

François
VILLON

1431/32 – после 1463

Франсуа
ВИЙОН

*Вино в аду
не по карману*



АЗБУКА

Санкт-Петербург

УДК 821.133.1
ББК 84(4Фра)-5
В 42

Перевод с французского Юрия Корнеева
Серийное оформление Вадима Пожидаева
Оформление обложки Вадима Пожидаева-мл.

- © Ю. Б. Корнеев (наследники), перевод, 1996
- © Р. П. Еремина, примечания, 1996
- © Г. К. Косиков (наследник), статья, 1984
- © Издание на русском языке, оформление.
ООО «Издательская Группа
„Азбука-Аттикус“», 2022
Издательство АЗБУКА®

ISBN 978-5-389-20755-4

ФРАНСУА ВИЙОН

Все, что мы знаем о жизни и личности Франсуа Вийона, мы знаем из двух источников — из его собственных стихов и из судебных документов, официально зафиксировавших некоторые эпизоды его биографии. Однако источники эти способны не только раскрыть, но и скрыть облик Вийона. Что касается правосудия, то оно пристрастно — интересуется человеком лишь в той мере, в какой тот вступил в конфликт с законом: постановления об аресте, протоколы допросов, судебные приговоры ясно говорят нам о характере и тяжести преступлений, совершенных Вийоном, но по ним никак невозможно воссоздать человеческий и уж тем более творческий облик поэта.

Казалось бы, здесь-то и должна прийти на помощь поэзия Вийона — если понять ее как «лирическую исповедь», насыщенную откровениями и признаниями. «Признаний» у Вийона действительно много, однако большинство из них такого свойства, что именно в качестве биографического документа его стихи должны вызывать сугубую настороженность. Достаточно привести два примера. В начальных строфах «Малого завещания» Вийон настойчиво уверяет, будто покидает Париж, не вынеся мук неразделенной любви. Многие поколения читателей умилялись трогательности и силе чувств средневекового влюбленного, умилялись до тех пор, пока на

основании архивных документов не стало доподлинно известно, что Вийон бежал из Парижа вовсе не от несчастной любви, а от столичного правосудия, грозившего ему большими неприятностями: «любовь» на поверку оказалась предлогом для сокрытия воровского дела. Другой не менее известный пример: не только рядовых читателей, но и почтенных литературоведов долгое время восхищала сердобольность Вийона, отказавшего последние свои гроши трем «бедным маленьким сироткам», погибавшим от голода и холода. Конфуз случился тогда, когда обнаружили наконец, что «сироты» на самом деле были богатейшими и свирепейшими в Париже ростовщиками. Метаморфоза не только впечатляла (добросердечный юноша превратился вдруг в ядовитого насмешника), она учила, что не все сказанное Вийоном стоит принимать за чистую монету.

Скажем сразу: если судебные документы, касающиеся Вийона, рисуют протокольный образ вора и бродяги, чья внутренняя жизнь и человеческие качества остаются для нас совершенно неясными, то сам Вийон вовсе не чужд того, чтобы намеренно создать в своих стихах иронический «образ Вийона», вместо лица выставить личину. Однако в его творчестве можно обнаружить и «серьезную» сторону — сокровенное «я» поэта, скрывающееся за карикатурными масками, которые он на себя надевает. Сочетание всеохватывающего пародирования, и в первую очередь самопародирования, с неподдельностью подлинного, но словно бы «потаенного» облика Вийона составляет важнейшую черту его поэзии и нуждается во внимательном анализе. Но прежде обратимся к тем фактам жизни Вийона, которые можно считать вполне установленными.

Вийон родился в Париже в 1431 году. Его настоящее имя — Франсуа из Монкорбье — сеньории в провинции Бурбоннэ. Восемилетний мальчик, потерявший отца, был усыновлен священником Гийомом Вийоном, настоятелем церкви Св. Бенедикта.

В 1443 году Вийон поступил на «факультет искусств» — подготовительный факультет Парижского университета — и летом 1452 года получил степень лиценциата и магистра искусств. Степень эта обеспечивала ее обладателю весьма скромное общественное положение: чтобы сделать карьеру, средневековый студент должен был продолжить образование на юридическом факультете и стать доктором канонического права. Однако ученые занятия вряд ли привлекали Вийона; можно не сомневаться, что в студенческие годы он выказал себя отнюдь не тихоней, прилежно корпевшим над книгами, но настоящим сорванцом — непременным участником пирушек, ссор, драк, столкновений студенчества с властями, пытавшимися в ту пору ограничить права и вольности Парижского университета. Самый известный эпизод в этой «войне», длившейся с 1451 по 1454 год, — борьба за межевой знак, каменную глыбу, известную под названием «Pet au Diable», которую школяры Латинского квартала дважды похищали и перетаскивали на свою территорию, причем начальство Сорбонны решительно встало на сторону своих подопечных. Если верить «Большому завещанию», Вийон изобразил историю с межевым камнем в озорном бурлескном «романе» «Pet au Diable», до нас не дошедшем. Скорее всего, именно в период с 1451 по 1455 год Вийон стал захаживать в парижские тавер-

ны и притоны, свел знакомство со школярами, свернувшими на дурную дорожку. Впрочем, ничего конкретного о юности Вийона мы не знаем, а его поведение с точки зрения правосудия, вероятно, оставалось безупречным вплоть до того рокового дня 5 июня 1455 года, когда на него с ножом в руках напал некий священник, по имени Филипп Сермуаз, и Вийон, обороняясь, смертельно ранил противника. Причины ссоры неясны; можно лишь предположить, что Вийон не был ее зачинщиком и, оказавшись убийцей против собственной воли, угрызений совести не испытывал, тем более что и сам Сермуаз, как то явствует из официальных документов, перед смертью простил его. Вот почему преступник немедленно подал два прошения о помиловании, хотя и счел за благо на всякий случай скрыться из Парижа.

