
ЛИТЕРАТУРНЫЕ ОБРАЗЫ И МОТИВЫ

УДК 821.111

DOI: 10.31249/lit/2025.01.02

ИБРАГИМОВА К.Р.¹ «КЛЮЧ К ВОСПОМИНАНИЯМ»: ТОПОС КНИГИ В ПОЗДНЕСРЕДНЕВЕКОВЫХ АНГЛОЯЗЫЧНЫХ ПОЭМАХ-ВИДЕНИЯХ[©]

Аннотация. В статье исследуется топос книги в творчестве английских и шотландских поэтов позднего Средневековья – Джеффри Чосера и его последователей – Иакова I и Уильяма Данбара. В центре внимания – жанр аллегорической куртуазной поэмы-видения, в котором этот топос играет важную роль. Он насыщает текст поэмы отсылками к другим литературным произведениям, а кроме того, книга выступает в качестве особого проводника в мир видения для персонажа-визионера. Использование топоса книги порождает и другие важные черты поэм-видений в чосеровском варианте: расширение части, посвященной земному существованию персонажа, связь его видения с идеей творчества. Чосерианцы Иаков I и Уильям Данбар сохраняют все эти черты и добавляют к ним стремление сравняться не только с великими поэтами прошлого, но и со своим вдохновителем Чосером.

Ключевые слова: Джеффри Чосер; Иаков I Шотландский; Уильям Данбар; поэма-видение; книга.

Для цитирования: Ибрагимова К.Р. «Ключ к воспоминаниям»: топос книги в позднесредневековых англоязычных поэмах-видениях // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7: Литературоведение. – 2025. – № 1. – С. 28–42. – DOI: 10.31249/lit/2025.01.02

¹ **Ибрагимова Карина Рашитовна** – кандидат филологических наук, преподаватель кафедры истории зарубежной литературы филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова; ORCID: 0000-0002-9639-3261; agitato72@mail.ru

© Ибрагимова К.Р., 2025

Получена: 28.10.2024

Принята к печати: 30.11.2024

IBRAGIMOVA K.R.¹ “The key of remembrance”: topos of a book in late Medieval English dream vision poems[©]

Abstract. The article is devoted to the consideration of the topos of a book in the works of English and Scottish poets of the late Middle Ages – Geoffrey Chaucer and his followers James I and William Dunbar. The focus is on the genre of the allegorical courtly dream vision, where the topos of a book plays an important role. The book introduces references to other literary works to the text of the poem and functions as a special guide into the world of vision for the visionary. The use of the topos of a book brings in other important features of dream vision poems in their Chaucerian version: the expansion of the part dedicated to the earthly existence of the character, the connection of his vision with the idea of creativity. The Chaucerians James I and William Dunbar retain all these traits and add to them the desire to equal not only the great poets of the past, but also their inspiration, Chaucer.

Keywords: Geoffrey Chaucer; James I of Scotland; William Dunbar; dream vision; book.

To cite this article: Ibragimova, Karina R. “The key of remembrance”: topos of a book in late Medieval English dream vision poems, Social sciences and humanities. Domestic and foreign literature. Series 7: Literary studies, no. 1, 2025, pp. 28–42. DOI: 10.31249/lit/2025.01.02 (In Russian)

Received: 28.10.2024

Accepted: 30.11.2024

«If that olden bookes weren aweye, yloren were of remembrance the keye»² [Chaucer, 1987, p. 589], – пишет Джеффри Чосер (Geoffrey Chaucer, ок. 1340–1400) в поэме «Легенда о славных женщинах» (*The Legend of Good Women*, ок. 1387), и эти строки наилучшим образом выражают отношение поэта позднего Средневековья к записанному слову. Согласно Э.Р. Курциусу, «богатство мира и жизни отражается в сокровищах литературной традиции, в источниках ее силы, в ее восприятии, развитии и преобразовании»

¹ **Ibragimova Karina Rashitovna** – Candidate in Philology, Lecturer at the Department of Foreign Literatures, Faculty of Philology, Lomonosov Moscow State University; ORCID: 0000-0002-9639-3261; agitato72@mail.ru

[©] Ibragimova K.R., 2025

² «Если бы не было старых книг, был бы утрачен ключ к воспоминаниям». Здесь и далее подстрочный перевод наш. – К. И.

