

## II. КЛАСИЧНИЙ ТЕКСТ У ПОСТНЕКЛАСИЧНУ ЕПОХУ

УДК 821.111 – 31.09 «16»

**Л. П. Привалова**

*Днепропетровский национальный университет имени Олеся Гончара*

### **ГЛЮРИАНА И ЕЕ РЫЦАРИ: АРТУРОВСКИЙ МИФ В ПОЭМЕ Э. СПЕНСЕРА «ЛЕГЕНДА О РЫЦАРЕ АЛОГО КРЕСТА»**

**Зроблено спробу проаналізувати артурівський міф у придворній культурі елизаветинської доби та специфіку іконографії цього героя у поемі Е. Спенсера «Королева фей».**

*Ключові слова:* Е. Спенсер, алегорія, емблема, маньєризм, лицарство, Ренесанс.

**Предпринята попытка проанализировать артуровский миф в контексте придворной культуры елизаветинской эпохи и иконографию образа Артура в поэме Э. Спенсера «Королева фей».**

*Ключевые слова:* Э. Спенсер, аллегория, эмблема, маньєризм, рыцарство, Ренессанс.

**The article attempts to analyze the arthurian legend in the context of the elizabethan court culture and the iconography of king Arthur's image in the Faerie Queene by E. Spenser.**

*Key words:* E. Spenser, allegory, emblem, mannerism, chivalry, Renaissance.

Долгое царствование королевы Елизаветы Тюдор придворные поэты эпохи Возрождения называли «золотым веком Астреи». Прославление своего времени и своей страны, тема возвращения золотого века стала общим местом в ренессансной литературе. Как отмечает О. Ф. Кудрявцев, из древнего предания о золотом веке гуманисты сохранили только представление о цикличности истории. Смысл же самого понятия был подвергнут полной ревизии: золотым веком стали называть не первоначальное, невинное состояние общества, чуждое всякой цивилизации и культуре, а, наоборот, время расцвета человеческих дарований в искусстве, в духовной сфере и практической деятельности, прежде всего в управлении государством и его защите [6, с. 83]. Заслугу в этом новом обретении благословенных золотых времён английские гуманисты целиком приписывали королеве Елизавете. В то же время «славное правление» дочери Генриха VIII вызывало неоднозначную реакцию среди англичан, поскольку во главе церкви и державы оказалась женщина-монарх. Патриархальная, всецело ориентированная на мужчину структура власти столкнулась с «противоестественным» присутствием на троне женщины, к тому же не желающей выйти замуж и иметь наследника. И хотя для английского парламента идеал сильной нации, патриотическая идея были важнее, чем фактор гендера, Елизавета-королева не смогла, как считают многие специалисты по истории Англии XVI в., в полной мере осуществить авторитарное правление и сформировать сильное абсолютистское государство [3, с. 189]. В такой ситуации королева стремилась создать у своих подданных образ монарха, который бы подходил женщине и предполагал повиновение.

Возникновение авторитарного мифа исторически относят к периоду правления Эдуарда VI, формирование «иллюзии власти» продолжалось во времена Марии Тюдор и позднее, в царстве Елизаветы – «матери своего народа и английской церкви». Одновременно с формированием образа Елизаветы как персонификации истинной веры и истинной церкви происходило развитие представлений об английской нации как об избранной, уходящей своими корнями к легендарным троянцам и потомку Энея – Бруту [4, с. 288]. Историк О. В. Дмитриева пишет о том, что культ королевы более всего удивлял своей разносторонностью. «Не осталось ни одной её черты или добродетели (подлинной или мнимой), которые не были бы обыграны в сравнениях с богинями или героинями всех времён и народов, языческими или христианскими. Она являла собой целый пантеон... в ней чтили Мать Отечества, Прекрасную Даму, Минерву, Диану-Цинтию, Астрею, Титанию, но прежде всего символ Чистой Девственности – мистический талисман, оберегающий и спасающий Англию [2, с. 179]. После победы над Армадой англичане поверили в то, что их «Виргиния» была послана свыше как знак божественного благоволения к их острову. Среди небесных дев Елизавета была вторая, «но среди земных – первая».

«Природа политической власти той поры, – пишет О. В. Дмитриева, – предполагала постоянный непосредственный контакт высших государственных чинов и самой «леди-суверена» с огромной массой людей, гораздо большей, чем приходится на долю современного политика» [2, с. 192]. Важнейшими формами прославления монархии и королевы были рыцарские турниры с их сложной аллегорической образностью, многочисленные и разнообразные церемонии и ритуалы: коронация, въезд монарха в подвластные ему города и встреча с городскими общинами, празднества в честь Дня восшествия на престол, процессии, связанные с перемещением монарха по стране, и т. д.

Исследователи отмечают, что в XVI в. ведущие мастера, которые принимали участие в оформлении празднеств и придворных церемоний, всё более активно обращались к античной истории, мифологии, тяготели к постепенному усложнению образности, использованию эмблем [1, с.14]. С. Гринблатт считает, что в основе самой власти королевы-девы лежал театральный эффект сопричастности: «Как в театре аудитория мощно вовлекается в происходящее за счёт видимого присутствия героя на сцене, сохраняя одновременно определённую уважительную дистанцию», – так и власть Елизаветы держалась на её привилегии постоянного (театрализованного во многом) присутствия и видимости (*privileged visibility*) для подданных. «Мы, государи, поставлены на сценах на обозрение и перед оком целого мира», – сказала Елизавета депутации Парламента в 1586 году. Сходной театральной метафорой воспользовался и Яков I, уподобляя монарха «тому, кто стоит на сцене и в чьи малейшие действия и жесты пристально вглядывается весь народ» [8, с. 444].

Основной сценой для столь масштабного лицедейства был королевский двор. Именно при дворе монарх являет себя миру, а также – в самых разнообразных формах (церемониальных и драматических действиях, изобразительном искусстве, литературе, проповедях и речах) – являет нобилитету те идеи о себе самом и собственной власти, которые должны быть восприняты и усвоены не только придворной элитой, но и всем обществом в целом [9, с. 21]. Противоречия в придворном окружении королевы, формирование парламентской оппозиции правлению Елизаветы, борьба дворян разного уровня между собой и с другими социальными группами общества, давление со стороны авторитета отдельных графств, городов, локальных центров и «малых» дворов некоторых представителей знати, религиозный раскол, социальная мобильность, передвижение из одного класса в другой и новый дух конкуренции – всё это, по мнению историков, создавало

предпосылки для усложнения идеологической ситуации, развития различных моделей поведения и мышления, ослабляло социальную иерархию, приводило к нестабильности центральной власти и побуждало её использовать все средства для создания иллюзии единства и структурированности [11, с. 27].

