue he hateth /”[[181]](#footnote-182) (“ -Любезные братья, смотрите сами: кого мы ненавидим, того король Артур любит, и кого мы возлюбим, того возненавидит”[[182]](#footnote-183))

Что, между прочим, не мешает ему оставаться одним из самых доблестных рыцарей, первым отважившимся отправиться на поиски Святого Грааля, и любимым племянником Артура.

Рост художественного мастерства Томаса Мэлори, & котором писал в 1947 году Е.Винавер, не указывая при этом критерия оценки этого мастерства, определился, как можно видеть, в развитии нового метода, сказавшегося в раскрытии человеческих образов, изменяющего присущую им ранее структуру, и в неизбежно последовавшим за этим открытии внутренних закономерностей развития сюжета, его мотивированности чисто человеческими действиями и поступками.

Вся сложность трактовок человеческих образов романа, почти характеров, обусловливает сложность их взаимоотношений друг с другом и в конечном счете - сложность той трагической коллизии, которая раскрывается в последних книгах "Смерти Артура". Трагедия в романе Мэлори глубиной конфликта, развитостью образной системы словно предвещает полные драматизма сцены шекспировских хроник.

Ссора королевы с Ланселотом, изгнание его из владений короля Артура; смерть одного из рыцарей, съевшего отравленное яблоко, вызвавшая безосновательные подозрение на Гвиневир, жизнь которой защищает Ланселот; смерть Елены из Астолата и новые подозрения Гвиневир, разрушенные самоотверженным поступком Ланселота, приехавшего на простой телеге и осыпаемого насмешками, чтобы спасти свою возлюбленную от Мелиаданса- над всеми неурядицами, недоразумениями, препятствиями одерживает верх верная, земная любовь Ланселота и Гвиневир.

Но какая-то тревожная нота начинает все больше и больше омрачать этот светлый мир двух влюбленных. Она чувствуется в брошенном мимоходом замечании о чрезмерной болтливости Агравейна, в конце концов склонившего своих братьев к разоблачению влюбленных. Она чувствуется в приведенной Ланселотом поговорке:

"…there is hard bataille there as kynnes & frendes dоо bataille eyther ageynete other / there maye bе no mercy but mortal warre"[[183]](#footnote-184) (“Жестока та битва, когда брат бьется с братом и друг сражается с другом”, ведь в такой битве не будет пощады, но лишь смертное кровопролитие”[[184]](#footnote-185))

Но Ланселот, кажется, до последнего момента не понимает всей возможной опасности, потому что, как пишет Мэлори, "достойный и благородный человек не боится опасностей, ибо он считает остальных людей подобными себе":

"…for euer a man of worshyp and of prowesse/ dredeth lest alwayes perile / For they wene euery man be as they ben"[[185]](#footnote-186)

А обстановка тем не менее накаляется. И уже больших усилий стоит Гавейну удержать своих братьев от несправедливого гнева. Самолюбивый, завистливый и вспыльчивые, Гавейн не может не отдать справедливой дани Ланселоту, столько раз стоявшему на защите государя и государства и подвигами своими превосходившего всех рыцарей Круглого Стола.

"Also broder sir Agrauayne sayd sire Gawayne ye must remembre how oftymee sir Launcelot hath rescowed the kynge and the quene / and the best of us all had ben ful cold at the herte rote / had not sir launcelot ben better than we / and that hath he preued hym self full ofte"[[186]](#footnote-187)(“И еще, брат мой Агравейн, -сказал сэр Гавейн,- вам должно помнить, сколько раз Ланселот спасал короля и королеву; из нас лучшие давно полегли бы хладными трупами, когда бы сэр Ланселот не выказал многократно первым среди рыцарей”) "Я"- говорит Гавейн,-"никогда не пойду против Ланселота, хотя бы из-за одного того, что он спас меня от короля Карадоса". "Мне кажется,- говорит:. он,-"что о добрых делах надо помнить":

"And as for my parte sayd sir Gawayne I wylle neuer be agaynst sir launcelot for one dayes dede whan he rescowed me from kynge Carados of the dolorous toner / and slewe hym and saued ay lyf / Also broder sir Agrauayne and sir mordred in lyke wyse sir Launcelot rescowed yow bothe and thre score and two from sir Turquin / Me thynketh broder suche kynde dedes and kyndenes shold be remembryd"[[187]](#footnote-188)(“И еще, брат мой сэр Агравейн,-сказал сэр Гавейн,-то я никогда не выступлю против сэра Ланселота уже за то одно, что он избавил меня от короля Карадоса из Башни Слез, убив его и тем спасши мне жизнь. И подобным же образом, братья мои, сэр Агравейн и сэр Мордред, сэр Ланселот и вас избавил, и с вами еще шестьдесят два рыцаря, из заточения у сэра Тарквина. И потому , братья, мне думается, что такие благородные и добрые дела нельзя забывать”[[188]](#footnote-189))

В этом эпизоде Гавейн, которого поддерживают Гарет и Гахерис, оказывается намного выше Агравейна и Мордреда, занятых придворными сплетнями и намного прозорливее их, потому что он чувствует должный характер отношения между людьми, потому что он чувствует те первоосновные узы добра, которые должны связывать людей всегда, без принесения клятв и присяг. Агравейн и Мордред, однако, для которых эта сторона человеческих отношений оказывается скрытой за внешней поверхностной стороной государственных устоев, ополчаются против Ланселота, даже не подозревая того, что, выступая против человечности, они подрывают и тот государственный порядок, на страже которого стоят.

И вот перед нами полная драматизма сцена. Агравейн, Мордред и еще двенадцать рыцарей ломятся в двери спальни королевы, а там, за дверьми, происходит последняя сцена прощания между Ланселотоы и Гвиневир. И каждый из них думает не о себе в этот момент, а о том, чтобы спасти жизнь другого или по крайней мере чтобы разделить его участь:

"Thenne he took the quene in hie armes / and kyste her / and sayd moost noble crysten Quene I byseche yow as ye haue ben euer my specyal good lady / and I at al tymes your true poure knyghte vnto my power / and as I neuer fayled yow in ryghte nor in wrong sythen the fyrst day kynge Arthur made me knyghte that ye wills praye for my soule / yf that I here be slayne / for wel I am assured that sir Bors myn neuewe amd all the remenaunt of my kynne with syr Lauyne and sir Vrrs that they wylle not fayle yow to rescow yow from the fyre / and theffor myne owne lady recomforte your self what someuer come of me that ye go with sire Bors my neuew and sir Vrre / and they all wylle doo yow alle the pleasyr that they can or may / that ye ahall lyue lylce a Quene vpon my landes / Nay launcelot sayd the Quene / wete thow wel / I wyll neuer lyue after thy dayes / but and thou be slayne I wyll take my deth as mekely for Iheeus Crystus sake / аs euer dyd ony cryeten Quene"[[189]](#footnote-190)(“И с тем он заключил королеву в объятия, поцеловал ее и сказал так:

-О, благороднейшая из христианских королев! Молю вас, как есть вы и всегда были моя прекраснейшая и возлюбленная дама, а я – ваш бедный рыцарь, верный вам, по мере сил моих, и как я не разу не оставил вас в беде, не правую, не виноватую, с самого того первого дня, когда король Артур посвятил меня в рыцари,- заклинаю вас, молитесь за мою душу, если я буду убит. Ибо я твердо знаю, что сэр Борс, мой племянник, а также все остальные рыцари из моего рода, а также сэр Лавейн и сэр Уррий,- они все не оставят вас и непременно спасут от костра. И потому, возлюбленная госпожа моя, утешьтесь: что бы ни сталось со мною, вы уезжайте с сэром Борсом, моим племянником, и все мои родичи, по мере сил своих, будут во всем исполнять вашу волю, и вы сможете жить королевой на моих землях.

-Нет, сэр Ланселот, ни за что!-отвечала королева.- Знай, что после тебя я долго не проживу. И если тебя убьют, и приму смерть мою столь же кротко, как Святой мученик принимает смерть во имя Иисуса Христа”[[190]](#footnote-191)).

Из неравного поединка Ланселот выходит победителем, убит Агравейн, убиты двенадцать рыцарей, ранен и бежит Мордред. Это и победа, и конец - конец любви и счастья, потому что Ланселот, оставшийся верным королеве, нарушил клятву вернсти королю, и отныне они будут врагами друг другу.

"And thenne eyre launcelot retorned agayne vnto the Quene and sayd madame / now mete yow wel all oure true loue le brought to an ende / for now wille kynge Arthur euer be my foo"[[191]](#footnote-192)(“После этого сэр Ланселот вернулся к королеве и сказал ей так:

-Госпожа, вы сами видите, что всей нашей верной любви пришел конец, ибо отныне король Артур будет мне врагом”[[192]](#footnote-193))

А беспокойство овладевает уже всеми рыцарями Круглого Стола, и Борс предрекает близкую развязку:

"Sir sayd sir Bors after ye were departed from ve / we alle that ben of youre blood and youre wel wyllera were soo dretched that somme of vs lepte oute of oure beddes naked / & some in their dremеs caughte naked swerdes in their handes / therfor said sir Bors we deme / there is some grete stryf at hand /"[[193]](#footnote-194)(“-Сэр,-отвечал сэр Борс,-когда вы ушли, всем нам, вашим родичам и доброжелателям, приснились такие тревожные сны, что иные из нас повыскакивали нагие из постелей, другие со сна хватались за мечи. И потому,-сказал сэр Борс,- мы решили, что начинается война…”[[194]](#footnote-195))

Король Артур должен вторично осудить королеву на сожжение, на этот раз - за нарушение супружеской верности. И снова раздается голос здравого рассудка, голос Гавейна, старающегося предотвратить поспешное решение короля и оправдать Ланселота и Гвиневир. Резонные рассуждения короля, пытающегося внушить Гавейну враждебные чувства к Ланселоту, убившему среди рыцарей братьев и двоих сыновей Гавейна, не находят отклика. Сожалея о смерти родных, Гавейн в то же время не может не признать того, что они сами были причиной своей гибели, о возможности которой он раньше предупреждал их.

