

ЛИТЕРАТУРА В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРЫ

УДК 821.111
doi 10.17072/2073-6681-2021-4-80-88

Маленькие трагедии Джеффри Чосера: категория трагического в «Рассказе монаха»

Карина Рашитовна Ибрагимова

аспирант кафедры истории зарубежной литературы

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова

119991, Россия, г. Москва, Ленинские горы, 1. agitato72@mail.ru

SPIN-код: 4134-1117

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9639-3261>

ResearcherID: AAR-8598-2021

Статья поступила в редакцию 16.07.2021

Одобрена после рецензирования 19.10.2021

Принята к публикации 28.10.2021

Информация для цитирования

Ибрагимова К. Р. Маленькие трагедии Джеффри Чосера: категория трагического в «Рассказе Монаха» // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2021. Т. 13, вып. 4. С. 80–88. doi 10.17072/2073-6681-2021-4-80-88

Аннотация. В статье рассматривается реализация категории трагического в «Рассказе Монаха», который входит в состав «Кентерберийских рассказов» Джеффри Чосера. Целью настоящей работы является уточнение понятий «трагедия» и «трагическое» в культуре Позднего Средневековья, а также их интерпретация в творчестве Чосера. В фокусе внимания оказывается специфическое понимание этих терминов в Средние века: поскольку жанр драматической трагедии уходит в прошлое вместе с Античностью, слово «трагедия» начинает использоваться поэтами и книжниками Средневековья для обозначения особого типа повествований, посвященных власти рока. Необходимость определить, на какие образцы опирается Чосер, а также рассмотреть своеобразие трагического в «Рассказе Монаха» обусловила выбор методов при анализе материала: в настоящей работе используются историко-культурный, сравнительно-типологический и биографический методы анализа. В результате было установлено, что Чосер понимает под термином «трагедия», с опорой на латинские (Боэций) и итальянские образцы (Франческо Петрарка, Джованни Боккаччо), вариацию истории о падении сильных мира сего. Интерес к исследованию земного бытия, поиску связи между поведением человека и его судьбой, образу Фортуны особенно роднит Чосера с Боккаччо. Однако если итальянский поэт не называет свои сочинения «трагедиями», то Чосер использует именно это понятие, влагая в уста своего героя Монаха истории о жертвах Фортуны, среди которых встречаются как грешники, так и относительно невинные люди. В ходе анализа выявлено, что особенностью чосеровского понимания трагического становится принципиальная непознаваемость Фортуны. Через обращение к категории трагического Чосер получает возможность исследовать иррациональный характер человеческого бытия.

Ключевые слова: Джеффри Чосер; Джованни Боккаччо; «Рассказ Монаха»; «Кентерберийские рассказы»; трагедия; трагическое; *de casibus*.

В эпоху Средневековья драматическая трагедия исчезает как жанр, что влияет на осмысление понятий трагедии и трагического. Само слово «трагедия» сохраняется в основном в латинских и греческих источниках, а также в их переводах на народные языки. Впрочем, средневековые переводчики, не будучи знакомыми с этим античным термином, далеко не всегда верно понимают, что имеется в виду, и это приводит к размыванию его значения. Для средневекового человека трагическое оказывается связано с определенным типом содержания, не ограничиваемым вопросами формы и композиции. Таким образом, категория трагического высвобождается из рамок жанра и сближается с темой власти судьбы, зыбкости человеческого бытия, вызывающей страдание и страх.

В творчестве Джеффри Чосера (Geoffrey Chaucer, ок. 1340–1400) неоднократно возникает трагическое измерение в его средневековом изводе. Именно благодаря Чосеру, который одним из первых начал использовать слово «трагедия» в английском языке, понятие трагедии входит в современную поэту литературный обиход.

Что же Чосер называет «трагедией»? Этим словом он обозначает всего два своих творения: поэму «Троил и Крессида» (“Troilus and Criseyde”, ок. 1385) и «Рассказ Монаха» (“The Monk’s Tale”), входящий в «Кентерберийские рассказы» (“The Canterbury Tales”, 1399). Мы обратимся к «Рассказу Монаха» как к более раннему образцу: считается, что первые наброски этого текста появляются в середине 1370-х гг. [Kelly 1997: 65], т. е. «Рассказ Монаха» можно считать более ранним произведением, чем «Троил и Крессида».

«Рассказ Монаха» интегрирован в многоплановое полотно «Кентерберийских рассказов» и имеет сложную композицию: в него входят семнадцать именуемых «трагедиями» историй о падении облеченных властью людей. Большая их часть (за исключением истории о Бернабо Висконти) была написана Чосером задолго до начала работы над «Кентерберийскими рассказами»: вероятно, поводом к их созданию послужила поездка Чосера в Италию (1372–1373), где он мог познакомиться с текстами, написанными в относительно новом жанре *de casibus*, представляющем собой определенную вариацию жанра *exemplum*’а, или «примера» [Seymour 1989: 164]. Основу жанра составляли жизнеописания знаменитых людей прошлого, так или иначе осмыслившиеся в свете моральной философии. Если *exempla* повествовали о самых разнообразных ситуациях, в которые мог попасть человек, то произведения в жанре *de casibus* обращались, в сущности, лишь к одному сюжету: истории воз-

несения и падения известных людей. Само латинское слово *casus* имело двойное значение: его можно было перевести как «случай» и как «падение», поэтому название жанра, описывающего «случай падения», соединяло в себе оба эти толкования.

