

«РОМАН РОЗЫ»

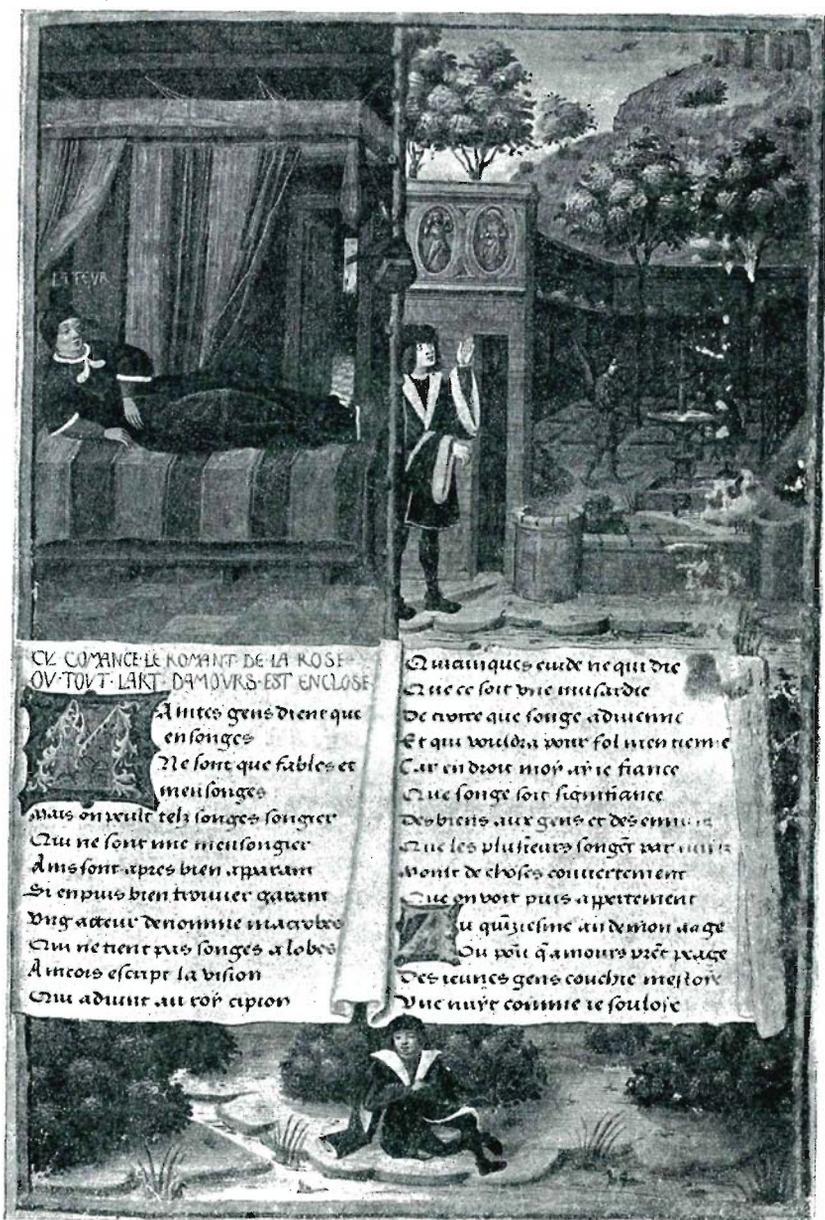
РУКОПИСЬ С МИНИАТЮРАМИ ИЗ СОБРАНИЯ ЭРМИТАЖА

Сообщение Т. Каменской

Рукопись «Roman de la Rose» принадлежит к новым, послереволюционным приобретениям Эрмитажа. Происходя из известного собрания А. А. Понцевца, манускрипт поступил в 1905 г. от его прежнего владельца в Библиотеку Штиглица. С присоединением последней к Эрмитажу в 1923 г. и рукопись «Романа Розы» получила свое новое местопребывание. Никаких сведений о ней ни в специальной литературе о «Розе», ни в общих исследованиях о миниатюре, насколько нам известно, не существует. E. Langlois не упоминает Штиглицевского кодекса в своем капитальном труде «Les manuscrits du Roman de la Rose» (Paris, 1910); не был осведомлен о ее существовании и Alfred Kuhn, исследователь иллюстративного материала «Романа Розы» (Jahrb. d. Kunsthistor. Samml. des Allerh. Kaiserh., 1912, Bd. XXXI, Hf. 1.); наконец, P. Durrieu, делегат конгресса ассоциаций академий в Петербурге в 1911 г., посетивший, между прочим, и Библиотеку Штиглица, не отразил ни в печати, ни в докладах в Académie des Inscriptions et Belles-Lettres своего знакомства с материалом этого хранилища¹.

Между тем, публикуемый в настоящем сборнике манускрипт представляет высокий интерес не только, как один из новых, не известных еще экземпляров знаменитого памятника западно-европейской литературы. Высокое качество миниатюр, их богатство, свежесть и нарядность всего оформления дают все основания отнести его к числу роскошных рукописей «Романа». И если до настоящего времени отмечено было в литературе всего лишь два манускрипта с количеством иллюстраций, превышающим цифру 100, то к ним следует присоединить теперь и рукопись Эрмитажа, украшенную 106 миниатюрами².

Рукопись Библиотеки Штиглица—№ 14045, французской работы начала XVI в.—исполнена на пергаменте, на 171 нумерованном листе; размер 21,7×15,2 см, текст в 2 столбца, по 36 строк каждый. Переплет XVI в., черной кожи, с тисненым золотом заглавным стихом рукописи на лицевой и задней сторонах. Содержит 5 больших и 101 маленькую миниатюру. Последние равны ширине столбца текста (5,5×5,5 см и 6,5×5,5 см) и размещены, как правило, по одной на странице. Миниатюры исполнены гуашью, сквозь которую в местах ее менее густого наложения просвечивают линии первоначального графления для письма. Надписи крупными золотыми буквами обозначают обычно действующих лиц. Орнамент страницы расположен по ее внешней стороне и представляет чередование реалистических мотивов—цветов, ягод, птиц—с чисто орнаментальными украшениями, которые развиваются на основе геометрических форм. Два герба помещены на нижнем поле страниц с миниатюрами «Сада Амура».