"mу lord sayd sir Gawayne of alle thys I haue knouleche of whos dethes I repente me sore / but in so moche I gaf hem warnynge / and told my bretheren and my sones afore hand what wold falle in the ende / in soo moche / they wold not doo by my counceyll I wyl not medle те therof nor reuenge me no thynge of their dethes / for I told hem it was no bote to stryue wyth sir launcelot / how be it I am sory of the deth of my bretheren & of my sones / for they are the causera of thyre owne dethe / for oftymes my broder sir Agrauayne / And I told hym the peryle the which ben now fallen"[[195]](#footnote-196)(“-Мой господин,-отвечал сэр Гавейн, обо всем этом я извещен и об их смерти горько сожалею. Но поскольку я их предупреждал и наперед сказал брату моему и моим сыновьям, чем все это кончится, и поскольку они не пожелали выслушать моего совета, я устраняюсь, не буду искать и мести за их гибель; ведь я говорил им, что вражда с сэром Ланселотом не принесет добра. Как бы я не печалился о смерти моего брата и двух моих сыновей, все же это они сами повинны в своей смерти, ибо много раз предостерегал я брата моего сэра Агравейна от грозящих ему бед”[[196]](#footnote-197)).

Наступает роковой день - день, на который назначено сожжение Гвиневир. Ланселот, подоспевший вовремя, отстаивает королеву у рыцарей, разя мечом направо и налево и не замечая, что в этой схватке он убил своих люоимых друзей Гарета и Гахериса, которые безоружными присутствовали при этом столкновении. Нет, недаром еще так недавно напомнил нам писатель о юном, обаятельном, добром и нежном Гарете, лучшем друге Ланселота

/ "...he is a gentyl knyghte / courtois / true / and bounteous / meke and mylde / and in hym is no maner of male engyn /... “[[197]](#footnote-198)/ (“Он благородный рыцарь, и он учтив и любезен и от души щедр, и нет в нем ни толики низкой хитрости…”[[198]](#footnote-199)) Со всей отчетливостью встает перед нами ужас, объявший короля Артура при мысли о невозвратимой потере рыцарского братства:

"Alias that euer I bare croun vpon my hede / For now haue I loste the fayrest felaushyp of noble knyghtes that euer helde kynge to gyders / Alias my good knyghtes ben alayne aweye from me / now within these two dayes I haue lost xl knyghtes / & also the noble felaushyp of sye launcelot and his blood / for now I may neuer hold hem to gyders no more with my worshyp / Alias that euer this werre beganne "[[199]](#footnote-200) (“-Увы! Зачем только я нашу корону на голове моей? Ибо вот теперь я утратил прекраснейшую рыцарскую дружину,которую когда-либо содержал христианских король. Увы, мои добрые рыцари пали убитыми или покинули меня, и я за прошедшие два дня лишился без малого сорока рыцарей, не считая сэра Ланселота и его сородичей, ибо отныне честь моя не дозволяет быть с ними в мире! Увы, увы! Зачем только началась эта распря!”[[200]](#footnote-201))

С этого момента коренным образом изменится и поведение Гавейна. В нем заговорят родственные чувства и голос справедливой мести за невинноубиенннх. Перед нами пройдет целый ряд в высшей степени экспрессивных эпизодов, в которых герои будут переживать такие невыносимые душевные страдания, что для выражения их не хватит слов, и они будут то и дело рыдать и терять сознание.

Гавейн, для которого се смертью братьев все кончено, спешит к королю, и из его уст вырывается обращение, до сих пор не встречавшееся на страницах романа: к королю, которого по праву величают "милорд", Гавейн обращается просто, как родственник: "дядя". И они рыдают вместе и вместе теряют сознание от переживаемого ими несчастья.

"Аllas sayd sire Gawayne now is my loye gone / and thenne he felle doune and swouned / and long he lay there as he had ben dede / And thenne whanne he aroos of his swoune / he cryed oute sorowfully and sayd / and ryghte soo syr Gawayne ranne to the kynge cryenge and wepynge O kynge Arthur myne vnkel ray good broder syr Gareth is slayne / soo is my broder syr Gaherys / the whiche were / ij / noble knyghtes / Thenne the kynge wepte and he bothe / and so they felle on swounynge /"[[201]](#footnote-202)

(“-Увы!-воскликнул сэр Гавейн,-не видать мне больше радости на свете! И с тем он упал и лишился чувств и долго так пролежал, словно мертвый. А когда он очнулся от своего обморока, то вскричал горестно: «Увы мне!»- и побежал к королю, рыдая и плача, и сказал ему так:

-О, дядя мой, король Артур! Мой добрый брат сэр Гарет убит, убит и другой мой брат, сэр Гахерис, оба добрые рыцари. Тут заплакал король, и он вместе с ним, и оба они упали без памяти”[[202]](#footnote-203)).

Hо сознание того, что произошло непоправимое несчастье, овладевает Гавейном не сразу, а лишь после того, как он, обратившись к Артуру со словами: "Сэр, я пойду взглянуть на брата Гарета", узнает, что тот уже похоронен. Обезумевший от горя, Гавейн тут же дает клятву мстить Ланселоту до конца своих дней и вынуждает короля начать братоубийственную войну, судьба государства из рук короля Артура, только скорбящего и рыдающего, перейдет теперь в руки Гавейна. Желание Артура примириться с Ланселотом не найдет ни малейшей поддержки у Гавейна. Братство рыцарей распадется на два лагеря - лагерь Ланселота и лагерь Гавейна и Артура. Перед нашими глазами пройдут ужасающие сцены сражении, навеянные, очевидно, сражениями Войны Алой и Белой розы, в которых было убито столько людей, что кони шли по колено в крови.

Ланселот теперь уже окончательно изгнан во Францию. Но месть Гавейна не знает границ, и он собирает войско против Ланселота, призыв которого к миру находит поддержку и у короля, и у всех его приближенных, кроме Гавейна, противиться сильному характеру которого Артур не в состоянии. Ему остается лишь повторять: "Увы мне, что начата эта злосчастная война…" / "Alas said the kynge that euer this vnhappy warre was begonne"[[203]](#footnote-204)/ и следовать за Гавейном во Францию.

А тем временем в Англии Модаред, воспользовавшись отсутствием короля, пытается жениться на Гвиневир и захватить королевскую власть в свои руки. И снова на помощь королю, вернувшемуся в Англию, чтобы разрешить внутренний государственный конфликт, приходит Ланселот, которого, умирая от ран, полученных в поединке с Ланселотом, вызывает из Франции Гавейн, раскаивающийся в своих враждебных чувствах и снова называющий Ланселота благороднейшим рыцарем.

Попытке короля мирно решить возникшую государственную проблему оказывается сверх человеческих сил. Гадюка, выползшая из кустов и ужалившая короля в ногу, заставила его поднять меч, послуживший сигналом к началу последней кровопролитной битвы, закончившейся полным крахом - крахом государственных устоев, человеческих жизней и чувств, всей неповторимой в ее обаятельности системы человеческих отношений, какой ее породило художественное сознание средневековья. Этот небольшой эпизод вовсе не означал вторжения судьбы, рока на страницы романа, ин лишь ускорил трагическую развязку, предпосылки которой уже были подготовлены человеческими действиями.

Трагедия в романе Мэлори не была чем-то внешним по отноше-нию к действующим лицам, как пишет Т.Рамбл "...in the end Lancelot,"Guenevere, Arthur, Gawain, and Mordred are thus to be seen merely as figures in a tragedy the whole of which is infinetely greater than the sum of its parts."[[204]](#footnote-205)/ она была поднята на уровень человеческих отношений и проникнута человеческими мотивировками от начала и до конца

/"For Malory the final catastrophe is not so much a drama of fate as, rather,a human drama, determined, from the beginning, by the tragic clash of mutual loyaltiei. The tragedy of Arthurian knighthood was transferr-ed by him to a basically human level - the passionate feudal loyalty of man to man."[[205]](#footnote-206)/.

Жанр рыцарского романа очень чутко реагировал на изменения, наступавшие с течением времени в эстетических требова-ниях и вкусах. Именно поэтому куртуазный роман XII века непо-хож на рыцарский роман XIII века, именно поэтому английский рыцарский роман (представляя при этом составную часть обширной европейской куртуазной традиции) непохож на французский. Какое же многообразие художественных проблем пришлось решить писателю, задумавшему свести воедино сюжеты произведений, возникших на разной национальной почве и разделенных несколькими веками, для того, чтобы они отвечали характеру и требование его эпохи: Проблемы эти во многом оказывались и проблемами стиля. Многообразие и различие стилей, предоставленных Томасу Мэлори богатым материалом, не могло оставаться таким в едином произведении, каким при внимательном анализе вырисо-вывается оно по замыслу автора, по раскрываемой в нем идее. В противном случае это привело бы к чисто фрагментарному построению произведение, к нанизыванию сюжетов. Отсутствие единства стиля естественно привело бы к нарушению идейного единства - оно уже не представлялось бы убедительным, и проблема стиля должна была решаться в двух аспектах: стиль как система образной выразительности и стиль как система речевых приемов. И та, и другая задачи были нелегкими, жанр рыцарского романа, воссозданный Томасом Мэлори в Англии XV века уже на новом уровне, должен был во многом отличаться от произведении предшествующих веков. Не менее ответственной была и вторая задача - романом "Смерть Артура" начинает свою историю английская художественная проза.