Помилование было получено в январе 1456 года, и Вийон вернулся в столицу, вернулся, впрочем, лишь затем, чтобы уже в декабре, незадолго до Рождества, совершить новое (теперь уже предумышленное) преступление — ограбление Наваррского коллежа, откуда вместе с тремя сообщниками он похитил пятьсот золотых экю, принадлежащих теологическому факультету. Преступление, в котором Вийон играл подсобную роль (он стоял на страже), было обнаружено лишь в марте 1457 года, и еще позже — в мае — раскрыты имена его участников, однако Вийон не стал дожидаться расследования и сразу же после ограбления вновь бежал из Парижа, теперь уже надолго. Тогда-то, в конце 1456 года, и было написано прощальное «Малое завещание» («Le Lais»), где, предусмотрительно позаботившись об алиби, он изобразил дело так, будто в странствия его гонит неразделенная любовь.

Вийон вовсе не был профессиональным взломщиком, добывающим грабежом средства к существованию. Участвуя в краже, он, скорее всего, преследовал иную цель — обеспечить себя необходимой суммой для путешествия в Анжер, где находился тогда Рене Анжуйский («король Сицилии и Иерусалима»), чтобы стать его придворным поэтом. Судя по некоторым намекам в «Большом завещании», эта затея кончилась неудачей, и Вийон, не принятый в Анжере, оказался лишен возможности вернуться в Париж, где, как ему, должно быть, стало известно, началось следствие по делу об ограблении Наваррского коллежа. 1457–1460 годы — это годы странствий Вийона.

Трудно с уверенностью судить, где побывал он за это время, чем кормился, с кем знался, кто ему покровительствовал и кто его преследовал. Возможно, хотя и маловероятно, что Вийон сошелся с бандитской шайкой «кокийяров» (во всяком случае, ему принадлежат баллады, написанные на воровском жаргоне и изображающие «свадьбу» вора и убийцы с его «суженой» — виселицей). Все дело, однако, в том, что жаргон этот был прекрасно известен и школярам, и клирикам-голиардам, и бродячим жонглерам, в компании которых Вийон вполне мог бродить по дорогам Франции.

Зато есть почти полная уверенность, что некоторое время он находился при дворе герцога-поэта Карла Орлеанского, где сложил знаменитую «Балладу поэтического состязания в Блуа», а также при дворе герцога Бурбонского, пожаловавшего Вийону шесть экю.

Точно известно лишь то, что в мае 1461 года поэт очутился в тюрьме городка Мен-сюр-Луар, находившегося под юрисдикцией сурового епископа Орле-

анского Тибо д'Оссины, недобрыми словами упомянутого в «Большом завещании». Известно также, что из тюрьмы Вийон вместе с другими узниками был освобожден 2 октября того же года по случаю проезда через Мен только что взошедшего на престол короля Людовика XI.

Причиной, по которой Вийон оказался в епископской тюрьме, могла быть его принадлежность к обществу каких-нибудь бродячих жонглеров, что считалось недопустимым для клирика; этим, возможно, объясняется суровое обращение Тибо д'Оссины с Вийоном; возможно и то, что Вийон в наказание был расстрижен орлеанским епископом.

Как бы то ни было, освобожденный из тюрьмы Вийон направляется к столице и скрывается в ее окрестностях, поскольку дело об ограблении Наваррского коллежа отнюдь не было забыто. Здесь, под Парижем, зимой 1461/62 года и было написано главное произведение поэта — «Завещание» (или «Большое завещание»).

Вийон не сумел долго противостоять столичным соблазнам: уже осенью 1462 года он вновь в Париже — в тюрьме Шатле по обвинению в краже. Из тюрьмы он был выпущен 7 ноября, после того как дал обязательство выплатить причитающуюся ему долю из похищенных когда-то пятисот эю.

Впрочем, уже через месяц Вийон стал участником уличной драки, во время которой был тяжело ранен папский нотариус, и вновь попал в тюрьму. И хотя сам он, по-видимому, никому не причинил никаких увечий, дурная слава, прочно за ним закрепившаяся, сыграла свою роль: Вийона подвергли пытке и приговорили к казни через повешение. Он подал прошение о помиловании. Томясь в ожидании почти неиз-

бежной смерти, поэт написал знаменитую «Балладу повешенных». Но чудо все-таки свершилось: постановлением от 5 января 1463 года парламент отменил смертную казнь, однако, «принимая в соображение дурную жизнь поименованного Вийона», заменил ее десятилетним изгнанием из города Парижа и его окрестностей. Постановление парламента — последнее документальное свидетельство о Вийоне, которым мы располагаем. Через три дня, 8 января 1463 года, он покинул Париж. Ничего больше о нем не известно.

* * *

Таковы достоверные факты и наиболее правдоподобные предположения. Их недостаточно, чтобы хоть с долей вероятности воссоздать целостный психологический облик Вийона. Зато их с лихвой хватило, чтобы сложилась живучая легенда о нем. Поэт-преступник; убийца с нежной и чувствительной душой; грабитель и сутенер, который, однако, трогательно любит старушку-мать; беспутный повеса, загубивший свою жизнь, но рассказавший об этой жизни в потрясающих по искренности стихах, — вот образ, столь милый сердцу многочисленных почитателей имени Вийона, либо вовсе не читавших его, либо вчитавших в его стихи собственную тоску по драматичной и яркой судьбе талантливому изгоя. «Вийон — поэт средневековой богемы», «Вийон — „прóклятый“ поэт Средневековья» — вот распространенные формулы, лучше всего выражающие суть *легенды* о нем. Создатели и поклонники этой легенды были исполнены, конечно, самых лучших намерений: им хотелось, чтобы замечательный поэт, живший полтысячи лет на-

зад, стал близок и понятен нашей современности. Но ведь понять другого (другую личность, другую эпоху, другое мировосприятие) вовсе не значит вообразить его по нашему собственному образу и подобию или понудить говорить то, что нам желательно и приятно было бы услышать. Надо понять Вийона не по аналогии с поэзией Бодлера или Верлена, как это обычно делалось, и не через призму песен Брассенса или Окуджавы, как это нередко делают теперь, а на фоне поэзии его собственного времени. Вийон писал не для нас, а для своих современников, и, только согласившись с этим, мы можем надеяться, что он и нашей современности сумеет сказать нечто существенное.

