

АНОНИМНАЯ АНГЛИЙСКАЯ ПОЭМА XIV В. «THE KING OF TARS»: КСЕНОФОБИЯ КАК МОДАЛЬНОСТЬ СЮЖЕТНЫХ И ЯЗЫКОВЫХ МОТИВОВ

В.Б. Семёнов

Ключевые слова: рыцарский роман, эпическая поэма, инципит, эксплицит, обращение, мотив цвета, обвиненная королева.

Keywords: chivalric romance, epic poem, incipit, explicit, conversion, color motif, accused queen.

DOI 10.14258/filichel(2023)4-06

В архитектонике манускрипта Edinburgh, National Library of Scotland, MS Advocates 19.2.1, более известного как The Auchinleck MS (рукопись Окинлека), местами прослеживается неявная зеркальная симметрия. Так, первое и последнее произведения, вошедшие в рукопись, имеют отчасти обманные заголовки, которые способны навести впервое читающего и «The Legend of Pope Gregory» («Легенду о Папе Григории»), и «The Simonie» («Симонию») на поспешные подозрения относительно религиозного характера темы и жанра этих сочинений. Между тем первое произведение в рукописи не настолько проявляет себя в качестве агиографического опуса, насколько ярко выступают на его поверхность черты рыцарского романа, с изрядным мелодраматизмом «эдиповой» темы и приключениями, только в финале возводящими героя на папский престол. То же и второе: странная поэма, сочиненная с аллитерациями и концевыми рифмами одновременно, проявляет свой амбивалентный характер и в том, что, отчасти являясь сатирой на английских церковников, в большей степени служит агитационным документом, зовущим если не к революции, то к бунту против всего правящего класса (и духовенства, и феодального рыцарства).

Такая же ситуация со вторыми — от начала и до конца рукописи — произведениями. Их заглавия, наоборот, кажутся указывающими на светскую тематику и историко-приключенческий сюжет, а в действительности и «The King of Tars» («Король Тарса»), и «Richard Coer de Lyon» («Ричард Львиное сердце»), формально относящиеся к жанру **romance**, имеют отчетливую религиозно-пропагандистскую направленность. Обе эпические поэмы показывают события эпохи крестовых походов, борьбы христиан с мусульманами, но в «Короле Тарса» все пер-

сонажи вымышленные, да отчасти вымышлена и география сюжетного действия, разве что упоминается Дамаск, султан которого до поры играет роль антагониста по отношению к королю Тарса, а затем его дочери. В двух поэмах начинка религиозной пропаганды упакована в оболочку фантастических мотивов. В «Короле Тарса», как будет показано далее, риторика повествователя крутится вокруг подразумеваемого авторского посыла: «Посмотрите, какие звери и демоны эти нехристи мусульмане!» — а в «Ричарде Львиное сердце» сюжетные мотивы призваны внушить английскому читателю: «Если наш знаменитый король порой бывал зверем и демоном, то это по замыслу Божию и во славу Его, следовательно, средства целью оправданы».

Есть общее и в судьбе двух сочинений: о поэме «Ричард Львиное сердце», несмотря на известность как исторической фигуры, явившейся прототипом героя, так и основной канвы полуисторического сюжета, исследователи пишут недостаточно, потенциал ее исследований явно недооценен; о «Короле Тарса» практически не пишут, отчасти по причине того, что увидели в одном из центральных мотивов близость ко многим сюжетам о так называемых «обвиненных королевах» и об испытаниях, которые они претерпели. Но в этом последнем произведении, пусть и вобравшем в себя некоторые фольклорные и литературные стереотипы, много и другого, достойного внимания ученых и кропотливого анализа.

Мы обратимся к поэме «The King of Tars», чтобы выявить наиболее яркие особенности ее сюжета и жанра — в надежде положить начало рассмотрению этого памятника в ряду других, уже хорошо известных отечественному литературоведению. Сначала познакомимся с **синопсисом**.

О красоте дочери короля Тарса разошлась слава по окрестным странам, и султан Дамаса (Дамаска) решил, что она должна стать его женой. Он послал королю письмо с угрозой начать войну, если тот не отдаст султану свою дочь. Король в гневе, но решает предоставить право выбора дочери. Та отказывается вступать в брак с нехристианином. Султан, получивший отказ, после совета со знатью своего государства собирает большую армию и начинает успешную войну против Тарса. Воины короля гибнут в таких количествах, что милосердная принцесса обращается к родителям с просьбой отдать ее султану и тем самым остановить ужасную бойню. Принцессу доставляют в Дамаск, но султан, не собирающийся обращаться в христианство, требует, чтобы невеста обратилась в его веру. Иначе свадьбы не будет, а война продолжится. В отведенных ей покоях во дворце султана принцесса ночью видит