Художественныи стиль объединяет в себе и общее восприятие действительности, свойственное писателю, и художественный метод писателя, обусловленные задачами, которые он себе ставит. Обращаясь к роману Мэлори и стремясь познать и понять его как произведение XV века, как произведение английского Предвозрождения, мы не можем пройти мимо проблемы его художественного стиля, которая в условиях этой переходной эпохи представляется достаточно сложной. И сложность эта зависела и от системы взаимоотношений между жанрами, и от существова-ния так называемого "литературного этикета", каждый раз иного в ином литературном жанре, и, наконец, от воли самого пи-сателя, сознательно направленной в сторону достижения того или иного художественного эффекта.

За четыре века своего развития жанр рыцарского романа выработал целую эстетическую систему, или канон, тесно связанный с литературным этикетом, с обрядовостью. Жанр рыцарского романа - это самый радостный, самый яркий и нарядный и самый жизнеутверждающий жанр литературы средневековья. Многочисленными сценами турниров, поединков, роскошных пиров расцвечены страницы рыцарских романов. Естественно, что Мэлори не мог оставить в стороне эту, внешне наиболее заметную, стилевую особенность рыцарского романа. Однако фон, на котором происходят поединки в романе Мэлори "Смерть Артура" уже коренным образом отличается от фона ранних произведений куртуазной литературы, где на поединках и турнирах оспаривались достоинства прекрасных дам. Время такого рода поединков прошло, и сэр Брюнер, вынуждающий Тристана к поединку, в котором будет оспариваться красота их дам и их собственная рыцарская доблесть, падет жертвой Тристана. Рациональнее начало, которое предлагается Томасом Мэлори вместе с новым идеалом любви, властно вторгается в его произведение. Поединок, на который влюбленный в королеву Гвиневир Мелиагранс вызывает Ламорака, заявившего, что его дама, королева Моргов из Оркнея, все же прекрасней, оказывается, не имеет серьезной основы, ибо каждому влюбленному его дама кажется самой прекрасной.

Сцены поединков у Мэлори служат не для утверждения преимуществ одной дамы по сравнению с другой, но для раскрытия и самоутверждения образов рыцарей. Недаром сценами поединков насыщены книги романа о приключениях юных рыцарей, только еще определяющих себя, ищущих свою человеческую сущность -Брюнора Черного, Александра и особенно Гарета. Столкновения Гарета с Черным, Зеленым, Синим и Красным рыцарями означают стадии на пути его последовательного превращения в одного из самых доблестных и благородных рыцарей Круглого Стола, и эта функция самого распространенного стилевого приема рыцарского романа оказывается основной на всем протяжении повествования.

Динамика, которая чувствуется в каждой из сцен поединков, с таким вкусом рисуемых рыцарем Томасом Мэлори, определяет и одну из самых существенных черт языка писателя. Именно в этих сценах он достигает того качества, которое намечалось еще в прозаических произведениях Джеффри Чосера - создания ритмической прозы. Та неразвитость английской синтаксической системы, о которой пишет в своей раооте С.Уоркмэн /Many fourteenth and fifteenth century artists would seem from their prose to have been unaware of any thought-relationship which cannot be expressed by and."[[206]](#footnote-207) /

приводит к кажущейся безыскусности стиля, в простоте которой таится и огромная привлекательность. Пользуясь в составлении синтаксических конструкций, как и большинство писателей XV века, одним и тем же союзом "и" (and), Мэлори совершает чудо. Используя его через более или менее длительные словесные периоды, он вносит в повествование внутренний ритм, динамику, то придавая ему замедленный плавный характер, то убыстряя до решительного, чеканного. Вот сцена поединка Гарета с Синим рыцарем /Sir Persant of Inde/;

"And Веаumауns sawe hym and made hym redy / & ther they mett with all that euer theyr horses myght renne / and braste their soeres eyther in thre pyeces / & their horses russhed so to gyders that bothe their horses felle dede to the erthe / & lygtly they auoyded their horses / and put their sheldes afore them / & drewe their swerdes / and gaf many grete strokes that somtyme they hurtled to gyder that they felle grouellyng on the ground"[[207]](#footnote-208)(“Увидев это, изготовился сэр Бомейн, и они ринулись друг на друга во весь опор, сшиблись, что было мочи, и сломались у обеих копья на три куска каждое, и кони под ними обоими рухнули наземь. Проворно высвободили они ноги из стремян, выставили перед собой щиты, обнажили мечи и стали осыпать друг друга могучими ударами без счета, и так друг на друга наскакивали, что, случалось, падали ничком на землю”[[208]](#footnote-209))

Иногда внутренний ритм еще более усложняется и становится солее динамичным. Этот эффект достигается путем парного сцепления слов, имеющих одну и ту же грамматическую форму (чаще всего причастия настоящего времени) и нередко рифмующихся между собой, как, например, в сцене поединка Тристана и Бламора:

"And thenne syre Tryetram alyght and dressid hym vnto batail / and there they lasshed to gyder strongly aa racyng and tracyng / foynynge and dasshyng many sad strokes..,”[[209]](#footnote-210)(“Тогда и сэр Тристрам спешился и изготовился к бою, и стали они рубиться яростно, нападая, уклоняясь и нанося множество жестоких ударов”[[210]](#footnote-211))

или в развернутой сцене поединка Ланселота и Мадора:

“And thenne they rede to the lystes ende / and there they couched theire speres / & ranne to gyder with alle their myghtes / and sire Madors spere brake alle to pyeces / but the others spere held / and bare syre Madors hors and alle balcward to the erthe a grete falle / But myghtely and aodenly he auoyded his hors / and putte his sheld afore hym / and thenne drewe his suerd / and badde the other knyghte alyghte / and doo batail with hym on foote Thenne that knyght descended from his hors lyghtly lyke a valyaunt man / and putte his sheld afore hym and drewe his suerd / and soo they came egerly vnto bataille / and eyther gaf other many grete strokes tracynge and traueraynge / racynge and foynynge / and hurtlyng to gyder with their auerdes as it were wyld bores"[[211]](#footnote-212)

(“И вот разъехались они в концы поля, там наставили копья и ринулись друг другу навстречу со всей мощью. И Мадорово копье разбилось на куски, но копье его противника осталось цело, и оно отбросило сэра Мадора вместе с конем назад и сокрушило наземь. Но он ловко и проворно высвободил ноги из стремян, загородился шитом, обнажил меч и крикнул тому рыцарю, чтобы он спешился и бился с ним на мечах.

Сошел тот рыцарь с коня, перетянул наперед щит свой и обнажил меч. И бросились они яростно в бой, и осыпали один другого жестокими ударами, то наседая, то отступая, то сшибая мечи, словно два диких вепря, и так сражались они целый чаc”[[212]](#footnote-213))

вкус и живость, с которыми рисуются писателем сцены турниров и поединков, отражают вкусы его времени, бурного, насыщенного сражениями на военных полях Франции и Англии. А на ристалищах при дворах правителей этих стран развиваются "шутейные" баталии, турниры, нередко разыгрываемые на основе эпизодов полюбившихся рыцарских романов, чтобы затем возвратиться на страницы уже новых рыцарских романов, сообщив этим о эпизодам известную долю достоверности и невиданной до сих пор динамики.

Художественные запросы эпохи сказываются и в том вкусе, с каким Мэлори обращается к геральдике, описывая рыцарские шатры

/ "And themperours pauelione was in the myddle with an egle displayed aboue”[[213]](#footnote-214)/(“а в середине – императорский шатер и над ними императорский орел”[[214]](#footnote-215)) или рыцарское оружие /"The knyght bare in his sheld thre gryffons of gold in sable charbuncle the chyef of sylver”[[215]](#footnote-216)/(“а щит у того рыцаря – на золотом поле сверкающем три черненых грифона с карбункулами и серебряное оглавие”[[216]](#footnote-217)) а описание гробницы поверженных врагов Артура, не возникло ли оно под впечатлением от суровых и величественных гробниц, входящих в интерьер английских соборов того времени /"...and thenne Arthur lette make xij ymages of laton and coper / & ouer gylt hit with gold in the eygne of xij kynges / & echon of hem helde a tapyr of wax that brent day and nyjt / Ь kyng Arthur waa made in sygne of a figure standynge aboue hem with a swerd drawen in his hand / and alle the xij fyguree had countenaunce lyke vnto men that were overcome"[[217]](#footnote-218)/"(”А еще король Артур повелел отлить и поставить двенадцать фигур из бронзы и меди, покрытых золотом, в виде тех двенадцати королей, и каждая держала в руке восковую свечу, и горели эти свечи день и ночь. А над ними воздвигли фигуру короля Артура с обнаженным мечом в руке, и всем тем двенадцати фигурам был придан вид побежденных.”[[218]](#footnote-219))

Однако думать, что Мэлори заменяет "этикетные" эпизоды романов сценами, наблюдаемыми им в жизни, означало бы впасть в ту крайность, которой не избежал К.Винавер, рассматривавший Мэлори чуть ли не как реалиста / "...his originality аs a writer

shows iteslf [...] in the elimination of the supernatural and the mysterious. He prefers straightforward speech to elaborate creations, human cunning to the inexplicable workings of supernatural forces, and a realistic setting to the conventional fairy-tale scenery of French romance."[[219]](#footnote-220)

На эту ошибку Б.Винавера справедливо указывал К.Льюис:

"Professor Vinaver sees him as a realist because he cuts down the marvellous elements in the stories and adds prosaic details. But it is quite possible that he did so because he was a more serious romantic than his masters. It is the isolated marvel that tells. Multiplication of enchantments is no prolif that the writer is himself enchanted; it rather suggests that they are to him mere stage properties."[[220]](#footnote-221)