Вийон жил на исходе эпохи (XII–XV вв.), которую принято называть зрелым, или высоким, Средневековьем. Его творчество тесно и сложно сопряжено с поэзией того времени: оно вбирает в себя все ее важнейшие черты и в то же время строится в резкой полемике с ней. Надо понять природу этой полемики, а следовательно, и характер поэзии, от которой Вийон отталкивался. Важнейшая ее особенность состояла в том, что, в отличие от современной лирики, она не была средством индивидуально-неповторимого самовыражения личности. Это была поэзия устойчивых, повторяющихся тем, сюжетов, форм и формул, поэзия, в которой царствовал *канон*.

К примеру, средневековая лирика практически без остатка укладывалась в систему так называемых фиксированных жанров (рондо, баллада, королевская песнь, виреле и др.). Поэт, собственно, не создавал форму своего произведения; скорее наоборот, наперед заданная форма диктовала ему способы поэтической экспрессии. Он был не столько творцом, сколько

мастером, которому надлежало овладеть до изощренности разработанной поэтической техникой, уметь любую тему изложить на языке выбранного им жанра. Более того, сами темы средневековой поэзии тоже обладали своего рода «фиксированностью». Существовал довольно ограниченный репертуар сюжетов, которые переходили из произведения в произведение, от поэта к поэту, от поколения к поколению: хитрости и проделки женщин, невзгоды одураченных мужей, похождения сластолюбивых монахов, споры тела с душой, тема бренности всего живущего, тема судьбы («колеса Фортуны»), воспевание Богоматери и т. п.

Средневековая поэзия располагала не только репертуаром сюжетов, но и репертуаром канонов и формул на каждый случай жизни из тех, что входили в сферу литературного изображения. Поэт наперед знал, как должна складываться та или иная сюжетная ситуация, как должен вести себя тот или иной персонаж в соответствии со своим званием, возрастом, положением. Существовал канон описания пап и императоров, купцов и вилланов, юношей и девушек, стариков и старух, красавцев и уродов. Кареглазой брюнетке XIV века приходилось не удивляться, а радоваться, если поэт изображал ее в виде голубоглазой блондинки: это значило, что он удостоил ее чести, подведя под общепризнанный эталон красоты. Средневековая поэзия, таким образом, отсылала не к конкретному опыту и не к эмпирическим фактам действительности, а к данному в традиции представлению об этих фактах, к готовому культурному коду, в равной мере известному как поэту, так и его аудитории.

Что касается лирической поэзии, то больше всего в ней поражает образ самого лирического героя — какой-то наивный, на наш вкус, плоскостной характер его изображения, отсутствие психологической глубины, перспективы, отсутствие всякого зазора между интимным «я» поэта и его внешним проявлением. Средневековый поэт словно не догадывается о неповторимости собственных чувств и переживаний: он изображает их такими, какими их *принято* изображать. Не только окружающую действительность, но и себя самого он видит глазами канонов и формул. И дело тут, конечно, не в мнимой шаблонности мышления и чувствования средневековых людей, а в их уверенности, что многовековая традиция выработала наилучшие формы для выражения любого состояния или движения души.

Могла ли в этих условиях поэзия быть автобиографичной? Вот вопрос, имеющий принципиальное значение для понимания как средневековой литературной традиции, так и оригинальности творчества Вийона. Могла, хотя и далеко не всегда. С одной стороны, надо иметь в виду, что если, к примеру, поэт изображал себя и свою жену в облике пастуха и пастушки, то это вовсе не значило, что он действительно был селянином, проводившим свои дни на лоне природы. Это значило лишь, что он упражнялся в жанре *пастурели*, где образы героя и героини были заданы. Вместе с тем в творчестве поэта вполне мог отразиться и его реальный жизненный опыт, но этот опыт неизбежно проецировался на закрепленную в традиции ситуативную и изобразительную схему. Так, представляется достоверным сообщаемый поэтом XIII века Рютбёфом факт его несчастливой женить-

бы. Все дело, однако, в том, что образы гуляки-мужа и сварливой старухи-жены в «Женитьбе Рютбёфа» построены в соответствии с широко распространенным литературным канонам, не говоря уже о каноничности самого мотива «несчастной женитьбы». Рютбёф лишь отлил свой жизненный опыт в готовые формы жанра. Вот почему средневековая лирика бывала автобиографичной, но ей едва ли возможно было стать интимно-исповедальной в современном понимании слова.

Наконец, средневековая поэзия знала не только канонические жанры, темы, образы и формы, она знала и канонических *авторов* — тех, у кого эти формы нашли наиболее удачное и совершенное воплощение. Понятно, почему авторитетный поэт-предшественник служил образцом для всех его последователей, неукоснительно подражавших ему, даже если их разделяло несколько столетий. Понятно и то, почему средневековая поэзия буквально переполнена литературными и культурными реминисценциями, прямыми заимствованиями, переносом целых кусков из произведения в произведение. Французская поэзия зрелого Средневековья представляла собой как бы замкнутую систему взаимоотражающих зеркал, когда каждый автор видел действительность глазами другого и в конечном счете — глазами канона.

Но самое увлекательное заключается в том, что вся эта система, все жанры, сюжеты и образы средневековой поэзии были объектом постоянного и упорного самопародирования, а оно в свою очередь было лишь частью всеохватывающей пародийной игры, которую вела с собой средневековая культура в целом. Каков характер этой игры?

Прежде всего подчеркнем, что средневековая пародия не знает запретных тем. В первую очередь и с особым размахом пародировались наиболее серьезные и, казалось бы, не допускавшие ни малейшей насмешки явления средневековой культуры — культ, литургия, когда, например, Деву Марию представляла нетрезвая девица, а торжественное богослужение проводили над богато украшенным ослом. В скабрёжном духе снижались церковные тексты, включая Библию, вышучивались святые, которых наделяли непристойными именами вроде св. Колбаски, пародировались слова самого Иисуса на кресте («Посему Господь велел и наказал нам крепко пьянствовать, изрекши свое слово: „Жажду“»), пародировались государственная власть, двор, судопроизводство.