Стратегия авторитарной власти елизаветинской эпохи – продуцирование образа сильного монарха, закрепление в общественном сознании идеи лидерства одной социальной группы – дворянства, представлений о тотальности, стабильности двора как культурного и политического центра. Все конвенции придворной жизни утверждали высшую власть монарха и подчинённую роль подданных. Таким образом, тюдоровский королевский двор оставался «продолжением» или «развёртыванием» персоны монарха, который в определённой мере был творцом придворной среды. Личность Елизаветы, наличие необходимых для правителя качеств, высокая образованность, привлекавшая к ней интеллектуалов, художников и поэтов – людей «новой породы», позволили ей сформировать блестящий ренессансный двор. Хотя с началом Реформации в Англии возник миф о пагубности путешествия в Италию – страну кровожадных «макьявелей» и папистов, елизаветинские придворные были восприимчивы к культурным веяниям, шедшим с континента, прежде всего из Италии [5, с. 116].

Культура елизаветинского двора с присущей ей атмосферой праздничности, утончённой роскоши в сочетании с интенсивной интеллектуальной жизнью, увлечением античностью, высоким престижем образования носила светский характер. Несмотря на рост пуританских настроений, пуританские ценности аскетизма, бережливости, умеренности и трудолюбия не были популярны в придворной среде. Тюдоровская знать в значительно большей мере ориентировалась на куртуазные ценности, нравы и традиции ренессансных итальянских дворов, чем проповеди английских «благочестивых» – противников театра и поэзии, врагов Петрарки и Ариосто. Двор становится главным меценатом Англии. В празднествах и увеселениях двора, в публичных церемониях имитировались античные образцы (от триумфа до пира) и мифологические сюжеты. Стараниями гуманистов двор олицетворял новый Олимп, на вершине которого была Елизавета – Минерва, Юнона, Астрея, Диана... Кодекс поведения английских аристократов в значительной мере определяла «Книга о придворном» Б. Кастильоне – своеобразный идеализированный «портрет» Урбинского двора, образец совершенной формы придворной жизни и совершенного придворного.

Источником этических идеалов и эстетического вдохновения для придворной элиты оставалось опозитизированное героическое средневековое времён короля Артура. После прихода к власти Елизаветы образ монарха-воина, главы сообщества рыцарей, не был изжит из английской придворной культуры. Елизавета соединяла в себе два объекта почитания и служения истинного рыцаря: она была и сувереном, главой ордена Подвязки, и Прекрасной Дамой, которой поклонялись наравне с девой Марией. Королева и её окружение охотно возрождали рыцарские идеалы и нормы поведения: индивидуальную активность, культ авантюры, подвига, приключения. Именно наличие качеств такого рода определяло стремительные придворные карьеры елизаветинского царствования, которое было временем активной и динамичной внешней политики (отметим усмирение Ирландии, войну с Испанией, пиратство, создание первых колоний в Америке, участие английских дворян в гугенотских войнах во Франции, Нидерландах и т. д.).

«Стратегии поведения» людей искусства, придворных поэтов (Ф. Сидни, У. Рэлли, Э. Спенсер и др.) были ориентированы на активное участие в политике, в жизни двора и страны, на светскую карьеру. Их время осмысливало себя в героическом жанре рыцарского эпоса: недаром автор «Королевы фей» получил королевскую пенсию и стал поэтом-лауреатом. В рыцарских турнирах и церемо-

ниях ордена подвязки, ставших важным инструментом тюдоровской дипломатии, репрезентации королевской власти и правящей элиты, находят отражение идеи иерархичности, упорядоченности государственного устройства, возглавляемого королевой – новым воплощением легендарного Артура, с воцарением которого должен возродиться «золотой век».

Первым английским монархом, который объявил Артура своим предком и решил использовать его образ для создания династического мифа, был Эдуард I. В правление этого монарха устраивались пышные «празднества Круглого Стола», организованные либо самим королём (например, в 1299 г. по случаю его бракосочетания с сестрой Филиппа IV), или для него кем-то из приближенных. Во время этих празднеств все участники играли определённые роли, заимствуя из литературы имена и гербы рыцарей короля Артура. Естественно, роль короля Артура исполнял сам Эдуард I, а его рыцари стремились воссоздать подвиги и авантюры, описанные в романах, подтверждая тем самым «возрастающую значимость романического поведения для аристократического общества XIII века» [10, с. 321].

При Эдуарде III культ короля Артура стал настоящей правительственной программой. В январе 1344 г. во время турнира, на который были приглашены лучшие рыцари и благороднейшие дамы королевства, Эдуард III поклялся на Библии возродить Круглый Стол легендарного короля Артура. Вскоре в Виндзоре, в замке, основанном, по преданию, самим Артуром, был установлен Круглый Стол, за которым могли сидеть триста рыцарей. Для ежегодных собраний был избран праздник Пятидесятницы, часто упоминаемый в легендах о рыцарях Круглого Стола. Настоячивое желание Эдуарда III предстать в роли наследника короля Артура было связано с проводимой им внешней политикой, ведь, согласно преданию и хронике Гальфрида Монмутского, Артур был могущественным завоевателем, подчинившим себе всю Британию и значительную часть Франции [4, с. 170]. Решив не ограничиваться братством Круглого Стола, 23 апреля 1348 г., в День св. Георга, Эдуард III основал особый рыцарский орден – Орден св. Георга, или общество Подвязки, в который вошло, помимо государя, двадцать пять лучших рыцарей королевства.

Постепенно рыцарей св. Георга стали отождествлять с артуровским братством: подвязка, обвязываемая вокруг ноги, как и Круглый Стол, символизировала узы дружбы, единство и согласие рыцарей. В XVI в. Круглый Стол короля Артура, сделанный при Эдуарде III, был украшен тюдоровской розой, а число рыцарей, чьи имена были написаны по краю стола, равнялось двадцати четырём – ровно столько рыцарей включал в себя орден Подвязки, главой которого была королева Елизавета (Спенсер писал о своём намерении создать двадцать четыре книги «Королевы фей» по числу рыцарей Подвязки).

Тюдоры поддерживали созданный английскими монархами культ короля Артура, при этом они руководствовались не только династическими интересами. В тюдоровской пропаганде Артур предстал в образе военного вождя, национального героя, могущественного государя, основателя империи, не уступавшей своим могуществом римской. Для английских патриотов эпохи Реформации, когда возникли противоречия между папским престолом и английской монархией, важным было доказать преемственное развитие нации от троянцев и Брута к кельтам в обход Рима. Ключевым моментом в формировании представлений о героическом прошлом англичан стало предание о короле Артуре – величайшем военачальнике, императоре, противнике и победителе Рима. То, что вождь древнего племени бриттов постепенно стал восприниматься как национальный символ Англии, свидетельствует о формировании представлений о непрерывной истории английской нации, определённое место в которой занимали и бритты, и англосаксы, и рыцари Вильгельма Завоевателя.