У жанра *de casibus* были и другие истоки, помимо *exemplum*’а. Еще в Античности создавались сборники жизнеописаний известных людей, героев и даже богов, авторы которых, впрочем, не стремились наставить читателя на путь истинный – их сочинения воспринимались как некие суммы знаний. Так, одним из самых известных примеров подобного рода являются «Мифы» (“Fabulae”, I в. н. э.) Гая Юлия Гигина (Gaius Julius Hyginus, ок. 64 до н. э. – 17 н. э.), включающие в себя более трехсот повествований о судьбах богов и героев. Гигин, в свою очередь, опирался на «Библиотеку» (Βιβλιοθήκη, ок. 55 до н. э.) Псевдо-Аполлодора – трехтомное сочинение, содержащее мифологические рассказы [Rose 1958: 42]. С жизнеописаниями из сборника Гигина перекликаются произведения о судьбах великих людей под заглавием “De viris illustribus”, или «О знаменитых мужах» (Цицерон, Корнелий Непот, Гай Светоний Транквилл); в этом же ключе были созданы «Сравнительные жизнеописания» (Βίοι Παράλληλοι, I–II вв.) Плутарха (ок. 46 – ок. 127). Сочинения с таким же названием не были редкими и в эпоху Средневековья: о «достойных мужах», среди которых появлялись не только античные властители и воины, но также рыцари и мученики, писали Исидор Севильский (Isidoro de Sevilla, ок. 560–636), Иаков Ворагинский (Jakobus de Voragine, ок. 1228 – 1298). В середине XIV в. свою версию “De viris illustribus”, состоящую из 48 жизнеописаний, создал Франческо Петрарка (Francesco Petrarca, 1304–1374). Сочинение Петрарки, что примечательно, обращается не только к судьбам великих мужей Античности: во вторую книгу этого труда входят несколько жизнеописаний библейских персонажей. Возникает палитра различных судеб великих мужей прошлого, которые далеко не всегда оказываются счастливыми, однако их несчастья не рассматриваются Петраркой как нечто произрастающее из одного корня: несмотря на то что его сочинение имеет ярко выраженную моралистическую тенденцию, Петрарка не делает общих выводов, объединяющих всех персонажей “De viris illustribus”, рассказывает не только об их поражениях, но и о победах, не только о падениях, но и о триумфах [Kohl 1974: 133].

Джованни Боккаччо (Giovanni Boccaccio, 1313–1375) несколько видоизменяет традицию жизнеописаний известных людей прошлого. Именно он встает у истоков жанра *de casibus*: его

перу принадлежит первое произведение, озаглавленное “De casibus virorum illustrium”, или «О падении знаменитых мужей», – собрание жизнеописаний тех, кого «обманула» Фортуна. Впрочем, персонажи Боккаччо, одинаково пострадавшие от ударов судьбы, отнюдь не идентичны: их поведение чрезвычайно разнится. Уже в первой книге перед нами предстают совершенно разные действующие лица: так, Адам и Ева, появляющиеся перед визионером первыми, ведут себя робко: они роняют слезы, их голоса дрожат. Однако другая пара, Атрей и Фиест, начинает ссориться прямо перед своим слушателем – их целью оказывается обвинить друг друга, поведать миру историю своих бедствий и обид, а не раскаться в прегрешениях. Являются к визионеру и те, кого трудно назвать грешниками, хотя они испили чашу страданий до дна: к примеру, в образе не грешницы, но мученицы, несправедливо пострадавшей от судьбы, представлена Гекуба, которая появляется в паре с Приамом, наказанным роком за свою гордыню.

Таким образом, Боккаччо показывает на конкретных примерах, что грех влечет за собой кару, однако и добродетельная жизнь не гарантирует счастья и спокойствия. Единственное, что может сделать человек, – сохранять бдительность и умеренность в поступках, избегать греха и надеяться на лучшее. Следовательно, Боккаччо предостерегает своих читателей как от дурных деяний, так и от чрезмерной самоуверенности, указывает на сложное устройство земного мира, в котором таится множество угроз, и применяет эту мораль ко всем персонажам своего сочинения.

Однако воспринимал ли сам Боккаччо “De casibus virorum illustrium” как сборник трагедий? Существуют доказательства его знакомства с этим термином, но Боккаччо употреблял его исключительно в отношении античного драматического жанра: так, говоря о Данте, Боккаччо отмечал, что не мог бы назвать великого флорентийца «трагическим поэтом», ведь трагедия должна строиться как диалог между героями, а также требует постановки на сцене [Kelly 1997: 21]. Осведомленность Боккаччо по части античной драмы отражается и в других его произведениях, в которых неоднократно возникают отсылки к отдельным эпизодам трагедий (к примеру, все беседы Фьямметты с кормилицей из «Элегии мадонны Фьямметты» напоминают аналогичные эпизоды из «Федры» Сенеки) [Naas 1987: 51]. Поскольку упоминаний о том, что сам Боккаччо когда-либо именовал свое сочинение трагедией (или трагедиями), не сохранилось, думается, что он отделял этот жанр от того, что создавал сам, ориентируясь по большей части на *exempla* и жизнеописания. Впрочем, этот факт не означает,

что сочинения Боккаччо так не называли его современники, основываясь на господствующей в них модальности [Farnham 1936: 171].