Это находило отражение как в различных драматических представлениях Средневековья (*comu, фарсы*), так и в поэзии. Существовал, например, специальный пародийный жанр *кок-а-лан*, извлекавший комический эффект из алогичного нагромождения разнообразнейших нелепостей. Что касается собственно лирики, то здесь комическую параллель к высокой куртуазной поэзии составляли так называемые *дурацкие песни* (*sottes chansons*): вместо неприступной и немилосердной красавицы «героиней» «дурацких песен» оказывались публичная женщина или содержательница притона, сводня, старая, толстая, хромая, горбатая, злая, обменивающаяся со своим любовником отвратительными ругательствами и тумаками. «Дурацкие песни» получили громадное распространение и процветали на специально устраиваемых состязаниях поэтов.

Все это значит, что объектом пародийного осмеяния были отнюдь не отжившие или периферийные

моменты средневековой культуры, но, наоборот, моменты самые главные, высокие, даже священные. Тем не менее средневековая пародия, как правило, не только не навлекала на себя гонений, но даже поддерживалась многими церковными и светскими властями. Достаточно сказать, что пародии на церковную службу вышли из среды самих священнослужителей и были приурочены к большим религиозным праздникам (Рождество, Пасха).

Причина в том, что средневековая пародия стремилась не к дискредитации и обесценению пародируемого объекта, а к его комическому удвоению. *Рядом* с этим объектом возникал его сниженный двойник; рядом с величавым епископом — кривляющийся мальчишка в епископской митре, рядом с настоящим *Credo* — *Credo* пьяницы, рядом с любовной песней — «дурацкая песня». Подобно тому как клоун, прямой наследник традиции средневековой пародии, отнюдь не покушается на авторитет и мастерство тех, кого он передразнивает, но в комической форме обнажает и демонстрирует их приемы, так и сама средневековая пародия, словно «от противного», утверждала и укрепляла структуру пародируемых объектов. «Дурацкие песни», например, вовсе не разлагали куртуазной лирики, но, являясь ее бурлескным двойником, лишь подчеркивали силу и значительность высокой «модели любви». В этом отношении особое значение имеет тот факт, что авторами «дурацких песен» были те же поэты, которые создавали образцы самой серьезной любовной лирики: поэтам вольно было сколько угодно пародировать темы и жанры собственного творчества — всерьез говорить о любви они все равно могли лишь при помо-

щи куртуазных канонов и формул. Ни одна «дурацкая песня» не способна была их обесценить.

Комическую поэзию Средневековья мы будем называть «вывороченной поэзией», поскольку она строилась именно на принципе выворачивания наизнанку поэзии серьезной. В основе средневековой пародии, переводившей на язык буффонады любые общепринятые представления и нормы, лежало отнюдь не кощунство и даже не скепсис, а, наоборот, глубокая вера в эти представления и нормы. Средневековая пародия не отстранялась и не освобождала от существующих культурных и поэтических ценностей, она доказывала их жизненность.

Читателя, знакомого со всеми этими особенностями средневековой поэзии, творчество Вийона с первого взгляда может даже разочаровать. Там, где он надеялся найти глубоко своеобразное проявление личности поэта, обнаруживаются лишь веками разрабатывавшиеся темы, образы и мотивы.

Действительно, *материал* поэзии Вийона целиком и полностью принадлежит традиции. И это касается не только стихотворной и словесной техники (метрика, строфика, система рифм, акrostихи, анаграммы и т. п.). Излюбленный Вийоном жанр баллады имел к середине XV века уже весьма почтенный возраст и даже был канонизирован Эсташем Дешаном в конце предшествующего столетия. По своей тематике стихи Вийона также вполне традиционны: «колесо Фортуны», то возносящее, то сбрасывающее людей вниз, недолговечность женской красоты, смерть, уравнивающая всех, и т. п. Один из стержневых для обоих «Завещаний» образ «немилосердной дамы» (*la dame sans merci*), отвергающей домогательства не-

счастливого влюбленного (*l'amant martyr*), также не оригинален: как раз незадолго до Вийона, в первой трети XV века, разработкой этой темы прославился Ален Шартье, учинивший над «безжалостной красавицей» настоящий суд и утопивший ее в колодце слез, вызвав тем самым многочисленные подражания, «ответы» и «возражения». Более того, Вийон не просто воспроизводит традиционные мотивы средневековой поэзии, но нередко ориентируется на совершенно конкретные образы, созданные его знаменитыми предшественниками. Так, «Спор сердца и тела Вийона», «Баллада о сеньорах былых времен», «Баллада о том, как варить языки клеветников» представляют собой откровенные парафразы «Спора Головы и Тела», баллады «Но где ж Немврод...», «Баллады против злоязычных» Э. Дешана, а прославленные «Жалобы Прекрасной Оружейницы» — парафраз «Жалоб Старухи» из второй части «Романа о Розе».

Сразу же скажем, что в большинстве случаев все эти темы, мотивы и образы трактуются Вийоном сугубо комически. Но и в комизме его нетрудно обнаружить множество традиционных черт, прямо связанных с приемами «вывороченной поэзии». В «Большом завещании», например, Вийон представляется больным и умирающим от неразделенной любви поэтом, который отказывает перед смертью свое, по большей части несуществующее, имущество. Все «отказы» имеют шуточный, насмешливый, издевательский или непристойный характер — в зависимости от отношения Вийона к тому или иному «наследнику». Такие бурлескные «Завещания» были каноническим жанром средневековой поэзии, широко распространенным уже за много веков до Вийона. Из ближних

к нему образцов назовем «Завещание» Э. Дешана (конец XIV века) и «Завещание узника» Жана Ренье (начало XV века). С традициями средневекового комизма связаны у Вийона и многие другие жанры и мотивы. Так, «Баллада истин наизнанку», «Баллада примет», как и многие пассажи «Большого завещания», внешне написаны совершенно в духе «вывороченной поэзии». Прославленная «Баллада о Толстухе Марго», в которой долгое время видели интимное и пикантное признание Вийона-сутенера, на самом деле вовсе не автобиографична, а представляет собой типичный образчик «дурацкой баллады». О пародировании Вийоном Священного Писания, текстов Отцов и учителей Церкви не приходится и говорить — все это не выходило за рамки расхожих «школьных» шуток средневековых клириков.

Перечисление можно продолжить, но и сказанного довольно, чтобы возник вопрос: в чем же в таком случае оригинальность и новаторство Вийона? Ведь его совершенно уникальное место во французской поэзии ни у кого не вызывает сомнений.