К XVI в. актуалізується тенденція розуміння оповіщення про минуле Англії як історії країни (території), в той час як етнічна історія окремих племен відступає на другий план [4, с. 437]. Англійське суспільство елізаветинської епохи ревниво охороняло незмінність історичних переказів про Артура. Коли італійський історик Полідор Вергілій намагався розповісти «правду» про давню історію Британії, вказати на недостовірність улюблених міфів, його назвали папістом, який навмисно спотворює істину в інтересах захисту корисних інтересів римської курії. Формування уявлень про велике минуле англійського народу було прерогативою не тільки істориків, драматургів, антикварів, але й поетів, і англійського читача з усіх боків оточили повністю стійкі міфи про величчя Англії – спадкоємиці Трої і її монархів – спадкоємців Брута і Енея.

Одну з найяскравіших поетических версій історії Англії створює в своїй аллегорическій поезії «Королева фей» Е. Спенсер. В «Письмі до сьору Уолтеру Реллі», яке стало своєрідним вступом і коментарієм автора до видання трьох перших книг поезії в 1590 г., Спенсер пише, що в якості основної епіческій теми він «вибрав історію короля Артура, як найбільш підходящу з-за величчя його особистості, прославленої в численних створених раніше книгах, і при цьому далі від заздрості і підозрень нашого століття» [16, р. 4]. Згідно з прикладом «історических поетів», до яких він відносить Гомера, Вергілія, Аріосто і Тассо, Спенсер «вдумався представити в портреті Артура, раніше, ніж він став королем, образ відважного лицаря, оволодівшого в досконалості дванадцятью моральними добродіями, які описав Аристотель» [16, р. 4]. Далі поет пише про те, що якщо його задумка зустрінє підтримку, він намірє втілити в образі Артура дванадцять політичесеских добродієль, після чого, як Артур стане королем.

Те, що Спенсер виділив і розмежував в образі Артура комплекс моральних і комплекс політичесеских добродієль, пов'язано з середньовіковими уявленнями про «двоє тіл» короля (тіло естесственне і тіло політичесеске), які визначали підхід гуманістів до проблеми героїчесеского характеру в епосі. В своїм розумінні образу Артура як верховного героя «Королеви фей» Спенсер враховує також і досвід Ксенофонта, який в образі Кира і персів створив досконалий образ мудрого правління. Метод Ксенофонта Спенсер називає «doctrіne by ensample», вважаючи головною метою «історичесескої поезії» створення ідеальних образів, прикладів виключного досконалості, здатних влюбити читача в добродієль. Як творець героїчесеского жанру, призначеного прославити величчя англійського народу і його королеви, Спенсер шукає в образі Артура вищу міру доблесті, яку він визначає поняттям «magnificence». Поет не пояснює значення цього поняття, складно сказати, чи знав він про «Нікомахову етику» Аристотеля, де «величчю» розглядається як добродієль в стосунку до багатства. «Хто витратить по достоїнству на дрібне і незначуще, не називається величчю, – писав Аристотель, – а той називається так, хто достойно витратить в великих справах, ібо, хоча величчю – це людина щедрий, щедрий людина зовсім не є величчю» [Нікомахова етика. 4, 20–30].

Витрати «величчю», за словами Аристотеля, великі і подобають. Такі справи і діла його, ібо так витрата буде великою і подобающею. У Цицерона і Макробія «величчю» входить в систему чотирьох кардинальних добродієль як одна з ступенів Fortitudo (стійкість, сила духа). Для Цицерона і Макробія Fortitudo представляє добродієль, що спонукає людину виконувати високі діла і стійко переносити випробування. Величчю розкривається в величчю, грандіозності людських задумок і умінні їх реалізовувати.

В средневековой христианской мысли такое понимание «великолепия» скорее ассоциировалось с представлениями о гордыне. Средневековое этическое сознание связало «великолепие» с четвертым даром Святого Духа – стойкостью. Пример этой добродетели явил Христос в своих страстях и страданиях. Считалось, что приблизиться к этой христианской стойкости и крепости можно только через ниспосланную благодать [17, р. 135].

Итальянские гуманисты понимали великолепие как щедрость в отношении людей культуры. М. Фичино назвал Филиппо Валори «великолепным мужем», ибо, невзирая на расходы и труды, он издал выполненный гуманистом перевод сочинений Платона. Однако чаще всего «великолепным» именовали Лоренцо Медичи, и благодаря усилиям М. Фичино имя его патрона прочно срослось с названием этой добродетели [7, с. 399]. Спенсер в своём письме говорит об Артуре как об отважном рыцаре, который овладел двенадцатью моральными добродетелями Аристотеля. Возможно, «великолепие» означает для Спенсера высшую меру доблести и благородства, желание славы, некий универсальный идеал совершенной личности. Ссылаясь «на Аристотеля и других», Спенсер пишет, что эта добродетель является абсолютной и вмещает в себя все остальные. «Чтобы придать большее разнообразие повествованию», Спенсер для каждой из упомянутых им добродетелей назначает в качестве патрона одного из рыцарей Глорианы. Таким образом поэт аналитически расчленяет некое общее представление о совершенной добродетели на несколько вариантов, исследуя каждый по отдельности в историях рыцарей – сюжетных героев отдельных легенд. Такой же метод использовал и Ариосто в своей поэме, распределив добродетели так, чтобы каждая соответствовала одному герою, а все вместе они давали бы представление об универсальной совершенной личности, воплощением которой для Спенсера является принц Артур. Он занимает верховное место в системе аллегорических персонажей поэмы, выполняя функции образа-критерия.

Сквозной сюжетный мотив, объединяющий отдельные легенды о подвигах рыцарей-эльфов, связан с поисками королевы Глорианы, которую юный Артур увидел во сне. В девятой кантике первой книги поэмы Артур по просьбе принцессы Уны рассказывает, как он оказался в волшебной стране фей и эльфов. Он не знал имени своих родителей. Едва увидев свет неба, Артур был отнят от груди матери и отдан на воспитание старику по имени Тимон (в пер. с греч. «честь»), в юности этот старец был непобедимым воином, а сейчас он стал мудрейшим на земле (в романе Мэлори воспитателем Артура был сэр Эктор, и никто, кроме Утера Пендрагона и Мерлина, не знал, кому было отдано дитя).