CE COMENCE LE ROMAN DE LA ROSE
 OV TOVT LAIT D'AMOVS EST ENCLOSE

Antes gens dient que
 Ne sont que fables et
 meusonges
 Mais on vult tels songes songier
 Qui ne sont nne meusongier
 Ams sont apres bien aparant
 Si en puis bien trouuer garant
 Vng adieu denomme maistre
 Qui ne tient pas songes a lober
 A meois escript la vision
 Qui aduint au cor capion

Qu'aucuns euid ne qui die
 Que ce soit vne malsardie
 De aorte que songe aduene
 Et qui voudra voir fol men tieme
 Car en droit moir ar le fiance
 Que songe soit fianmance
 Des biens aux gens et des emme
 Que les plusieurs songer par nuit
 Monte de choses couitertement
 Que on voit puis apertement
Qu'quiesime au demou uage
 Du poir q' amours vire iage
 Des ieunes gens couche mestore
 Que nuit comme re souloie

1. ПЕРВАЯ СТРАНИЦА РУКОПИСИ „РОМАН РОЗЫ“
 Миниатюра французской работы начала XVI в.
 Эрмитаж, Ленинград

На первом гербе—в красном щите золотое стропило и три серебряные розы, две вверху, одна внизу (см. таб. перед стр. 737). На втором—в черном щите, наподобие стропила, две кости и три черепа, вместо роз. Три скелета составляют окружение первого герба; на развевающейся вокруг них бандероли девиз: «*La ou je dou*»³. Два путти (см. табл. перед стр. 897) поддерживают второй герб. Их девиз гласит: «*Timor mortis conturbat me*»⁴. Согласно авторитетному разъяснению проф. В. К. Лукомского, вышеописанным гербом с тремя розами пользовалось девять французских родов. Установить, однако, принадлежность герба настоящей рукописи какой-либо определенной фамилии представляется затруднительным. Сочетание же его с другим, геральдически скомпанованным, но чисто фантастическим гербом заставляет предполагать, что и первое изображение использовано миниатюристом в качестве чисто декоративного элемента. Также оказалось невозможным идентифицировать девизы. Тем самым вопрос о владельце рукописи или о ее заказчике остался открытым.

Начало рукописи:

*Su coñance le Romant de la Rose
Ou tout l'art d'amours est enclose.*

Конец:

*Cest fin du Romant de la Rose
Ou tout l'art d'amo(r)s est enclose*⁵.

Ни в коей мере не ставя себе задачей изучение текста данного экземпляра «Романа», которое потребовало бы компетенции соответственного специалиста, отметим в нем лишь одно отступление от общепринятого текста стиха, имеющего важное автобиографическое значение. Автор первой части «Романа», Гийом де Лоррис (*Guillaume de Lorris*), начал свою поэму около 1230 г., на 20-м году жизни—«*Où v i n t i e s m e a n d e m o n a a g e*»⁶ (цитируем по изд. *Marteau, Orléans, 1878, I, 4*). В рукописи же Эрмитажа читаем: «*Au q u i n z i e s m e a n d e m o n a a g e*»⁷ (см. рис. 1, 2-й абзац). Едва ли в этом разночтении следует усматривать сознательное искажение текста,—причина лежит, по всей вероятности, в простой рассеянности копииста. По своему объему текст эрмитажного экземпляра «Романа», несмотря на некоторые сокращения по сравнению с изданием *Marteau*, может быть признан полным⁸.

В интересах понимания иллюстративной стороны публикуемой рукописи в дальнейшем изложении, необходимо дать хотя бы краткое представление о самой поэме, когда-то столь знаменитой.

«Роман Розы» относится к литературе буржуазно-сатирической. По своей исключительной популярности и по длительному влиянию на последующую европейскую литературу он является главным памятником светской аллегорической поэзии на исходе средневековья. Поэма принадлежит перу двух авторов, творчество которых разделено промежутком в 40 лет от 1230 до 1270 гг., и делится на две неравные части (из 22 603 стихов в изд. *Marteau* 4 282 стиха приходится на первую часть)—с единой фабулой, но с различным идейным содержанием.

Первая часть создана вдохновением подлинного поэта, которого Петрарка причислял к лучшим певцам любви в своем «*Trionfo d'Amore*», и представляет идиллию «учливой любви», процветавшую на протяжении полутораста лет в феодальном обществе. Гийом де Лоррис, прибегнув к широко распространенной форме сновидения, строит свою фабулу на оли-



2. ПОРОКИ: ПРЕДАТЕЛЬСТВО, НИЗОСТЬ, АЛЧНОСТЬ
 Миниатюры французской работы начала XVI в. из рукописи „Роман Розы“
 Эрмитаж, Ленинград

цветворении отвлеченных понятий. Любовь, Разум, Ревность, Опасность, Страх, Стыд и др. являются теми действующими лицами, которые помогают герою «Романа» или препятствуют ему добиться обладания Розой—олицетворением его возлюбленной.