Оригинальность Вийона — в первую очередь в его *отношении* ко всей (как серьезной, так и комической) культурно-поэтической традиции зрелого Средневековья, в той критической дистанции, которую он сумел установить по отношению к этой традиции, ощутив свое превосходство над нею и превратив ее в материал для иронической игры.

Вийон — поэт прежде всего и по преимуществу пародирующий. Однако его пародирование имеет совершенно иные, нежели средневековый комизм, содержание и направленность. Хотя Вийон охотно прибегает к приемам «вывороченной поэзии», эти приемы либо сами являются объектом насмешки,

либо служат целям глубоко чуждым, даже враждебным духу веселого «снижения» и «удвоения». Его смех основан не на таком — буффонном — удвоении пародируемых норм, произведений и т. п., а на их ироническом и безжалостном разрушении, прежде всего на разрушении и обесценении канонов традиционной поэзии. Если творчество Вийона и можно сравнить с вершиной средневековой поэзии, то лишь с такой, откуда он с откровенной насмешкой оглядывает почву, его породившую.

Тому есть свои причины. С одной стороны, сама поэтическая культура зрелого Средневековья, пережив начиная с XII века эпоху возвышения и расцвета, в XV столетии вступила в период если не упадка, то, во всяком случае, определенного застоя: ее каноны все больше и больше превращались в штампы, в «общие места», вызывавшие недоверчивое к себе отношение: во времена Вийона уже встречалось немало поэтов, заподозривших, например, каноническую трактовку темы любви в жизненной неадекватности; они по всем правилам описывали невероятные мучения «отвергнутого влюбленного», с тем, однако, чтобы в последней строчке заявить: «Так принято говорить, но в жизни так никогда не бывает».

Вийон же распространил свое недоверие практически на всю поэтическую (и не только поэтическую) культуру Средневековья, превратив это недоверие в принцип своего творчества. В значительной мере этому способствовало и социальное положение Вийона — преступника и бродяги. И как гражданское лицо, и как поэт, не находившийся на службе ни у кого из владетельных особ, не являвшийся также членом никаких поэтических корпораций (а ведь и то и другое было в XV веке само собой разумеющимся),

Вийон оказался как бы на периферии средневекового общества, едва ли не полностью отрешенным от его норм и ценностей, что и позволило ему увидеть мир этих ценностей не изнутри, а как бы извне, со стороны. Отсюда — самобытность поэзии Вийона, отсюда же и ее исключительный внутренний драматизм, основанный на разладе между каноническими способами экспрессии, существовавшими в ту эпоху, и «неканоническим» взглядом на жизнь самого Вийона.

Принцип его поэзии — ироническая игра со всем твердым, общепринятым, раз навсегда установленным. Излюбленные средства этой игры — антифразис (употребление слов в противоположном значении) и двусмысленность.

С особой непосредственностью игра Вийона ощущается на предметном уровне — там, где появляются конкретные персонажи и вещи. Если Вийон называет кого-либо из своих «наследников» «честнейшим малым», значит тот отъявленный прохвост; если говорит о нем как о «красавце», то на самом деле хочет выставить уродом; если клянется в любви к нему, то, стало быть, ненавидит, и т. п. Если он дарит своему знакомому красивый «воротничок», то подразумевает веревку палача; если хвалит «прекрасную колбасницу» за то, что она ловка «плясать», то обыгрывается второе, жаргонное и непристойное, значение этого слова. Насколько сложной и яркой бывает у Вийона эта игра, показывает следующий пример.

В «Балладе последней» «умирающий от любви» герой торжественно объявляет, что перед кончиной выпил красного вина под названием «морийон». Но слово «мор», входящее в «морийон», как раз и значит «смерть», а то, что вино было красным (красный

цвет — цвет любви), указывает как будто и на причину гибели бедного «мученика». Вместе с тем, поскольку «морийон» было винцом отнюдь не первого разбора, упоминание о нем раскрывает пародийный смысл строки и всей баллады (Вийон и не думал расставаться с жизнью из-за девицы легкого поведения, которую сделал героиней «Большого завещания»). Но и это не все. Вийон не только усиливает насмешливый смысл сказанного, но и переводит мысль своей аудитории в иной предметный план: в названии вина содержался намек на антипатичного Вийону (как и всей Сорбонне) аббата Эрве Морийона, который умер незадолго до того, как было написано «Большое завещание».

Если учесть, что предметный план обоих «Завещаний» исключительно богат, что в нем фигурируют десятки персонажей (стражники, судейские, церковники, школяры, торговцы, ростовщики, воры, проститутки), каждый из которых охарактеризован по меньшей мере двусмысленно, что столь же двусмысленны и все «отказы» Вийона, что у него не найти буквально ни одного слова, сказанного «в простоте», мы поймем, что его игра имеет не случайный и эпизодический, но тотальный и целенаправленный характер, организуя все его творчество.

Сам акт «номинации» — обозначения предмета при помощи того или иного слова — выполняет у Вийона совершенно специфическую функцию. В обычной речи предметы называют затем, чтобы определить их, придать им твердый, однозначный смысл. Вийон же, наоборот, указывает на первое, лежащее на поверхности значение слова лишь для того, чтобы за ним открылось второе, третье, четвертое, чтобы эти значения, накладываясь, перекрещиваясь

и противоречия друг другу, поколебали устойчивый порядок мира, его привычные смысловые связи. Вийон создает атмосферу зыбкости, недоверия к им же сказанному слову в той мере, в какой оно отсылает к знакомому облику людей и предметов; чем более знакомым кажется этот облик, тем более непрочным, готовым в любой миг рассыпаться является он у Вийона.

Не менее важна игра, которую Вийон ведет с различными языковыми стилями своей эпохи. Существовали стили юридический и церковный, бытовой и торжественный, существовали профессиональные языки и жаргоны (судейских, торговцев, ростовщиков, воров и т. п.). В таких стилях заложено немало принудительности: стремясь овладеть человеком, они заставляют его думать о жизни в предустановленных категориях и далее — вести себя в соответствии с этими категориями. В них воплощен определенный способ, даже форма мышления, и все они в конечном счете разнесены и закреплены за разными сферами жизни, каждая из которых требует своего тона, слога, фразеологии.