И правда, развернутые эпизоды, звучащие по-человечески до-стоверно, постоянно прерываются в романе Мэлори вторжением чудесного, волшебного (то это заколдованные мечи, то очарованные замки, то таинственное животное /the questing beast/, преследуемое рыцарями). И эти элементы волшебного постоянно напоминают нам, что этот мир, который мы успеваем полюбить и к людям, населяющим его, проникнуться глубоким сочувствием - не простой, а особый мир - мир, рожденный человеческой фантазией. В романе Мэлори, как и в цикле артуровских романов в целом, волшебное присутствует словно бы на двух стадиях. Одна из них - это придворный мир короля Артура, населенный сказочными героями, жизнь которых, однако, при дворе протекает по законам реальней жизни аристократического сословия, знакомой сэру Томасу Мэлори, придворному герцога Ричарда Бошпа. Двор короля Артура в романе - лишь частица окружающего его необычного, волшебного мира. Он представляет собой отправной пункт на пути к волшебному. Ожиданием встречи с волшебным читатель живет с первых страниц романа, а может быть, даже с его заглавия: уже одно имя короля Артура предвещает множество чудес, необычных и опасных приключений, испытываемых им и его рыцарями. Приключения эти происходят за пределами королевского замка, в мире, в значительной степени неподвластном всемогущему королю Артуру, в мире, населенном великанами, злыми волшебниками, невидимыми рыцарями, которые подстерегают рыцарей короля. Именно в этом мире рыцарям представляется реальная возможность достигнуть гигантских размеров героев героического эпоса, способных на нечеловеческие деяния и подвиги. Не в романе Мэлори этого не происходит. Функция волшебного, присутствующего на страницах романа Мэлори, уже совершенно иная, нежели в ранних рыцарских романах. Она не декоративна, не украшательна; она почти не служит гиперболизации, но она способствует оттенению подлинности тех человеческих отношений, которые проходят перед нами. Этому способствует вся атмосфера, заполняющая книги о поисках Святого Грааля. Сошлемся еще раз на К.Льюиса, написавшего:

"The human tragedy becomes all the more impressive if we see it against the background of the Grail, and the failure of the Queste becomes all the more impressive if it felt thus reverberting through all the human relationship" of the Arthurian world."[[221]](#footnote-222)

Мэлори не был бы представителем своей эпохи, если бы он всецело отказался от мистики и религиозной символики, присутствующих на страницах обрабатываемых им французских романов о поисках Святого Грааля. Однако, мистика и символика присутствуют в романе Мэлори лишь постольку, поскольку они долины соответствовать духовному миру его героев и отражать их человеческие настроения и переживания. Эпизоды такого характера в книгах о поисках Святого Грааля у Мэлори многочисленны и часто обстоятельны до громоздкости. Приведем лишь един из них. Ланселот слышит голос, сравнивающий его с камнем, деревом и листом фигового дерева:

"Ryght so herd he a voys that said syr launcelot more harder than is the stone / and more bytter than is the wood / and more naked and barer than is the lef of the fygge tree / therfore goo thow from hens / and wythdrawe the from this hooly place / And whanne syre launcelot herd this / he was pasaynge heuy and wyst not what to do / and so departed sore wepynge / and cursed the tyme that he was borne”[[222]](#footnote-223)(“И услышал он голос, говорящий:

* Сэр Ланселот, сэр Ланселот, твердый как камень, горький, как древесина, нагой и голый, как лист смоковницы! Ступай отсюда прочь, удались из этих святых мест!

Услышавши это, опечалился сэр Ланселот и не сразу решил, как ему поступить. Отошел он оттуда прочь, горько плача и проклиная тот час, когда родился на свет ”[[223]](#footnote-224)

А это разгадка галлюцинации, какой она предстает в объяснениях отшельника:

"...haus ye no merueylle eayd the good man therof / for hit semeth wel god loueth you / for men maye vnderstande a stone is hard of kynde / and namely one more than another / and that is to vnderatande by the syr launcelot / for thou wyll not leuе thy synne for no goodnes that god hath sente the / therfor thou arte more than ony stone / and neuer woldest thow maade neyashe nor by water nor by fire / And that is the hete of the holy ghoost maye not entre in the […] And why the voyce called the bytter than wood / for where ouer moche synne duelleth / there may be but lytel swetnesse / wherfor thow arte lykened to an old roten tree / […] Now shall I shewe the why thow arte more naked and barer than the fygge tree / It befelle that our lord on palmeondaye preened in Iherusalem / and ther He fonde in the

people that alle hardnes was herberouwed in them / and there He fond in alle the towne not one that wolf herberowe hym / And thenne he wente withoute the Towne / and fond in the myddee of the way a fygge tree the whiche was ryghte fayr and wel garnyaehed of leuee / but ftuyte had it none / Thenne our lord cursyd the tree that bere no fruyte that betokeneth the fygge tree vnto Iherusalem that had leuee and no fruyte / soo thow syr launcelot whan the hooly Grayle was brought afore the / he fonde in thee no fruyte / nor good thoughte nor good wille and defowled with lechery / Certes said sir launcelot alle that ye haue said is true / And from hense forward I caste me by the grace of god neuer to be so wycked as I haue ben but as to folowe knyghthode and to do fetye of armes“[[224]](#footnote-225)/ (“Не удивляйтесь,- отвечал добрый человек,- ибо они означают, что бог вас любит. Человек должен помнить, что камень тверд по природе, хоть есть камни мягче, а есть тверже. И это надлежит помнить тебе, сэр Ланселот, ибо ты не отступался от греха своего, как милостив ни был к тебе господь. Вот потому ты тверже любого камня и тебя не размягчить ни воде, ни огню и потому жар святого духа не проникает тебе в душу.

Но погляди, во всем мире не сыскать другого рыцаря, кому господь наш ниспослал бы столько милостей, сколько тебе, ибо тебе дал господь красоту и вежество, а также смысл и рассуждение, дабы мог ты различить добро от зла. И еще он дал тебе доблесть и мужество и наделил гебя достоинствами столь щедро, что ты всю жизнь свою, куда бы ни направился, везде одерживал победы. Но вот теперь господь наш не пожелал долее попускать тебе, покуда ты не познаешь его, волей или неволею. А горьким, как древесина, голос назвал тебя потому, что где коренится грех, там нет места сладости: вот почему был ты уподоблен старому прогнившему стволу дерева. Я показал уже тебе, почему ты тверд, как камень, и горек, как дерево; а те-перь я покажу тебе, почему ты гол и наг, как лист смоковницы. Случилось так, что однажды в Вербное воскресенье господь наш проповедовал в Иерусалиме, и нашел он, что народ там закоснел в жестокости, ибо во всем городе ни один не соглашался дать ему приют. И тогда вышел он из города и по дороге набрел на смоковницу с густой, зеленой листвой, но без плодов на ветвях. И проклял господь наш дерево, которое не приносит плодов. А означает эта смоковница город Иерусалим, имеющий листья, но не плоды. Вот и тебя, сэр Ланселот, когда явился пред тобою Святой Грааль, бог узрел без плодов - без добрых мыслей, без возвышенных стремлений, лишь запятнанным похотью.

- Воистину,- сказал сэр Ланселот,- все. что вы говорите.- правда. И отныне, милостию божией, я намереваюсь отказаться от прежних моих пороков, не откажусь лишь от рыцарства и от бранных подвигов”[[225]](#footnote-226)).

Символика, как видим, является лишь фоном, на котором раскрываются душевные переживания и эмоций героя. В этой своеобразной двуплановости повествования, обусловленной сочетанием достоверности и фантастики и в переходе из одного плана в другой, и скрыто, наверно, то очарование книги Мэлори, которое так долго остается загадкой и предметом восхищения многих исследователей.

При внимательном изучении книги Мэлори обращает на себя внимание одна черта, не свойственная жанру рыцарского романа. При всей динамике, как внутренней, так и внешней, заключенной в рыцарском романе, создатели их не могли избавиться от изрядной доли описательности. Любование, почти завороженность, описываемым предметом находило отражение в тексте в виде растянутых детальных описаний одежды, оружия, конской сбруи, 'и т.д., постоянно затормаживающих развитие сюжета, эта черта, роднящая рыцарский роман: с произведениями валлийского эпоса, из которого и вышел цикл романов о короле Артуре, обусловлена требованиями литературного этикета, обязанного создать в романе торжественную, праздничную, пышную обстановку.

То, что придает необычный и нарядный вид книге Мэлори- это ее цветовая насыщенность.

Острое чувство цвета вообще характерно для художников (как кисти, так и слова) средневековья. Вспомним образ Персеваля, в оцепенении созерцающего капля алой крови на белом снегу, за которыми ему чудится белая кожа и алый румянец его возлюбленной.

Художники средневековья подобны Персевалю. Как и он, они очарованы цветом, и, будь это миниатюры либо поэтический текст, они сказываются насыщенными сочными, прозрачными красками, делающими даже мир поэтических образов объемным, зримым. Но краски используются художниками не только для создания определенного цветового колорита. В средневековье мы имеем дело с иерархией красок, нашедшей отражение в церковной и парадной живописи, а также в геральдике, где цвет, становясь символическим, нес в себе и определенное содержание. В этом отношении позднейшее проникновение религиозной тематики в ткань рыцарского романа, бывшей в основе своей чуждой идейной направленности ранних произведений куртуазной литературы и утверждавшей в них, казалось бы, непримиримое противоречие между жизнеутверждающим и аскетическим началами, смыкалось в то же время с требованиями этого жанра в области христианской символики. Рыцарская геральдика и христианская символика оживляют страницы рыцарских романов, насыщая их красками, чистыми и прозрачными, как на рисунках средневековых миниатюристов.