Тематика совершенно меняется под пером следующего автора, Жана де Мёна, Клопинеля (Jean de Meung, Clorinel). Вторая часть поэмы, выросшая на почве крепнущего среди буржуазии недовольства феодальным режимом, превращается в орудие жесточайшей критики всех общественных и классовых отношений средних веков. Идея частной собственности, теория божественного происхождения королевской власти, прерогатива дворянства, алчность и лицемерие монашества, рыцарское обожание женщины встречают в авторе непримиримую оппозицию. Если он во многом парафразирует идеи Бозция и Аллана Лильского, классиков и греческих философов (см. E. Langlois, *Origines et sources du Roman de la Rose*, Paris, 1891), то страстность его убеждений, независимость и радикальность взглядов, энциклопедичность эрудиции и, наконец, избранная им доступная поэтическая форма изложения создали поэме огромную популярность. Ее распевали менестрели, ее размножали в бесчисленных копиях, расхватывали в позднейших печатных изданиях. «Роман» породил в последующей литературе ожесточенную полемику. Через 130 лет после создания второй части Христина Пизанская горячо выступала в защиту осмеянных здесь галантной любви и поклонения женщине, а знаменитый канцлер Парижского университета Gerson, издавший целый обвинительный трактат против поэмы, призывал с церковной кафедры к осуждению этой опасной книги⁹. Ею зачитывался Ронсар, Клеман Маро в темнице подновлял ее устаревший французский язык для переиздания в 1526 г. Жана де Мёна называют Рабле XIII в.; в лице монаха-лицемера, Faux-Semblant, усматривают прообраз мольеровского Тартюфа. Взгляды автора на естественные права природы предвосхитили идеи Руссо; в утверждении суверенитета народа он был радикальнее французских энциклопедистов¹⁰.

Исключительное обилие манускриптов «Романа Розы» является единственным в истории светской рукописной книги¹¹. Различные круги читателей обусловили и их различные типы. Часть рукописей ограничивается текстом поэмы и не имеет иллюстраций. В других, украшенных миниатюрами, число их, в зависимости от цены, вкуса и спроса заказчика, колеблется от единичных иллюстраций до нескольких десятков, превышая сотню в виде исключения.

Родиной иллюстрированных манускриптов «Романа» является север Франции; самые ранние из них относятся к 1270 г. С первой четверти XIV в. производство сосредоточивается в Париже, где многочисленные ателье с коренными и теми же северо-французскими мастерами развивают массовую продукцию «Романов Розы». Иллюстрация тотчас замыкается в строго установленный круг сюжетов, которые переходят из одной мастерской в другую, от одного «historieur» к следующему и держатся без каких-либо существенных изменений. Ко второй половине XV в. относится исполнение большинства роскошных экземпляров. Первоначально иллюстрация ограничивается первой частью «Романа». Но постепенно миниатюра завоевывает и остальные страницы, черпая в энциклопедичности второй части свежие материалы для живописного воплощения.



3. ПОСТРОЙКА КРЕПОСТИ



4. ОСАДА КРЕПОСТИ

Цикл сюжетов рукописи собрания Эрмитажа отличается большой полнотой¹². Однако, от ее иллюминатора трудно было бы ожидать особой оригинальности в выборе сюжетов. Выработанный на протяжении столетий стандарт сковывал его инициативу и мог дать свободу, его творчеству преимущественно в новой интерпретации старой темы. В таком плане он и проявляет себя в миниатюре заглавной страницы манускрипта Эрмитажа.

В истории иллюминирования «Романа Розы» миниатюрам первой страницы придается особое значение. Состав их изображений дал А. Kuhn'у материал для выработки специальной классификации типов рукописей с объединением их в 6 группировок. Вследствие этого анализу первой страницы рукописи Эрмитажа следует уделить особое внимание (рис. 1). Интерес ее повышается тем, что ни в один из шести рядов Kuhn'a ее спецификом не укладывается. Синтезируя отдельные мотивы различных группировок, она, вместе с тем, не лишена оригинальности. Миниатюра занимает более половины страницы и делится на две части, по примеру многих предыдущих. Слева на ложе представлено, однако, не традиционное изображение погруженного в сон героя «Романа», но фигура полулежащего автора («Lateur») с задумчивым, вдаль устремленным взором, как бы обдумывающим свое произведение. В правой части миниатюры художник подводит нас непосредственно к ближайшим эпизодам текста. Юноша покидает дом, выходит на прогулку и в изумлении останавливается перед изображением на стене сада любви страшных существ—Ненависти, Зависти, Жадности, Нищеты и др. (рис. 2). Мотив этот не нов, но высокая стена обычно скрывает от зрителя фруктовый сад, в котором цветут роскошные розы. Художник рукописи Эрмитажа проявил известную находчивость, снизив первый план и открыв вид в обетованное место мечтаний Поклонника Розы—в Сад Амура. Облеченный в золотые доспехи, с крыльями и с короной на голове, прогуливается в своих владениях Амур («Dieu d'Amour»)¹³; над фонтаном, в котором некогда погиб самовлюбленный Нарцисс, склонился юный Герой, прикованный отражением дивной Розы, к которой он тотчас же возгорелся безумною любовью. Прогулка юноши по берегу прозрачного ручья выделена художником из цепи повествования, для чего им удачно использована узкая полоса пергамента ниже рукописного текста. На первой странице дается, таким образом, новая композиционная схема и отражается, вместе с тем, завершение той эволюции от символа к реализму, от условных сочетаний к иллюстрированию текста, которая намечается с середины XIV в. в ходе ее иллюминирования.

Но в другом плане изучаемый лист не выдерживает сравнения с начальными, обычно лучшими, страницами кодексов. Он пасует как перед роскошью заглавной страницы «Романа Розы» Британского музея, Harley № 4425, так и перед отличными листами парижской Национальной библиотеки, № 19153, и Венской библиотеки, № 2568¹⁴. Качественное первенство в эрмитажной рукописи перешло на другие страницы. Развернутая на двух сторонах листа картина красочного праздника перед затейливым дворцом Амура (см. табл. перед стр. 737 и 897) не только является самой нарядной миниатюрой манускрипта Эрмитажа, но не уступает лучшим иллюстрациям поэмы вообще. В упомянутой рукописи Британского музея, Harley № 4425, танец, La karole, значительно бледнее эрмитажного как по замыслу, так и по выполнению (см. изд. British Museum. Reproductions from illuminated Manuscripts, London, 1910, 2 edit., series III, pl. XLVII).



