



ЗАРУБЕЖНЫЕ ЛИТЕРАТУРЫ

FOREIGN LITERATURE

DOI 10.22363/2312-9220-2023-28-1-30-40

EDN: IPRDIG

УДК 821.124

Научная статья / Research article

Phebi claro...: многоуровневая амбивалентность «двуязычной альбы»

В.Б. Семёнов 

*Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова,
Российская Федерация, 119234, Москва, Ленинские горы, д. 1, стр. 51*

✉ vadsemionov@mail.ru

Аннотация. Отмечены вехи истории наиболее значимых интерпретирующих транскрипций европейскими лингвистами и медиевистами памятника ранней романской лирики X века, анонимной песни Phebi claro., известной под апостериорно навязанным ей названием Alba Bilingue. Внимание к транскрипциям текста в целом и особенно припева, написанного предположительно на окситанском языке, дает возможность увидеть материализованными взгляды их авторов на специфику языка памятника, в частности на приписку словоформ к определенному языку и сфере определенной стилистической окраски (литературная речь vs. разговорная речь). Это в свою очередь позволяет понять, каким виделся каждому из исследователей реконструируемый единый смысл песни. Подчеркивается существование двух вариантов трактовки текст – как продолжения амвросианской аллегорической традиции религиозной поэзии и как предварения светского жанра альбы в любовной лирике трубадуров, проводится их оценка. Отдельно описаны стиховые формы памятника, которым уделяли мало внимания полемизирующие исследователи, и зафиксировано единство приемов эвфонии, что является важным фактом в свете того, что подавляющее большинство исследований обычно представляет латинские куплеты и романский припев в оппозиции, доходя до предположений о поздней вставке припева. Уделено внимание отсутствию единства в лирическом сюжете памятника ввиду того, что интерпретаторы не касаются данного сюжета как очевидно важного слоя текста. Указывается, что все трактовки тем или иным образом нацелены на упрощение, сужение смысла памятника, которое казалось достижимым в результате конъектур. Рассматривается предположение о том, что противоречия на всех уровнях текста могли быть изначально заданы анонимным автором данной песни и языковая, ритмическая, сюжетная и прочая амбивалентность есть ее естественное свойство, не требующее упрощающих однобоких трактовок.

Ключевые слова: ранняя романская поэзия, средневековая лирика, любовная лирика трубадуров, аллегория, рефрен, каталектический хореический триметр, антифонная структура

© Семёнов В.Б., 2023



This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/legalcode>

Заявление о конфликте интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

История статьи: поступила в редакцию 27 октября 2022 г.; отрецензирована 30 ноября 2022 г.; принята к публикации 10 декабря 2022 г.

Для цитирования: Семёнов В.Б. *Phebi claro...*: многоуровневая амбивалентность «двуязычной альбы» // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2023. Т. 28. № 1. С. 30–40. <http://doi.org/10.22363/2312-9220-2023-28-1-30-40>

***Phebi claro...*: the multilayered ambivalence of the “bilingual alba”**

Vadim B. Semyonov 

*Lomonosov Moscow State University,
1 Leninskiye Gory, bldg 51, Moscow, 119991, Russian Federation*