сон: перед ней сотня лютых черных собак, и все лают на нее, а одна уже готова наброситься; принцесса во сне пытается бежать в противоположную сторону, но там стоят три дьявола с глефами, пылающие, как драконы; в это время принцесса замечает, что за ней следовала одна из собак, и видит, что у нее седые брови; собака вдруг превращается в рыцаря в белых одеждах, и тот доносит до принцессы весть Христову, состоящую в том, что не нужно бояться языческих идолов жениха — ни Тернаганта, ни Магона. Проснувшись принцесса сообщает султану о своем решении принять его веру — и тот в радости устраивает свадьбу. Принцесса приняла веру формально, а втайне молится богу христиан. Она вскоре беременеет, а потом рождает. Родился не обычный ребенок, а похожий на камень кусок плоти, без головы, конечностей и кожи. Султан упрекает жену в том, что она плохо верила в его богов, но принцесса уговаривает мужа обратиться к богам с просьбой о помощи ребенку: султан обратится к своим, а принцесса к своему. Султан несет кусок плоти в храм и молится там языческим идолам, среди которых Юпитер, Нептун, Аполлион, Тернагант и Магон. Боги не вмешиваются — и султан в исступлении ниспровергает кумиров и крушит их. Затем принцесса просит мужа освободить томящегося у него в заключении христианского священника Клеофаса, и тот проводит обряд крещения «младенца» — и кусок плоти на глазах превращается во младенца настоящего, притом очень красивого. Султан ликует и сам просит обратить его в христианина. Священник окропляет чернокожего и неприятного на вид язычника — и его прежде грубая кожа становится белой и «чистой без греха». Султан отправляет Клеофаса к королю Тарса рассказать о случившемся, чтобы призвать последнего на помощь в христианизации Дамаса. Король Тарса приходит с шестидесятитысячным войском. В это время султан объявляет знати Дамаса и своим рыцарям, что все должны вслед за ним принять христианскую веру, отказавшихся ждет обезглавливание. После этого из султанских тюрем отпущены с почестями десять тысяч христиан из разных стран, а оставшиеся язычниками подданные султана казнены. Об этом прослышали пять языческих королей: Канадок, Лесиас, Кармель, Кламадас и Мемарок — и они идут войной на султана и присоединившегося к нему короля Тарса. Султан и король Тарса, помогая друг другу в бою, побеждают одного за другим пять королей. В битве захвачены тридцать тысяч язычников, смуглых и черных. Их кинули в тюрьму и предложили обратиться в христианство. Тех, кто отказался, христиане вывели за город и лишили головы...

На этом текст поэмы величиной в 1.228 стихов в рукописи Окинлека завершается. Поскольку поэма написана двенадцатистишиями с концевой рифмовкой **ААВААВССБДДВ** (напомню, что еще Рассел Пек, разбирая поэму «Жемчужина», также написанную двенадцатистишиями, указывал на то, что Средние века наделяли число 12 значением «предельного совершенства» [Peck, 1980, p.62]) и в то же время несколько строф в рукописи явно короче заданного стандарта, Джудит Перримен в издании 1980 г. (Perryman, J., ed. *The King of Tars: Edited from the Auchinleck Manuscript*, Advocates 19.2.1. Middle English Texts 12. Heidelberg: Universitätsverlag / Carl Winter, 1980) восприняла укороченные строфы как те же двенадцатистишия, но с допущенными писцом лакунами, а потому восполнила недостающие стихи по другим источникам. После нее нумерация строк поменялась, и добавленные строки в новой нумерации — это 355–357, 748–750 и 1142.

В следующем, последнем по времени, издании текста поэмы Джон Чендлер (Chandler, J.H., ed. *The King of Tars. Kalamazoo: Medieval Institute Publications*, 2015), осознав, что повествование в рукописи Окинлека резко обрывается, и зная о том, что в других источниках в финале текста есть еще одна строфа с обращенными к Иисусу хвалениями, добавил ее. При этом он был явно непоследователен: он отказался от вставок Перримен ради сохранения аутентичного вида текста, каким тот явлен в ранней из рукописей, содержащих поэму, — в рукописи Окинлека; однако все же один добавленный Перримен стих (в ее нумерации — 1142) он сохранил и, как было указано выше, добавил целую финальную строфу из того же другого источника, на который оглядывалась при реконструкции поэмы Перримен. В итоге реконструированный Чендлером текст имеет объем в 1.241 стих (у Перримен — 1.235). Далее мы будем цитировать текст поэмы непосредственно по рукописи Окинлека, но пользоваться нумерацией, предложенной в издании Джудит Перримен.