5. ГОНЦЫ АМУРА У ВЕНЕРЫ



6. СЦЕНА БИТВЫ



7. ПОЦЕЛУЙ АМУРА



8. ИЗГНАНИЕ ВЛЮБЛЕННОГО ИЗ САДА

В детально проработанном сценарии художник близко придерживался изложения поэмы. Вежливость (Dame Courtoisie) вводит ослепленного зрелищем юношу в круг танцующих (см. табл. перед стр. 737). Амур (Dieu d'Amour) в центре круга, Красота (Dame Beauté), одетая проще всех—зачем ей роскошный наряд?—и Веселье (Dame Liesse), неутомимая певица, плавно движутся в «каголе», увлекаемые прекрасным рыцарем Удовольствием (Déduit). Нежный Взор (Doux Regard), верный оруженосец бога любви, бережно хранит колчан и стрелы своего властелина. Не забыты и музыканты—один с шалюмо, другой с барабаном и нераздельным с ним галубе¹⁵. Утомленное танцем, избранное общество (к нему нет доступа изображенным на наружной стене Порокам и Страшным существам), разделившись на пары, предается отдыху под председательством Амура и Красоты, возле беседки с инициалами Розы (см. табл. перед стр. 897). Вводятся новые участники веселья—Богатство (Dame Richesse), дама не первой молодости, в сопровождении почтительного пажа из ее свиты, которая состоит из льстецов, завистников и предателей, и Щедрость (Dame Largesse), к которой безудержно стремятся все, так как из рук ее вечно льется золото. Откровенность (Franchise) и легкомысленная, беспечная Юность (Jeunesse) дополняют приглашенных.

Здесь выведены на сцену воплощенные в реальный образ аллегорические персонажи первой части поэмы, участники, с одной стороны, ее романтической интриги, с другой—ее красочного типажа. В композиции «Сада Амура» художник проявил большое мастерство группировки и четкость структуры, а сложный архитектурный фон дал ему возможность показать свободное владение перспективой. Но особенно хороша сочная красочность ансамбля в бархатистых тонах синего, красного, желтого, зеленого, которая гармонично сочетается с заглушенным колоритом розовых, палевых и голубых цветов архитектурного фона. В остальных миниатюрах кодекса мастер держится на той же качественной высоте, и не ею определен был выбор дальнейших воспроизведений для настоящей статьи.

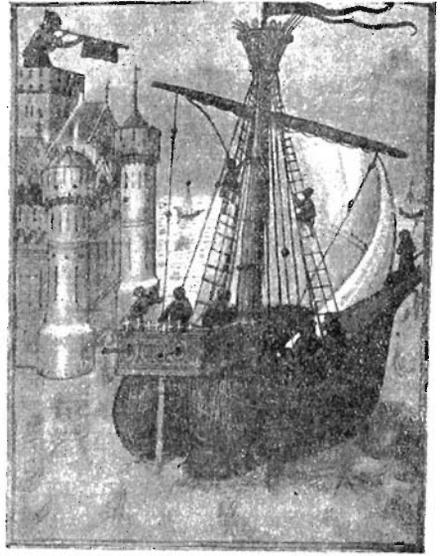
В следующей крупной миниатюре действие перенесено из идиллического обиталища бога любви в среду действительной жизни. Центром изображения становится возведение крепостной стены со всеми этапами строительных работ: подвозка на тачках камня, обтесывание его каменщиками, кладка его при помощи измерительного прибора и др. (рис. 3). Стоящая слева в образе надсмотрщика Ревность (Jalousie) созвала каменщиков и землекопов строить для защиты Розы неприступную крепость вокруг башни с заключенным в нее Приветом. В четырех угловых башнях гарнизон назначается из Злословия, Опасности, Страха и Стыда—тех сил, которые неизменно противодействуют Герою и стоят на страже девственности его возлюбленной.

Третья большая миниатюра, в конце второй части, подводит к близящейся развязке «Романа» (рис. 4). Защитники осажденной крепости дружно сбрасывают камни и мечут копья в довольно инертную группу баронов Амура. Больше движения в фигурах воинов, приступом берущих башню, и воина-Безопасности (Sureté), натягивающего арбалет.

Мотив Венеры, пускающей пламенеющую стрелу в неприступную крепость, повторен в маленькой, более динамичной миниатюре на ту же тему. Затянувшаяся война потребовала вмешательства богини любви, вызванной с острова Цитеры гонцами Амура, нарушившими ее tête-à-tête с Адонисом



9. ЗОЛОТОЙ ВЕК



10. ОТПЛЫТИЕ ЯЗОНА



11. ИЗБРАНИЕ ПЕРВОГО КОРОЛЯ



12. НЕРОН И АГРИППИНА

(рис. 5). Растянутость описания битвы в поэме заставила иллюстратора изощряться в различных вариантах батальных сцен (рис. 6). Возможно, что он, тем самым, стремился наверстать положенное ему по заказу количество миниатюр. В таком случае он вышел из затруднения с бóльшей честью, чем те, которые в подобном положении не стеснялись повторять по два раза, без всяких изменений, ту же самую иллюстрацию.

Маленькие миниатюры рукописи Эрмитажа пропорционально преобладают в первой части поэмы. Форма диалога, которой придерживаются оба автора «Романа» для изложения устами действующих лиц их мировоззрения, отразилась на иллюстративной стороне в преобладании двух персонажей на одном изображении. Они обычно противостоят в спокойной беседе, и только жесты рук, поворот головы, легкое движение корпуса выдают некоторую эмоцию. Таковы все встречи Влюбленного с Амуром: юноша убегает от его стрел, признает себя его вассалом (рис. 7), выслушивает его наставления, Амур поражает его своими стрелами, запирает его сердце золотым ключом,—таковы же все беседы его с Праздностью (Oiseuse), с Разумом (Raison), с Приветом (Bel Accueil) и др. Больше движения вносится в эпизоды с Опасностью (Dangier), энергично применяющей свое орудие защиты—дубинку. Ее роль охранителя Розы переходит временами к Ревности и к самому коварному врагу Влюбленного—к Злословию (Malebouche), которые безжалостно изгоняют юношу из сада и строго отчитывают Привет за его заступничество (рис. 8).