✉ vadsemionov@mail.ru

Abstract. The author presents the history of the most significant interpretive transcriptions made by European linguists and medievalists for the monument of early Romanesque lyrics of the 10th century, the anonymous song *Phebi claro...*, known under the a posteriori title imposed on it *Alba Bilingue*. Paying attention to the transcriptions of the text in general, and especially of the refrain, presumably written in Occitan, makes it possible to see the materialized views of their authors on the specifics of the language of the monument, in particular the assignment of word forms to a certain language and the sphere of a certain stylistic coloring (literary speech vs. vernacular speech). This, in turn, makes it possible to understand how each of the researchers saw the whole reconstructed meaning of the song. Attention to the existence of two options for interpreting the text – as a continuation of the Ambrosian allegorical tradition of religious poetry and as a pretext for the secular alba genre in the love lyrics of the troubadours – is drawn, and these options are evaluated. Separately, the verse forms of the monument, to which not enough attention was paid by polemical researchers, are described, and the unity of euphony techniques is stated, which is an important conclusion in the light of the fact that the vast majority of studies usually present Latin couplets and the Romanesque refrain in opposition, reaching the assumption of a late insertion of the refrain. The author pays attention to the lack of unity in the lyrical plot of the monument in view of the fact that the interpreters passed this plot as an obviously important layer of the text by. Also the author points out that in one way or another all interpretations were aimed at simplifying, narrowing the meaning of the monument, which seemed achievable as a result of conjectures, and suggests that contradictions at all levels of the text could be initially set by anonymous author of this song, and linguistic, rhythmic, plot, etc. ambivalence is its essential state, which does not require simplifying, one-sided interpretations.

Keywords: early Romanesque poetry, medieval lyrics, troubadour love lyrics, allegory, refrain, trochaic trimeter with catalectic, antiphonal structure

Conflicts of interest. The author declares that there is no conflict of interest.

Article history: submitted October 27, 2022; revised November 30, 2022; accepted December 10, 2022.

For citation: Semyonov, V.B. (2023). “*Phebi claro...*”: the multilayered ambivalence of the “bilingual alba”. *RUDN Journal of Studies in Literature and Journalism*, 28(1), 30–40. (In Russ.) <http://doi.org/10.22363/2312-9220-2023-28-1-30-40>

Введение

Наследие провансальских трубадуров всегда привлекало исследователей высоким версификаторским техницизмом, отточенностью словесного живописания, богатством риторики, смысловой глубиной образов. Впору считать его не началом известных нам традиций средневековой лирики, а пиковым этапом в развитии того, что, возможно, скрыто туманом темных веков и раннего Средневековья. Были ли произведения указанных периодов много проще, безыскуснее окситанской лирики или в этом тумане можно отыскать блестящие артефакты? Широко известна достаточно прямолинейная по способу изложения материала, безыскусная в плане стиховых форм «Кантилена о св. Евлалии», но это не окситанский текст. Между тем интересные образцы «хорошо сделанных» сочинений окситанская традиция имеет. Притом сочинений, выглядящих сложно устроенными загадками, а потому вызывающих соревновательный интерес у специалистов-интерпретаторов. К одному из таких образцов энигматического текста мы и обратимся, чтобы, рассмотрев в общих чертах историю интерпретаций одной его стороны, а именно визуального представления на печати, увидеть за ней историю восприятия лирического сюжета, образов, ритмики и пр.

Таким образцом послужит «Альба из Флери» (фр. *L'Aube de Fleury*), или *Двуязычная альба* (ит. *L'Alba Bilingue*), созданная, как предполагают, в конце X века. Ее текст представлен в следующем рукописном источнике: MS Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Reg. lat. 1462, fol. 50v.

Обсуждение

Языковые особенности

(в связи с проблемой жанрово-родовой принадлежности)

Литературная латынь в трехстишиях – и стилистическое смешение элементов латинских с элементами народного романского языка (старопровансальского) в двустишии-припеве. Именно языковая форма припева превратила в глазах медиэвистов этот текст в лингвистическую (но потому и жанровую) загадку. Существуют десятки трактовок как латинских, так и романских элементов этого двустишия, версий происхождения словоформ, вариантов пословного членения текста, интерпретаций его графики и семантики. Несмотря на отдельные заголовки научных статей прошлого (Hilty, 1998, pp. 320–330), эта загадка так и не разгадана. Оформились два основных варианта трактовки языка и образов стихотворения, а потому и жанровой формы текста, но оба варианта, на наш взгляд, выглядят равно необоснованными.