Своим интересом к историям о падении великих людей Чосер был обязан именно произведению Боккаччо. Близкое знакомство с этим текстом подтверждается полным совпадением подзаголовка к «Рассказу Монаха» с названием труда Боккаччо (“De casibus virorum illustrium” или “Heere bigynneth the Monkes Tale de casibus virorum illustrium”) – Чосер явно хотел создать нечто подобное на английском языке [Seymour 1989: 163]. Он заимствует у Боккаччо некоторых персонажей (впрочем, без таких фигур, как Адам, Самсон, Юлий Цезарь, не обошлось ни одно собрание жизнеописаний) и перенимает структуру повествования: в «Рассказ Монаха» также входит несколько отдельных историй, объединенных общей темой. Однако на этом очевидные сходства между трудами Боккаччо и Чосера кончаются.

Все семнадцать «трагедий» Чосер вкладывает в уста одному персонажу – Монаху, что заставляет читателя не забывать о раме повествования, общем контексте, в который вписан его рассказ. Именно Монах называет свои истории ученым словом «трагедии» (“tragedies” – во множественном числе), причем изначально подразумевает, что их будет много – у него их около сотни в запасе (“Of whiche I have an hundred in my celle” [Chaucer 1987: 241]). Таким образом, трагедия для него – это не отдельное самостоятельное произведение, но одна из множества историй, возможно, включенных в целый сборник себе подобных. Таким образом, по своему способу существования трагедия оказывается чем-то наподобие *exemplum*’а, а также жизнеописания: в сущности, Чосер имеет в виду жанровый формат, предложенный Боккаччо, однако называет его иначе.

В «Прологе Монаха» (“The Monk’s Prologue”) содержится подробное объяснение термина «трагедия». Во-первых, это некая история, которую можно прочесть в ученых книгах, т. е. не устный жанр. Во-вторых, трагедия повествует о низвергнутых и утративших все блага, т. е. о тех, чья история пришла к печальному концу. В-третьих, отмечаются правила, которые необходимо соблюдать сочинителям «трагедий»: если подобное произведение написано в стихах, то подходящим размером будет «гекзаметр», хотя допускаются и иные размеры, встречаются также прозаические трагедии. Также Монах, приступая к рассказу, упоминает о существовании некой «трагической манеры» (“in manere of tragedie”); он говорит здесь не только о форме, но и о модусе: «манерой» трагедии становится ее тематика, посвященная несчастным судьбам высокопоставлен-

ных людей, и мрачное предчувствие неизбежной гибели всех упомянутых персонажей, которое рассказчик пробуждает в слушателях.

Действующими лицами «Рассказа Монаха» становятся самые различные фигуры: это как библейские персонажи (Люцифер, Адам, Самсон, Навуходоносор, Валтасар, Олоферн, Антиох), мифические герои или исторические лица античного мира (Геркулес, Крез, Зенобия, Александр, Цезарь, Нерон), так и высокопоставленные люди современной Чосеру эпохи (Педро Жестокий, Педро Кипрский, Бернабо Висконти, Уголино). Все семнадцать историй, за незначительным исключением, выстроены одинаковым образом: каждая из них содержит часть, посвященную времени процветания главного персонажа, а также часть, повествующую о его падении. Объем этих частей вариативен: так, если счастью Зенобии посвящено почти 80 строк, то аналогичная часть в истории о Люцифере занимает менее двух строк. Описание бедствий героев может включать в себя пассажи дидактического характера, что делает их истории «монотонными» [Горбунов 2019: 205].

Главным структурным элементом историй из «Рассказа Монаха» становится рассказ о падении. Тем не менее эти падения происходят по разным причинам и описываются по-разному, а значит, появляется возможность их сравнивать и классифицировать.

Перечень «трагедий» открывают очень краткие (обе насчитывают по 8 строк) истории Люцифера и Адама. Однако уже третья история перехода от счастья к несчастью отличается от двух первых, и все последующие по своему строению ориентируются на нее как на образец. Если первые две «трагедии» сводятся к сухой «констатации фактов» [Aiken 1969: 56], то третья, пересказывающая историю Самсона, содержит как краткую сумму событий, случившихся с главным героем (своеобразное вступление, те же первые восемь строк), так и развернутое описание мощи Самсона, его славных деяний; предостережения, с которыми повествователь неоднократно обращается к персонажу, сокрушаясь по поводу грядущих бедствий; подробный рассказ о том, что привело Самсона к гибели; и, наконец, поучение, обращенное к слушателям, которые не должны повторять подобных ошибок.

Почему же две первые «трагедии» так отличаются от остальных в отношении метода повествования? Рисуя длинную вереницу падших героев и людей, Монах стремится указать на начало и корень бедствий, которые впоследствии лишь множатся, отражаются в различных судьбах, превращают их в своеобразные повторения первого грехопадения. При этом рождение греха

происходит не в момент, когда Адам и Ева вкушают от запретного плода, но задолго до этого: самый страшный грех, гордыня (который, впрочем, не упоминается в самом тексте), впервые отравляет душу Люцифера и становится катализатором первой подлинно трагической истории. Здесь происходит переход не просто от счастья к несчастью, но от света к тьме – само мироздание надламывается, раскалываясь на две противоборствующие части. Душа грешника необратимо и уродливо преобразуется – ни в одной другой «трагедии» персонаж не меняет имени, кроме первой, где таким образом подчеркивается невозможность возврата к прежнему состоянию, утрата света: Люцифер превращается в Сатану. Примечательно, что риторическое восклицание повествователя «О Люцифер, светлейший из всех ангелов!» («O Lucifer, brightest of angels alle» [Chaucer 1987: 242]) обращено к еще не окончательно угасшей добродетели героя, к его «светлой» ипостаси: сострадание повествователя адресовано изначальной, подлинной, еще не изъязвленной грехом сущности падшего; Сатана же заслуживает своей судьбы.