В миниатюрах второй части, естественно, отражается ее новая тематика. Эпизоды из античной истории интерпретируются как в стиле современного искусства, так и в сложившихся, традиционных формах изображения античности; сцены окружающей жизни дают любопытные подробности быта и нравов. Концентрируя иллюстрации второй части вокруг основных положений ее автора, бессистемно рассеянных в поэме, мы можем выделить следующие группы.

Отношения Жана де Мёна к собственности и государству отражены, прежде всего, в интереснейшей интерпретации «Золотого века» (рис. 9), с группой беспечных людей, мирно наслаждающихся своим бытием в те времена, когда всё было общим и не существовало еще никакой власти.

Comment les gens du temps passé
N'avoient nul trésor amassé
Fors tout commun par bonne foy,
Et n'avoient ne prince, ne roy¹⁶.

(M a r t e a u, II, 280).

С дальнейшим ходом истории знакомит миниатюра с отплытием Язона (рис. 10). Добытое им золотое руно развило страсть к наживе, гордость, жадность, ложь и обман. Испорченные смертные

La première vie lessierent,
De mal faire puis ne cessierent¹⁷

для охраны границ и накопленного и награбленного ими имущества вынуждены были избрать из своей среды самого сильного («ung grant vilain»). Миниатюра с надписью Le premier Roy (рис. 11) представляет его в позе неподвижно восседающего на троне божества, на голову которого избравшие его возлагают корону.



13. ЛИЦЕМЕР



14. ДВОРЯНЕ И КРЕСТЬЯНЕ



15. БЕДНОСТЬ И БОГАТСТВО



16. МЕДЕЯ

Идея возмездия за злоупотребление властью развернута в трех иллюстрациях из царствования Нерона. Весьма реалистично, с уклоном в натурализм, передана сцена вскрытия тела Агриппины, матери Нерона, убитой по его приказанию (рис. 12). Римский император, с длинной бородой, в короне и в одеянии библейского первосвященника, присутствует при этом с невозмутимым видом, который не покидает его и в картине другого злодеяния—смерти Сенеки. Философ принужден был избрать себе род самоубийства по воле императора. Наконец, последнего постигает заслуженная кара: чтобы избежать гнева народа, тиран пронзил себя мечом на глазах двух подданных.

■ Подкупность и развращенность суда нашли свое отражение в образе Аппия Клавдия. На одной из двух посвященных ему миниатюр Виргиний подносит преступному судье голову своей дочери, которую он обезглавил, спасая от бесчестия (событие это привело к возмущению народа и к свержению децемвиров в 304 г.).

Жесточайшие нападки на церковь создали яркий образ Лицемера (Faux-Semblant) в поэме, а в эрмитажном кодексе—одну из замечательных миниатюр с нищенствующим монахом в его келье (рис. 13). Ее стальной, холодный колорит выдержан в стиле и характере данного индивидуума. Картинка не требует комментария: Лицемер сам указывает на лежащие перед ним различные одежды, которые он меняет сообразно обстоятельствам для сокрытия своего истинного лица:

Or sui chevalier, or sui moine,
Or sui prélat, or sui chanoine,
Or sui clerc, autre or sui prestre,
Or sui disciple et or sui mestre¹⁸.

(M a r t e a u, III, 82).

Глубокие классовые противоречия вскрывает мирная картинка, противопоставляющая работающих в поте лица вилланов и въезжающих на поле труда праздных кавалеров (рис. 14). Последние гордятся своими гербами и происхождением и мнят себя выше тех, кто обрабатывает землю и зарабатывает себе хлеб:

Ceux qui les terres cultivent
Ou qui de lor labor se vivent¹⁹.

Но ведь природа всех создала равными, стоит только взглянуть на людей, когда они рождаются:

Car gey (je) fais tous semblables estre
Si cum il apert à lor nestre²⁰.

Имущественное неравенство отражено в *interieur'e* с фигурой Богатства в парчевом платье, которое гордо отвергает одетую в рубище коленопреклоненную просительницу—Бедность (рис. 15).

Жан де Мён выступал в качестве ожесточенного врага галантной любви и поклонения женщине и устами Разума развивал теории о шаткости счастья и непрочности любви. В ряде миниатюр проходят перед нами поучительные примеры из античной истории и мифологии: Дидона, пронзившая себя мечом из-за неверности Энея, Филис, повесившаяся в тщетном ожидании своего возлюбленного, Медея, умертвившая своих детей из-за измены Язона (рис. 16).



САД АМУРА. ОТДЫХ
Миниатура французской работы начала XVI в. из рукописи „Роман Розы“
Эрмитаж, Ленинград



17. АВТОР



18. ПРИРОДА И ГЕНИЙ



19. БЕСКОРЫСТНЫЕ ДРУЖБЫ



20. ВЛЮБЛЕННЫЙ И ДРУГ

Поведение современной женщины подвергается жесточайшим нападкам, а художнику открывает богатый материал для чисто бытовых картинок. Таковы сцены обвинения Ревнивцем его жены в присутствии соседней и жестокая расправа с ней наедине (рис. 24). Автор вынужден был впоследствии принести свои извинения за резкость нападков, и на другой миниатюре (рис. 17) он выведен обращающимся к читателю:

Comment l'Auteur moult humblement
S'excuse aux dames du Rommant²¹.

(M a r t e a u, III, 356).

В качестве лучшей формы общения между людьми выдвигается Дружба. Ее бескорыстие с большой наглядностью продемонстрировано в миниатюре, в которой всё содержимое огромного лакированного кассона отдается в распоряжение Друга (рис. 19).