Иронический смысл поэзии Вийона и прежде всего «Завещаний» ясно обнаруживается в том, что Вийон почти нигде не говорит «своим голосом». Во всяком случае, стоит только появиться новому персонажу, как Вийон немедленно заговаривает с ним (или о нем) на его собственном языке. Если он обращается с поздравлением к аристократу Роберу д'Эстутвилю, то составляет его в куртуазных выражениях; если речь заходит о менялах с Нового моста, Вийон легко и к месту вворачивает словечки из их жаргона; если о ворах — может написать целую балладу на воровском жаргоне.

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Г. Косиков.</i> Франсуа Вийон	5
<i>О. Мандельштам.</i> Франсуа Виллон	43

ЛЭ, ИЛИ МАЛОЕ ЗАВЕЩАНИЕ

I. «Я, Франсуа Вийон, школяр...»	57
II. «Под Рождество, глухой порой...»	58
III. «Я не забыл, из-за кого...»	59
IV. «Улыбкою и блеском глаз...»	60
V. «Меня коварный взгляд ее...»	61
VI. «Себя сводить в могилу сам...»	62
VII. «Но как разлука ни тяжка...»	63
VIII. «Коль скоро суждено навек...»	64
IX. «Во-первых, пусть моею славой...»	65
X. «Оставлю сердце я, засим...»	66
XI. «Засим, пусть мой двуручный меч...»	67
XII. «Засим, получит Сент-Аман...»	68
XIII. «Робер Вале, рассудком слабый...»	69
XIV. «Но, сын родителей почтенных...»	70
XV. «Засим, чтоб чем-то пропитанье...»	71
XVI. «Засим, пусть друг мой Жак Кардон...»	72
XVII. «Засим, хочу трех псов дебелых...»	73
XVIII. «Засим, пускай сеньор Гриньи...»	74
XIX. «Пусть водопой Попен возьмет...»	75
XX. «Засим, хочу, чтоб не забыл...»	76
XXI. «Засим, пусть прасол Жан Труве...»	77
XXII. «Начальник стражи городской...»	78

XXIII. «Засим, Перне Маршан, кого...»	79
XXIV. «Засим, пусть Лу и с ним Шоле...»	80
XXV. «Засим, день ото дня сильней...»	81
XXVI. «Нет, Госсуэн, Марсо, Лоран...»	82
XXVII. «Засим, я степень, что была...»	83
XXVIII. «Зовут двух этих горемык...»	84
XXIX. «Им также — „Посох“ (проще, „Клюшка“)...»	85
XXX. «Засим, тот скарб, что мной нажит...»	86
XXXI. «Пусть заберет бородобрей...»	87
XXXII. «Нищенствующим орденам...»	88
XXXIII. «Клюку святого Мавра пусть...»	89
XXXIV. «Засим, Мербефу и Лувье...»	90
XXXV. «Вот так, свое диктуя лэ...»	91
XXXVI. «И все ж, хоть трезв я был вполне...»	92
XXXVII. «Как и способность к подражанию...»	93
XXXVIII. «Зато фантазия, а с ней...»	94
XXXIX. «Когда ж, опомнившись с трудом...»	95
XL. «Составлено рукой Вийона...»	96

БОЛЬШОЕ ЗАВЕЩАНИЕ

I. «Лет тридцати испил сполна я...»	99
II. «Я не вассал его, не связан...»	100
III. «А коль возникнет подозренье...»	101
IV. «Со мною был он столь жесток...»	102
V. «А я, в Тибо врага любя...»	103
VI. «Бесхитростным своим молением...»	104
VII. «Нет, за себя — не за него...»	105
VIII. «Дай Бог, чтоб стал счастливей он...»	106
IX. «Пусть будут рождены владыке...»	107
X. «Но поелику ослабел...»	108
XI. «В году шестьдесят первом я...»	109
XII. «Познал я бедность, горе, стыд...»	110
XIII. «Утешил наш Спаситель встарь...»	111
XIV. «Да, грешен я и каюсь в том...»	112

XV. «„Роман о Розе“ — славный труд...»	113
XVI. «Поверь я, что, сойдя в могилу...»	114
XVII. «Встарь к Александру был в цепях...»	115
XVIII. «Рек Александр в сердцах ему...»	116
XIX. «Но что поделаешь? Судьбою...»	117
XX. «Царь, вняв ему, сказал: „Пират...“»	118
XXI. «Когда бы с Александром Бог...»	119
XXII. «Как я о юности жалею...»	120
XXIII. «Она ушла, и жизнь влачу я...»	121
XXIV. «Но, право, слишком много я...»	122
XXV. «Да, я любил — молва не лжет...»	123
XXVI. «Когда б я, будучи юнцом...»	124
XXVII. «Я жил, как завецал мудрец...»	125
XXVIII. «Бежит скорее, чем челнок...»	126
XXIX. «Где щеголи, с кем я кутил...»	127
XXX. «Из тех, кто здравствует, одни...»	128
XXXI. «У богатеев есть все блага...»	129
XXXII. «У них что хочешь, то и жри...»	130
XXXIII. «Но зря задерживаюсь я...»	131
XXXIV. «Попам оставим сей предмет...»	132
XXXV. «Я, как отец и дед покойный...»	133
XXXVI. «На нищету пеняю я...»	134
XXXVII. «Сеньор?.. И что теперь с того...»	135
XXXVIII. «Рожден я не от серафима...»	136
XXXIX. «Я знаю: нищих и богатых...»	137
XL. «Умрет Парис, умрет Елена...»	138
XLI. «Смерть шею вспучит и живот...»	139
Баллада о дамах былых веков	140
Баллада о сеньорах былых веков	142
Баллада на старофранцузском	144
XLII. «Но если папы, короли...»	146
XLIII. «Что бы ни мнил скупец иной...»	147
XLIV. «Ты, забавлявший встарь народ...»	148
XLV. «Теперь с сумой ходить тебе...»	149