Упомянутые другие источники — это две рукописи конца XIV в.: Oxford, Bodleian Library, MS Eng. poet. a. 1, или *The Vernon MS* (рукопись Вернона), и London, British Library, MS Add. 22283, или *The Simeon MS* (рукопись Симеона). Поскольку рукопись Окинлека была предположительно создана в 1330-х гг., ее версия законно считается древнейшей. Скорее всего, писцы рукописи Вернона отчасти на нее ориентировались, поскольку повторили и несколько других текстов из рукописи Окинлека, в том числе и упомянутый роман «*The Legend of Pope Gregory*». А рукопись Симеона считают созданной под влиянием рукописи Вернона, поэтому исследователи поэмы в первую очередь рассмат-

ривали раннюю рукопись, далее сверялись сначала с манускриптом Вернона, а потом, если была необходимость, и Симеона.

Три рукописи различаются не только количеством строк, но и тем, как представлено заглавие произведения. Именно в рукописи Окинлека мы встречаем известное нам краткое заглавие произведения — «The King of Tars». Следует вспомнить, что традиция заглавий в XIV в. еще не была до конца сформирована и не только стихотворные сочинения малых форм, но и большие эпические поэмы могли быть представлены в рукописи без заглавия (мы это увидим далее). Если писец не знал заглавия вносимого в рукопись текста, он мог использовать форму **инципита**, т.е. предпосылать началу текста выписанную киноварью фразу «Здесь рассказывается о...» и т.п. Иногда в пару к инципиту в постпозицию по отношению к финальной строке текста ставили **эксплицит**, словесную формулу, начинавшуюся с латинского слова «*explicit*», которому придавалось значение «Закончен рассказ о...». Постепенно инципиты были вытеснены нормальными заголовками, но эксплициты еще долго сохранялись. А современная наука изменила смысловое наполнение терминов: теперь инципит — просто пара начальных фраз / стихов текста, эксплицит — пара финальных.

Помня об этом, вернемся к трем рукописям. В рукописи Окинлека поэма инципита в том старом значении не имеет, поскольку есть нормальное заглавие, а эксплицита не имеет — поскольку писец не дописал одну-две строфы из текста предполагаемого оригинала, предшествовавшего варианту из рукописи Окинлека, но не сохранившегося. В рукописи Вернона все наоборот. Нет заглавия, нет финальной формулы эксплицита, хотя этот вариант содержит отсутствовавшие в предыдущем финальные строки. Но самое интересное — наличие инципита, но не такого прозаического, какие бывали у иных стихотворных романов Средневековья, а поэтического, в виде четырех строк с мононимом, записанных столбцом: „*Her bigenneþ of þe kyng of tars / And of þe soudan of dammas / Hou þe soudan of dammas / was icristned þoru gods gras*“ (‘Здесь начинается <рассказ> о короле Тарса и о султанине Даммаса, <и о том,> каким образом султан Даммаса был окрещен через милость Божию’). Инципит писцы чаще не переписывали из другой рукописи, а сочиняли сами. Вот и по этому инципиту заметно, что писец как читатель эпической поэмы сначала осознал, что фигура султанины-язычницы весит не меньше, чем фигура христианского короля, а потом и вовсе выделил в качестве основного события сюжета то, что происходит именно с султаном, а не с королем Тарса. Руководствуясь

этим инципитом, заглавие можно было бы реконструировать как «Король Тарса и султан Дамаса». Наконец, в рукописи Симеона ни заглавия, ни классического инципита нет, зато после финальных строк дан классический эксплицит: „*Explicit the Kyng of Tars & the Soudan of Damas*“ (‘Изложена история Короля Тарса и Султана Дамаса’). Итак, мы видим, что поэма в двух поздних рукописях, хотя и не имеет заглавия, опознается как произведение о взаимодействии двух правителей — христианина и проходящего обращение мусульманина.

Действительно, тема соотнесения христианства и языческой, варварской, с точки зрения анонимного автора поэмы, веры мусульман — это основная тема, важная в религиозном, политическом и культурном планах. В «Короле Тарса», как и в «Ричарде Львиное сердце», противостояние двух вер подано под знаком непримиримости. Даже градус расизма не столь велик, как градус религиозной ксенофобии. Ислам представлен не как некий очередной соперник, с которым бьется рыцарь-христианство. Он изначальный, все еще не побежденный враг. Вот потому в «Короле...», как и в «Ричарде...» и во многих других поэмах этого века, сарацинская вера — это вера в идолов, каменных кумиров, одним из которых в «Короле...» оказывается даже пророк Мухаммед, кстати, регулярно в поэме называемый не пророком, а богом. Его изображению молится султан Дамаса. А рядом с ним, фигурирующим в образцах английского эпоса той поры под именами *Mahoun* (Махун) или *Mahon/Magon* (Магон), на равных выступают в мыслящейся политеической системе языческих взглядов и античные Юпитер с Плутоном, и Апполин (*Appolyn, Appolin, Apolin*), т.е. «ангел бездны» Аполлион как греческая проекция еврейского Абаддона, и еще один интересный бог, порожденный буйной фантазией средневековых клириков, — бог, который в этой поэме назван Тернагантом.