Однако Мэлори, в центре внимания которого - развитие сюжета, действие, почти не обращается к описательной стороне жанра рыцарского романа. Он спешит выразить суть, не затормаживая развития действия пространными описаниями. Вместо них на страницах романа Мэлори то тут, то там вспыхивают яркие цветовые пятна. Один и тот же цвет переходит со страницы на страницу, придавая определенный колорит тому или иному эпизоду или даже целой книге, приобретав при этом, как в геральдике, символическое значение. Цветовая гамма первых книг романа, выдержанных в основном в белом цвете, постепенно сгущается к середине романа, где начинают преобладать красно-черные тона. Особняком в этом отношении стоят книги о Гарете и поисках Святого Грааля. Сосредоточенные на развитии человеческих образов, книги эти расцвечены всевозможными красками - золотыми, серебряными, красными, синими, зелеными - словно вокруг героев этих книг мир начинает светиться и выступать во всем своем красочном великолепии. Особую роль цвета в книге о Гарете отмечает американский филолог У.Гверин:

"Color, both literal and figurative, stimulates the imagination in Gareth'a victories over knights in black, green, red, "inde", red again and brown. Gareth uses the magically changing color of his armor to confuse the audience at the tournament . ... The wedding feast, the procession of knights paying homage to Gareth, and the accompanying joists make the close of the "Tale" a panorama of the richness and glory of this era of Arthur's reign"[[226]](#footnote-227)

В XX книге романа, словно отблески былого величия Артура вспыхивают еще время от времени золотые краски. В XXI книге и они исчезают, и из всего многообразия красок остается лишь черная. Мир Артура погружен во мрак, холодом веет со страниц книги, рисующей гибель великого государства. Здесь за все время повествования у Мэлори, очень сдержанного на эмоции, неожиданно вырывается нетипичный для него эпитет: "холодный": "и так они бились",- говорит писатель,-"весь день, без отдыха, пока эти благородные рыцари не полегли на холодную землю / "And thue they faughte аlle the Longe day & neuer stynted tyl the noble knyghtes layed to the colde erthe /"[[227]](#footnote-228)/.

И это короткое английское слово "colde" выражает всю боль писателя, навсегда прощающегося с уходящим рыцарским идеалом.

"Что касается Мэлори",- пишет К.Льюис,-"мы никогда не

узнаем его. Он скрыт в произведении /Не is hidden in his work/

... Только однажды он непосредственно обращается к нам, он просит нас молиться о его душе; на этом наше непосредственное общение начинается, этим же кончается/ “wlth that our direct relation to him begins and ends"[[228]](#footnote-229)/.

Произведение Мэлори, однако, местами становится достаточно лиричным, чтобы суметь различить в нем облик писателя Мэлори-узник скорбит шесте с Тристаном, взятым в плен рыцарем Даррасом: "So Sire Tristram endured there grete payne / for lekenesse had vndertake hym / and that is the grettest payne a prysoner maye hnue. For alle the whyle a prysoner mау heue helthe of body / he maye endure vnder the mercy of god and in hope of good delyuerance / but whenne sekenee toucheth a prysonere body / thenne npy a prysoner say al welthe is hym berafte / and thenne he hath cause to wayle and to wepe"[[229]](#footnote-230) ("Так терпел там сэр Тристрам великие страдания, ибо его одолела болезнь, а это-величайшее бедствие, какое только может выпасть на долю узнику. Ибо покуда узник сохраняет здоровье в своем теле, он может терпеть заточенье и с помощью Божией и в надежде на благополучное вызволение, но когда недуг охватывает тело узника, тут уже может узник сказать, что счастье ему окончательно изменило, тут же остается ему лишь плакать и стенать"[[230]](#footnote-231))

Мэлори-аристократ, рыцарь стоит на страже феодального порядка и предупреждает английскую феодальную знать о том, какую опасность представляет для нее низшее сословие:

"gyue a chorle rule / and thereby he wylle not be suffised / for what someuer he be that is ruled by a vyllayne born and the lord of the soyle to be a gentilman born / that same vyllayne ahalle destroye the gentylnmn aboute hym / therfor al estates and lordes / beware / whome ye take aboute yow"[[231]](#footnote-232) ("Ведь когда бы не досталась власть человеку низкого рождения, если законный властелин - из высокого рода, то этот низкорожденный временщик погубит всех знатных людей, которые его окружают. Вот потому-то, лорды и все сословья, смотрите лучше, кем вы себя окружаете"[[232]](#footnote-233)).

Мэлори-гражданин обращается к своим соотечественникам,

упрекая их в непостоянстве, в измене старым рыцарским идеалам, что, по его мнению, поколебало основы "старой, доброй Англии":

"Lo ye englissh men sее ye not what a myschyef here was / for he that wee the moost kyng and knyght of the world and moost loued the felyshyp of noble knyghtes / and by hym they were al vpholden Now myght not this englissh men holde then constante wyth hyw / Loo thus was the olde custome and vsaee of this londe / And also men saуе that we of thys londe haue not yet loste ne foryeten that custome & verge / alas thys Is grete defaulte of vs englisshe men / Fог there may no thynge plese ve noo terme"[[233]](#footnote-234) ("О вы, мужи Англии! Разве не видите все вы, какое творилось злодейство? Ведь то был величайший из королей и благороднейший рыцарь в мире, более всего любивший общество благородных рыцарей и всем им слава и опора, но даже и им не остались довольны англичане. Вот таков был прежде обычай и нрав в нашей стране, и люди говорят, что мы и по сей день не отстали от этого обычая. Увы! Это у нас англичан большой порок, что долго нам ничего не мило."[[234]](#footnote-235))

Таким остается для нас Мэлори. Нo произведение его хранит нечто большее. Оно хранит эстетические, этические и государственные идеалы писателя, и благодаря им роман Томаса Мэлори "Смерть Артура" остается неповторимым и вполне самостоятельным произведением в истории мировой литературы.

Заключение.

В ходе проведенного анализа романа Томаса Мэлори «Смерть Артура» мы пришли к следующим выводам и положениям относительно поставленной цели и задач в данной работе:

Истинное звучание романа Томаса Мэлори и место, занимаемое им в английской литературе, может быть выяснено только при изучении целого ряда обстоятельств: традиции куртуазной литературы, особенностей литературного процесса в Англии XV века, культурной обстановки этого периода. Позиция Мэлори как писателя предпологает сознательный отбор материала для своего произведения и такую же сознательную трактовку его, что находит самое яркое проявление в созданной им художественной системе образов романа.

Роман Мэлори связан с другими явлениями английской культуры XV века - очень сложного и противоречивого по своему характеру времени развития художественной мысли в Англии; времени, когда новые тенденции возникали и открыто заявляли о себе в творчестве отдельных писателей этой поры; когда эти новые тенденции существовали рядом с традиционными художественными принципами, но, проникая в столь же традиционные формы, видоизменяли и усложняли их. Роман Томаса Мэлори «Смерть Артура» создается в обстановке столкновения старого и нового, традиционного и новаторского; он несет на себе отпечаток бурной и противоречивей эпохи.

Роман Мэлори венчает собой цикл английских романов о короле Артуре и рыцарях Круглого Стола. В основе книги Мэлори лежат, как известно, многочисленные сюжеты рыцарских романов. Это французские романы "Мерлин" (из цикла псевдо-Боррона) "Поиски Святого Грааля", "Роман о Ланселоте" и "Смерть Артура" (из прозаического цикла Вульгата), прозаический роман "Тристан", частично "Рыцарь Телеги" Кретьена де Труа и английский аллитерированный роман "Смерть Артура". Важнейшим фольклорно-мифологическим источником отдельных сюжетных линий и связанных с ними центральных образов романа (Артур, Ланселот, Гавейн, Гвиневер) являются кельтские эпические сказания. Однако, ирландские саги - не источник, а параллель, в известной мере даже модель легенд о короле Артуре. И поэтому не представляется возможным выстраивать прямолинейных генетических рядов.

За четыре века своего развития жанр рыцарского романа выработал целую эстетическую систему, или канон, тесно связанный с литературным этикетом, с обрядовостью, устойчивыми и характерными элементами т.н. куртуазной системы отношений. Система образов романа «Смерть Артура» как нельзя лучше воплощает авторскую идею о гибели целостного общественного уклада, об умирании куртузной традиции, когда моральные устои, выработанные трехсотлетней (для Англии) рыцарской культурой

рушились на глазах у Мэлори. Он стремиться удержать их, воплотив в художественной форме все лучшие стороны этики и эстетики мира рыцарства. Мэлори приходит к выводу о неизбежности его гибели.

Роман Мэлори, получивший в отечественном литературоведении название рыцарской эпопеи, и определяемый нами в данной работе как роман в силу того, что он завершает собой традицию средневекового рыцарского романа, оказывается более сложным, чем бытовавший до него жанр рыцарского романа, и тем более сложным, чем простое собрание новелл. То, что некоторые исследователи (в частности, Е. Винавер) считают, т.н. "новеллистичностью" романа, является, на наш взгляд, его многосюжетностью, во многом определяющей систему образов романа, для которой характерно смещение авторских акцентов в развитии сюжетной линии, новаторство в трактовке т.н. «отрицательных персонажей», стремление передать идею умирающей куртуазной системы отношений в современном Мэлори мире за счет более тонкого и сложного изображения любовных отношений, а также во многом новаторской трактовки идеи рыцарского служения.