Рассуждения, касающиеся космоса и мироздания, человека и природы, вложены в уста Гения и Природы (рис. 18). Проникновенное выражение их лиц не оставляет сомнения в том, что они ведут беседу на возвышенные темы. Другая не менее очаровательная сценка изображает Природу на коленях перед ее наставником, Гением, с горькой исповедью о тягостях ее управления человечеством.

К порядку той же тематики относится и любопытнейшая иллюстрация «Кузница Природы» (рис. 21), где при помощи огня, мехов и молота выковываются новые существа человеческого рода, чтобы он не страдал от убыли, наносимой ему смертью.

Comment Nature la Subtille
Forge toujours ou fils ou fille
Affin que l'humaine lignee
Par son deffaut ne faille mye²².

(M a r t e a u, IV, 20).

Но прекрасное, осуществляемое Природой, недоступно искусству человека, — сам Зевксис, прославленный художник Греции, не в силах был имитировать ее красоту, представшую пред ним в образе пяти девушек (рис. 22):

Devant li se sont tenuës
Tout en estant tres toutes nuës²³.

(M a r t e a u, IV, 20).

В отдельную группу можно выделить те иллюстрации, которые, сохраняя типаж и мизансцены первой части, несут на себе дальнейшее развитие романтической фабулы. Мы ограничиваемся воспроизведением некоторых из них. Выразительна сценка, в которой Разум, исчерпав на протяжении 3000 стихов все доводы своего красноречия для отвращения юноши от безумной любви, холодно удаляется, а опечаленный Герой спешит обратиться за утешением к Другу (рис. 23). По его совету он направляется к томлящемуся в замке Привету и, в мечтах об его освобождении (рис. 20), спускается в цветущую долину, слушая нежное щебетание птиц.

Длительные испытания, посланные богом любви, наконец, окончены — крепость взята, Vel Assueil освобожден, и Влюбленный признан достойным сорвать Розу. Такова тема последней миниатюры (рис. 25):

Ainsi euz la rose vermeille
Atant fut jour et je mesveille²⁴.

(Рукопись Эрмитажа).



21. КУЗНИЦА ПРИРОДЫ



22. ЗЕВКСИС



23. РАЗУМ ПОКИДАЕТ ВЛЮБЛЕННОГО



24. РЕВНИВЕЦ



25. ВЛЮБЛЕННЫЙ СРЫВАЕТ РОЗУ
Последняя миниатюра из рукописи «Романа Розы»
Эрмитаж, Ленинград

Хочется отметить, что иллюминаторы рукописей «Романа Розы» оказались столь же дискретны, как и авторы текста. Была ли героиня «Романа» реальной женщиной или мечтой поэта, остается загадкой. Художники своєю дерзновенною рукою не решились обнажить тайны поэтов, — душистый цветок на розовом кусте остался тем символом, который так и не был претворен ими в конкретный образ.

Художественные достоинства эрмитажной рукописи не нуждаются в апологии. Миниатюры, даже в их бесцветном воспроизведении, говорят за себя. Хотелось бы только сделать маленький акцент на некоторых не отмеченных в ходе изложения индивидуальных особенностях искусства мастера. Одной из таких черт является любовная интерпретация пейзажа. Синие дымчатые дали, стройные деревья с узорчатой листвою на фоне безоблачного неба, легкие силуэты замков, зеленые долины со светлой лентой реки застыли в прозрачной гармонии весенней сказки художника, подобной майскому сну влюбленного поэта. Нельзя не отметить очаровательной миниатюры с отплывающим фрегатом (рис. 10), бронзовый корпус которого контрастирует с волшебно-легким замком, отражаясь вместе с ним в бирюзовом зеркале вод с серебристою зыбью. Опозитивирование ландшафта не заглушило в мастере реалистической стороны таланта. Достаточно указать на жуткие, полные глубокого реализма образы старух (рис. 2), на правдиво переданные сцены с тюремщицей в камере заключенного Привета с крадущейся крысой с мышонком в зубах, на картинку, где изображено вырезание языка Злословию, на эпизоды из античной истории в неприкрашенной реальности современного быта, на изображения охоты, рыбной ловли, обработки земли и др. Большим мастерством отмечена передача одежды, от бархата, парчи и меха высших классов до лохмотьев бедняков; для истории костюма эрмитажная рукопись дает богатый материал. Художник расширил круг сюжетов, которые давали повод к изображению обнаженного тела. Миниатюрист не ограничивается более одной картинкой позирования Зевксису пяти красавиц. Он сбросил одежды с Природы, в которые она была облачена

как в ксилографиях парижского издания «Розы» 1493 г.²⁵, так и в прелестной миниатюре другого кодекса конца XV в.—«Livre des échecs amoureuux»²⁶, и вывел ее на сцену в ее естественном состоянии. Для первобытных людей одежда в значительной мере была признана им излишней, между тем как граверы упомянутого издания, закутав их с ног до головы, держались, очевидно, другого взгляда.

В особой тонкости передачи мастером различных душевных переживаний действующих персонажей обнаруживается подлинное чутье иллюстратора, всецело проникнутого поэзией произведения, которое ему было вручено для украшения.

Обращаясь для сравнения рукописи Эрмитажа к единственной полностью изданной серии миниатюр «Романа Розы»—к Венскому кодексу № 2592²⁷, мы должны констатировать глубокие стилистические отличия обоих произведений, обусловленные разницей во времени их возникновения. Шахматные и орнаментальные фоны, хрупкие фигурки с условной жестикуляцией, плоскостные пространственные отношения характерны для конца XIV в., времени иллюминирования венского экземпляра. В поздней эрмитажной рукописи они звучали бы анахронизмом. Сплошные фоны, постепенно приподнимающие с начала XV в. свою завесу для робких проявлений натурализма, окончательно вытеснены теперь естественным или архитектурным фоном, в рукописи Эрмитажа—пейзажем, интерьером, лоджиями. Полнокровные фигурки легко и свободно передвигаются в трехмерном пространстве.