[Курциус, 2021, т. 1, с. 455], и поэтому книга из конкретного объекта превращается сначала в образ, а затем и в риторический топос, представляя в сочинениях средневековых авторов как «книга смерти и жизни», «книга природы», «книга мира» и т.д. К XIV в. набор этих тропов оказывается достаточно устойчивым для того, чтобы английские поэты начали им широко пользоваться, обращаясь к разным жанрам.

Один из таких жанров – аллегорическая куртуазная поэма-видение. Он крайне популярен в Англии XIV века: подобные сочинения принадлежат перу Уильяма Ленгланда (William Langland, ок. 1331–1386), анонимного автора поэмы «Жемчужина» (*Perle*) и др. Перевод на английский язык «Романа о Розе» Джеффри Чосером около 1370 г.¹ знаменует окончательный поворот английской традиции поэм-видений в сторону французского истока этого жанра: и Чосер, и его последователи будут в своих художественных поисках ориентироваться именно на континент. Обновляя и творчески переосмысляя жанр поэмы-видения, Чосер и чосерианцы вырабатывают свои приемы, одним из которых и оказывается использование образа книги.

Книга становится главным спутником и утешением персонажа-визионера чосеровских поэм-видений. Он читает не только для постижения нового, но и для развлечения, а также в качестве средства от бессонницы. В «Книге герцогини» (*The Boke of Duchesse*, ок. 1371) герой отказывается ради чтения от игры в шахматы, в «Доме Славы» (*The Hous of Fame*, ок. 1379–1380) не забывает о книжной премудрости, даже паря на орле в небесах, в «Легенде о славных женщинах» засыпает, прославляя книги, а в «Птичьем парламенте» (*The Parliament of Fouls*, ок. 1382) чтение заменяет герою все на свете – даже о простых человеческих чувствах он узнает из старинных фолиантов.

Итак, книга как сквозной образ присутствует во всех поэмах-видениях Чосера, везде играя одну и ту же роль. Усложненное рамочное повествование, когда поэма начинается не со сна, а только с подготовки к нему, требует логического обоснования видения. Как и загробное видение, дарованное грешнику для того, чтобы он мог стать на путь исправления, куртуазная поэма-видение предлагает своим персонажам познать самих себя, пройти по заросшему саду своей собственной души, а импульсом «вхождения в ви-

¹ Своей любимейшей книгой ориентировочно около 1369 г. Чосер называл «Роман о Розе» [Fansler, 1914, p. 12].

дение» оказывается любовное чувство или необходимость постичь тайну любви. Таким образом, причину видения – и особенно сновидения – следует искать в земном существовании героя. Уже у Машо (Guillaume de Machaut, ок. 1300–1377) и Фруассара (Jean Froissart, ок. 1333–ок. 1410) вступление, посвященное бодрствованию визионера, разрастается до полноценной части произведения [Горбунов, 2010, с. 23–24], и у Чосера аналогичная часть окончательно утрачивает черты вспомогательного элемента повествования. Так, в «Книге герцогини» Чосера бодрствование героя, который страдает бессонницей, занимает примерно четвертую часть поэмы (строки 1–291) и несет в себе значимую смысловую нагрузку.

Между тем иной мир не может открыться всякому желающему без веской причины: герою необходим проводник. Чосеровский визионер, что парадоксально, не является визионером в полном смысле этого слова: он не способен самостоятельно испытать состояние «сна, экстаза или восхищения» [Бицилли, 1995, с. 75], открыть истины, недоступные непосредственному человеческому познанию, поэтому прибегает к помощи искусства. Видение явлено ему только после того, как он читает ту или иную книгу; огонь духа в нем способен зажечься только от другого, уже укрощенного, огня.

Обратимся к поэме «Книга герцогини». После долгих терзаний, связанных с бессонницей, герой находит спасение в книге, повествующей о несчастной судьбе царя Кеика, погибшего в морском плавании, и его жены Алкионы, которая тяжело переживает страшное известие о гибели мужа и умирает от тоски через три дня. Страдания Алкионы глубоко трогают героя:

Such sorowe this lady to her tok
That trewly I, that made this book,
Had such pittee and such rowthe
To rede hir sorwe¹...

[Chaucer, 1987, p. 331]

Однако ключевым моментом этой части повествования являются вовсе не эмоциональность и трагичность истории Кеика и Алкионы и даже не отсылка к соответствующему эпизоду «Метаморфоз» Овидия (так как в своей поэме Чосер опускает момент превращения царя и царицы в птиц), а образ вещего сновидения,

¹ «Эта дама так горевала, что даже я, написавший эту книгу, испытывал такую жалость к ней, читая о ее горестях...»