«Трагедия» об Адаме, в свою очередь, может трактоваться двояко: во-первых, это продолжение истории о Люцифере, т. е. Адам – второй падший персонаж Священной истории; но при этом Адам является первым представителем рода человеческого, которого коснулся грех, поэтому его история оказывается «вторым первым» повествованием в новом ряду. Ее абрис рисуется вскользь, отмечаются лишь ключевые моменты: первородный грех, изгнание из рая. Любопытно, что повествователь отдельно указывает на последствия грехопадения: Адам и его семья обрекаются на тяжелый труд, нисхождение в ад, что роднит их судьбу с судьбой Люцифера, также обретающегося в аду. Рассказ о падении Люцифера, таким образом, оказывается не просто первым в ряду последующих падений, но ключом к их пониманию. Рассказ же об Адаме переводит сюжет о падении из божественного плана в человеческий, открывая собой череду рассказов о несчастьях других людей. Поскольку все они восходят к одному корню, то, начиная с истории Самсона, на первый план в повествовании выходит не моральный урок, кратко представленный в двух первых «трагедиях», а подробности злоключений персонажей. Поэтому история Самсона, как и истории всех прочих персонажей в «Рассказе Монаха», лишь продолжает этот своеобразный числовой ряд Фибоначчи, где каждая новая история возвращает нас к началу времен и воспоминаниям о первом прегрешении против блага: в определенном смысле Самсон повторяет судьбу Адама, падшего из-за женщины.

Итак, рассмотрев три первые «трагедии», мы приходим к выводу, что истоком бедствий и горестей, претерпеваемых персонажами, становятся их собственные грехи и ошибки – так возникает боэциевская тема справедливой Фортуны, выступающей орудием Провидения, которое карает порочных людей. Действительно, среди персонажей «Рассказа Монаха» немало злодеев: Олоферн, Антиох, Валтасар, Нерон. Однако наряду с ними появляются истории о более благородных людях, чьи достоинства неоспоримы: ошибка Самсона не идет ни в какое сравнение со злодеяниями Нерона. Всё же Монах перечисляет их практически через запятую, следовательно, видит во всех историях, которые рассказывает, что-то общее. Что это может быть?

Попытку ответить на этот вопрос предлагает Д. У. Робертсон-младший, воспринимающий «Рассказ Монаха» как развернутую иллюстрацию к идее Фортуны у Боэция, где падший оказывается жертвой собственных грехов, утрачивает внутреннюю свободу и попадает в руки Фортуны. Опираясь на эту мысль, Робертсон разрешает вопрос, связанный с кажущейся невинностью персонажей некоторых «трагедий», следующим образом: любое отклонение от разумного поведения он называет грехом [Robertson 1952: 8]. Даже за краткий миг забвения необходимо платить, поскольку оно низводит человека до статуса зверя, управляемого инстинктами, и заставляет отринуть божественную мудрость. Таким образом, в перечень прегрешений и ошибок попадают и чрезмерное доверие к коварным возлюбленным, и отсутствие осторожности, и невнимание к предчувствию беды.

В таком случае ни один из персонажей не заслуживает сострадания: согласно схеме Робертсона, наказание, постигшее грешников, справедливо. Однако Монах сочувствует тем, о ком рассказывает, заставляет своих слушателей сопереживать им. Подчеркивая дидактическую сторону историй Монаха, Робертсон уделяет значительно меньшее внимание их трагической стороне, заключающейся не в констатации факта прегрешения, но в сострадании несчастьям. В противном случае «трагедии» Чосера полностью уравнивались бы с *exempla*, оказывались бы всего лишь вариациями этого жанра. Однако так ли это?

Чтобы найти ответ, попробуем иначе классифицировать персонажей «трагедий». Так, П. Г. Руджьерс выделяет в «Рассказе Монаха» девять «трагедий предательства» (Самсон, Геркулес, Педро Жестокий, Педро Кипрский, Бернабо Висконти, Уголино, Олоферн, Александр, Цезарь) [Ruggiers 1973: 90]. В каждой из этих историй появляется человек, который предает героя и тем самым оказывается если не причиной, то ка-

тализатором его падения. В этом случае согрешившие персонажи «трагедий» делят вину со своими предателями и тем самым обретают право на сочувствие. Несмотря на это, Руджьерс, вынося указанных персонажей в отдельную группу, не оправдывает их поступков, напротив: по его мнению, предательство (т. е. путь к смерти) оказывается возможным, поскольку так Фортуна карает героев за грех гордыни.