Жилище Тимона находится в долине у подножия покрытой мхом горы Рауран, откуда берет свое начало река Ди. Упоминание о горе Рауран в северном Уэльсе, где были расположены родовые владения Тюдоров, позволяет Спенсеру связать историю Артура с королевой Елизаветой. Дикое и пустынное место, где рос Артур, часто посещал великий маг Мерлин, которому было поручено продумать план воспитания будущего короля. Мудрый Тимон учил Артура верить в свой разум и «тушить уголек жара», который зажигает в груди Любовь, пока пламя не разгорелось со страшной силой. Как говорит сам Артур, «Любовь, обеспокоенный моей свободой, послал много стрел в меня, и всех их я отвратил от себя... однако никакая крепость не может быть настолько сильной, чтобы её не разрушил огонь артиллерии».

Однажды во время охоты Артур соскочил со своего коня и уснул. Во сне ему явилась прекрасная царственная дева, волшебная фея, которая пообещала свою любовь. Никогда его сердце не испытывало такого блаженства, однако проснувшись, он не нашел ничего, кроме примятой травы, где она лежала. Артур горевал так же сильно, как ранее блаженствовал, и с этого дня он решил искать её

с усердием и не давать себе отдыха, пока не найдёт. Получив доспехи Мерлина и наставления Тимона, Артур отправился в Faery land, и вот уже девять месяцев он тщетно ищет её. В истории Артура Спенсер переплетает античный миф о любви девственной охотницы Дианы к Эндимиону и кельтский миф о любви волшебницы-феи к смертному юноше. Елизаветинские поэты соединили эти два мифа, отождествляя Елизавету с целомудренной Дианой – царицей фей [14, р. 87]. Неоплатоники рассматривали любовь смертного к бессмертной богине как аллегория стремления души к вечному блаженству, обретаемому только после смерти. Сон Артура – «озарение», открывающее его душе видение божественной красоты, Спенсер противопоставляет сну рыцаря Алого Креста как «лживой иллюзии», добытой духами ада в обители Морфея и разлучившей принцессу Уну с её защитником.

Принц Артур впервые появляется в поэме в наиболее драматический момент, когда главный сюжетный герой первой книги – рыцарь Алого Креста оказывается пленником в подземелье великана Оргольо. Принцесса Уна отправляется на поиски своего защитника, она терпеливо сносила бури и холодные ветра, она поднималась на высокие горы и опускалась в долины, она блуждала по лесам и измерила множество равнин, прежде чем ей посчастливилось встретить рыцаря, шагающего по дороге со своим оруженосцем. Поэт приостанавливает действие для того, чтобы ввести развёрнутое изображение доспехов рыцаря. Авторы средневековых артуровских романов не испытывали интереса к детальным описаниям оружия и доспехов, в поэме Спенсера рыцарское облачение становится многозначным символом, в котором зашифрована наиболее важная информация о герое и его миссии в сюжете [15, р. 49–56].

В духе своего времени, говорящего на языке эмблем и иносказаний, Спенсер создаёт насыщенный аллегорическими атрибутами, символическими деталями, многочисленными аллюзиями мифологизированный портрет Артура-воина. Такой тип портрета – геральдического или иконического – возникает в придворной живописи второй половины XVI века. Исследователи отмечают отчётливую визуалистичность, живописность художественного мышления Спенсера, владевшего разнообразными изобразительными приёмами [13, р. 154]. Изображение вместо описания появляется там, где символический образ развёрнут как сложный визуальный феномен: действие останавливается, сцена оформляется как живописное полотно, вводится перспектива, дальний и ближний план, возникает иллюзия движения, присутствует наблюдатель, который может быть статичным по отношению к объекту наблюдения либо, наоборот, объект наблюдения статичен (как, например, Гордыня, восседающая на троне), а наблюдатель находится в движении. Фигура принца Артура предстаёт стремительно приближающейся к наблюдателю – леди Уне. Спенсер сохраняет особенности её зрительного восприятия. Сначала – самое общее впечатление: закованный в броню рыцарь, солнечное сияние доспехов. Затем взгляд наблюдателя выделяет отдельные элементы облачения, а по мере приближения рыцаря – всё более мелкие подробности и штрихи.

Исследователь рыцарской символики в «Королеве фей» М. Лесли отмечает, что Спенсер уходит от средневековых артуровских романов, обращаясь к традиции «старых» и «новых» эпических поэтов, которых он назвал своими учителями [15, р. 51]. Описание сверкающего доспеха Артура напоминает читателю о поединке Гектора и Ахилла в гомеровской «Илиаде». Медь на копье Ахилла «ослепительным светом сияла, / Будто огонь расплавленный, будто всходящее солнце» (Гомер. Илиада. XXII, 134–135). Спенсер нагнетает образы сияния, сравнивая сверкающий доспех с ярчайшим из лучей Феба (I, 7, 29). Ахилл не мог поразить Гектора, чьё тело, покрытое похищенным у Патрокла доспехом, стало неуязвимым. Мотив солнцеподобия и неуязвимости для врагов становится доминирующим и в портрете спенсеровского принца.

Следующая деталь, которая оказывается в фокусе внимания наблюдающей за приближением рыцаря леди Уны, – это перевязь, один из важнейших атрибутов и почётный трофей эпических героев (золотая перевязь Палланта, которой опоясывает себя гордый победой над троянцами Турн). Кожаная перевязь Артура искрилась, как мерцающие звёзды, лучами драгоценных камней, а в центре её был один самоцвет, «ослепительно сияющий, как Геспер среди меньших звёзд» (I, 7, 30). Геспер – самая яркая и прекрасная звезда, что утром проходит перед солнцем, а вечером следует за ним – это гомеровский образ, которым в «Илиаде» отмечено копьё Ахилла (XXII, 317–319). Все свойства этого удивительного камня – через цепь разнообразных ассоциаций – намекают на Глориану-Елизавету, в поисках которой странствует юный Артур. Расположение камня – в центре перевязи – отождествляется с представлениями о солнце (считалось, что оно находится в центре Вселенной) и царственностью. Форма камня – голова леди – указывает на деву Марию.

Англичане часто называли свою королеву «второй Девой» или «Девой Марией новой религии». Хотя сторонники Реформации отвергали культ Богородицы, а елизаветинские придворные поэты предпочитали прославлять королеву в облике мифологических богинь, связь с почитанием Мадонны в елизаветинском культе не была утрачена, намёк на «вторую Деву» был весьма традиционным панегириком королеве. Поклонение Деве Марии было одним из важнейших ритуалов рыцарей ордена Подвязки, во главе которого стояла Елизавета. Сравнение с Геспером в христианской символике было метафорой Христа, сказавшего о себе: «Я есмь... звезда светлая и утренняя» (Откровение, 22:16) и Девы Марии – «звезды, являющей солнце».