во многом схожего с грядущим сновидением действующего лица поэмы. Алкионе во сне является ее утонувший муж, чтобы рассказать о своей горькой судьбе, отдать последние распоряжения и попрощаться с ней навсегда. Через несколько дней безутешная вдова умирает.

Эта драматическая история оказывает необычное действие на героя: прочтя ее дважды, он взывает к богам, моля послать ему сон, и действительно засыпает, склонившись головой на книгу.

That sodeynly, I nyste how,
Such a lust anoon me took
To slepe that ryght upon my book
Y fil aslepe¹.

[Chaucer, 1987, p. 333]

Интересно, что божества, которых герой Чосера умоляет о сне, выбраны не случайно: это Морфей и Юнона, имена которых незадолго до мольбы повествователя упомянуты в истории о Кеике и Алкионе. Именно Морфей являлся к царице в обличье ее погибшего мужа, Юноне же молилась сама царица, желая узнать, что случилось с Кеиком. Так, сон и смерть снова соединяются, но теперь уже на сюжетном уровне: не случайно божество сна приносит весть о смерти и не случайно оно приходит на ум изнемогающему от бессонницы, почти умирающему из-за нее герою. Сон, уподобленный смерти, становится ее заменой, дарующей забвение и проникновение в иные миры. Страдания Алкионы невозможно излечить сновидением, но мучения чосеровского книжника могут быть исцелены с помощью сна, поэтому ему даровано это благо.

Однако всерьез ли чосеровский визионер обращается к Морфею и Юноне, будучи христианином? Думается, что нет: даже к такому важному для него вопросу, как обретение возможности заснуть, он подходит рационально, можно сказать, иронически. Напоминая самому себе, что Бог един, он все-таки решается на некую игру, основанную на вычитанном в книге знании («For I ne knew never god but oon. / And in my game I sayde anoon»² [Chaucer, 1987, p. 333]), и добивается успеха. Герой обещает Юноне и Морфею дары, достойные язычника: кровать с мягким перьевым одея-

¹ «Как вдруг, не знаю как, меня охватило желание спать, и я уснул прямо над книгой».

² «Ибо я не знаю Бога, кроме одного, но все же я назвал иного в своей игре».

лом и подушками, дорогие ковры. То, что мольба героя (к которой он относится не всерьез) оказывается не напрасной, становится для читателя поэмы знаком того, что герой уже стоит на пороге иного мира, начинает жить по его законам. А так как проводником в этот мир является книга, ее законы, моральные установки, система образов и становятся материалом для того мира, куда вот-вот вступит визионер.

Исключительно разум заставляет и героя «Птичьего парламента» обращаться к книгам. Но если действующее лицо «Книги герцогини» испытывает хотя бы внешне выраженное сочувствие к героям истории, которую он читает, герой «Птичьего парламента» жаждет узнать из книги что-то новое, а не испытать кратковременные эмоции, которых он не понимает, – еще в первых строках поэмы он сообщает, что уже немолод и никогда не знал любви. Но это его желание остается неудовлетворенным: того, что он искал в книге, он не нашел, прочитанное же было ему давно известно, и тогда на помощь приходит вещий сон.

And to my bed I gan me for to dresse,
Fulfyld of thought and busy hevynesse;
For bothe I hadde thyng which that I nolde,
And ek I ne hadde that thyng that I wolde¹.

[Chaucer, 1987, p. 386]

Таким образом, книга, по Чосеру, является импульсом не столько к состоянию восхищения – разум героя постоянно борется с иррациональными состояниями души и даже к собственным эмоциям визионер относится не с полным доверием – сколько к развитию в герое новой способности познания, которая проявляется лишь в сновидении. Вне сновидения он познает мир, основываясь на собственном опыте, путем эксперимента (как это было с воззванием к античным божествам), но сердце его затронуть крайне сложно. Персонаж погружается в книгу ради знаний, однако книга дает ему не столько энциклопедическую премудрость, сколько возможность познания себя.

Было бы недостаточным остановиться на книге только как на фолианте, на объекте, почти буквально оказывающемся порталом в иной мир. Образ книги подразумевает и некую сумму знаний, которая лишь частично находится на ее страницах, а значи-

¹ «И я начал переодеваться ко сну, исполненный мыслей и тяжких забот; ибо я прочел о том, чего не хотел, но не нашел того, что мне было нужно».