В конце века в «Рассказе о сэре Топасе» из «Кентерберийских рассказов» Чосера рассказчик заставит великана Олифанта поклясться именем Термаганта (см. стих 810): *He seyde, «Child, by Termagaunt...»* (Он молвил: «Дитя, клянусь Термагантом...»). На рубеже XIV–XV вв. форма имени этого несуществующего бога сарацин была именно Термагант (*Termagaunt*), в то время как на рубеже XIII–XIV вв. — Тервагант (*Teruagaunt*). Так, в созданном около 1300 г. анонимном стихотворном житии «Магдалена» (*Oxford, Bodleian Library, MS. Laud Misc. 108*) упоминаются рядом *Mahun* и *Teruagaunt* (ст. 205). Еще раньше в «Бруте» Лайамона (*London, British Museum, Ms. Cotton Caligula A.IX*; ок. 1225-го г.) *Teruagant* упоминается в стихах 2670 и 8199. Джозеф Шипли в «Словаре источников слов» утверждал, что в английский язык слово попало из

старофранцузского. Это возможно, потому что еще в XII в. в известных жестах это слово использовалось. В «Песне о Гильоме» (ст. 3253–3254): „*Se Mahomet ne volez reneier, / E Appolin e Tervagant le veil*“ (‘Не отрицают ни Магомета, ни Апполина, ни старого Терваганта’). В «Песне о Роланде» (ст. 2589–2590): „*E Tervagan tolent sun escarbuncle, / E Mahumet enz en un fosset butent*“ (‘Они срываю с Тервагана карбункул и бросают Махумета в канаву’). А в старофранцузский, по его мнению, имя Терваганта залетело из итальянского: *Trivigante* было связано с представлениями о латинской Диане как о *Dea Trivia* (т.е. ‘богине на распутье трех дорог’), а вместе с тем являлось отголоском *termigisto* (‘хвастун’), по-видимому, происходящего от *Hermes Trismegistus* [Shipley, 1945, p. 354]. Так античная богиня и легендарный автор оккультных трактатов породили едва ли не старшего бога в вымышленном собрании сарацинских идолов.

В рукописи Окинлека и «Король Тарса», и «Ричард Львиное сердце» содержат множество отсылок к этой придуманной книжниками политеической вере. Заглядываем в «Ричарда...»: в ст. 2714, 5360 и 6475 — *Mahoun* и *Termagaunt*, в ст. 4060–4061, 5030 и 6252 — *Mahoun* и *Appolyn*, в ст. 4451 — *Mahoun* и *Jubiterre*, не считая одиночных упоминаний, например, в ст. 6388 (*Termagaunt*) или 6920 (*Appolyn*). Понятно, что составление такого пантеона было творчеством большого числа сочинителей, возможно, даже нескольких поколений. Многобожие — примета религии **других**. Образ **другого** был многогранен, и каждая грань выражала представление о нем как о существе по меньшей мере странном. Странности начинались с имен. Уже сам пятичленный ряд Тернагант, Магон, Апполин, Юпитер и Плутон представляет имена, для простого люда непривычные. А как только соответствующие кумиры повержены и разбиты, в сюжет врываются пять носителей еще более странных имен — короли *Канадок*, *Лесиас*, *Кармель*, *Кламадас* и *Мемарок* (имена *Кармель* и *Мемарок* мы встречаем и в английском романе того же века «Отюэль и Роланд» — и это также имена сарацин [Geist, 1943, p. 267]), и являются они мстить именно отступнику, ныне христианину, осквернившему изваяния богов в языческом храме. Являются так, словно сами они волшебным образом вызваны этим осквернением кумиров.

Другие должны пугать. Их иная вера непонятна, т.е. **темна**. Легче всего объяснить это читателям поэмы оказалось для анонимного автора с помощью материализации метафоры: сарацины, неверные, магометане — **черны** [Calkin, 2005, p. 231]. Пугающая чернота веры в сюжете определяется визуально: султан и его подданные имеют грубую

черную или близкую к черной кожу. Грубость кожи — проекция грубости верований чужих, цвет — проекция сути верований [Whitaker, 2013, p. 170]. Религиозная ксенофобия предполагает умение не видеть в противниках людей. Поэтому с таким спокойствием новообращенные христиане, вчерашние язычники, расправляются с тысячами себе подобных, оставшихся в прежней вере. Здесь в поэме отношение к массовому убийству язычников аналогично тому, что явлено в «Ричарде Львиное сердце».