В 1501 г. на празднестве в честь прибытия в Лондон Екатерины Арагонской Геспер метафорически обозначал её будущего мужа – принца Артура, старшего сына Генриха VII. Скрытая за этим астрологическим символом аллюзия на образ Христа была достаточно традиционным для того времени комплиментом монарху. Магические свойства этого камня – в нём таилась дивная сила и способность ошеломлять более слабые глаза, его форма – голова леди – позволяют предположить, что Спенсер вводит аллюзию на миф об эгиде Минервы. Изложенная в «Метаморфозах» Овидия легенда о несравненной красоте Медузы Горгоны, её изумительных волосах, вызвавших зависть Минервы, была хорошо известна в XVI веке. Богиня обратила волосы Горгоны в ужасных гидр и поместила их в центр своей эгиды для устрашения врагов. В подтексте этой аллюзии – намёк на Елизавету: красота королевы способна потрясать и ошеломлять. Золотые пряжки соединяли перевязь с мечом в ножнах из слоновой кости, украшенных причудливой резьбой, на золотой рукояти меча блистала огромная жемчужина. Смертоносный клинок был выкован Мерлином из стали, смешанной с травой Medaewart. Полагают, что это упоминаемая в «Георгиках» Вергилия трава medica, обладающая лечебными свойствами. Меч, способный ранить и излечивать раны, известен по кельтским легендам, этим волшебным свойством обладало копьё Галахада – избранника Грааля, а также копьё Ахилла (Телеф, сын Геркулеса, был ранен и излечен ржавчиной копья Ахилла). Сталь клинка Мерлин закалил в огне Этны и семь раз окунул в водах Стикса, после чего меч обрёл силу и прочность: ни сталь, ни камень, ни заклинания магов не спасали от его ударов, его не смог бы использовать враг и нанести рану тому, кто владеет мечом по праву. Клинок этого меча невозможно ни согнуть, ни поломать.

Меч Артура – не единственное оружие, которое закаливали в водах Стикса. Вергилий пишет о мече, выкованном для отца Турна Гефестом: «Бог огнемощный сковал тот меч для родителя Давна, / В волны Стикса клинок погрузив добела раскалённый» (Вергилий. Энеида. XII, 90–91). Если меч Турна погружают в Стикс

один раз, то меч принца – семь. Однако для Спенсера мифологема погружения меча в воды Стикса важна как аллюзия на образ Ахилла. В преданиях негомеровского круга (Апполодор) рассказывается, что мать Ахилла – Фетида окунала его в воды Стикса, по ночам закаляла в огне, а днём натирала амброзией, чтобы сделать неуязвимым и дать бессмертие. Спенсер называет меч Артура «Morddure» (а не Эскалибур, как у Мэлори) от латинских слов «mors» (смерть) и «durus» (твёрдый) – т. е. закалённый смертью. Вполне возможно, что Спенсер подразумевал вместо «durus» глагол «dugo» (выжить), и тогда «Morddure» мог означать, что слава принца и меча переживут его смерть (меч считался атрибутом аллегорической фигуры Славы). Такое истолкование названия меча, предложенное М. Лесли [15, р. 87], вполне соответствует словам Спенсера в 36-м станце: «когда принц умер, Королева Фей доставила его доспехи в Faery lond, где их и поныне можно увидеть, если поискать» (I, 7, 36).

От клинка принца Артура взгляд наблюдателя движется к облитому золотом высокому шлему. Он «одновременно радостное веселье и огромный ужас вызывал / Так как на гребне шлема притаился дракон» (I, 7, 31). Изображение шлема усиливает динамику фигуры Артура, которая, по словам Д. Бендера, в статичном положении была бы похожа на статую, описываемую по частям [13, р. 116], Уне кажется, что дракон на гребне высокого шлема движется в такт шагам рыцаря. Иллюзию «оживающего» дракона поддерживают глаголы действия в активном залоге: лапы обхватывают гребень, голова свешивается на забрало, крылья распрямляются, кажется, что яркие искры огня вылетают из пламенеющей пасти, чешуйчатый хвост опускается на спину рыцаря. Увенчанный драконом золотой шлем был геральдическим знаком «исторического» короля Артура и его отца Утера Пендрагона.

Однако в эмблематике шлема спенсеровского Артура скорее прочитывается связь с топижкой эпической поэзии, а не рыцарского романа. Так, шлем Турна украшает «Химера с гривой тройною, / Дышит огнём её пасть, как жерло кипящей Этны, / Чем сраженье сильней свирепеет от пролитой крови, / Тем сильнее и она изрыгает мрачное пламя (Вергилий. Энеида. VII, 785–8). У Энея, готовящегося к битве с Турном, «шлем горит на челе, пламенеет грива на гребне, / Выпуклый щит золотой посылает огненный отсвет, / Так в прозрачной ночи среди звёзд алеет зловеще / Пламя кровавых комет...» (Вергилий. Энеида. X, 270–275).

На шлеме Солимана из поэмы Т. Тассо «Освобождённый Иерусалим» дракон торжествующе возвышается над гребнем, он раскидывает крылья, приподнимается на лапах, его хвост выгнут дугой, а голова взметнулась кверху. Французский исследователь М. Пастуро отмечает, что основная функция нашлемника, изображающего химерическое существо, – стать «ложным лицом»: животное, будто бы застывшее в момент конвульсии, выражает ярость или испуг; более того, часто оно имеет устрашающий вид, так как основной эффект состоит в том, чтобы напугать противника. Нужно стать больше, агрессивнее и страшнее, как тот зверь, в голове которого поселился воин. Он отождествляет себя с этим зверем [10, с. 257]. Дракон на шлеме принца Артура не только «огромный ужас вызывал», он выполняет важную символическую функцию, на которую обращает внимание М. Лесли [15, с. 53].

Если дракон на шлеме Солимана наступательно агрессивен, то дракон принца Артура, хотя и устрашает, но представлен в иной позе. Голова дракона не возвышается, будто в атаке, над гребнем, а свешивается на забрало, хвост не выгибается дугой, а опускается вдоль спины. Такой образ, по мысли М. Лесли, подсказывает читателю, что «большой» дракон, с которым вступит в схватку св. Георгий, также будет повержен. Знаком грядущей победы св. Георгия над драконом является плюмаж, венчающий шлем принца: «На кончике высокого гребня, / Пу-

чок волос выкрашенных в разные цвета, / Усыпанных жемчугом, и покрытых золотом, / Подрагивал и казалось, танцует от радости...» (I, 7, 32). Развешивающаяся при ходьбе грива, усыпанная жемчугом, блистающая золотом, видится леди Уне «радостно танцующей».