Действительно, если трактовать чрезмерную самоуверенность как гордыню, упомянутый тезис оказывается верным. Большая часть персонажей «трагедий» из «Рассказа Монаха» гибнет именно из-за гордыни – начиная с Люцифера, грех которого, впрочем, прямо не указан, но известен всему христианскому миру, и заканчивая его «подражателями» из рода человеческого – Навуходносором, Валтасаром, Нероном, Антиохом, Крезом. Однако любопытно, что список перечисленных нами персонажей-гордецов не совпадает со списком персонажей «трагедий предательства» по Руджьерсу. Так, причиной гибели Олоферна становится не только его гордыня, но и отсутствие веры в Бога; о гордыне же Александра и Цезаря у Чосера не сказано ни слова – эти герои, напротив, всячески восхваляются повествователем и если сталкиваются с предательством, то лишь из зависти к их величию.

Очевидно, в «Рассказе Монаха» действуют не только отъявленные грешники. Однако злодеям здесь противопоставляются не столько добродетельные люди, сколько люди со слабостями, поведение которых приводит как к ошибкам, так и к достойным поступкам. По отношению к ним Монах выражает сочувствие, снабжая свою речь сокрушенными восклицаниями (“*allas!*”; “*Io!*!”), в подробностях рисует сцены их страданий, останавливаясь на трогательных деталях (так, в «трагедии» об Уголино полностью передан разговор заглавного персонажа с сыном). Сопереживание персонажу в пересказе Монаха подчас оказывается сильнее стремления упрекнуть его за совершенные ошибки.

Более того, при внимательном прочтении историй, наиболее близких ко времени жизни самого Чосера, обнаруживается, что гибель героев этих «трагедий» наступает не в результате справедливого возмездия, но вопреки всяким представлениям о справедливости [Kelly 1989: 195]. Так, о Педро Жестоком не сказано ни одного порочащего слова, он – «достойный король» (“*worthy kyng*” [Chaucer 1987: 247]), его судьба заслуживает всяческого сожаления. Слово «достойный» повторяется и в характеристике Педро Кипрского («*O worthy Petro, kyng of Cipre, also*» [Ibid.]), зависть врагов к которому возбуждает лишь его рыцарская доблесть. Очень схоже с

этими двумя «трагедиями» повествование о Бернабо Висконти: в нем, впрочем, упоминается грех, достойный кары, – Бернабо был «бичом Ломбардии» (“scourge of Lombardy” [Ibid.]), однако сам рассказ о его деяниях так же краток, как и два предыдущих, и направлен скорее на констатацию факта падения героя, нежели на описание его дурных поступков.

Таким образом, ни одна «трагедия» не дает исчерпывающего ответа на вопросы, почему происходит падение того или иного персонажа, какая связь устанавливается между грехом и наказанием и, наконец, почему при всем этом строгая назидательность сосуществует в них наравне с жалостью и состраданием, – иными словами, что Чосер считает трагичным в этих историях?

Обратимся еще раз к «трагедиям» о падениях высокопоставленных вельмож XIV в. (Педро Кипрский, Педро Жестокий, Бернабо Висконти), портреты которых нарисованы в светлых тонах. Самая объемная из них насчитывает всего 16 строк, при этом их краткость противоположна насыщенной краткости первых двух «трагедий» Монаха: истории Люцифера и Адама общеизвестны и не требуют пересказа, поэтому их основой становится моральный урок, выводимый повествователем. Истории же современников Чосера, отделенные от времени написания «Рассказа Монаха» всего несколькими годами, еще не успевают закрепиться в культуре, обрести однозначную оценку. Повествователь подчеркивает, что в точности не знает тех или иных подробностей, поэтому акценты его рассказа смещаются с информативной на эмоциональную составляющую [Strange 1967: 175]: так, «трагедия» о Педро Кипрском выглядит как плач по его гибели, включающий в себя только перечисление достоинств персонажа. Перед слушателями предстает некий обобщенный портрет достойного «всечеловека», которого, однако, даже достоинства не спасают от гибели.

Однако именно сравнение «трагедий» о начале времен и «трагедий», произошедших в XIV в., дает нам ключ к иному объяснению причин падения всех действующих лиц. Сокращение объема и тех, и других историй, чем бы оно ни было вызвано в каждом отдельном случае, приводит к одному результату – недосказанности. Грех Люцифера не назван прямо, так как слушатели и читатели не могут о нем не знать; также не рассказывается, как именно согрешил Адам. Думается, что подобный расчет на знания адресата присутствует не только в начальных историях: вполне вероятно, что современники Чосера были неплохо осведомлены о тирании Педро Жестокого, его суровом обращении с женой, прелюбодеяниях. Впрочем, «недоговаривает» Монах не

только в кратких историях: Александр и Цезарь в его «трагедиях» выступают как исключительно добродетельные люди, однако их поведение также можно трактовать по-разному. Внимательный слушатель Монаха, например, может обратить внимание на чрезмерную любовь Александра к женщинам и вину – намек на бреши в броне добродетели этого «цвета свободы и рыцарства» (“of knyghthod and of fredom flour” [Chaucer 1987: 251]). Иными словами, недосказанность в качестве повествовательного приема дает рассказчику возможность как подчеркнуть злосчастие персонажа, позволяя слушателям проникнуться к нему сочувствием, так и напомнить о том, что всякий человек грешен, даже если о его грехах не упоминается.

Тем самым Чосер как будто подразумевает, что любой грех, даже самый незначительный, карается Провидением, а повествователь использует различные нарративные стратегии, чтобы наиболее полно продемонстрировать эту идею. Рассказывая о злодеях, Монах рисует их портреты самыми черными красками, чтобы отвратить слушателей от греха. Более добродетельных персонажей он восхваляет, имея при этом в виду, что и им не чужды прегрешения, о которых его адресаты, скорее всего, и так не могут не знать.