В современной Мэлори английской литературе не было готовой формы для воплощения его художественного замысла, и он сам стал ее создателем. Для Мэлори оказались тесны рамки одного рыцарского романа и ставшая к этому времени уже клишированной система образов такого романа (пусть даже настолько любимого в Англии, как "Смерть Артура"). Мэлори потребовался синтез целого ряда сюжетов, чтобы произведение обрело только ему присущее идейное звучание и художественное значение - характер, который оно могло иметь лишь в Англии ХV века. В прооизведении Мэлори можно отметить ряд несоответствий, т.н. канонической системе образов рыцарского романа, а именно: центральным героем является Ланселот, что становиться понятным уже к V книге, а не король Артур, художественный образ которого остается затемненным вплоть до завершающих книг романа; со смертью главного героя, чье имя, как правило, в рыцарском романе отражалось уже в заглавии произведения, повествование не заканчивается; любовная линия романа Ланселот – Гвиневир нарушает уходящий корнями в средневековье куртуазный принцип служения вассала сюзерену; многосюжетность повествования у Мэлори предполагает постоянное расширение образного ряда произведения, а не концентрацию внимания на отдельных образах. Новаторство, проявленное Мэлори, в системе образов романа «Смерть Артура», связано, на наш взгляд, со стремлением автора преодолеть вышеуказанную каноническую форму системы образов рыцарского романа, и отразить идеи и идеалы рыцарства в современной ему историко-культурной ситуации в Англии XV века.

Библиография:

Brewer D.S.. Form in the 'Morte Darthur'. London, 1953.

Dichmann. M.C. Char - 68 -acterization in Malory's 'Tale of Arthur and Lucius' /PMLA. 1950

Hicks M.C.Sir Thomas Malory, His Turbulent Career. Cambridge, Mass.,1928

Lewis C.S. Studies in Medieval and Reinessance Literature. London - New York, 1966.

Loomis R.S. Celtic Myth and Arthurian Romance. N.Y., 1927, p. 134.

# Loomis. R.S. Wales and the Arthurian Legend. Cardiff, 1956.

# Thomas Malory. Le Morte Darthur. Ed. By O. Sommer. London, 1889-91

Malory's Originality Ed. R.M.Lumiansky. Baltimore, 1964.

Moorman Ch.. The Arthurian Triptych. Berkely-Los Angeles, 1960.

Moorman Ch.. Courtly Love in Malory. / ELH. Baltimore, 1960.

Reid M.J.C.. The Arthurian Legend. Edinburgh-London, 1960.

Reiss E. Sir Thomas Malory. New York, 1966.

Rhys J. Studies in the Arthurian Legend. L.,1891,

Rumble Th. C. The First 'Explicit' in Malory's 'Morte Arthure' /Modern Language Notes. Baltimore, 1956.

Schlauch M. Antecedents of the English Novel, 1400-1600.London.1963

Simko Jan. Thomas Malory's Creed. /Studies in Language and Literature in Honour of Margaret Schlauch. Warszawa, 1966

Vinaver. E. Malory. Oxford, 1929.

Wilson. R. Characterisation in Malory. Chicago, 1942.

Workman S.K.. Fifteenth Century Translations as an Influence on English Prose. Princeton univ. Press, 1940.

The Works of Sir Thomas Malory. Oxford, 1947.

Алексеев М.П.. Английская проза XV века.- В кн. «История английской литературы», т. I, вып.1. М.-Л., 1943.

Берковский Н. Я.. Статьи о литературе. М.-Л., 1962.

Гальфрид Монмутский. История бриттов. Жизнь Мерлина. – М., 1984; Смерть Артура.- М.,1974.

«Ирландские саги», Перевод, предисловие, вступительная статья и комментарии А.А. Смирнова Л., 1933.

Лукиан. Собр. Соч., т. II. М. – Л., 1935.

Матузова В.И. Роман Томаса Мэлори «Смерть Артура» и его место в английском литературном процессе.- диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук. , М., МГУ, 1974.

Мелетинский Е.М.. Происхождение героического эпоса. Ранние формы и архаические памятники. М., 1963

Михайлов А.Д.. Артуровские легенды и их эволюция. – В кн. Томас Мэлори. Смерть Артура. М. «Наука», 1974. С. 793-828.

Мортон А.. Артуровский цикл и развитие феодального общества. – В кн. Томас Мэлори. Смерть Артура. М. «Наука», 1974. С. 767-792.

Мэлори Томас. Смерть Артура. М., «Наука», 1974.

Ренан Э. Собр. Соч., т. 3. Киев, 1902.

Смирнов А.А.. Роман о Тристане и Изольде по кельтским источникам.-В кн. «Из истории заподноевропейской литературы». М.-Л.,1965, стр. 49-64.

Урнов Д. Автор рыцарской эпопеи. // Вопросы литературы. – 1959. – н.8.

Филип Я.. Кельтская цивилизация и ее наследие. Прага, 1961.