Спенсер стремится к визуальной насыщенности образа, вводя сравнение «танцующего» гребня с одиноким миндальным деревом на вершине горы Selinis, чьи нежные бутоны трепещут при малейшем дуновении ветерка. Сравнение, сближающее грозный шлем из металла с одиноко трепещущим миндальным деревом, вносит элемент экстравагантности в портрет принца (броня – хрупкая нежность). Упоминание о «green Selinis» отсылает читателя к строке из III книги «Энеиды»: «С ветром попутным тебя, Селинут пальмоносный, покинув... (Вергилий. Энеида. III, 705). Селинут – город на юге Сицилии, назван «пальмоносным», потому что там произрастало растение arіum, из которого делали венки для победителя в Олимпийских играх. Упоминание о миндальном дереве связано с ветхозаветным мифом о чудесно расцветшем жезле Аарона, который «расцвёл, пустил почки, дал цвет и принёс миндали» (Числа, 17:8), указав на избранника Яхве.

Таким образом, «bunch of haіres» на шлеме принца ассоциируется не только с пальмовым венком победителя, но и с деревом божественной избранности, у подножия которого распростёрт поверженный дракон. Такая комбинация образов напоминает иконографию Распятия, где был изображен Крест или Дерево Победы и поверженный дракон у его корней. М. Лесли считает, что эмблематика шлема несёт в себе идею спасения и подчёркивает роль принца Артура в сюжете поэмы как фигуры, которая ассоциируется с Христом [15, p. 55]. Как и все другие элементы рыцарских доспехов Артура, шлем связывает его с образом Ахилла. Изображение дракона на гребне ахиллового шлема не встречается в «Илиаде», но в эпоху Возрождения многие художники (например, Дж. Романо) украшали шлем гомеровского героя драконом, именно таким увидели Ахилла и читатели английского Гомера в переводе Чапмена в 1610 году.

Тему божественной избранности Артура акцентирует описание щита – основного элемента геральдической композиции. По традиции именно на нём помещается герб. Однако щит Артура укрыт покровом и лишён герба. «Белый щит», который обычно указывал на юный возраст рыцаря, ещё не свершившего подвигов, – важная деталь, говорящая об отличии спенсеровского принца от короля Артура рыцарских романов. Если щит рыцаря Алого Креста (будущего св. Георга) сделан из «земного металла» – серебра и покрыт рубцами глубоких ран – знаками множества кровавых битв, то щит принца выкован из «небесного» алмаза, неуязвимо для уколов копья и ударов меча. В христианской символике алмаз подразумевает Христа. Твёрдость и прочность алмаза – это христианская «крепость», блеск алмаза – это благодать. Щит Артура из цельного и массивного диаманта настолько совершеннее серебряного щита рыцаря Алого Креста, насколько Христос выше и совершеннее каждого из своих защитников.

Спенсер пишет, что алмазный щит был отколот от Адамантовой горы с помощью хитроумного механизма. Слово «Adamant» намекает на Адама: Артур как «новый Адам», т. е. Христос, спасает и освобождает из ада (подземелье великана Оргольо) грешного «старого Адама» – рыцаря Алого Креста. Семантика образа щита у Спенсера, вероятно, вбирает в себя и ветхозаветную метафору «Господь – щит для всех, надеющихся на него (2-я Царств, 22:31) и новозаветную символику «всеоружия божия», «брони праведности», «щита веры» (Эфес. 6: 16). Отмеченные в 33-м станце свойства алмаза – прочность, твёрдость, неизменность, цельность (его нельзя разрубить мечом, пронзить копьем) подводят читателя к мысли о близости образов принца Артура и леди Уны – единой, неделимой божественной истины, противопоставляемой многоликости, изменчивости зла (Дуэсса, Ар-

химаг как аллегория Лжи). Артура и леди Уну объединяет солярная символика, окружающая их образы, и библейская мифологема покрыва или вуали, восходящая к легенде о Моисее. Сияние щита, как и свет, излучаемый лицом Уны, не будь они скрыты покрывом, могут ослепить тех, кто не ведает Истины и Христа. В описании трона леди Гордыни также присутствует топос сияния солнечных лучей, ее символическим атрибутом является дракон, но если леди Гордыню Спенсер сравнивает с Фаэтоном – сыном Гелиоса, едва не испепелившим при падении с небесной колесницы землю, то принц Артур отождествляется с Sol Iustitiae (Солнцем Справедливости) – в символическом языке неоплатоников этот образ означал Христа.

Цветовые и зрительные образы, которые использует Спенсер в описании доспеха принца, – ослепляющий блеск золота, мерцание жемчуга, сверкание драгоценных камней символизируют божественную суть Артура. Бесконечно нанизываемые по степени возрастания образы света достигают апогея в экстравагантной зрительной гиперболе – сопоставлении щита с небесными светилами Солнцем и Луной: светоносный щит затмевает золотой лик Феба, заставляет бледнеть сребролицую Цинтию. Контраст неизменности солнечного света и изменчивости лунного сияния был, возможно, подсказан образностью Откровения: «жена, облеченная в солнце, под ногами ее луна» (Откровение, 12:1). Пуритане видели в этой метафоре аллегория истинной церкви, попирающей пятой все, что непостоянно и изменчиво.