тельная часть достраивается через видение; книга – это в конечном счете еще и то, что должно родиться из соединения чтения, визионерского опыта, пробуждения чувств в герое и его творческого потенциала. Хоть книжная премудрость зачастую мешает образованному чосеровскому герою, не давая непосредственно воспринимать многие вещи, он сам не чужд способности к сочинению. Так, в «Птичьем парламенте» нам открывается, что он умеет рифмовать, в чем ему помогает сон:

Cytherea, thow blysfyl lady swete,
That with thy fyrbrond dauntest whom the lest,
And madest me this sweven for to mete,
Be thow myn helpe in this, for thow mayst best!
As wisly as I sey the north-north-west,
Whan I began my sweven for to write,
So yif me myght to ryme, and endyte!¹

[Chaucer, 1987, p. 386–387]

Книга как символ перехода из одного мира в другой становится для нас знаком того, что чосеровские аллегорические поэмы-видения можно рассматривать как произведения о процессе творчества. Визионерская греза, рожденная не в юношеском пожаре чувств, а дарованная в качестве платы за дневные труды или страдания (так, Сципион на краткое время является во сне к герою «Птичьего парламента» и объявляет ему, что его стремление к знаниям будет вознаграждено), балансирующая на грани разума и подспудных эмоций, становится отражением работы поэта как над текстом, так и над своей душой.

Чосер выстраивает свои поэмы-видения на фундаменте произведений, уже знакомых средневековому читателю. Помимо использования традиционных для жанра образов *locus amoenus*, античных божеств, Дамы Природы и других аллегорических фигур, Чосер обращается к античным и более поздним сюжетам – таким как «Сон Сципиона» Цицерона, «Метаморфозы» и «Героиды» Овидия, «Энеида» Вергилия, «История разрушения Трои» Гвидо де Колумна и т.д. Кроме эффекта узнавания эти хорошо знакомые средневековому читателю образы и сюжеты выполняют еще одну

¹ «Киферея, дивная благословенная дама, чей огонь лишает нас покоя и заставляет меня увидеть этот сон, не оставляй меня, ибо твоя помощь лучше всего! Я уверен, что видел тебя на северо-северо-западе, когда начинал записывать свой сон, так дай же мне сил рифмовать и творить!»

функцию. Сюжеты подвергаются своеобразному остранению – ведь герой поэм впервые читает эти произведения, нам дается слепок с его восприятия прочитанного, понятого по-своему. Более того, именно те книги, которые становятся «духовной пищей» визионера перед сном, преобразуются в его видении, переосмысливаются, порождают новые сюжеты. Как пишет Пьеро Бойтани, «поэмы-видения Чосера начинаются книгой и книгой же заканчиваются, обычно его собственной. Его погружение в видение начинается с “Метаморфоз” Овидия и заканчивается книгой, написанной самим Чосером. <...> Книга неизбежно порождает другую книгу. “Старая” книга становится “новой”. Овидий становится Чосером» [Boitani, 1986, p. 44].

В пересказе Чосера история о Кеике и Алкионе, таким образом, лишается своего основополагающего мотива: тема превращений никак не затрагивается. Мы можем рассматривать ее лишь как связующее звено между разными частями поэмы (что было бы невозможно, если бы герой поэмы не прочел ее в книге, а воспринимал непосредственно). История Алкионы, потерявшей супруга, становится отражением истории центральной фигуры видения – Черного Рыцаря, утратившего любимую жену. Книга, прочтенная повествователем, уже готовит нас к основной теме повествования в сновидении. Благодаря этой «технической инновации» [Burgow, 1971, p. 63] поэма обретает новые черты: читательские ожидания, основанные на знакомстве с другими куртуазными поэмами-видениями, не оправдываются, ведь поэма Чосера, вместо того чтобы начаться с метаний влюбленного, открывается портретом человека, далекого от страстей, и даже повествование, содержащее в себе любовную историю, приводит нас не к Эроту, а к Морфею.