1. E.Hicks. Sir Thomas Malory, His Turbulent Career. Cambridge, Mass.,1928 [↑](#footnote-ref-2)
2. R. Wilson/ Characterisation in Malory. Chicago, 1942. [↑](#footnote-ref-3)
3. The Works of Sir Thomas Malory. Oxford, 1947. Vol. I, VI. [↑](#footnote-ref-4)
4. Op.сit., XLII.. [↑](#footnote-ref-5)
5. Н. Я. Берковский. Статьи о литературе. М.-Л., 1962. Стр 257. [↑](#footnote-ref-6)
6. Там же. [↑](#footnote-ref-7)
7. C.S. Lewis. Studies in Medieval and Reinessance Literature. London – New York, 1966. P. 103 [↑](#footnote-ref-8)
8. D.S. Brewer. Form in the ‘Morte Darthur’ /”Medium Aevum” Vol XXI. 195 P. 15. [↑](#footnote-ref-9)
9. Malory’s Originality Ed. R.M.Lumiansky. Baltimore, 1964. P.4. [↑](#footnote-ref-10)
10. Malory’s Originality. P.4. [↑](#footnote-ref-11)
11. Op. cit. p. 5-6 [↑](#footnote-ref-12)
12. E.Reiss. Sir Thomas Malory. New York, 1966. P.7 [↑](#footnote-ref-13)
13. Ch. Moorman. The Arthurian Triptych. Berkely-Los Angeles, 1960. P. 21 [↑](#footnote-ref-14)
14. Op.cit. p. 24-25 [↑](#footnote-ref-15)
15. E.Reiss. Sir Thomas Malory. P.21 [↑](#footnote-ref-16)
16. Op.cit. p. 32 [↑](#footnote-ref-17)
17. Op.cit. p 34 [↑](#footnote-ref-18)
18. М.П. Алексеев. Английская проза XV века.- В кн. «История английской литературы», т. I, вып.1. М.-Л., 1943, стр. 239. [↑](#footnote-ref-19)
19. «Литературная газета», 10 августа 1965 г. [↑](#footnote-ref-20)
20. См.: Я. Филип. Кельтская цивилизация и ее наследие. Прага, 1961. [↑](#footnote-ref-21)
21. Лукиан. Собр. Соч., т. II. М. – Л., 1935, стр. 722-724. [↑](#footnote-ref-22)
22. См., например: О. Орестов. Легенды и быль о короле Артуре.- «Вокруг света», 1971, н. 1, с.63 [↑](#footnote-ref-23)
23. J. Rhys. Studies in the Arthurian Legend. L.,1891, p. 39 [↑](#footnote-ref-24)
24. R.S.Loomis. Celtic Myth and Arthurian Romance. N.Y., 1927, p. 134. [↑](#footnote-ref-25)
25. См.: Е.М. Мелетинский. Происхождение героического эпоса. Ранние формы и архаические памятники. М., 1963, с. 25-72. [↑](#footnote-ref-26)
26. R.S.Loomis. Wales and the Arthurian Legend. Cardiff, 1956, p. 20. [↑](#footnote-ref-27)
27. «Ирландские саги», Перевод, предисловие, вступительная статья и комментарии А.А. Смирнова Л., 1933, с. 105. [↑](#footnote-ref-28)
28. Там же, с. 106. [↑](#footnote-ref-29)
29. «Ирландские саги», с. 107. [↑](#footnote-ref-30)
30. См.: А.А.Смирнов. Роман о Тристане и Изольде по кельтским источникам.-В кн. «Из истории заподноевропейской литературы». М.-Л.,1965, стр. 49-64. [↑](#footnote-ref-31)
31. «Ирландские саги», с. 33-34. [↑](#footnote-ref-32)
32. Э. Ренан. Поэзия кельтических рас.-В кн. Э.Ренан. Собр. Соч., т. 3. Киев, 1902, с. 182-219. [↑](#footnote-ref-33)
33. M.Arnold. On the study of Celtic literature. L.,1867. [↑](#footnote-ref-34)
34. Э. Ренан. Собр. Соч., т.3 с. 189 [↑](#footnote-ref-35)
35. J.Marx. Nouvelles recherches sur la litterature arthurienne, Paris, 1965, p. 9 [↑](#footnote-ref-36)
36. I.Williams. Studies in early welsh poetry. Dublin, 1944. [↑](#footnote-ref-37)
37. J.Marx. Nouvelles recherches… p. 24 [↑](#footnote-ref-38)
38. «Ирландские саги», с. 237-246. [↑](#footnote-ref-39)
39. Я.Филип. Кельтская цивилизация и ее наследие, с. 171. [↑](#footnote-ref-40)
40. E. Vinaver. Malory. Oxford, 1929. P.42. [↑](#footnote-ref-41)
41. Thomas Malory. Artusova smrt. Praha. 1960, S. 9. [↑](#footnote-ref-42)
42. Thomas Malory. Le Morte Darthur. Ed. By O. Sommer. London, 1889-91. Book I, Cap. IV, p. 39. [↑](#footnote-ref-43)
43. Здесь и далее перевод романа Томаса Мэлори цитируется по изданию: Томас Мэлори. Смерть Артура. М. «Наука», 1974, с. 17 [↑](#footnote-ref-44)
44. Thomas Malory. Book I,capVII. P. 44. [↑](#footnote-ref-45)
45. Томас Мэлори. Смерть Артура. C. 21 [↑](#footnote-ref-46)
46. Thomas Malory. Book I,capVII. P. 44. [↑](#footnote-ref-47)
47. Томас Мэлори. Смерть Артура. C. 21 [↑](#footnote-ref-48)
48. T.L. Wright. “The Tale of Kyng Arthur” Beginnings and Foreshadowings. /Malory’s Originality”. P. 62. [↑](#footnote-ref-49)
49. Thomas Malory. Book XVIII,capVI. P. 734. [↑](#footnote-ref-50)
50. Томас Мэлори. Смерть Артура. C. 652 [↑](#footnote-ref-51)
51. Thomas Malory. Book IV,cap IX. [↑](#footnote-ref-52)
52. Томас Мэлори. Смерть Артура. C. 101 [↑](#footnote-ref-53)
53. E.Reiss. Sir Thomas Malory. P.36 [↑](#footnote-ref-54)
54. Thomas Malory. Book II,cap II. P.77 [↑](#footnote-ref-55)
55. Томас Мэлори. Смерть Артура. C. 50 [↑](#footnote-ref-56)
56. Thomas Malory. Book II,cap II. P.78 [↑](#footnote-ref-57)
57. Томас Мэлори. Смерть Артура. C. 50 [↑](#footnote-ref-58)
58. Thomas Malory. Book II,cap VIII. P.84 [↑](#footnote-ref-59)
59. Томас Мэлори. Смерть Артура. C. 57 [↑](#footnote-ref-60)
60. Thomas Malory. Book II,cap VIII. P.84 [↑](#footnote-ref-61)
61. Томас Мэлори. Смерть Артура. C. 57 [↑](#footnote-ref-62)
62. Thomas Malory. Book II,cap XIX. P.99 [↑](#footnote-ref-63)
63. Томас Мэлори. Смерть Артура. C. 70 [↑](#footnote-ref-64)
64. E.Reiss. Sir Thomas Malory. P.50 [↑](#footnote-ref-65)
65. Thomas Malory. Book IV,cap X. P.131 [↑](#footnote-ref-66)
66. Thomas Malory. Book V,cap XII. P.182 [↑](#footnote-ref-67)
67. Томас Мэлори. Смерть Артура. C. 160 [↑](#footnote-ref-68)
68. Thomas Malory. Book V,cap VII. P.172 [↑](#footnote-ref-69)
69. Томас Мэлори. Смерть Артура. C. 145 [↑](#footnote-ref-70)
70. Thomas Malory. Book VI,cap I. P.183 [↑](#footnote-ref-71)
71. Томас Мэлори. Смерть Артура. C. 165 [↑](#footnote-ref-72)
72. Thomas Malory. Book VI,cap XVIII. P.212 [↑](#footnote-ref-73)
73. Томас Мэлори. Смерть Артура. C. 189 [↑](#footnote-ref-74)
74. Ch. Moorman. Courtly Love in Malory. / ELH. Baltimore, 1960. Vol. 27, N 3, P 21 [↑](#footnote-ref-75)
75. Thomas Malory. Book VII,cap XXXV. P.212 [↑](#footnote-ref-76)
76. Томас Мэлори. Смерть Артура. C. 241 [↑](#footnote-ref-77)
77. M.J.C.Reid. The Arthurian Legend. Edinburgh-London, 1960. P 243 [↑](#footnote-ref-78)
78. Thomas Malory. Book XXI,cap XIII. P.860 [↑](#footnote-ref-79)
79. Томас Мэлори. Смерть Артура. C. 763 [↑](#footnote-ref-80)
80. Thomas Malory. Book XVIII,cap. I. P.725 [↑](#footnote-ref-81)
81. Томас Мэлори. Смерть Артура. C. 645 [↑](#footnote-ref-82)
82. Thomas Malory. Book XXI,cap. IV. P.847 [↑](#footnote-ref-83)
83. Томас Мэлори. Смерть Артура. C. 750 [↑](#footnote-ref-84)
84. Th. C. Rumble. The First ‘Explicit’ in Malory’s ‘Morte Arthure’ /Modern Language Notes. Baltimore, 1956. Vol. 71, N 8 p. 564 [↑](#footnote-ref-85)
85. M.C. Dichmann. Characterization in Malory's 'Tale of Arthur and Lucius' /PMLA. 1950. Vol. LXV, N 3, p. 886/. [↑](#footnote-ref-86)
86. Ibid.,p.895. [↑](#footnote-ref-87)
87. Brewer D.S. Form in the 'Morte Darthur' / Medium Aevum. 1952. Vol. XXI, pp. 16-17/. [↑](#footnote-ref-88)
88. Ch. Moorman. Courtly Love in Malory. / ELH. Baltimore, 1960. Vol. 27, N 3, P 16 [↑](#footnote-ref-89)
89. Op.Cit.p.165. [↑](#footnote-ref-90)
90. Op.Cit. p.167. [↑](#footnote-ref-91)
91. Ch. Moorman. Courtly Love in Malory. P. 132 [↑](#footnote-ref-92)
92. Thomas Malory. Book VI,cap. X. P.197 [↑](#footnote-ref-93)
93. Томас Мэлори. Смерть Артура. C. 177 [↑](#footnote-ref-94)
94. Thomas Malory. Book VI,cap. X. P.197-198. [↑](#footnote-ref-95)
95. Томас Мэлори. Смерть Артура. C. 177 [↑](#footnote-ref-96)
96. Thomas Malory. Book VI,cap. X. P.198 [↑](#footnote-ref-97)
97. Томас Мэлори. Смерть Артура. C. 178 [↑](#footnote-ref-98)
98. Thomas Malory. Book XVIII,cap. XXV. P.771 [↑](#footnote-ref-99)
99. Томас Мэлори. Смерть Артура. C. 683 [↑](#footnote-ref-100)
100. Thomas Malory. Book XVIII,cap. XXV. P.771 [↑](#footnote-ref-101)
101. Томас Мэлори. Смерть Артура. C. 683 [↑](#footnote-ref-102)
102. Ch. Moorman. Courtly Love in Malory. P. 167 [↑](#footnote-ref-103)
103. Thomas Malory. Book XV,cap. IV. P.660 [↑](#footnote-ref-104)
104. Томас Мэлори. Смерть Артура. C. 587 [↑](#footnote-ref-105)
105. Thomas Malory. Book XV,cap. VI. P.663 [↑](#footnote-ref-106)
106. Томас Мэлори. Смерть Артура. C. 589 [↑](#footnote-ref-107)
107. Thomas Malory. Book XV,cap. VI. P.663 [↑](#footnote-ref-108)
108. Томас Мэлори. Смерть Артура. C. 589 [↑](#footnote-ref-109)
109. Thomas Malory. Book XVIII,cap. IV. P.731 [↑](#footnote-ref-110)
110. Томас Мэлори. Смерть Артура. C. 649 [↑](#footnote-ref-111)
111. Thomas Malory. Book XVIII,cap. XIV. P.749 [↑](#footnote-ref-112)
112. Томас Мэлори. Смерть Артура. C. 671 [↑](#footnote-ref-113)
113. Thomas Malory. Book XIII,cap. V. P.618 [↑](#footnote-ref-114)
114. Томас Мэлори. Смерть Артура. C. 550 [↑](#footnote-ref-115)
115. Thomas Malory. Book XIII,cap. XIX. P.639 [↑](#footnote-ref-116)