Однако в эту схему не вписывается «трагедия», занимающая в «Рассказе Монаха» особое место: во-первых, это единственная история о женщине среди повествований о мужчинах, во-вторых, она насчитывает наибольшее количество строк (127) по сравнению с остальными историями. Речь идет о «трагедии» Зенобии. Большая ее часть выстроена в духе рассказа о жизни благородных мужей и жен: Монах прославляет достоинства героини (смелость, умение владеть оружием, скромность, любовь к книгам), описывает ее в блеске славы и богатства. Падение Зенобии происходит из-за непостоянства Фортуны: гибнет ее муж, римский император завоевывает страну и пленяет героиню: отныне ей суждено не ехать в богатой колеснице во главе победного шествия, а тащиться за ним в оковах.

В чем же виновна Зенобия? Текст «трагедии» не дает на этот вопрос прямого ответа: отношение повествователя к героине подчеркнуто положительно, не упоминается ни одного даже незначительного ее прегрешения. «Угадать» вину героини также трудно: историческая Зенобия, царица Пальмиры (240 – ок. 274), обыкновенно представлена в жизнеописаниях как достойная личность [Burgersdijk 2005: 139]; сочинение Боккаччо «О знаменитых женах» (*De Mulieribus Claris*, 1361–1362), к которому Чосер явно обращается в этом случае [Bestul 2003: 421], изображает ее благородной воительницей. Однако суще-

ствует разница между тем, как с образом Зенобии обращаются итальянский и английский поэты: если Боккаччо, не отрицая неоспоримых достоинств царицы Пальмиры, все же упрекает ее в любви к материальным благам и уходе от естества, что выражается в стремлении Зенобии жить, скорее, как мужчина, нежели как женщина [Lindeboom 2008: 346], то Чосер, упоминая о нелюбви Зенобии к женским занятиям, никак это не комментирует. Напротив, он подчеркивает, что, несмотря на силу и владение воинскими искусствами, Зенобия не отказывается от роли жены и матери: она живет с мужем в любви, рождает двух сыновей. Богатство Зенобии предстает перед нами не как повод для упрека героине (об ее отношении к нему ничего не говорится), но как достойная рама для портрета столь выдающейся личности.

Обращаясь к исследованию «женских» и «мужских» черт в характере Зенобии, Чосер подробно останавливается на ее отношениях с мужем. Зенобия отвергает идею «бесплодной» любви: брачные отношения она приемлет лишь с целью произведения на свет потомства. Подобные мысли героини продиктованы не неприятием ею своей женской природы, но четкими представлениями о чистоте и грехе: те, кто вступает в связь лишь для забавы, полагает Зенобия, блудодействуют. Таким образом, чистота помыслов Зенобии, напротив, делает ее образцом достойной женщины.

История Зенобии – не единственный сюжет «Кентерберийских рассказов» о чистой и благородной женщине, стремящейся избежать греха: схожую ситуацию мы видим в «Рассказе второй монахини» [Watson 1964: 277], героиня которого, святая Цецилия, отказывает своему мужу Валериану в брачном ложе, поскольку все ее помыслы устремлены не к земным наслаждениям, но к небесному счастью. Зенобия, по аналогии с Цецилией, ведет себя как святая, и ее падение напоминает не столько о возмездии за грехи, сколько о мученичестве.

Несмотря на то что низверженной Зенобии вместо скипетра, увитого цветами, вручают прялку – символ женской покорности, подчеркивающий, что ей следует знать свое место, – очевидно, что повествователь не упрекает героиню, а сострадает ее несчастной судьбе, перемежая свою речь восклицаниями «увы!» (“*allas!*”). С этой точки зрения «недосказанность», о которой мы говорили выше, оказывается не столь важной: даже если мы знаем о прегрешениях добродетельных персонажей, мы продолжаем сострадать им, поскольку их вина (к примеру, упомянутая любовь Александра к вину и женщинам) в глазах слушателей и читателей не перевешивает на весах Фортуны их достоинств,

порой же эта вина может и вовсе отсутствовать («мученичество» Зенобии).

Итак, перед нами предстает цепочка персонажей, которых можно выстроить по степени градации их невинности – от закоренелых грешников и злодеев к людям, совершившим ошибки (причем в ряде случаев эти ошибки перевешиваются достоинствами), и, наконец, к невинной героине-мученице. Все эти персонажи оказываются в одном ряду вне зависимости от соотношения греха и кары за него: их судьбы объединяет сам факт падения, отыскать причины которого Монах и не предлагает – куда важнее задуматься о трагичности подобного конца, почувствовать жалость к падшим.