Первая трактовка: текст – предвестник светских песен трубадуров с темой *gaité*. И *рассвет* упомянут (и вот уже текст, не имевший заглавия в манускрипте, получает его – и попадает в жанровый ряд *альб*, к которым, возможно, не имеет отношения, а заодно время его создания подтянуто к XI веку), и *дозорный кричит «Вставай!»* (словно будит влюбленных, в действительности в тексте *не указанных*), тут даже *мягкий свет* из второй латинской строки можно к выражению нежности приставить.

Вторая трактовка: текст – лирика, напротив, глубоко религиозная по теме и исполнению. Стихотворение (особенно латинские трехстишия) пере-

насыщено тропами, работающими на создание аллегии, например второго пришествия (alba) Христа (sol) из тьмы загробного мира (tenebras). И тогда суть текста – в утверждении торжества света над попоранной тьмой, то есть истин Христовых над языческим невежеством, а то и над силами ада. А если тема религиозная и основной язык текста – это латынь, то стихотворение церковное. И, скорее всего, не просто стихотворение, а песня, причем с антифонным исполнением: церковники поют трехстишия на латыни, паства подхватывает в припеве на некоем странном смешении языков (Canettieri, 2012, p. 295), которое по типу напоминает *харджу* как часть классического мосарабского *мувашишаха* (ранние образцы хардж тоже датированы X веком) (Roncaglia, 1950, p. 300).

Первая трактовка не выдерживает критики, потому что ее сторонники путают причину и следствие: трубадуры не были изобретателями мотива подачи дозорным сигнала тревоги, просто копируя действительность (а ведь во втором трехстишии идет речь о готовящихся напасть врагах). И вообще, видеть какие-то детали, связанные с рассветом, и при этом не видеть – если это альба – влюбленных, но в итоге утверждать близость песни к известному по более позднему времени жанру – это вносить в текст тот импрессионизм мироописания, которого в Средние века, разумеется, и быть не могло.

Вторая трактовка также не является удовлетворительной. Да, средневековые питало большую любовь к аллегориям, в том числе и религиозного толка. Однако, заметим, это отношение особенно проявляется на исходе Высокого Средневековья и оказывается нормой для Средневековья позднего. Но не для X века. Переносить на это столетие особенности литературы следующих этапов – значит делать то же самое, что распространять в рамках предыдущей трактовки специфику лирики трубадууров на словесность более раннего периода. Да, язык тем не менее может быть и метафорическим, однако для интерпретации смысла текста важно, из каких источников почерпнут строительный материал тропов. Феб, Аврора, звезда Арктур, северный ветер Аквилон, созвездие Колесницы (так Большую Медведицу обозначал еще Гомер в «Одиссее») – это довольно странный материал для создания аллегии о Христе. Больше смысла было бы в утверждении иллюстративного характера текста по отношению, допустим, к астрологии. Потому что если это все-таки аллегория, то она неожиданно *слишком полна рассветным туманом*.

Отдельно стоит припомнить, что обе версии своей статьей запустил один и тот же исследователь – Людвиг Ляйтнер. Он быстро откликнулся на выход статьи Иоганна Шмидта, открывшего эту песню для науки (Schmidt, 1881, s. 333–341) и высказавшегося об особенностях ее нотации и лексического строения (после него жанровое определение так и не менялось). Ляйтнер посмотрел на данную альбу на фоне традиционного для трубадууров описания ситуации, в которой *gaité*, дружественный часовой, подает условный сигнал о приходе рассвета влюбленным, и обратил внимание, что в латинских трехстишиях альбы описания героев прямо не называют влюбленных (в этом он прав, так как объект настойчивых воззваний дозорного, или городского стражника, описан так, что налицо двусмысленность: можно и влюбленных подставить, а можно и не уверовавших в Христово учение).

Он подсказал некоторым будущим исследователям возможность вписать данное сочинение в круг произведений провансальских трубадуров, но сам выразил сомнение в таком прочтении и склонился к иной версии: «И потому все стихотворение кажется духовным. О мирской ситуации предупреждения часовым пары влюбленных не свидетельствует ни единый слог. <...> С другой стороны, все напоминает нам о терминологии Амвросия и Пруденция» (Laistner, 1881, s. 418). Ляйстнер, увидев в создателе альбы человека с хорошим образованием, сослался на *Aeterne rerum conditor...* Амвросия Медиоланского (то есть на *Hymnus I “Ad Galli Cantum”*) и, скорее всего, намекнул на гимн I из *Cathemerinon* Пруденция.