Подобный подход Чосера к образу главного действующего лица соответствует логике развития образа визионера в жанре поэм-видений. Во многом подражая Гийому де Машо, Чосер еще более отстраняет своего героя от происходящего на внешнем уровне. Так, в поэме Машо «Источник любви» (*La Fontaine Amoureuse*, 1360) повествователь, как и чосеровский визионер, чужд любви и страдает бессонницей. Заснуть ему не дают жалобы влюбленного, звучащие всю ночь в соседних покоях (примечательно, что и у Машо влюбленный, сетуя на свою горькую судьбу: он должен отправиться в далекие края и покинуть свою донну, – обращается к мифу о Кеике и Алкионе [Calin, 1983, p. 84]). Повествователь заговаривает с влюбленным на прогулке в саду, стремясь его утешить,

затем оба засыпают под журчание источника и оказываются в мире видения.

Итак, мы видим, что за счет приращения сюжетов, наслоения их друг на друга повествователь уходит в тень, отныне он – простой наблюдатель или слушатель. Основной конфликт теперь происходит не в душе визионера, как это было в «Романе о Розе»: возникают другие персонажи, которые заставляют героя начать путешествие в иной мир, приступить к творческому процессу. Как пишет Джеймс Уинни, «центральный персонаж поэмы-видения обязательно ограничивается ролью наблюдателя. Он – посетитель, оказывающийся в прекрасном, но чуждом мире в качестве того, кто может поведать о его чудесных людях и строениях; слушатель и зритель, который не может быть вовлечен в происходящее в этом мире» [Winny, 1973, p. 17]. Однако это не означает, что герой полностью непричастен к происходящему в поэме. Так как визионером является именно он, явленное ему видение – несомненное обретение духовного опыта. Герой получает новое знание, необходимое ему не для того, чтобы покорить какую-либо даму или успокоить боль сердца: он постигает самого себя через других людей, а затем его переживания слагаются в новый текст, порождают книгу из книги.

Последователи Чосера не могли не оценить этот удачный ход, и в качестве проводника в чудесный мир видения они также продолжают избирать книгу, которую читает персонаж поэмы перед сном, – или же книгу, о которой персонаж думает. Первопроходцем среди шотландских чосерианцев в этом отношении был король Иаков I (1394–1437). В его поэме «Книга короля» (*The Kingis Quair*, ок. 1523) персонаж читает боэциевское «Утешение Философией», и только после этого засыпает, погружаясь в сновидение, которое он затем запишет и сделает новой книгой. Впрочем, как и у Чосера, главные темы и образы прочитанного реализуются в сновидении не сразу: значительная часть поэмы посвящена борьбе чувств в душе героя (как и шотландский король, проведенный в английском плену восемнадцать лет, персонаж его поэмы томится в темнице, из окон тюрьмы видит прекрасную деву, гуляющую по саду, и загорается любовью к ней), и только ближе к концу поэмы наконец появляется образ Фортуны, вдохновленный «Утешением Философией». Однако визионеру не удастся долго продержаться на ее колесе – он просыпается.

Иаков скорее формально следует чосеровской модели использования топоса книги: его персонаж читает книгу и с ее по-

мощью обретает видение, где познает что-то важное для себя, но все это отодвигается на задний план. Куда сильнее бросается в глаза присутствие в этом тексте другой «книги» – сочинений самого Чосера, на которые Иаков ориентируется. Книга как фолиант его интересует уже меньше; книжная тема отрывается от рассмотрения книги как конкретного объекта и смещается в сторону восприятия книги как сюжета. Так, в любви пленника к увиденной в саду даме узнается чосеровский «Рассказ Рыцаря» (*The Knight's Tale*) из «Кентерберийских рассказов» (*The Canterbury Tales*, ок. 1400), в тексте мелькают отсылки ко всем четырем чосеровским поэмам-видениям, а венчает «Книгу короля» посвящение Чосеру и Гауэру. Формула «читать значит творить; Овидий превращается в Чосера» продолжает действовать и у Иакова, только с небольшой оговоркой: он тоже из всех сил пытается превратить античного автора – Бозция – в Чосера, сам не будучи Чосером. Однако получается из этого все-таки его собственная книга, которая не случайно и названа «Книгой короля».