Языческая вера как внутреннее варварство проецируется вовне и обуславливает то, что ее носителей визуально воспринимают как опасных собак. Неслучайно слово *hounde* с заметной частотой встречается в поэме — и только по отношению к сарацинам [Czarnowus, 2008, p. 467]. Ст. 93: „*Heþen hounde he gan þe calle*“ (‘Он называл тебя языческой собакой’). Ст. 169: „*þer hewe houndes on Cristenmen*“ (‘Там псы рубили христианский люд’). Ст. 423: „*An hundred houndes blake*“ (‘Сто черных псов’). Ст. 440: „*& afterward þer com an hounde*“ (‘А потом пришел пес’). Ст. 448: „*þat blac hounde hir was folweing*“ (‘Тот черный пес за ней шел следом’). Ст. 743: „*We schul make Cristen men of houndes*“ (‘Из псов мы сделаем христиан’). Ст. 1097: „*Ten heþen houndes wer þan*“ (‘Тогда было по десять языческих собак’). Ст. 1176: „*Among þo houndes fele*“ (‘Среди множества собак’). Ст. 1178: „*Hadde spite of þat heþen hounde*“ (‘Презирал эту языческую собаку’).

Немного реже можно встретить упоминание черного цвета — *blac / blake*. Ст. 423: „*An hundred houndes blake*“ (см. выше). Ст. 448: „*þat blac hounde hir was folweing*“ (см. выше). Ст. 525: „*On stedes white & blake*“ (‘на черных и белых конях’). Ст. 799: „*þan cam þe soudan, þat was blac*“ (‘А затем явился султан, который был черен’). Ст. 928: „*His hide, þat blac & lopely was*“ (‘Его кожа была черной и отвратительной’). Ст. 1226: „*Of Sarra[3]ins boþe blo & blac*“ (‘Сарацин, как темных, так и черных’). Черное относится исключительно к султану и сарацинам. Даже упоминаемые в одной из строк черные кони — это кони именно рыцарей султана. А явления черных зверей европейцы еще с Античности воспринимали как дурные знамения [Strickland, 2003, p. 84].

Цветовой мотив черноты объединяется в сюжете с идеологически важным мотивом «языческих собак», «псов Ада» в символическом, в чем-то пророческом сне принцессы Тарса, который она видит перед тем, как притворится принявшей веру султана-жениха (ст. 421–432; здесь и далее перевод мой. — В.С.):

*& als sche fel on slepe pore
 Her pouzt per stode hir bifore
 An hundred houndes blake,
 & bark on hir, lasse & more.
 & on per was þat greued hir sore,
 Oway þat wald hir take;
 & sche no durst him nouzt smite
 For drede þat he wald hir bite,
 Swiche maistri he gan to make.
 & as sche wald fram hem fle,
 Sche seye per stond deuelen þre,
 & ich brent as a drake.*

*И только уснула она,
 Как видит: стоит, как стена,
 Пред ней сотня черных собак,
 Все лают, но есть там одна,
 Что готова напасть, и она
 Своим видом страшит её так.
 И принцессе во сне невмочь
 Отогнать эту бестию прочь,
 Настолько зол этот враг.
 Она б отступила назад,
 Но три дьявола там стоят,
 Как драконом горящий мрак.*

Символические значения деталей сна весьма прозрачны. Огромная стая черных собак — окружающие ее в Дамасе сарацины. Особо опасный пес — ее жених, истово верящий в бога Магона. Появление пса с белыми бровями, превращающегося в рыцаря в белых одеждах, Христова воина, — это обращение в христианство ее будущего мужа, превращение из гонителя в ревнителя ее собственной веры. Три дьявола напоминают о трехликом Сатане в Дантовом Аду, но прежде всего их Нечестивая Троица — это изображение опасностей языческого многобожия. В следующей строфе за процитированной они показаны с глефами — но таким же оружием будут вооружены пять языческих королей, которые выедут в финале сражаться против ее отца и ее будущего мужа.