Однако связь с текстом последнего кажется притянутой, основанной на том, что Пруденций в своем гимне подражал Амвросию. А обусловленность лексического и образного строения рассматриваемой альбы сочинением Амвросия Ляйстнер увидел в том, что во второй строфе указанного гимна есть слово *praeco*, к которому, вероятно, восходит слово *presco* во втором трехстишии альбы, – и только (слабое доказательство «терминологической» близости), и, может быть, в том, что в обоих текстах идет речь о противостоянии света тьме. Против такого сближения – главный факт: все подтвержденные гимны авторства Амвросия – хваления небесным силам, аллегория в них – развернутая, но она факультативна по отношению к задаче хваления (что же за аллегория такая, разгадка которой выдается с первых строк, содержащих обращение ко Вседержителю?). Между тем никакого вступительного хваления как важного структурного элемента амвросианской композиции в нашей альбе нет. Ляйстнер, по-видимому, понимал это, но стоял на том, что эта альба – образчик религиозной песни: «Припев, безусловно, заимствован из народного языка. Но из этого не следует, что автор свел все поэтические формы к светскому употреблению» (Laistner 1881, s. 420).

К сожалению, в XX веке среди интерпретаторов не нашлось ни одного, кто бы попробовал увидеть в данной песне реалистическую пейзажную зарисовку из обыденной жизни средиземноморского города: *Phebi* и *sol* – это, возможно, просто про солнце, *aurora* и *alba* – просто про зарю, *tenebras* – про темноту ночи и только. И странной кажется попытка сторонников взгляда на этот текст как на несветский соотнести его припев с харджей, в которой с литературными арабскими элементами смешивались местные разговорные романские и иные формы, с харджей, в которой речь шла вовсе не о платонической любви и не о религии.

Текст

Дипломатическая транскрипция:

<i>Phebi</i> claro nondum orto iuare;	Fert aurora lumenterris tenue
Spiculator pigris clamat surgite;	Lalba par um&mar atra sol
Поупас abigil miraclar tenebras;	Enincautos ostium insidie
Torquentesq; gliscunt intercipere;	Quossuad& precoclamat surgere
Lalba part um&mar atra sol;	Poy pas abigil miraclar tenebras
Abarcturo disgregatur aquilo;	Polisuos condunt astra radios
Orienti tenditur septemtrio;	Lalbart part um&mar atra sol; Poy pas abigil

Перевод. По указанной причине «трудного» прочтения двуязычного припева мы даем здесь перевод латинских трехстиший, оставляя припев по-

чти в стороне. Среди писавших о тексте бытует мнение, что его копировал малограмотный писец (Лемехов, 2021, с. 14), возможно, ориентировавшийся в романском языке меньше, чем в латыни. Это, вероятно, гиперболическое заострение, однако факты налицо: так, в припеве в одной и той же позиции встречаем первый раз *par*, но затем *part*. И это понуждает не исключать того, что писец был невнимательным, неопытным и т. д.

Яркий Феб еще не взошел,
Несет заря на землю мягкий свет.
Дозорный кричит ленивому: «Вставай!»
 Рассвет <...> море <...> солнце
 <...> тьма
Вот за воротами засада на неосторожных,
<Которых> жаждут захватить расслабленными
<И> которых кричащий увещевает и призывает встать.
 Рассвет <...> море <...> солнце
 <...> тьма
От Арктура удалился Аквилон,
Скрывают звезды свои лучи,
Колесница простирается <ковшом> на восток.
 Рассвет <...> море <...> солнце
 <...> тьма

Интерпретирующие транскрипции. Шмидт первым представил текст научному сообществу, вмешавшись в него минимально. Он даже сохранил сопутствующую тексту средневековую нотацию и вполне разумно обозначил словоразделы. Приведем начальное трехстишие с припевом (сам он песню на строфы не делил):

Phebi claro nondum orto iubare
Fert aurora lumen terris tenue
Spiculator pigris clamat surgite
Lalba par umet mar atra sol
Poy pas abigil miraclar tenebras
(Schmidt, 1881, s. 335).