Таким образом, мы приходим к выводу, что если строгая боэциевская система мироздания и принимается Чосером, то он настаивает на принципиальной невозможности ее полного познания. Персонажи «трагедий» Чосера претерпевают бедствия не только оттого, что заслуживают немедленной кары за свои грехи, – это происходит и в силу изначальной греховности человеческой природы, просто потому что они люди. В галерее судеб, представленной Чосером, соседствуют самые различные человеческие типы, конец которых одинаково плачевен. При этом примечательно, что о судьбах второстепенных персонажей не говорится ничего: например, мы зачастую не знаем, что произошло с теми или иными предателями – вполне вероятно, что они так и не испытали горечи падения. Взгляд Чосера сфокусирован на индивидуальном бытии выдающегося человека и не выходит за его рамки: точно так же всякий человек обладает полным знанием лишь о своей собственной жизни. Впрочем, даже это знание оказывается недостаточно полным: Чосер, разделявший взгляды оксфордских философов-номиналистов (Дунс Скотт, Уильям Оккам) на принципиальную невозможность познать тайны мироздания и сохранить уверенность в причастности человека к гармонии бытия [Brewer 1978: 176], указывает, что никто не в силах постичь, какая судьба его ожидает, всякий обречен на неведение. Оказывается, что причиной падения становится сама человеческая природа, и понять, почему так происходит, невозможно.

Нельзя сказать, что Чосер отвергает то, о чем пишет Боэций, ведь среди созданных им образов есть не только невинные люди, но и отъявленные злодеи: он, скорее, смещает фокус с попытки охарактеризовать систему мироздания в целом на человеческое ее восприятие. Боэциевская строгая Фортуна у Чосера не уступает место слепой, капризной Фортуне, но Фортуна, несомненно, лжива и играет с человеком в свои опасные игры. Именно такой Фортуны видят люди, даже

если на самом деле она не такова; безошибочно распознавать истину и ложь человеческое зрение не в состоянии. Это и делает человеческую жизнь трагичной: иррациональность бытия, принципиальная непознаваемость причин несчастий приводят к печальному концу как виновного, так и невинного (впрочем, невинного лишь с человеческой, неподлинной точки зрения). Рисуя страдание добродетельного человека, преступления которого, казалось бы, невелики (чрезмерное доверие к женщине), или виновного лишь своей принадлежностью к грешному человеческому роду, Чосер заставляет своих читателей испытывать сострадание, глядя на падение такого же, как и они сами, человека, как бы высоко он ни стоял.

Список литературы

- Горбунов А. Н. Конец времен и прекращенье дней. Предшественники и современники Шекспира. М.: Прогресс-Традиция, 2019. 592 с.
- Aiken P. Vincent of Beauvais and Chaucer's "Monk's Tale" // *Speculum*. 1969. № 17. P. 56–68.
- Bestul T. H. The Monk's Tale // Corrales R. M., Hamel M. Sources and analogues of the Canterbury tales. In 2 vols. Vol. I. Cambridge: Brewer, 2003. P. 409–449.
- Brewer D. Chaucer and His World. L.: Methuen, 1978. 224 p.
- Burgersdijk D. Zenobia's Biography in the *Historia Augusta* // *Talanta*. 2005. Vol. 36/37, № 1. P. 139–151.
- Chaucer G. *The Riverside Chaucer* / ed. by L. D. Benson. Boston: Houghton Mifflin Co., 1987. 1327 p.
- Farnham W. *The Medieval Heritage of Elizabethan Tragedy*. Berkeley: University of California Press, 1936. 487 p.
- Haas R. Chaucer's "Monk's Tale": an Ingenious Criticism of Early Humanist Conceptions of Tragedy // *Humanistica Lovaniensia*. 1987. Vol. 36. P. 44–70.
- Kelly H. A. Chaucer and Shakespeare on Tragedy // *Leeds Studies in English*. 1989. № 20. P. 191–206.
- Kelly H. A. *Chaucerian Tragedy*. Cambridge: D. S. Brewer, 1997. 297 p.
- Kohl B. Petrarch's Prefaces to *de Viris Illustribus* // *History and Theory*. 1974. Vol. 2, № 13. P. 132–144.
- Lindeboom B. W. Chaucer's Monk Illuminated: Zenobia as Role Model // *Neophilologus*. 2008. № 92. P. 339–350.
- Robertson D. W. *Chaucerian Tragedy* // *A Journal of English Literary History*. 1952. Vol. 19, № 1. P. 1–37.
- Rose H. J. Second Thoughts on Hyginus // *Mnemosyne*. 1958. Vol. 11, № 1. P. 42–48.
- Ruggiers P. Notes Towards a Theory of Tragedy in Chaucer // *The Chaucer Review*. 1973. Vol. 8, № 2. P. 89–99.
- Seymour M. C. Chaucer's Early Poem "De Casibus Virorum Illustrium" // *The Chaucer Review*. 1989. Vol. 24, № 2. P. 163–165.
- Strange W. C. The "Monk's Tale": A Generous View // *The Chaucer Review*. 1967. Vol. 1. № 3. P. 168–180.
- Watson Ch. S. The Relationship of the Monk's Tale and the Nun Priest's Tale // *Studies in Short Fiction*. 1964. № 1. P. 277–288.