Религиозный подтекст образной цепочки «щит – солнце – луна» отчетливо проясняется при сопоставлении с описанием престола Господа в спенсеровом «Hymne of Heavenly Beautie». Он «долговечнее, чем сталь или бронза, / Или самый прочный из алмазов». Превосходящая луну и солнце светоносность артурова щита напоминает о «величии Господа, при виде которого меркнут солнце и луна» [14, р. 78], Все эти библейские мифологемы подсказывают читателю, что Спенсер связывает щит с идеей благодати, а образ Артура – с Христом. Щит чародея Атланта в поэме Л. Ариосто «Orlando furioso» был сделан из карбункула, и комментаторы XVI в. считали, что в отдельных ситуациях поэмы он аллегоризирует божественную благодать. Спенсер вместо слова «карбункул» использует слово «алмаз» (diamond), поскольку оно четко ассоциировалось с благодатью и Христом. Покрытый дивным шелковым платом щит Атланта был орудием обмана и волшебства: кто «его увидит открытым – тот вмиг ослеплен, и падает, как падает мертвец, в добычу волшебнику» («Неистовый Роланд». II, 55). «Огнеокое сияние» этого щита лишило свободы Руджиеро и многих других рыцарей. Воительница Брадаманта с помощью волшебного кольца рассеивает чары щита и освобождает Руджиеро из замка Атланта. Щит под шелковой вуалью и гиппогриф переходят во владение Руджиеро. В битве с чудовищами на острове Альцины Руджиеро отказывается открыть щит, так как «привык доблестью побеждать, а не хитростью» («Неистовый Роланд». VI, 67). На его пути с острова коварных обольщений встают ловчий Альцины и три зверя – ястреб, лошадь, собака. Руджиеро считает постыдным стоять с мечом на «холопа с палкою» и его тварей – он сбрасывает покров со щита и погружает в беспамятство и зверей, и охотника («Неистовый Роланд». VIII, 11). С помощью волшебного блеска щита Руджиеро рассеивает флот Альцины («Неистовый Роланд». X, 50), спасает от морского чудовища прикованную к скале Анджелику («Неистовый Роланд». X, 107). В поединке с Грифоном, Аквилантом и Гвидоном Руджиеро случайно открывшимся щитом ослепляет не только рыцарей, но и их дам, и коней. Устыдившись столь легкой победы («не по доблести, а по чернодействию»), Руджиеро выбрасывает щит в глубокий колодезь, где он исчезает навсегда («Неистовый Роланд». XXII, 92).

Щит Атланта, один из самых загадочных предметов поэмы Ариосто, был окружен плотным кольцом аллегорических истолкований, о нем спорили и раз-

мышляли даже больше, чем о самом рыцаре Руджиеро. П. Алперс, изучивший все современные Спенсеру комментарии к поэме, утверждает, что мифологема волшебного щита Атланта была лишена четко закрепленного значения, в различных ситуациях этот образ мог означать и благодать (битва с флотом Альцины), и обман (пленение рыцарей в замке Атланта), он мог быть и метафорой разума (эпизод с охотником и зверями) [12, р. 169]. П. Алперс полагает, что Спенсер скорее всего учитывал традицию восприятия щита как аллегории благодати в эпизоде битвы Артура с гигантом Оргольо. Прекрасно знавший и поэму Ариосто, и ее аллегорические интерпретации, автор «Королевы фей» вступает в игровую переключку с итальянским поэтом, он свободно комбинирует различные топысы ариостовой поэмы, создавая собственный символический контекст образа щита. Следуя за перечислением (в 34-м станце) тех опасностей, которые могли бы подвигнуть Артура снять вуаль со щита, читатель сразу же угадывал ситуации, возникающие вокруг Руджиеро: Артур мог открыть свой щит для того, чтобы устроить гигантских монстров (битва Руджиеро с чудовищем Орком), или чтобы привести в смятение полчища врагов (победа Руджиеро над флотом Альцины), или чтобы потревожить небеса, по которым можно летать (Руджиеро, летящий на гиппогрифе).

Возможно, Спенсер откликается на тот эпизод в поэме, где Ариосто напоминает читателю о трех опасных случаях, побудивших Руджиеро воспользоваться волшебством щита: «Трижды в крайних бедах понадобился тот блеск: / Раз и два, когда из царствий роскошества / Изволялся рыцарь к лучшему бытию, / В третьи же, когда меж пучин / Он оставил несытой пасть чудовища, / Должную пожрать нагую прелестницу...» («Неистовый Роланд». XXII, 82). Однако Спенсер не просто вплетает ариостовские мотивы в свою поэму, его фантазия устремлена к поискам необычного, поражающего воображение читателя образа, который подчеркнет и отличие, и превосходство артурова щита над доспехом чернокожника Атланта. Если щит чародея «ослеплял наповал», то щит Артура затмевал свет Солнца и Луны. Щит Атланта был выброшен в колодец как орудие бесчестия и бесследно исчез; рыцари из дальних и ближних стран потянулись на поиски чудного щита, но не сыскали ни леса, ни колодца. Щит Артура после его смерти был доставлен Глорианой в страну фей и его «можно видеть там и сейчас» – как надежду на возвращение артуровского золотого века и воплощение добродетелей самой Глорианы-Елизаветы.

Спенсер придает щиту Артура магические свойства других волшебных предметов из поэмы Ариосто – кольца, размыкающего миражи и ловушки чародеев, книги, в которой раскрываются все секреты колдовства. Щит служил Атланту для обмана, он морочил рыцарей игрой в битву, «как хитрый кот заводит шутки с мышью». Щит Артура неподвластен заклинаниям магов, никакое волшебство не смогло бы победить этот щит, ложь и обман были бессильны перед ним (I. 7. 35). Оба поэта – и Спенсер, и Ариосто восприняли волшебные свойства своих щитов от эгиды Минервы – голова Медузы, помещенная в центр эгиды, способна ослеплять и превращать все живое в камень. Щит Артура не только ослеплял и превращал врагов в камень, но обращал камни в прах, а прах в ничто (I. 7. 35).

В средневековом искусстве Минерва часто изображалась на доспехах как воинственная защитница Добродетели. Мифологическая параллель Минервы – Артур для читателя, знакомого с иконографией античной богини мудрости в средневековом искусстве, сразу же подсказывала роль Артура в сюжете поэмы: он – рыцарь и патрон паладинов, сражающихся за обретение добродетели и изгнание пороков. Щит Минервы аллегоризировал благодать и божественное покровительство. Именно так интерпретировали миф о Персее многие мифографы Возрождения: то, что Персей отрубил голову Медузе, глядя на её отражение в блестящем

щите, который держала Минерва, подтверждает, сколь слаба человеческая мудрость без помощи свыше.

С темой благодати и божественного покровительства связан и щит Галахада – потомка Иосифа Аримафейского, рыцаря, который достиг Грааля. Герб Галахада – алый крест на белом фоне – Спенсер отдаёт св. Георгу, а свойства его щита – Артуру, подчёркивая братство рыцарей Круглого Стола и Подвязки, Артура и св. Георга как покровителей Англии.

Обратившись к изображению воинских доспехов и оружия принца Артура, Спенсер создаёт собственную, авторскую иконографию легендарного героя. Столь сложный зрительный образ, насыщенный «говорящими» деталями, аллегорическими атрибутами, литературными параллелями и аллюзиями, возникает в контексте маньеризма с его тягой к изысканным визуальным эффектам, эмблемности, замысловатому аллегоризму, прихотливым композициям. Новым по сравнению со средневековой традицией стал многозначный аллегорический контекст программного образа-критерия поэмы, который предстает как наследник величайших героев античных и христианских мифов.