Ляйтнер в своей работе транскрибировал только припев, поскольку особенно сильно вторгся с изменениями словоформ и словоразделов в его текст (эта транскрипция явно уводит от истинного ритма двустишия, и ученый, кажется, отринул саму форму двустишия, зафиксированную в манускрипте, ради концевой, как ему показалось, рифмы *-as*):

l'alba part umet mar atras;
sol poi i pas,
ab egal n'irant las tenebras.
(Laistner, 1881, s. 417).

В 1929 г. свое виденье правильного графического облика как трехстиший, так и припева альбы отразила в книге «Средневековая латинская лирика» Хелен Уэдделл. Ее транскрипция латинских трехстиший только подчеркивает их строгий размер, так как указывает на место регулярной цезуры после третьего слога каждого стиха (это заметил еще Шмидт). А вот припев имеет странный вид: у первого стиха цезуры нет, а второй стих – с цезурой, делящей его на равные полустихия по шесть слогов, словно это *александрийский стих*, который еще не создан. Приведем первое трехстишие с припевом:

Phoebi claro nondum orto iubare,
 fert Aurora lumen terris tenue :
 spiculator pigris clamat 'surgite.'
L'alba par umet mar atra sol
Poy pasa bigil mira clar tenebras
 (Waddell, 1929, p. 138).

Полвека спустя необычную интерпретацию дала припеву Лючия Лаццерини (она на протяжении более тридцати лет в своих работах активно меняла словоформы в этом тексте):

Alba paret, tumet mare, atras sol
 poypas abiit miraclare tenebras
 (Lazzerini, 1979, p. 165).

А вот транскрипция оспаривавшего ее интерпретацию Герольда Хилти:

L'alba par(t), ume mar' atra's sol:
 Po y pas, a bigil, mira clar tenebras
 (Hilty, 1998, p. 329).

Годом ранее транскрипцию с причудливой расстановкой слов припева представил исследователь хардж Отто Звартъес, предположивший, что использование разговорных форм неопределенного романского диалекта могло оказаться эклектической «вставкой припева из народной традиции»:

Phebi claro nondum orto iubare,
 fert Aurora lumen terris tenue:
 spiculator pigris clamat: "surgite!"
L'alba par' umet mar
atra sol,
poy pas'. *a bigil,*
mira clar tenebras!...
 (Zwartjes, 1997, p. 302).

Наконец, последней оригинальной транскрипцией была та, где межстиховая граница припева была передвинута таким образом, чтобы образовалась рифма *pas/tenebras* (в которой вообще нет необходимости, если в трехстишиях нет обычных концевых рифм). Такое отграничение рифмованного романского припева от нерифмованных латинских строк осуществил Т. Фуэнте Корнехо:

Phoebi claro nondum orto iubare,
 fert Aurora lumen terris tenue:
 spiculator pigris clamat "surgite".
L'alba par' umet mar atra sol poy pas
a vigil, mira clar tenebras!
 (Fuente Cornejo, 1999, p. 61).

Как видим, большинство реконструкций «правильной» графической формы альбы тесно связаны с вопросом о лексическом составе припева-двустушия, о языковой принадлежности лексем.