Сопоставление с другим комплексом иллюстраций, хронологически более близким, открывает интересные возможности. Мы имеем в виду кси-



СТРАНИЦА ИЗ ЧАСОСЛОВА
АННЫ БРЕТАНСКОЙ. «АПРЕЛЬ»
Миниатюра мастерской Жана Бурдишона,
1507—1508 гг.

Национальная библиотека, Париж

лографии парижского издания «Романа Розы» (около 1493 г.), полностью перепечатанные в пятом томе издания Marteau. При естественной разнице фактур вульгаризированной гравюры и аристократической миниатюры, сходство отдельных моментов изображения, в особенности же поразительная близость четырех гравюр с соответственными миниатюрами (Зависть, Дворяне и крестьяне, Зевксис и Охота), наводит на мысль о заимствовании. Имело ли оно действительно место, или налицо результат использования одного общего, нам неизвестного, источника, установить затруднительно. Связь с печатной графикой представляется нам более ясной в другом факте — в несколько искусственном включении в миниатюру со сценой охоты фигуры Жана де Мёна (рис. 18). Его изображение могло проникнуть в рукописную книгу из печатной, в которой оно вытеснило неизменный для манускриптов портрет Гийома де Лорриса. Стандартная миниатюра с поэтом у пульта в конце первой части подписывается в печатных изданиях именем затмившего славу знаменитого трувера его продолжателя²⁸. Фигура последнего в рост, с поднятой рукой встречается и в других гравюрах (см. Bourdillon, *The early editions of the Roman de la Rose*. London, 1906, 109, 138, § 35). В такой позе перешла она и в кодекс Эрмитажа.

Сказанное затрагивает интересную проблему взаимного влияния живописной иллюстрации и печатной графики «Романа Розы», которая еще ждет своего исследователя.

Публикуемая рукопись в старых инвентарях Библиотеки Штиглица датирована началом XVI столетия. Ничто не противоречит этой хронологии. По ее стилю, техническим приемам, костюму, обычаям²⁹ и обстановке можно относить исполнение ее к первым двум десятилетиям названного века. В эту эпоху искусство иллюминирования начинает клониться к упадку. На французской почве оно дает последний пышный расцвет в творчестве ряда мастеров — Жана Бурдишона, Мишеля Коломба, Годфруа де Батав и др. С именем первого связано, как известно, иллюминирование одного из самых знаменитых кодексов — Часослова королевы Анны Бретанской, парижской Национальной библиотеки, законченного в 1507—1508 г.³⁰ Новейшие исследователи установили, однако, участие в исполнении названного манускрипта различных мастеров, объединенных Бурдишоном в руководимой им мастерской. Рукопись «Романа Розы» в собрании Эрмитажа имеет, по нашему мнению, много точек соприкосновения с названным Часословом. Отсутствие в ней архитектурных рамок и меньшая пышность обрамления страниц не могут служить препятствием для сопоставления обоих произведений. Те же особенности не помешали L. Delisle приписать школе Бурдишона два новых Часослова, причем в манускрипте библиофила Vadin общим с рукописью Эрмитажа является и малый формат миниатюр³¹. Близость «Романа Розы» с кодексом Анны Бретанской особенно ощутительна в страницах месяцев «Календаря» как в общности стиля, так и в сходстве технических приемов. В воспроизводимом в качестве примера листе «Апреля» (см. стр. 901) можно отметить ряд аналогий с миниатюрами «Романа»: в стиле, характере и костюме женских фигур (ср. Отдых в саду Амура), в построении композиции (ср. Сад Амура на первой странице с возвышающимся холмом справа), в сходстве архитектуры (ср. миниатюру с мечтающим Влюбленным). Не меньшею близостью отмечены фигуры косарей (Июнь) и кавалеров (Май) с соответственными персонажами рукописи Эрмитажа; хозяин у стола (Февраль) является родным братом Лицемера. В передаче же экспрессии

лиц всего фигурного комплекса предпочтение следует, без сомнения, отдать искусству художника «Романа Розы». В последнем повторяются и фоны открытых лоджий, и отдельные пейзажные мотивы страниц самого Часослова — характер далеких планов, своеобразная интерпретация лесной чащи, узорчатость листвы, структура плетеного заборчика и др.³² Можно было бы умножить аналогии, но и сказанного достаточно для обоснования предположения, что мастерство иллюстратора рукописи Эрмитажа сложилось в том ателье, в котором был создан упомянутый шедевр французской живописи начала XVI в.

Но ни имени автора, ни инициалов его не удалось обнаружить при тщательном анализе рукописи Эрмитажа. Иллюстраторы манускриптов принадлежат к скромным художникам, — подписные экземпляры тонут среди массы анонимного материала, который оставила нам эта область искусства. Быть может, счастливая находка современной рукописи документа другого порядка — счета, грамоты, хроники и т. п. — снимет когда-нибудь тайну с рукописи Эрмитажа и откроет веками скрытое имя ее блестящего иллюминатора³³.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ M. de Laborde, Le comte P. Durrieu. Sa vie et son œuvre, P., 1928, 11 (Bibliographie).

² Рукопись парижской Biblioth. Nat. franç. № 24392 содержит 115 миниатюр. Манускрипт в Valence, известный Langlois только по упоминанию в литературе, — 182 миниатюры. — E. Langlois, Les manuscrits du Roman de la Rose, P., 1910, 178.

³ «Там, где я обязан».

⁴ «Страх смерти смущает меня».

⁵ «Здесь начинается Роман Розы, в коем все искусство любви заключено». «Вот конец Романа Розы, в коем все искусство любви заключено».

⁶ «На двадцатом году моей жизни».

⁷ «На пятнадцатом году моей жизни».

⁸ Известно о существовании отдельных рукописей I и II части, а также фрагментов поэмы.