XLVI. «Удел старух еще убоже...»	150
Жалобы Пригожей Оружейницы	151
Баллада-совет Пригожей Оружейницы гулящим девкам	154
XLVII. «Хорош иль нет совет, что мною...»	156
XLVIII. «Но может, это прочитав...»	157
XLIX. «Мужчины любят их лишь час...»	158
L. «Такие доводы, боюсь...»	159
LI. «Ничей дурной язык не мог...»	160
LII. «Как и советует „Декрет“...»	161
LIII. «Не знаю, чем такого рода...»	162
LIV. «К тому ж вольнолюбива страсть...»	163
Двойная баллада	164
LV. «Скажи мне та, кого так страстно...»	166
LVI. «Увы! О чем ни вел бы речь я...»	167
LVII. «И верил, ею сбитый с толку...»	168
LVIII. «Я небо принимал за таз...»	169
LIX. «Мужчину, если даже тот...»	170
LX. «Любви я отрекаюсь ныне...»	171
LXI. «Сорвал плюмаж со шляпы я...»	172
LXII. «Я знаю, смерть моя близка...»	173
LXIII. «Пусть, Такк Тибо, судьба пошлет...»	174
LXIV. «Но сколь ни черные дела...»	175
LXV. «Я в пятьдесят шестом году...»	176
LXVI. «Но не беру я то назад...»	177
LXVII. «Так вот, вручат мое добро...»	178
LXVIII. «Пора назвать мне имена...»	179
LXIX. «Я лишь с трудом могу дышать...»	180
LXX. «Отец, и Сын, и Дух Святой...»	181
LXXI. «Все без различья положенья...»	182
LXXII. «Коль скажут мне: „Вопросы веры...“»	183
LXXIII. «Пьянчуги, как вотще молился...»	184
LXXIV. «Во имя — повторю — Творца...»	185
LXXV. «Во-первых, Троице вручаю...»	186
LXXVI. «А тело грешное в наследство...»	187

LXXVII. «Засим, Гийома де Вийона...»	188
LXXVIII. «А это — книги под кроватью...»	189
LXXIX. «Засим, стихи в честь Приснодевы...»	190
Баллада-молитва Богородице, написанная Вийоном по просьбе его матери	191
LXXX. «Засим, не оставляю милой...»	193
LXXXI. «До тошноты я ею сыт...»	194
LXXXII. «Все ж, чтоб оставить что-нибудь...»	195
LXXXIII. «Своей привязанности старой...»	196
Баллада подружке Вийона	197
LXXXIV. «Получит в дар Итье Маршан...»	199
Рондо	200
LXXXV. «Засим, пускай мэтр Жан Корню...»	201
LXXXVI. «Сломал я там, забор чиня...»	202
LXXXVII. «Засим, я Пьеру Сент-Аману...»	203
LXXXVIII. «Засим, Дени Эслен. Ему...»	204
LXXXIX. «Засим, Гийому Шаррюю...»	205
XC. «Засим, Фурнье, мой прокурор...»	206
XCI. «Засим, пусть Жак Рагье получит...»	207
XСII. «Засим, не отпишу, Мербёф...»	208
XСIII. «Тюржису жажду передать...»	209
XСIV. «Не женщины, а два брильянта...»	210
XCV. «Засим, дабы сержант превотства...»	211
XCVI. «Быть в свите Принца дураков...»	212
XCVII. «Дени Рише и Жан Валлетт...»	213
XCVIII. «Засим, вписать я в герб Перне...»	214
XCIX. «Засим, я бочара Шоле...»	215
C. «Приходит Жана Лу черед...»	216
CI. «Засим, дарю Маэ мешок...»	217
CII. «А капитан мэтр Жан Риу...»	218
CIII. «Да, волчье мясо — харч не сладкий...»	219
CIV. «Засим, в дар Робине Тракайлю...»	220
CV. «Засим, пускай Перро Жирар...»	221
CVI. «Засим, я черноризцам всем...»	222
CVII. «Хоть их бесчисленной ораве...»	223

CVIII. «Как Жан де Мён, да и Матьё...»	224
CIX. «Я, например, их друг и рад...»	225
CX. «Засим, дарю я брату Боду...»	226
CXI. «Засим, тому, заняте чье...»	227
CXII. «Церковный суд, сей хлев дрянной...»	228
CXIII. «Засим, докладчику в суде...»	229
CXIV. «Засим, получит Жан Лоран...»	230
CXV. «Засим, поскольку Жан Котар...»	231
Баллада за упокой души мэтра Жана Котара	232
CXVI. «Засим, желательно мне, чтобы...»	234
CXVII. «Засим, я сведал стороною...»	235
CXVIII. «Не худо б сорванцам и к Пьеру...»	236
CXIX. «Года учения, по мне...»	237
CXX. «Пусть также порют их, чтоб в грязь...»	238
CXXI. «Засим, из двух своих писцов...»	239
CXXII. «Мне шалунов корить не след...»	240
CXXIII. «Курс у меня они пройдут...»	241
CXXIV. «Ну а покамест написал...»	242
CXXV. «Засим, сто су Мишо Кюль д'У...»	243
CXXVI. «Засим, хозяину Гриньи...»	244
CXXVII. «Засим, пусть де ла Гарду... Кстати...»	245
CXXVIII. «Засим, хочу, чтоб Базанье...»	246
CXXIX. «Его жене, что им добыта...»	247
Баллада для молодожена Робера д'Эстувия, дабы он поднес ее своей супруге Амбруазе де Лоре	248
CXXX. «Засим, два брата Пердрие...»	250
CXXXI. «Как злые языки варить...»	251
Баллада о завистливых языках	252
CXXXII. «Засим, Андре Куро я шлю...»	254
CXXXIII. «Хоть мне смешно Гонтье бояться...»	255
Баллада — спор с Франком Гонтье	256
CXXXIV. «Засим, прошу, чтоб дали право...»	258
Баллада о парижанках	259
CXXXV. «К дверям монастыря иль храма...»	261
CXXXVI. «Засим, обители старинной...»	262