В сюжете «Короля Тарса» определенно есть зеркальная симметрия, и осью такой симметрии оказывается рождение бесформенной плоти вместо ребенка. Относительно этой оси зеркально расположены два **обращения** — ложное обращение в магометанство принцессы и настоящее обращение в христианство султана. И так же зеркально расположены две войны султана — в начале он губитель христиан короля Тарса, в конце бок о бок с ним успешно бьется за веру христианскую, не жалея себя. Только эпизод со сном из этой системы зеркально-симметрических отношений выпадает. Зато он является указателем на эти отношения: в нем с наглядностью басенной аллегории представлена сцена превращения черного языческого пса в белого Божьего человека. Это можно проследить по тому, как автор поэмы-романа описывает в симметрических ситуациях импульсивного султана. Вот султан как дикий зверь реагирует на полученный от короля Тарса отказ отдать ему в жены принцессу (ст. 97–108):

*When þe soudan þis wordes herd,
Also a wilde bore he ferd;
His robe he rent adoun,
His here he rent of heued & berd.
He schuld venge him wiþ his swerd,
He swore bi seyn Mahoun.
Þe table so heteliche he smot
It fel into þe flore fot-hot,
& [he] loked as a lyoun.
Al þat he rauzt he smot doun rizt:
Seriaunt, squier, clerk & knizt,
Boþe erl & baroun.*

*Услышал те речи султан —
Взъярился, как дикий кабан,
И вот нанесён урон
Одежде, браде и власам;
Мнит клинком отомстить врагам
Пред святым, чье имя Магон.
Саданув по столу кулаком,
Так что стол полетел кувырком,
Словно лев, выглядел он.
Всех отправила наземь рука —
Ниц повержены сквайр и слуга,
Клирик, рыцарь, граф и барон.*

А вот он же неистовствует вслед за тем, как осознал бесполезность своих молитв о помощи, обращенных к языческим идолам (ст. 649–660):

*He hent a staf wiþ grete hete,
& stirt anon his godes to bete,
& drouz hem alle adoun.
& leyd on til he gan to swete,
& zaf hem strokes gode & gret
Boþe louine & Plotoun.
& alderbest he bete afin
Iubiter & Apolin,
& brac hem arm & croun.
& Teruagaunt, þat was her broþer,
He no lete neuer a lime wiþ oper,
No of his god Mahoun.*

*Тут посох султан свой воздел,
Ведь гнев им большой овладел,
И в гневе крушить начал он
Подобья божественных тел,
И свергнул их ниц, и вспотел,
Но всё бил. Вот разбит Плутон,
А он бьет, и уже всё вокруг
В осколках голов и рук.
Вот рассыпался Аполлион,
Вот Юпитер, а вот и их брат
Тернагант... Но сильнее во сто крат
Султаном бит бог Магон.*

Заметно, что два описания действий разъяренного султана построены по одной схеме, предполагающей завершение в виде перечислительного ряда: если султан на пороге обращения свергает наземь кумиров, то султан-«языческая собака» сбивает наземь живых людей, он опасен даже для собственных подданных и более того — для самого себя, словно в буйстве заступает за грань разумного.

Закономерно, что «новый» султан уже не описывается в анималистических терминах. Но изначальную родовую буйность нрава султан при этом не утрачивает. На это обратила внимание Лаура Хиббард-Лумис: «The Sultan is at once the haughty suitor who offers the choice between himself and death to the heroine and the typical Saracen of mediaeval fiction. He flies into ungovernable rages, smashes tables, and, when his prayers remain unanswered, beats the images of his gods» ('Султан одновремен-

но является надменным женихом, который предлагает героине выбор между собой и смертью, и типичным сарацином художественной литературы Средневековья. Он впадает в неудержимую ярость, крушит столы и, когда его молитвы остаются без ответа, бьет изображения своих богов') [Hibbard, 1963, p. 47].

Ложное обращение принцессы в веру своего жениха не сопровождается описанием физических, телесных перемен. Они происходят с ней спустя три месяца после свадьбы, когда она осознает себя беременной: в тексте прямо говорится, что «ее внешний вид изменился», что она стала выглядеть «радостной и восторженной». Но это не физические перемены лица, а физиогномические изменения. Напротив, в случае с султаном настоящее обращение порождает эффект, проявившийся в том, что изменилось именно тело, в частности лицо. Оно, вероятно, стало красивым, поскольку чистым. В тексте используется формула „*clere wiþouten blame*“ ('чистый без греха'), демонстрирующая характер символического знака: в смысле метафорическом султан стал сторонником чистой веры, оставив темное и грубое язычество; в смысле автологическом его лицо перестало быть звериным. Вот эта кульминационная сцена романа, призванная укрепить веру читателей-англичан явленным чудом (ст. 925–936):

*þe Cristen prest hiȝt Cleophas;
He cleped þe soudan of Damas
After his owen name.
His hide, þat blac & loþely was,
Al white bicom, þurth Godes gras,
& clere wiþouten blame.
& when þe soudan seye þat siȝt
þan leued he wele on God almiȝt;
His care went to game.
& when þe prest hadde alle yseyd,
& haly water on him leyd,
To chaumber þai went ysame.*