Еще любопытнее подход к топосу книги у другого, более позднего шотландского чосерианца Уильяма Данбара (*William Dunbar*, ок. 1460 – ок. 1520). Он служит при дворе шотландского короля Иакова IV (1473–1513), и его придворные обязанности чрезвычайно широки, – он выполняет функции как личного королевского секретаря, так и дипломата-посланника, – так или иначе, поэтическое творчество среди них занимает не последнее место [Ибрагимова, 2023, с. 132]. Так, хлопоча о браке между королем Иаковом IV и английской принцессой Маргаритой Тюдор, Данбар не только неоднократно ездит между Эдинбургом и Лондоном, но и пишет торжественную поэму-видение «Чертополох и Роза» (*The Thrissil and the Rois*, 1503), посвященную этому событию. Вкратце сюжет «Чертополоха и Розы» сводится к следующему: к поэту, дремлющему в своей постели майским утром, является персонафикация месяца Мая. Дева укоряет поэта за леность, призывает его к труду, который должен заключаться в воспевании весенней красоты.

“Slugird,” scho said, “Awalk annone, for schame,
And in my honour sumthing thow go wryt”¹.

[Dunbar, 2004, p. 201]

¹ «Лентяй, – сказала она, – устыдись, просыпайся и напиши что-нибудь в мою честь».

Вслед за ней он вступает в волшебный сад Дамы Природы, где в честь бракосочетания Чертополоха (символа Шотландии) и Розы (символа Англии) собираются все птицы, звери и растения. Дама Природа коронует льва, орла и чертополох венцами властителей царств зверей, птиц и растений соответственно и заставляет их принести ей присягу. Однако церемония оммажа – не главная цель пышного собрания: как обычно бывает в куртуазных поэмах, кульминацией повествования становится поиск и обретение Прекрасной Дамы и прославление ее добродетелей. Такой дамой в поэме выступает Роза, которую Природа венчает драгоценными камнями, провозглашает королевой цветов и отдает в супруги Чертополоху. Птичий хор громко поет хвалу Розе, от сладостных звуков поэт пробуждается и начинает писать свою поэму.

На этот раз перед читателями в качестве героя-визионера предстает не старый книжник, как у Чосера, и не тоскующий влюбленный, как у Иакова I, а ленивый поэт, у которого, в отличие от предшественников, нет никаких проблем с засыпанием. Однако у него есть заказ от короля, которому он служит как придворный сочинитель. Если в ранних поэмах-видениях Чосера переход в иной мир чаще всего мучителен и связан с тем, что герой либо страдает бессонницей, либо должен работать, а не спать, то у Данбара все проще: его герою необходимо заниматься делом, но он спит и совсем не читает книг перед сном. Что же тогда позволяет нам говорить о чосеровской традиции обращения к топосу книги в случае Данбара?

Ответ сокрыт в образе Майской Девы, появляющейся рядом с постелью поэта-визионера и убеждающей его пробудиться для великих свершений. Время года трансформируется здесь в поэтический персонифицированный образ, по всей видимости, порожденный обстановкой, в которой герой засыпает. Образ мая у Данбара – это не только декорация, описание чудесного пространства, но и фигура, которая принимает участие в действии поэмы. Так, появление Майской Девы заставляет визионера посмотреть на мир по-иному: она убеждает его, что красота земная – ничто по сравнению с красотой видения.

Однако Дева является герою не для того, чтобы окончательно усыпить его чувства. Она взывает к чувству долга, напоминая поэту, что весеннее время специально создано для того, чтобы поэты, вдохновленные им, могли творить. И если сначала визионер не соглашается с ней, лукаво уверяя, что пение птиц почти не слышно, а за окном вместо майского ветерка завывает северный

ветер (интересно, что в шотландской поэтической традиции Эол, которого в этом пассаже упоминает визионер Данбара, равен Борею [Bawcutt, 1998, p. 397]), то затем поддается на ее уговоры и следует за ней в чудесный сад.

Приход Майской Девы к герою не случаен: она не просто своеобразный «герой-помощник» и не просто проводник души в иной мир: в случае с Данбаром эта аллегорическая фигура сама стоит на пересечении грани сна и яви. Она появляется на свет во многом благодаря тому, что герой засыпает именно в мае. Будучи по-своему порождением его мыслей и чувств, Дева знает о том, что перед поэтом (образ которого в этом случае причудливо сливается с образом самого Данбара) стоит задача написать поэму о бракосочетании. Эта, казалось бы, исключительно внешняя необходимость и становится тем внутренним импульсом, который побуждает героя узреть видение.

Итак, визионер Данбара обретает право на видение, так как это необходимая часть его трудов в качестве придворного поэта. Возвращаясь к земному существованию, он действительно приступает к написанию поэмы, прославляющей майское утро, оммаж и бракосочетание. Получается, что персонаж сам себе книга-проводник (или, точнее – его проводники – книги, сохраненные в его памяти). Он поэт, и его творческие силы оказываются тем, что дает право на дальнейшее познание мира и себя.