Особенности стиховой формы

Поскольку основной массив лексики – латынь, не приходится ждать регулярных концевых рифм. Ожидаемо встречаются гомеотелевтоны в смежных латинских строках: *intercipere/surgere*. Здесь же, в трехстишиях, раздолье «внутренних рифм» в виде повторов двух и более звуков: *claro/iubare*, *fert/terris/tenue*, *spiculator pigris clamat surgite* (повторы *pi*, *c-l-t*, *gri/rgi*),

incautos/insidie, torpentesque/intercipere, arcturo/disgregatur, astra/radios, orienti tenditur septemtrio (ri, te, endi/enti). Та же картина и в припеве: нет у пары стихов концевых рифм, однако они внутри прорифмованы (*alba/atra, par/mar/miraclar, pas/tenebras*). Можно констатировать: на уровне инструментовки фонетический строй припева гармонирует с трехстишиями.

Со строфикой нет окончательной ясности: нет сомнений в том, что в альбе присутствуют три трехстишия, но с припевом – проблема. В рукописи, как мы наблюдаем, он записан в виде двустишия. Но правильно ли записывал писец? Если трехстишиям присущ строгий изосиллабизм (11 слогов), то строки припева отличает неравенство – 9 против 12 (отметим, что писец старался задать внутреннее деление этих двух строк на трехсложные группы). К тому же, если держаться мнения о том, что писец записывал слова с ошибками (а многочисленные «реконструирующие» интервенции в текст припева намекают на это), становится очевидной невозможность правильной интерпретации ритма двустишия.

По нашему мнению, на сегодняшний день наиболее убедительной выглядит давняя версия М.П. Симонелли. У метрической структуры трехстиший она отметила исключительные *изосиллабизм* и *изотонизм* и посчитала возможным «приблизить к структуре катаlecticеского хореического триметра», которая «не слишком часто встречается в среднелатинской поэзии, тем не менее примеры которой у нас существуют» (Simonelli, 1984, p. 302):

— — — — —

Нам только остается дополнить представленную схему строгой цезурой:

— — | — — —

Задача сложнее стояла перед Симонелли при объяснении метрики припева, но справиться с ней помогло внимание к факту обусловленности состояния текста мелодическими ходами, прописанными в рукописи над строчками. «Если мы возьмем вторую строку или, вернее, ту ее часть, которая по слогам соответствует размеру первой, – а здесь положение ударений, по видимому, принимается даже самыми современными исследователями (*Pou pas abigil miraclar*) – то мы столкнемся с ритмической имитацией хореического стиха с пятью ударениями. Чтобы иметь некоторую согласованность между первой и второй строкой, акценты первой должны быть такими: L’*alba par ume(t) mar atra sol*.

То есть у нас были бы две строки по девять слогов с пятью ударениями (1, 3, 5, 7 и 9), которые повторяют тот же ритм латинских стихов. Но во втором стихе есть слово *tenebras*, которое нужно читать с одним или двумя ударениями (*tenebras* или, с большей вероятностью, *tenebras*). Как бы вы ни захотели его прочитать, у слова *tenebras* есть все признаки *коды*, которая служит для того, чтобы привязать *рефрен* музыкально и ритмически к следующему куплету. Музыкально – потому что оно повторяет аналогичный мотив в каждом конце стиха латинского трехстишия (<...> *re-mi-re* для латинских

трехсложных слов на концах строк, *la-do-la* для слова *tenebras*), а также восстанавливает тон той же ноты (*la <...>*), с которой начинаются латинские строфы. Ритмически – потому что оно завершает рефрен трехсложником, которым заканчиваются и латинские стихи. С другой стороны, кажется, что текст был задуман для двухчастной песни: хор монахов или каноников, пел латинские строфы, а ответный хор, вероятно, народ или послушники, пел *рефрен*. А антифонная структура также накладывала ритмико-музыкальное соответствие между строфами и рефреном» (Simonelli, 1984, p. 303).