116. Томас Мэлори. Смерть Артура. C. 569 [↑](#footnote-ref-117)
117. Thomas Malory. Book XIII,cap. XIX. P.639 [↑](#footnote-ref-118)
118. Томас Мэлори. Смерть Артура. C. 569 [↑](#footnote-ref-119)
119. Thomas Malory. Book XIII,cap. XIX. P.639 [↑](#footnote-ref-120)
120. Томас Мэлори. Смерть Артура. C. 569 [↑](#footnote-ref-121)
121. Thomas Malory. Book XV,cap. II. P.657-658 [↑](#footnote-ref-122)
122. Томас Мэлори. Смерть Артура. C. 585 [↑](#footnote-ref-123)
123. Thomas Malory. Book XVII,cap. XIII. P.708 [↑](#footnote-ref-124)
124. Томас Мэлори. Смерть Артура. C. 628 [↑](#footnote-ref-125)
125. Thomas Malory. Book XVII,cap. XIV. P.709-710 [↑](#footnote-ref-126)
126. Томас Мэлори. Смерть Артура. C. 629 [↑](#footnote-ref-127)
127. Thomas Malory. Book XVI,cap. V. P.671 [↑](#footnote-ref-128)
128. Томас Мэлори. Смерть Артура. C. 596 [↑](#footnote-ref-129)
129. Thomas Malory. Book XVI,cap. V. P.671 [↑](#footnote-ref-130)
130. Томас Мэлори. Смерть Артура. C. 596 [↑](#footnote-ref-131)
131. Thomas Malory. Book XVII,cap. XXII. pp.723-724. [↑](#footnote-ref-132)
132. Томас Мэлори. Смерть Артура. C. 640 [↑](#footnote-ref-133)
133. Thomas Malory. Book XV,cap. IV. p. 661. [↑](#footnote-ref-134)
134. Томас Мэлори. Смерть Артура. C. 587 [↑](#footnote-ref-135)
135. Thomas Malory. Book XVIII,cap. XII. pp. 745-746. [↑](#footnote-ref-136)
136. Томас Мэлори. Смерть Артура. C. 661 [↑](#footnote-ref-137)
137. Thomas Malory. Book XIX,cap. VI. p. 781. [↑](#footnote-ref-138)
138. Томас Мэлори. Смерть Артура. C. 693. [↑](#footnote-ref-139)
139. Thomas Malory. Book XX,cap. XVII. pp. 826-827. [↑](#footnote-ref-140)
140. Томас Мэлори. Смерть Артура. C. 734. [↑](#footnote-ref-141)
141. T.C.Rumble. “The Tale of Trisrtam”. Development by Analogy /”Malory’s Originality”/ P. 118 [↑](#footnote-ref-142)
142. M.Schlauch. Antecedents of the English Novel, 1400-1600.London.1963.P. 75 [↑](#footnote-ref-143)
143. Thomas Malory. Book VIII,cap. XXXVI. p. 329. [↑](#footnote-ref-144)
144. Томас Мэлори. Смерть Артура. C. 294. [↑](#footnote-ref-145)
145. Thomas Malory. Book XVIII,cap. XX. p. 762. [↑](#footnote-ref-146)
146. Томас Мэлори. Смерть Артура. C. 675. [↑](#footnote-ref-147)
147. Thomas Malory. Book XVIII,cap. VII. pp. 736-737. [↑](#footnote-ref-148)
148. Томас Мэлори. Смерть Артура. C. 653. [↑](#footnote-ref-149)
149. Thomas Malory. Book X,cap. LV. p. 505. [↑](#footnote-ref-150)
150. Томас Мэлори. Смерть Артура. C. 447 [↑](#footnote-ref-151)
151. Thomas Malory. Book X,cap. LVI. p. 509. [↑](#footnote-ref-152)
152. Томас Мэлори. Смерть Артура. C. 450. [↑](#footnote-ref-153)
153. Thomas Malory. Book X,cap. XXV. p. 454. [↑](#footnote-ref-154)
154. Томас Мэлори. Смерть Артура. C. 404. [↑](#footnote-ref-155)
155. Thomas Malory. Book X,cap. XLVII. p. 488. [↑](#footnote-ref-156)
156. Томас Мэлори. Смерть Артура. C. 434. [↑](#footnote-ref-157)
157. Thomas Malory. Book XIII,cap. VII. pp. 620-621. [↑](#footnote-ref-158)
158. Томас Мэлори. Смерть Артура. C. 553 [↑](#footnote-ref-159)
159. Thomas Malory. Book XVIII,cap. XIX. p. 760. [↑](#footnote-ref-160)
160. Томас Мэлори. Смерть Артура. C. 672. [↑](#footnote-ref-161)
161. Thomas Malory. Book XVIII,cap. V. p. 733. [↑](#footnote-ref-162)
162. Томас Мэлори. Смерть Артура. C. 650. [↑](#footnote-ref-163)
163. Thomas Malory. Book IV,cap. III. p. 121. [↑](#footnote-ref-164)
164. Томас Мэлори. Смерть Артура. C. 94. [↑](#footnote-ref-165)
165. Thomas Malory. Book XIX,cap. II. p. 774-775. [↑](#footnote-ref-166)
166. Томас Мэлори. Смерть Артура. C. 686. [↑](#footnote-ref-167)
167. Thomas Malory. Book XVIII,cap. II. p. 726-727. [↑](#footnote-ref-168)
168. Томас Мэлори. Смерть Артура. C. 646. [↑](#footnote-ref-169)
169. Thomas Malory. Book XI,cap. VII. p. 581. [↑](#footnote-ref-170)
170. Томас Мэлори. Смерть Артура. C. 514. [↑](#footnote-ref-171)
171. Thomas Malory. Book XVIII,cap. II. p. 728. [↑](#footnote-ref-172)
172. Томас Мэлори. Смерть Артура. C. 646. [↑](#footnote-ref-173)
173. Thomas Malory. Book XVIII,cap. VII. p. 737. [↑](#footnote-ref-174)
174. Томас Мэлори. Смерть Артура. C. 653. [↑](#footnote-ref-175)
175. Thomas Malory. Book I,cap. XVI. p. 58 [↑](#footnote-ref-176)
176. Томас Мэлори. Смерть Артура. C. 36. [↑](#footnote-ref-177)
177. Thomas Malory. Book IV,cap. XIX. p. 159 [↑](#footnote-ref-178)
178. Томас Мэлори. Смерть Артура. C. 114. [↑](#footnote-ref-179)
179. Thomas Malory. Book IV,cap. XVIII. p. 142-143 [↑](#footnote-ref-180)
180. Томас Мэлори. Смерть Артура. C. 112. [↑](#footnote-ref-181)
181. Thomas Malory. Book X,cap. XXI. p. 449. [↑](#footnote-ref-182)
182. Томас Мэлори. Смерть Артура. C. 399. [↑](#footnote-ref-183)
183. Thomas Malory. Book XVIII,cap. XVI. p. 754. [↑](#footnote-ref-184)
184. Томас Мэлори. Смерть Артура. C. 668. [↑](#footnote-ref-185)
185. Thomas Malory. Book XIX,cap. VII. p. 784. [↑](#footnote-ref-186)
186. Thomas Malory. Book XX,cap. I. p. 798. [↑](#footnote-ref-187)
187. Ibid., [↑](#footnote-ref-188)
188. Томас Мэлори. Смерть Артура. C. 709. [↑](#footnote-ref-189)
189. Thomas Malory. Book XX,cap. III. p. 801. [↑](#footnote-ref-190)
190. Томас Мэлори. Смерть Артура. C. 712. [↑](#footnote-ref-191)
191. Thomas Malory. Book XX,cap.IV, p. 803. [↑](#footnote-ref-192)
192. Томас Мэлори. Смерть Артура. C. 714. [↑](#footnote-ref-193)
193. Thomas Malory. Book XX,cap.IV, p. 803. [↑](#footnote-ref-194)
194. Томас Мэлори. Смерть Артура. C. 714. [↑](#footnote-ref-195)
195. Thomas Malory. Book XX,cap.VII, p. 809. [↑](#footnote-ref-196)
196. Томас Мэлори. Смерть Артура. C. 718. [↑](#footnote-ref-197)
197. Thomas Malory. Book XVIII,cap.XVIII, p. 758. [↑](#footnote-ref-198)
198. Томас Мэлори. Смерть Артура. C. 679. [↑](#footnote-ref-199)
199. Thomas Malory. Book XX,cap.IX, p. 811-812. [↑](#footnote-ref-200)
200. Томас Мэлори. Смерть Артура. C. 721. [↑](#footnote-ref-201)
201. Thomas Malory. Book XX,cap.X, p. 813. [↑](#footnote-ref-202)
202. Томас Мэлори. Смерть Артура. C. 723. [↑](#footnote-ref-203)
203. Thomas Malory. Book XX,cap.XXII, p. 836. [↑](#footnote-ref-204)
204. T.C.Rumble. “The Tale of Trisrtam”. Development by Analogy /”Malory’s Originality”/ P. 183 [↑](#footnote-ref-205)
205. Jan Simko.Thomas Malory’s Creed. /Studies in Lanhuahe and Literature in Honour of Margaret Schlauch. Warszawa, 1966.P.441/., [↑](#footnote-ref-206)
206. S.K.Workman. Fifteenth Century Translations as an Influence on Englinlish Prose. Princeton univ. Press, 1940. p 3. [↑](#footnote-ref-207)
207. Thomas Malory. Book VII,cap.XII, p. 230. [↑](#footnote-ref-208)
208. Томас Мэлори. Смерть Артура. C. 208. [↑](#footnote-ref-209)
209. Thomas Malory. Book VIII,cap.XXII, p. 306. [↑](#footnote-ref-210)
210. Томас Мэлори. Смерть Артура. C. 274. [↑](#footnote-ref-211)
211. Thomas Malory. Book XVIII,cap.VII, p. 735-736. [↑](#footnote-ref-212)
212. Томас Мэлори. Смерть Артура. C. 653. [↑](#footnote-ref-213)
213. Thomas Malory. Book V,cap.VI, p. 169. [↑](#footnote-ref-214)
214. Томас Мэлори. Смерть Артура. C. 138. [↑](#footnote-ref-215)
215. Thomas Malory. Book V,cap.IX, p. 176. [↑](#footnote-ref-216)
216. Томас Мэлори. Смерть Артура. C. 153. [↑](#footnote-ref-217)
217. Thomas Malory. Book II,cap. XI, p. 88. [↑](#footnote-ref-218)
218. Томас Мэлори. Смерть Артура. C. 60. [↑](#footnote-ref-219)
219. The Works of Sir Thomas Malory. Vol.I, p.XXIII. [↑](#footnote-ref-220)
220. C.S.Lewis. Studies in Medieval and Reinessance Literature.P.107. [↑](#footnote-ref-221)
221. C.S.Lewis. Studies in Medieval and Reinessance Literature.P.109. [↑](#footnote-ref-222)
222. Thomas Malory. Book XIII,cap. XIX, p. 639. [↑](#footnote-ref-223)
223. Томас Мэлори. Смерть Артура. C. 569. [↑](#footnote-ref-224)
224. Thomas Malory. Book XIII,cap. XX, p. 640-641. [↑](#footnote-ref-225)
225. Томас Мэлори. Смерть Артура. C. 570. [↑](#footnote-ref-226)
226. W.L.Guerin. “The tale of Gareth”: the Chivalric Flowering” /”Malory’s Originality”. P.846/ [↑](#footnote-ref-227)
227. Thomas Malory. Book XXI,cap. IV, p. 846. [↑](#footnote-ref-228)
228. C.S.Lewis. Studies in Medieval and Reinessance Literature.P.110. [↑](#footnote-ref-229)
229. Thomas Malory. Book IX,cap. XXXVII, p. 400. [↑](#footnote-ref-230)
230. Томас Мэлори. Смерть Артура. C. 355. [↑](#footnote-ref-231)
231. Thomas Malory. Book X,cap. LXI, p. 519. [↑](#footnote-ref-232)
232. Томас Мэлори. Смерть Артура. C. 459. [↑](#footnote-ref-233)
233. Thomas Malory. Book XXI,cap. I, p. 840. [↑](#footnote-ref-234)
234. Томас Мэлори. Смерть Артура. C. 745. [↑](#footnote-ref-235)