*Служитель Христа тем же часом
Султана крестил «Клеофасом»,
Ведь так прозывался сам.
Тот мерзким был и черномазым,
Но стал Божьей милостью сразу
Лицом бел и люб глазам.
Султан, узрев измененья,
Оставил в Боге сомненья,
Возрадовался чудесам —
И прежде, чем перед женою
Предстать, окроплен был водою
Святою, угодною Небесам.*

Не собственно из текста этой поэмы, но изо всего контекста изображений сарацин европейскими авторами Высокого Средневековья следует, что их действительно воспринимали как диких зверей, если описывали их заскорузлую темную кожу (практически шкуру), заросшую подобием жесткой щетины. Так, близкую к осевому событию сюжета «Короля Тарса» историю рассказал монах-бенедиктинец

Томас Уолсингем в исторической хронике «*Historia Anglicana*», приписав события к 1299 г.: «*Frater hujus Regis Tartarorum ex filia Regis Armeniae genuit filium hispidum et pilosum*» ('Брат нынешнего короля Тартарии и дочь короля Армении родили груболицего и мохнатого сына') [Walsingham, 1863, p. 77]. Конечно, и в этом случае последовало волшебное крещение, после которого лицо ребенка стало чистым и красивым, а его отец вместе с большей частью своего рода обратился к христианству. Подобный сюжет обнаруживается и во «*Flores Historiarum*» Матвея Парижского [Metlitzki, 1977, p. 137]. Начиная с 1300 г., как в свое время отметила Лиллиан Хорнштейн, «the story, <...> the marriage of a Tartar khan and an Armenian princess, was very popular, versions appearing in Italian and German chronicles and in a number of Latin MSS in England, France, Germany, and Spain» ('история <...> о браке татарского хана и армянской принцессы была очень популярна, версии появлялись в итальянских и германских хрониках и во множестве рукописей на латыни в Англии, Франции, Германии и Испании') [Hornstein, 1940, p. 355].

Впрочем, в скором времени сама исследовательница ушла очень далеко от художественных историй к истории реальной — и, кажется, это был отход от истины. Поскольку упомянутый брак татарского мусульманина и армянской христианки приходился на 1299 г., у нее возникло искушение связать данный сюжет с важнейшим для истории Леванта событием того же года — сокрушительным разгромом войска мамлюков египетского султана в долине Эль-Хазнадар (под сирийским Хомсом), который осуществили союзнические силы монгольского правителя Персии Газан-хана и армянского царя Хетума II. После отвоеванного у султана Хомса Газан-хан (его-то и называли в европейских хрониках того времени «королем Тартарии») на волне успеха в начале 1300 г. отвоевал у него и Дамаск, но очень скоро был вынужден отступить в Персию, и мамлюки спустя несколько месяцев без боев возвратили Дамаск себе.

Возможно, кооперация христиан с правителем Тартарии в борьбе с общим врагом напоминала о финальном отрезке сюжета поэмы — кооперации короля Тарса с султаном Дамаса. И Хорнштейн предположила, что название **Tars** есть сокращение имени народа **Tartars**, и, вспомнив, что **Tars** связывали с городами **Tarsus** (это позднее название того же Тарса) и даже **Tauris** (иранский Тебриз), заявила, что, так или иначе, обоими городами в определенные периоды владели **Tartars**, следовательно, вымышленный король Тарса в одноименном романе — это властитель Тартарии Газан-хан [Hornstein, 1941, pp. 405–406].

Но ильхан Персии родился в буддистской семье и в 1295 г. был обращен, но не в христианство, а в ислам. А его младший брат и следующий персидский ильхан Олджейту, мать которого была христианкой, тогда же был обращен в ислам вместе с ним.

В целом попытки монголов наладить дипломатические отношения с европейцами для борьбы с мамлюками были временно необходимым тактическим ходом в военно-политической игре. Поэтому едва ли есть основания видеть в фигуре короля Тарса аллюзию на верховного хана персидской Тартарии. Все-таки поэма-роман воспекает победу христианской религии, а Тарс, кроме того, что долго был столицей Киликийской Армении, наполненной православными армянами и греками, а также некоторыми осевшими на землях Передней Азии западноевропейскими участниками Крестовых походов (с 1340-х гг. власть в Киликии перейдет к уже правящему Кипром пуатевинскому роду Лузиньянов), был городом, культурно значимым как для западной, так и для восточной ветви христианства. Во-первых, это был город Нового Завета: одним из трех волхвов, явившихся к Иосифу и Марии, был Каспар, молодой король Тарса; здесь же родился апостол Павел. Во-вторых, город был связан с деятельными христианками-мученицами: здесь родилась святая Пелагия, и здесь как раз при жизни Газан-хана хранились мощи святой Феклы. А потому Тарс поэмы — это такой же Тарс киликийский, как Дамас — это сирийский Дамаск под властью султана Египта.