В другой поэме-видении Данбара, «Золотой Щит» (*The Goldyn Targe*, ок. 1507), в душе героя происходит борьба между Рассудком и всевозможными воплощениями любви – Дамой Красотой, Прекрасным Обладанием, Женственностью и другими. Повествователь не знает, чья сторона ему ближе, и это удваивает его терзания. Рассудок вынужден сдаться, любовь охватывает визионера, и он просыпается.

То, что испытывает герой Данбара, кажется идентичным той борьбе аллегорических фигур, которая происходит в «Романе о Розе». Но, в отличие от юноши, находящегося в поисках Розы в поэме Гильома де Лорриса, который испытывает томление еще до вступления в сад (это томление и оказывается импульсом возникновения видения), данбаровский визионер даже не догадывается, что ему предстоит, когда во сне вступает на цветущий луг. Он не задумывается о любви и не влюблен изначально. Нет в поэме Данбара и искомого путеводного образа, которому визионер отдает сердце. Действительно, в душе героя происходит разлад, аллегорические фигуры стремятся победить друг друга, а герой с интере-

сом наблюдает за ними, но цель этой борьбы остается туманной и расплывчатой. Любовь, охватывающая визионера в конце поэмы, абстрактна, видение не дает нам разъяснений, кто станет его дамой сердца.

Возникает вопрос: а о любовном ли чувстве эта поэма? Не является ли она просто поэтическим упражнением на тему куртуазной любви в рамках жанра аллегорической поэмы-видения? Возможно, как считают некоторые исследователи, «нам не следует приписывать этой короткой и изящной поэме психологическую сложность или этическую глубину, которой она не обладает» [Wawcutt, 1992, p. 312]. Однако если трактовать поэму не как произведение чисто декоративное, где смысл заключается лишь в жонглировании аллегорическими образами, а как произведение о творческом процессе, обращенное к проблемам поэзии, она перестает быть «поэзией, лежащей на поверхности» [Fox, 1966, p. 186], произведением, «написанным в безжизненной манере» [Cruttwell, 1954, p. 175].

Вновь ключом к разгадке становится книга и книжная ученость. Оказавшись в чудесном мире видения, герой размышляет о том, кто из известных ему творцов прошлого мог бы найти слова для описания красот, которые он видит, и приходит к выводу, что ни Гомер, ни Цицерон не сумели бы этого сделать:

Discrive I wald, bot quho coud wele endyte
How all the feldis wyth thai lilies quhite
Depaynt war brycht, quhilk to the hevyn did glete?
Noucht thou, Omer, als fair as thou coud wryte,
For all thine ornate stilis so perfyte.
Nor yit thou, Tullius, quhois lippis swete
Of rethorike did into termes flete.
Your aureate tongis both bene all to lyte
For to compile that paradise complete¹.

[Dunbar, 2004, p. 343]

¹ «Я хотел описать, но кому удалось бы в точности перенести на пергамент, как все эти поля, усеянные белыми лилиями, ярко сияли райским светом? Ни тебе, Гомер, хоть твои строки и прекрасны, а твой богато украшенный стиль безукоризнен. Ни тебе, Туллий, из чьих красноречивых уст исходили риторические красоты. Ваши “позолоченные” речи не смогли бы справиться с полным описанием этогорая».

Это, несомненно, не только топос невыразимости, но и кокетливое указание на себя, свое поэтическое мастерство: так или иначе Данбар дает описание райских красот полей и лугов мира видения. И помогает ему в этом опора на чосеровские традиции, что доказывают последние три строфы поэмы, которые можно охарактеризовать как *envoi*, поэтическое приношение. Данбар посвящает его великим творцам прошлого: Чосеру, Лидгейту и Гауэру. Возвышая своих предшественников, Данбар сознательно принижает себя, называет Чосера «розой всей риторики» («O reverend Chaucere, rose of rethoris all!»¹ [Dunbar, 2004, p. 347]), светочем, давшим жизнь всему английскому языку.

Гауэр и Лидгейт ставятся Данбаром на ступень ниже, чем Чосер, однако и их он описывает с подчеркнутым почтением. Выстраивая иерархию своих предшественников, Данбар почти обожествляет их: как пишет Дэвид Де Врис, «благодаря повторению некоторых слов и образов, Чосер и еще два поэта идентифицируются с Природой, солнцем и другими животворящими силами» [De Vries, 1992, p. 117]. Делает он это не только для того, чтобы воздать дань уважения традиции: вся поэма оказывается построенной на фундаменте поэзии творцов иных эпох.