Чем хороша эта интерпретация? Во-первых, исследовательница, наблюдая за мелодическими ходами, сконцентрировала внимание не на ритмических отличиях трехстиший и припева, а, напротив, на сходстве ритмических элементов. Во-вторых, при вероятной неоднозначности предложенной акцентуации слов припева она постаралась также преодолеть разведение в стороны ритмических схем двух составляющих припев стихов. Особенно подробно она объяснила функцию слова *tenebras* (ведь в рамках предложенного взгляда на структуру припева как на хореическую это слово, казалось бы, нарушало схему: вслед за финальным ударным слогом *miraculag* место слабой доли занимал начальный ударный слог *tenebras*). И ее объяснения позволяют домыслить ситуацию: без *tenebras* вторая строка припева входит в состояние точного ритмического соответствия первой, следовательно, во втором стихе создателю альбы нужно было бы обозначить границу повторяемой ритмической структуры первого стиха, поэтому именно столкновение ударных краев двух слов на эту границу указывает и превращает *tenebras* в некое ритмическое дополнение, по-видимому, особенным образом пропеваемое. К варианту двухударности этого слова, указанному Симонелли, можно добавить и третий: слово *tenebras* могло пропеваться в виде трех равно растянутых слогов.

Но описанная версия того, как следует интерпретировать метрику этой песни, верна лишь в том единственном случае, если мы остановились на одной определенной трактовке лексического наполнения строк припева, трактовке вида словоформ, трактовке принадлежности этих слов к конкретному языку (есть и сомневающиеся в том, что припев наполнен старопровансальской лексикой), а исследователи из числа историков романских языков наконец сошлись во мнениях и нашли такую гипотетическую трактовку единственно верной. Иначе энигматичная альба не оставалась бы загадкой и по сию пору.

Заключение

Для современного (хотя только ли для современного?) восприятия данный текст открывает череду противопоставлений, проявляющихся практически на всех его структурных уровнях. Мы увидели, что на внешнем, языковом уровне это билингвизм: классическая «книжная» латынь куплетов песни vs. народная романская лексика припева. На уровне ритма это предельно строгий хореический размер с регулярной цезурой, отличающий трехстишия-куплеты и связанный с поздней античностью (чтобы получилась метрическая схема амвросиева гимна, всего-то и нужно откинуть начальную сильную долю у каждого стиха нашего памятника), vs. заметно более хао-

тичный ритм двустипия-припева (эта «недооформленность» метра припева выразилась, как мы наблюдали, в самых разнообразных транскрипциях, которые затрагивали текст припева чаще и сильнее, чем текст любого из трехстиший). По Симонелли, ритм припева тоже восходит к стопам силлабo-метрики, но поскольку текст на *раннем* романском языке, нельзя исключать и влияния *тоники*.

На уровне риторической окраски нас также поджидает двойственность. Текст украшен тропами или они отсутствуют? Взять, к примеру, такие определения, как *ленивый*, *неосторожные*, *расслабленные*: это высокие метафоры, обозначающие маловеров, или эпитеты, замесившие в тексте ту пару любовников, о которых будут петь в альбах будущих веков? А ведь эти важные лексические элементы – основа соответствующих образов, и, поскольку образы встроены в некую традиционную систему (религиозный сюжет о свете церковных истин vs. светский сюжет об адюльтере), от них протягивается нить к полному смыслу текста, к трактовке лирического сюжета в целом.

Кстати, о сюжете, которому исследователи в баталиях по поводу лексического строя текста практически не уделяли внимания. Лирический сюжет тоже должен иметь свою логику поступательного развертывания. Но в данном случае трудно судить, один сюжет или нет. Первое трехстишие – и абстрактная пейзажная зарисовка, и бытовая сценка, которая до поры не несет тревогу. Второе – смена тона, связанная с неожиданным переходом к изображению опасности (образ «ворот» темен: ворота города vs. ворота городского поместья или дверь дома; враги города скрываются у его ворот и планируют ворваться и захватить спящих горожан vs. ревнивый муж готовится поймать влюбленных с поличным). Наконец, третье – смена локуса, укрупнение масштаба, перемещение в астрономо-астрологическую «реальность». В последнем трехстишии, скорее всего, речь идет о смене времен года, поскольку для жителей средиземноморской зоны Большая Медведица/Колесница поворачивается ковшом на восток весной (отсюда, очевидно, и «мягкий свет» первого трехстишья), созвездия поворачиваются по умозрительной оси и созвездие Волопаса, к которому относится Арктур, смещается с севера, поэтому упомянутая звезда и Аквилон разъединяются. Но во всем этом также нет ничего тревожного. Видимо, такое «клиповое» сюжетное построение – отдельная загадка данного памятника.