### Библиографические ссылки

1. *Веденева Н. О.* Аллегория во французской гравюре Возрождения : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Н. О. Веденева. – М. : Изд-во МГУ, 2007. – 22 с.
2. *Дмитриева О. В.* Елизавета Тюдор / О. В. Дмитриева. – М. : Молодая гвардия, 2004. – 308 с.
3. *Журавель Н. А.* Католическая фракция и политическая борьба при дворе Елизаветы I Тюдор (1579–1583) / Н. А. Журавель // Королевский двор в Англии XV–XVII веков: тр. историч. ф-та СПбГУ; ред. и сост. С. Е. Федоров. – СПб., 2011. – С. 189–220.
4. *Калмыкова Е. В.* Образ войны в исторических представлениях англичан позднего Средневековья / Е. В. Калмыкова. – М. : Квадрига, 2010. – 664 с.
5. *Кареев Н. И.* Западноевропейская абсолютная монархия XVI–XVIII веков / Н. И. Кареев ; Гос. публ. ист. б-ка России. – М., 2009. – 463 с.
6. *Кудрявцев О. Ф.* Ренессансный гуманизм и «Утопия» / О. Ф. Кудрявцев. – М. : Наука, 1991. – 288 с.
7. *Кудрявцев О. Ф.* Флорентийская Платоновская академия: очерк истории духовной жизни ренессансной Италии / О. Ф. Кудрявцев. – М. : Наука, 2008. – 479 с.
8. *Микеладзе Н. Э.* Шекспир и Макиавелли: тема «макиавеллизма» в шекспировской драме / Н. Э. Микеладзе. – М. : Издательство «ВК», 2005. – 492 с.
9. *Паламарчук А. А.* «Светило, сияющее лишь отраженным светом»: Стереотипы современников и исследования по истории английского королевского двора / А. А. Паламарчук // Королевский двор в Англии XV–XVII веков : тр. историч. ф-та СПбГУ ; ред. и сост. С. Е. Федоров. – СПб., 2011. – С. 9–27.
10. *Пастуро М.* Символическая история европейского средневековья / Мишель Пастуро; перевод с фр. Е. Решетниковой. – СПб. : Александрия, 2012. – 448 с.
11. *Соколов Д. А.* «Песни и сонеты» Р. Тоттела и проблемы английского петраркизма 1530–1580-х годов / Д. А. Соколов. – СПб., 2006. – С. 19–30.
12. *Alpers P.* The Poetry of the Faerie Queene / Paul Alpers. – Princeton Univ. Press, 1967. – 390 p.
13. *Bender J.* Spenser and Literary Pictorialism / John Bender. – Princeton Univ. Press, 1972. – 200 p.
14. *Brooks-Davies D.* Spenser's «Faerie Queene». A critical commentary on books I and II / Douglas Brooks-Davies. – Manchester Univ. Press, 1977. – 210 p.
15. *Leslie M.* Spenser's «Fierce Warres and Faithful Loves»: Martial and Chivalric Symbolism in the «Faerie Queene» / Michael Leslie. – Cambridge Univ. Press, 1983. – 230 p.
16. *Spenser E.* The «Faerie Queene». Book I / Edmund Spenser. – L., 1906.
17. *Tuve R.* Allegorical Imagery. Some medieval books and their posterity / Rosamund Tuve. – Princeton Univ. Press, 1966. – 233p.

*Надійшла до редколегії 20.04.2013 р.*

**К. А. Вельчева**

*Днепропетровский университет имени Альфреда Нобеля*

**ЛЮБОВЬ КАК ТЕОЛОГИЧЕСКАЯ ДОБРОДЕТЕЛЬ  
В «ВИДЕНИИ О ПЕТРЕ ПАХАРЕ» У. ЛЕНГЛЕНДА**

**Розглядається образне втілення ідеї любові у релігійній алегоричній поемі Вільяма Ленгленда «Видіння про Петра Орача» (XIV ст.).**

*Ключові слова:* Ленгленд, алегорія, любов як християнська чеснота, біблійна образність.

**Рассматривается образное воплощение идеи любви в религиозной аллегорической поэме Уильяма Ленгленда «Видение о Петре Пахаре» (XIV век).**

*Ключевые слова:* Ленгленд, аллегория, любовь как христианская добродетель, библейская образность.

**The article considers the imagery of love in the religious allegorical poem «The Vision of William Concerning Piers the Plowman» by William Langland (the XIVth century).**

*Key words:* Langland, allegory, love as a Christian virtue, biblical imagery.

Среди английских поэтов XIV в. одним из самых интересных является Уильям Ленгленд, которому, по мнению ученых, принадлежит авторство одной поэмы «Видение о Петре Пахаре» в трех редакциях. Проблемы творчества Ленгленда привлекают огромное внимание зарубежных литературоведов, но в украинском и российском литературоведении его поэма остается мало исследованной. В советской науке начало литературоведческого изучения «Видения о Петре Пахаре» было положено М. П. Алексеевым [1]. В работах М. И. Николы произведение рассматривается в контексте развития жанра видения в средневековой литературе [3–6]. Проблему своеобразия аллегорической образности «Видения» затрагивает М. К. Попова [7]. В украинском литературоведении поэма Ленгленда не изучалась, поэтому нам хотелось бы заполнить данный пробел. Анализ различных аспектов этого произведения даст возможность глубже понять средневековое мировосприятие и религиозность, а также выявить особенности литературного процесса в Англии XIV века.

«Видение о Петре Пахаре» относится к жанру аллегорического видения-сна, точнее, к его религиозной разновидности. В поэме появляется образ рассказчика Уилла, который во сне отправляется в путь в поисках ответов на свои вопросы о спасении души и праведном образе жизни. Уилл встречает различных аллегорических персонажей, наставляющих его на путь истинный.

Автора «Видения о Петре Пахаре» отличает прекрасное знание Библии и трудов отцов церкви, цитаты из которых он часто вплетает в текст поэмы. Его глубоко волнует моральное состояние христианского общества. Облекая в художественную форму актуальные духовные проблемы своего времени, поэт наполняет произведение дидактическим пафосом. Одной из важнейших мыслей «Видения», проходящих сквозь всю поэму, является необходимость любви к Богу и ближнему своему ради спасения души. В то же время автор поет гимн любви Бога к человеку, прочувствованно рассказывает о добровольной жертве Христа и Его милосердию к человечеству. В данной статье мы попытаемся проанализировать художественное воплощение христианского понимания любви в поэме «Видение о Петре Пахаре». С этой целью мы рассмотрим, с помощью каких художественных средств поэт утверждает идею любви, а также наметим его связь с религиозной мыслью эпохи.