Итак, мы видим, что сформулированный Чосером принцип «породить книгу из другой книги», обусловить и объяснить видение необходимостью творить продолжается в поэзии его последователей, которые сохраняют топос книги в своих сочинениях в жанре поэмы-видения. Но по мере развития этой линии мы обнаруживаем, что образ книги утрачивает свою конкретность и превращается скорее в «книгу памяти»; в некотором смысле «книгой» становится даже сам поэт, носящий в себе замысел нового сочинения. Персонажи последователей Чосера мечтают запечатлеть то, что является им во сне, поскольку так у них получится выполнить свое назначение, они смогут на краткое время надеть маску чосеровских героев. Таким образом, поэмы превращаются в размышления о сути и цели искусства, где главный вопрос таков: возможно ли стать равным великим поэтам прошлого, если сконструировать ситуацию, подобную той, что они описывают в своих творениях? И Иаков I, и Уильям Данбар отвечают на этот вопрос одинаково: конечно, следует делать именно так, чтобы попасть в мир, неоднократно описанный поэтами-предшественниками и сравняться с ними. Чтение окончательно превращается в особую форму творче-

¹ «О почтенный Чосер, роза всей риторики!»

ства как в отношении персонажей поэм, так и в отношении их авторов: все порождается книгой и книгой же становится.

Список литературы

1. *Бицилли П.М.* Элементы средневековой культуры. – Санкт-Петербург : Мифрил, 1995. – 242 с.
2. *Горбунов А.Н.* Чосер средневековый. – Москва : Лабиринт, 2010. – 335 с.
3. *Ибрагимова К.Р.* Поэтические прошения Уильяма Данбара // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. – 2023. – № 13. – С. 131–137.
4. *Курицус Э.Р.* Европейская литература и латинское Средневековье : в 2 т. / пер., коммент. Д.С. Колчигина ; под ред. Ф.Б. Успенского. – Москва : Издательский дом ЯСК, 2021. – Т. 1. – 559 с. ; т. 2. – 622 с.
5. *Bawcutt P.* The poems of William Dunbar. – Glasgow : Association for Scottish literary studies, 1998. – 600 p.
6. *Bawcutt P.* Dunbar the Makar. – Oxford : Clarendon press, 1992. – 396 p.
7. *Boitani P.* Old books brought to life in dreams : the *Book of the Duchess*, the *House of Fame*, the *Parliament of Fowls* // The Cambridge Chaucer companion / ed. by P. Boitani and J. Mann. – Cambridge : Cambridge university press, 1986. – 262 p.
8. *Burrow J.A.* Ricardian poetry : Chaucer, Gower, Langland and the ‘Gawain’ poet. – London : Routledge, 1971. – 165 p.
9. *Calin W.* La *Fonteinne Amoureuse* de Machaut : son or, ses œuvres-d’art, ses mises en abyme // L’or au Moyen Âge. – Aix-en-Provence : Presses universitaires de Provence, 1983. – P. 75–87.
10. *Chaucer G.* The Riverside Chaucer / ed. by L.D. Benson. – Boston : Houghton Mifflin Co., 1987. – 1327 p.
11. *Crutwell P.* Two Scots poets // The age of Chaucer / ed. by B. Ford. – London : Penguin, 1954. – P. 175–187.
12. *Dunbar W.* William Dunbar : The complete works / ed. by J. Conlee. – Kalamazoo (Michigan) : Medieval Institute publications, 2004. – 488 p.
13. *De Vries D.N.* The pleasure of influence : Dunbar’s *Golden Targe* and dream-poetry // Studies in Scottish literature. – 1992. – Vol. 27, N 1. – P. 113–127.
14. *Fansler D.S.* Chaucer and the *Roman de la Rose*. – New York : Columbia univ. press, 1914. – 269 p.
15. *Fox D.* The Scottish Chaucerians // Chaucer and Chaucerians : critical studies in Middle English literature / ed. by D.S. Brewer. – London : Thomas Nelson and Sons, 1966. – P. 164–200.
16. *Winy J.* Chaucer’s dream-poems. – London : Barnes and Noble, 1973. – 180 p.