Слишком много загадок, чтобы считать их случайными. Не исключено, что к этому тексту, полному *загадок без ключей*, все-таки есть ключ. И таким ключом, по нашему подозрению, может быть как раз заведомая для неизвестного создателя текста его *амбивалентность*, его срединное состояние – в зазоре между различными языковыми традициями и жанровыми явлениями. Действительно, энигматичность «двуязычной альбы», которая, быть может, вовсе и не альба, повышала градус по мере того, как исследователи пытались привести текстовые данные к какому-либо одному знаменателю. Каждому казалось, что открывающий смыслы код дан только ему. Но не может ли быть так, что текст сложным, многослойным, амбивалентным в каждой своей мелкой детали и задуман? В таком случае ситуация со «вскрытием» этого текста, который не следовало бы упрощать, могла бы оказаться близ-

кой к той, что описана в «Маятнике Фуко» медиевиста У. Эко, и паролем, дающим доступ к научному освещению темного смысла этого памятника, мог стать такой: *нет пароля*.

Список литературы / References

- Canettieri, P. (2012). L'alba di Fleury da un'altra specola. *Romance Philology*, 66(2), 211–308.
- Fuente Cornejo, T. (1999). *La canción de alba en la lírica románica medieval: Contribución a un estudio tipológico*. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- Hilty, G. (1998). L'énigme de l'Aube de Fleury est-elle déchiffrée? *Revue de linguistique romane*, 62, 320–330.
- Laistner, L. (1881). Zur ältesten Alba. *Germania*, 26, 415–420.
- Lazzerini, L. (1979). Per una nuova interpretazione dell'Alba bilingue (cod. Vat. Reg. 1462). *Studi medievali. Serie III*, 20, 139–184.
- Lemekhov, S. (2021). *The origins of European lyrics. Alba*. Yekaterinburg: Izdatelskiye Resheniya Publ. (In Russ.)
- Лемехов С. (2012). Истоки европейской лирики. Альба. Екатеринбург: Издательские решения, 2021.
- MS Città del Vaticano. Biblioteca Apostolica Vaticana. Reg. lat. 1462. Fol. 50v.
- Roncaglia, A. (1951). Il Muratori e la “tesi araba” sulle origini della ritmica romanza. *Miscellanea di Studi Muratoriani: Atti e memorie dell'Convegno di studi storici in onore di L.A. Muratori, tenuto in Modena 14–16 aprile 1950* (pp. 300–314). Modena.
- Schmidt, J. (1881). Die älteste Alba. *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 12, 333–341.
- Simonelli, M.P. (1984). A proposito dell' “Alba Bilingue”. *Annali Istituto Universitario Orientale. Sezione Romanza* (pp. 297–330). Napoli.
- Waddell, H. (1929). *Mediaeval Latin lyrics*. New York: Henry Holt & Co.
- Zwartjes, O. (1997). *Love songs from Al-Andalus: History, structure, and meaning of the Kharja*. Leiden: Brill Academic.

Сведения об авторе:

Семёнов Вадим Борисович, кандидат филологических наук, доцент кафедры теории литературы, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, Российская Федерация, 119234, Москва, Ленинские горы, д. 1, стр. 51. ORCID: 0000-0003-2532-5381. E-mail: vadsemionov@mail.ru

Bio note:

Vadim B. Semyonov, Candidate of Philology, Associate Professor at the Theory of Literature Department, Lomonosov Moscow State University, 1 Leninskiye Gory, bldg 51, Moscow, 119991, Russian Federation. ORCID: 0000-0003-2532-5381. E-mail: vadsemionov@mail.ru