⁹ «Arrachez, hommes sages, arrachez ces livres dangereux des mains de vos fils et de vos filles. Si je possédais un seul exemplaire du Roman de la Rose et qu'il fût unique... je le brûlerais plutôt que de le vendre pour le publier» («Вырывайте, благоразумные люди, вырывайте эти опасные книги из рук ваших сыновей и дочерей. Если бы я владел одним экземпляром Романа Розы и он был единственным... я предпочел бы его сжечь, чем продать его для обнародования»). — Marteau, I, p. CV.

¹⁰ На русском языке имеется следующая литература: О. Петерсон и Е. Балбанова, Западно-европейский эпос и средневековый роман, СПб. 1896, I, 213—246 (краткий пересказ прозой содержания «Романа»); проф. Стороженко, Очерк истории западно-европейской литературы. Лекции, читанные в Московском университете, М., 1908, 92 сл. (краткий разбор поэмы); И. Балдуков, История западно-европейской литературы, под ред. Корша и Кирпичникова, СПб. 1880—1883, II, 570 сл. (детальный анализ «Романа», изложение его содержания и разбор его влияния на последующую литературу). На французском языке самым удобным для пользования представляется издание Marteau (op. cit.) с параллельными текстами — романским и современным французским.

¹¹ Langlois считает число дошедших до нас экземпляров равным четыремстам, что дает лишь слабое представление о некогда существовавшем их количестве.

¹² Но важная для хронологии «Романа» миниатюра с битвой Манфреда и Карла Анжуйского в ней опущена.

¹³ Сходная фигура ангела в золотых доспехах, с большими крыльями встречается в Часослове Людовика XII, конца XV в., в Публичной библиотеке им. Салтыкова-Щедрина, Ленинград (Lat. Q. v. I, № 125).

¹⁴ Все три листа воспроизведены в упомянутой в тексте статье А. Куhn'a.

¹⁵ Chalmеа — пастуший гобой, свирель; g a l o u b e t — прямая флейта.

¹⁶ «Как люди прошлого времени не имели никакого накопленного сокровища, кроме того, что принадлежало всем сообща по совести, и не имели ни князя, ни короля».

¹⁷ «Оставили прежнюю жизнь и с тех пор не переставали дурно поступать».

¹⁸ «То я рыцарь, то монах, то прелат, то каноник, то иное духовное лицо, то священник, то ученик, то учитель».

¹⁹ «Те, кто возделывают земли или живут своим трудом».

²⁰ «Ибо всех я сделала подобными, как это видно при их рождении».

²¹ «Как автор весьма смиренно извиняется перед дамами романа».

²² «Как хитроумная природа куёт всегда либо мальчика либо девочку, чтобы род людской никогда не пресекся по ее вине».

²³ «Перед ним они стояли, будучи совсем обнажены».

²⁴ «Итак, я получил алую розу, наступал день, и я проснулся».

²⁵ Восемьдесят три гравюры из парижского издания Jean Dupré около 1493 г. полностью переизданы в V томе издания Marteau.

²⁶ H. Martin, *Les bijoux de l'enluminure à la Bibliothèque Nationale*, P., 1928, pl. 79, fig. XCVI. «Comment Nature se montre à l'acteur du livre romé» («Как Природа является автору стихотворного произведения»). Этот лист имеет много общих черт с миниатюрами первых страниц рукописей «Романов Розы» с их изображением лежащего под покрывалом обнаженного Героя.

²⁷ Пятьдесят четыре миниатюры воспроизведены в статье A. Kuhn'a, табл. I—XI.

²⁸ Такая замена была вполне допустима без расхождения с иллюстрируемым текстом конца первой части, который гласит:

Cy endroit trespassa Guillaume
De Loris et n'en fist plus pseaulme;
Mais après plus de quarante ans,
Maistre Jehan de Meung ce Rommans
Parfist...

(Marteau, II, 2).

(«На этом месте скончался Гийом де Лорис и больше ни одного стиха не написал. Но более сорока лет спустя мэтр Жан де Мён закончил этот роман»).

²⁹ Любопытно, что многократно повторяющийся жест Влюбленного, приподнимающего шляпу в качестве приветствия, находится в полном соответствии с вежливостью того времени, требовавшей обнажать голову при встрече с высшими по положению. Обратим внимание и на утвердившуюся в начале XVI в. моду на обувь, широкую, с тупым носком, неизменную для персонажей нашего «Романа Розы», которая в одной более ранней миниатюре с церковной процессией из breviария Рене II Лотарингского, конца XV в., еще борется с прежним остроконечным фасоном (см. в серии *Les grands artistes*: H. Martin, *Les peintres de manuscrits et la miniature en France*. P., s. a., fig. 28).

³⁰ Рукопись получила особую известность, благодаря ее хромолитографскому изданию Curmer в 1861 г.

³¹ L. Delisle, *Les grandes heures de la reine Anne de Bretagne et l'Atelier de Bourdichon*, P., 1913, 65, 70.

³² Сравни, например, следующие листы: Святое семейство, св. Лифар, Петр, Губерт, Магдалина, Катерина, Мартин и др. Можно указать также на сходство с другой работой Бурдишона, с Часословом библиотеки Арсенала в Париже, в котором группы смертей и путти на миниатюрах «Бегство в Египет» и «Смерть и Папа» близки к антуражу гербов рукописи Эрмитажа. (E. Mâle, *J. Bourdichon et son atelier* G. d. B. A., 1904, 451, 458).

³³ Таким путем было установлено и оставшееся неизвестным до 1868 г. авторство Бурдишона: в архивах королевы Анны Бретанской было обнаружено ассигнование на уплату художнику 1 050 ливров—«de ce qu'il nous a richement et somptueusement historié et enluminé unes grans Heures pour nostre usage et service» («за то, что он богато и пышно разрисовал и раскрасил большой Часослов для нашего употребления и пользования»). (См. «Heures d'Anne de Bretagne», éd. Biblioth. Nation., Département des Manuscrits, P., s. a., 3).