CXXXVII. «Засим, я завещаю, чтобы...»	263
CXXXVIII. «Засим, не дам я ни шиша...»	264
CXXXIX. «Монахам что! Они жирны...»	265
CXL. «Засим, настал черед Марго...»	266
Баллада о толстухе Марго	267
CXLI. «Засим, Марьон-карге велю я...»	269
CXLII. «Засим, тебе, Ноэль Жолис...»	270
CXLIII. «Засим, в приюты, в Божедом...»	271
CXLIV. «Засим, получит с Марны лед...»	272
CXLV. «Засим, ребят пропащих я...»	273
Добрый урок пропащим ребятам	274
Баллада — поучение беспутным малым	275
CXLVI. «Итак, подумайте, ребята...»	277
CXLVII. «Засим, хочу свои очки...»	278
CXLVIII. «Я не шучу. Ведь даже тот...»	279
CXLIX. «Коль трупы, сложенные плотно...»	280
CL. «Здесь те, кто облечен был властью...»	281
CLI. «Их души в рай впусти, о Боже...»	282
CLII. «Сочинено мной это лэ...»	283
CLIII. «Засим, решил я отказать...»	284
Песня	285
CLIV. «Получит мэтр Ломе, засим...»	286
CLV. «Сверх лэ Шартье, я для влюбленных...»	287
CLVI. «Засим, охотно б Жаку Жаму...»	288
CLVII. «Засим, за то, что сенешал...»	289
CLVIII. «Засим, пусть капитан стрелков...»	290
CLIX. «Свою капеллу Капеллану...»	291
CLX. «Чтоб в подлинности завещастья...»	292
CLXI. «Поправки нужные вставлять...»	293
CLXII. «А коль сей мир по Божьей воле...»	294
CLXIII. «Засим, прошу, чтоб место дали...»	295
CLXIV. «Засим, пусть буквами большими...»	296
CLXV. Эпитафия	297
Рондо	297
CLXVI. «Засим, хочу сойти я в землю...»	299

CLXVII. «Я звонарям не пожалею...»	300
CLXVIII. «Распоряжаться погребеньем...»	301
CLXIX. «Вот первый — следователь строгий...»	302
CLXX. «А коль откажут люди эти...»	303
CLXXI. «Богач Жак Жам пусть будет третьим...»	304
CLXXII. «Пусть огласитель завещанья...»	305
CLXXIII. «Гийом дю Рю пусть примет свечи...»	306
Баллада — просьба о прощении	307
Заключительная баллада	309

СТИХОТВОРЕНИЯ

Баллада — добрый совет	313
Баллада пословиц	315
Баллада примет	317
Баллада истин наизнанку	319
Баллада против недругов Франции	321
Рондо	323
Баллада поэтического состязания в Блуа	324
На рождение Марии Орлеанской	326
(Двойная баллада)	328
Прошение его высочеству герцогу Бурбонскому	332
Баллада — послание друзьям	334
Спор в форме баллады меж телом и сердцем	
Вийона	336
Баллада Судьбы	338
Четверостишие, написанное Вийоном после приговора к повешению	340
Эпитафия Вийона (Баллада повешенных)	341
Баллада об апелляции, или Вопрос привратнику тюрьмы Шатле	343
Баллада — восхваление парламентского суда	345

БАЛЛАДЫ НА ЦВЕТНОМ ЖАРГОНЕ

I. «Да, городишко Паруар фартовый...»	349
II. «Не лезьте на рога, жулье...»	351

III. «На дело, жохи!...»	353
IV. «Коль тряхануть решил костями...»	355
V. «Мухлюя, скок лепя иль тыря...»	357
VI. «Блатная бражка, люд фартовый...»	359
VII. (Стокгольм 1)	361
Примечания. <i>Р. Еремينا</i>	363

Вийон Ф.

В 42 Вино в аду не по карману : стихотворения / Франсуа Вийон ; пер. с фр. Ю. Корнеева ; ст. Г. Косикова, О. Мандельштама ; примеч. Р. Ереминой. — СПб. : Азбука, Азбука-Аттикус, 2022. — 400 с. — (Азбука-классика).

ISBN 978-5-389-20755-4

Стихам Франсуа Вийона (1431/32 — после 1463) уже более пятисот лет. О личности и судьбе поэта достоверно известно немного. Вийон рано осиротел, учился в Парижском университете. Судебные документы подтверждают, что он убил человека в драке и принимал участие в ограблении. Но уникальный поэтический дар — дар насмешника, играющего с устоявшимися литературными формами Средневековья, взламывающего их, приходящего таким образом к своего рода «новой искренности», — обеспечил этому грешному бродяге непреходящую посмертную славу. Вновь и вновь поэты перелагают знаменитые строки на разные языки, творчество Франсуа Вийона изучают ученые и философы...

В сборник включены все произведения поэта, написанные им на литературном французском, и семь из тринадцати баллад на воровском (цветном) жаргоне в переводе Ю. Б. Корнеева.

Дополняют издание статьи знатока французской литературы и Средневековья, доктора филологических наук Г. К. Косикова и замечательного поэта О. Э. Мандельштама.

УДК 821.133.1

ББК 84(4Фра)-5

Литературно-художественное издание

ФРАНСУА ВИЙОН
ВИНО В АДУ
НЕ ПО КАРМАНУ

Ответственный редактор Елена Адаменко
Художественный редактор Вадим Пожидаев-мл.
Технический редактор Татьяна Раткевич
Корректоры Маргарита Ахметова, Валерий Камендо
Главный редактор Александр Жикаренцев

Подписано в печать 01.02.2022. Формат издания 75 × 100 ¹/₃₂.
Печать офсетная. Тираж 3000 экз. Усл. печ. л. 17,62.
Заказ № .

Знак информационной продукции
(Федеральный закон № 436-ФЗ от 29.12.2010 г.):

16+

ООО «Издательская Группа „Азбука-Аттикус“» —
обладатель товарного знака АЗБУКА®
115093, г. Москва, ул. Павловская, д. 7, эт. 2, пом. III, ком. № 1
Филиал ООО «Издательская Группа „Азбука-Аттикус“»
в Санкт-Петербурге
191123, г. Санкт-Петербург, Воскресенская наб., д. 12, лит. А
ЧП «Издательство „Махаон-Украина“»
Тел./факс: (044) 490-99-01. E-mail: sale@machaon.kiev.ua
Отпечатано в соответствии с предоставленными материалами
в ООО «ИПК Парето-Принт».
170546, Тверская область, Промышленная зона Боровлево-1,
комплекс № 3А.
www.pareto-print.ru



A-AKB-29659-01-R