Но едва ли анонимный создатель памятника ставил перед собой задачу придерживаться реальной исторической канвы. В некотором смысле Тарс — это христианский город вообще, просто из числа старых христианских столичных городов он ближе других находился к ближневосточному театру военных действий разных народов, верований, культур. Связанные с этим театром дипломатические, торговые, культурные действия также оказывались в определенном смысле действиями военными, поэтому и такие сочинения, как «Король Тарса», были духоподъемной агитацией, ориентированной на будущую борьбу с «языческими собаками» и лицемерно потворствующей ксенофобии религиозных читателей. Недаром обращение или истребление сарацин обрамлено в поэме благостными упоминаниями: в начале — **милой** Марии, в финале — **милого** лика Иисуса. А места фабульных протагониста и антагониста заняли принцесса, „*as white as feather of swan*“ (‘белая, как лебединое перо’), и султан, ее звероподобный и до поры черный супруг.

Библиографический список

Calkin S.B. Marking Religion on the Body: Saracens, Categorization, and «The King of Tars» // *The Journal of English and Germanic Philology*. Vol. 104. № 2. 2005.

Czarnowus A. “Stille as ston”: Oriental deformity in «The King of Tars» // *Studia Anglica Posnaniensia*. Vol. 44. 2008.

Geist R.J. On the Genesis of «The King of Tars» // *The Journal of English and Germanic Philology*. Vol. 42. № 2. 1943.

Hibbard L.A. *Mediaeval Romance in England: A Study of the Sources and Analogues of the Non-cyclic Metrical Romances*. N.Y., 1963.

Hornstein L.H. Trivet’s Constance and the King of Tars // *Modern Language Notes*. Vol. 55. № 5. 1940.

Hornstein L.H. The Historical Background of the King of Tars // *Speculum*. Vol. 16. № 4. 1941.

Metlitzki D. *The Matter of Araby in Medieval England*. London, 1977.

Peck R.A. Number as Cosmic Language // *Essays in the Numerical Criticism of Medieval Literature*. Lewisburg, 1980.

Shipley J.T. *Dictionary of Word Origins*. 2nd ed. N.Y., 1945.

Strickland D.H. *Saracens, demons, and Jews: Making monsters in Medieval art*. Oxford, 2003.

Whitaker C.J. Black Metaphors in the King of Tars // *The Journal of English and Germanic Philology*. Vol. 112. № 2. 2013.

Список источников

Perryman J., ed. *The King of Tars: Edited from the Auchinleck Manuscript, Advocates 19.2.1. Middle English Texts 12*. Heidelberg, 1980.

Walsingham Thomæ. *Historia Anglicana*. Vol. I: A.D. 1272–1381. London, 1863.

References

Calkin S.B. Marking Religion on the Body: Saracens, Categorization, and “The King of Tars”. *The Journal of English and Germanic Philology*. 2005. Vol. 104. No. 2.

Czarnowus A. “Stille as ston”: Oriental deformity in “The King of Tars”. *Studia Anglica Posnaniensia*. 2008. Vol. 44.

Geist R.J. On the Genesis of “The King of Tars”. *The Journal of English and Germanic Philology*. 1943. Vol. 42. No. 2.

Hibbard L.A. *Mediaeval Romance in England: A Study of the Sources and Analogues of the Non-cyclic Metrical Romances*. New York, 1963.

Hornstein L.H. Trivet's Constance and the King of Tars. *Modern Language Notes*. 1940. Vol. 55. No. 5.

Hornstein L.H. The Historical Background of the King of Tars. *Speculum*. 1941. Vol. 16. No. 4.

Metlitzki D. *The Matter of Araby in Medieval England*. London, 1977.

Peck R.A. Number as Cosmic Language. *Essays in the Numerical Criticism of Medieval Literature*. Lewisburg, 1980.

Shipley J.T. *Dictionary of Word Origins*. 2nd ed. New York, 1945.

Strickland, D.H. *Saracens, demons, and Jews: Making monsters in Medieval art*. Oxford, 2003.

Whitaker C.J. Black Metaphors in the King of Tars. *The Journal of English and Germanic Philology*. 2013. Vol. 112. No. 2.

List of Sources

Perryman J., ed. *The King of Tars: Edited from the Auchinleck Manuscript, Advocates 19.2.1*. Middle English Texts 12. Heidelberg, 1980.

Walsingham Thomæ. *Historia Anglicana*. Vol. I: A.D. 1272–1381. London, 1863.