References

- Gorbunov A. N. *Konets vremen i prekrashchen'e dney. Predshestvenniki i sovremenniki Shekspira* [The End of Time and the Cessation of Days. Predecessors and Contemporaries of Shakespeare]. Moscow, Progress-Traditsiya Publ., 2019. 592 p. (In Russ.)
- Aiken P. Vincent of Beauvais and Chaucer's 'Monk's Tale'. *Speculum*, 1969, issue 17, pp. 56–68. (In Eng.)
- Bestul T. H. The Monk's Tale. *Sources and Analogues of the Canterbury Tales*. Ed. by R. M. Corrales, M. Hamel. In 2 vols. Cambridge, Brewer, 2003, vol. 1, pp. 409–449. (In Eng.)
- Brewer D. *Chaucer and His World*. L., Methuen, 1978. 224 p. (In Eng.)
- Burgersdijk D. Zenobia's biography in the *Historia Augusta*. *Talanta*, 2005, vol. 36/37, issue 1, pp. 139–151. (In Eng.)
- Chaucer G. *The Riverside Chaucer*. Ed. by L. D. Benson. Boston, Houghton Mifflin Co., 1987. 1327 p. (In Eng.)
- Farnham W. *The Medieval Heritage of Elizabethan Tragedy*. Berkeley, University of California Press, 1936. 487 p. (In Eng.)
- Haas R. Chaucer's 'Monk's Tale': An ingenious criticism of early humanist conceptions of tragedy. *Humanistica Lovaniensia*, 1987, vol. 36, pp. 44–70. (In Eng.)
- Kelly H. A. Chaucer and Shakespeare on tragedy. *Leeds Studies in English*, 1989, issue 20, pp. 191–206. (In Eng.)
- Kelly H. A. *Chaucerian Tragedy*. Cambridge, D. S. Brewer, 1997. 297 p. (In Eng.)
- Kohl B. Petrarch's prefaces to *De viris illustribus*. *History and Theory*, 1974, vol. 2, issue 13, pp. 132–144. (In Eng.)
- Lindeboom B. W. Chaucer's Monk illuminated: Zenobia as role model. *Neophilologus*, 2008, issue 92, pp. 339–350. (In Eng.)
- Robertson D. W. *Chaucerian Tragedy*. *A Journal of English Literary History*, 1952, vol. 19, issue 1, pp. 1–37. (In Eng.)
- Rose H. J. Second thoughts on Hyginus. *Mnemosyne*, 1958, vol. 11, issue 1, pp. 42–48. (In Eng.)

Ruggiers P. Notes towards a theory of tragedy in Chaucer. *The Chaucer Review*, 1973, vol. 8, issue 2, pp. 89–99. (In Eng.)

Seymour M. C. Chaucer's early poem 'De casibus virorum illustrium'. *The Chaucer Review*. 1989, vol. 24, issue 2, pp. 163–165. (In Eng.)

Strange W. C. 'The Monk's Tale': A generous view. *The Chaucer Review*, 1967, vol. 1, issue 3, pp. 168–180. (In Eng.)

Watson Ch. S. The relationship of the Monk's Tale and the Nun Priest's Tale. *Studies in Short Fiction*, 1964, issue 1, pp. 277–288. (In Eng.)

Geoffrey Chaucer's Little Tragedies: the Category of the Tragic in 'The Monk's Tale'

Karina R. Ibragimova

Postgraduate Student in the Department of History of Foreign Literatures

Lomonosov Moscow State University

1, Leninskie Gory, Moscow, 119991, Russian Federation. agitato72@mail.ru

SPIN-code: 4134-1117

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9639-3261>

ResearcherID: AAR-8598-2021

Submitted 16.07.2021

Revised 19.10.2021

Accepted 28.10.2021

For citation

Ibragimova K. R. Malen'kie tragedii Dzhеffri Chosera: kategoriya tragicheskogo v «Rasskaze Monakha» [Geoffrey Chaucer's Little Tragedies: the Category of the Tragic in 'The Monk's Tale']. *Vestnik Permskogo universiteta. Rossiyskaya i zarubezhnaya filologiya* [Perm University Herald. Russian and Foreign Philology], 2021, vol. 13, issue 4, pp. 80–88. doi 10.17072/2073-6681-2021-4-80-88 (In Russ.)

Abstract. The article examines the implementation of the category of the tragic in *The Monk's Tale*, which is part of *The Canterbury Tales* by Geoffrey Chaucer. The purpose of this work is to clarify the concepts 'tragedy' and 'the tragic' in the culture of the Late Middle Ages, as well as their interpretation in Chaucer's oeuvre. The focus is on the specific understanding of these terms in the Middle Ages: since the genre of dramatic tragedy became a thing of the past along with Antiquity, the word 'tragedy' began to be used by poets and scribes of the Middle Ages to specify a distinct type of narration that deals with the power of fate as the main theme. The need to identify what works Chaucer used as examples to follow, as well as to study the peculiarity of the category of the tragic in *The Monk's Tale*, determined the choice of methods for the analysis of the material. The research employs culture-historical, comparative-typological, and biographical methods of analysis. It has been established that, relying on the Latin (Boethius) and Italian models (Francesco Petrarca, Giovanni Boccaccio), Chaucer perceived 'tragedy' as a variation of the 'fall of princes' story. Both Chaucer and Boccaccio were interested in the study of earthly life, the search for a connection between human behavior and human fate, and the image of Fortune. However, the Italian poet did not call his works 'tragedies', while Chaucer did: his character, the Monk, tells seventeen stories about the victims of Fortune, among which there were both sinners and relatively innocent people. Our analysis has shown that the main point in Chaucer's understanding of the category of the tragic is the fundamental incomprehensibility of the ways of fate. Focusing on the category of the tragic, Chaucer receives the opportunity to explore the irrationality of human existence.

Key words: Geoffrey Chaucer; Giovanni Boccaccio; The Monk's Tale; The Canterbury Tales; tragedy; the tragic; *de casibus*.