

АНГЛИЙСКАЯ АНОНИМНАЯ ПОЭМА-ВИДЕНИЕ XV В. «ОСТРОВ ДАМ»: МЕЖДУ МИФОМ И КИТЧЕМ

В.Б. Семёнов

*Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, Москва,
Россия; vadsetionov@mail.ru*

Аннотация: В статье рассматривается поэма XV в. «Остров Дам», созданная на среднеанглийском языке и с конца XVI по середину XIX в. публиковавшаяся вместе с другими приписываемыми Дж. Чосеру сочинениями. Поэма представляет собой описание двух последовательных снов рассказчика, объединенных местом, в которое он попадает, уснув, — Островом Дам. Место представлено как эквивалент Блаженной страны, возникавшей в ирландских мифах и сагах, поскольку в утопическом мире описываемого острова нет голода, болезней и старения. Мотивы данной поэмы, связанные с центральной темой острова, рассматриваются в соотнесении с мотивами как кельтского фольклора, так и произведений предшествующего этапа английской литературы (в частности, «Книги о Герцогине» Чосера и анонимной поэмы «Жемчужина»). Автор статьи освещает основные вехи истории памятника и его восприятия исследователями, а затем рассматривает архитектуру «Острова Дам» и специально уделяет внимание затекстовым рамочным элементам, особенно семистижиям, восходящим к сочинениям Чосера. Здесь описаны стиховые формы основной и рамочных частей. Вслед за этим автор исследует пространственные образы поэмы и выявляет их литературную обусловленность. Наконец, автор рассматривает одну из основных черт сюжета — стремление создателя поэмы описывать пограничные состояния персонажей — и обусловленное наличием такой черты доминирование антитезы как стилиобразующего приема. В финале статьи автор делает вывод об эклектическом смешении в поэме мотивов, жанров и форм, позволяющем охарактеризовать ее как образец китча в рамках XV века.

Ключевые слова: Остров Дам; утопия; среднеанглийский язык; средневековая поэзия; куртуазный роман; поэма-видение; аллегорическая поэма; мотив сна; китч

doi: 10.55959/MSU0130-0075-9-2025-48-02-10

Для цитирования: Семёнов В.Б. Английская анонимная поэма-видение XV в. «Остров Дам»: между мифом и китчем // Вестн. Моск. ун-та. Серия 9. Филология. 2025. № 2. С. 129–144.

THE ENGLISH ANONYMOUS VISION POEM OF THE 15th CENTURY *THE ISLE OF LADIES*: BETWEEN MYTH AND KITSCH

Vadim Semyonov

Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia; vadsemonov@mail.ru

Abstract: The article deals with the poem of the 15th century *The Isle of Ladies*, created in Middle English and from the end of the 16th to the middle of the 19th century published along with other works attributed to Geoffrey Chaucer. The poem is a description of two successive dreams of the narrator, united by the place in which he falls asleep — the Isle of Ladies. The place is presented as the equivalent of the Blissful Land that arose in Irish myths and sagas, since in the utopian world of the described island there is no hunger, disease and aging. The motifs of this poem, related to the central theme of the island, are considered in relation to the motifs of both Celtic folklore and the works of the previous stage of English literature (in particular, Chaucer's *Book of the Duchess* and the anonymous poem *Pearl*). The author of the article highlights the main milestones in the history of the monument and its perception by researchers, and then examines the architectonics of *The Isle of Ladies* and pays special attention to the over-text frame elements, especially the seven-line verses dating back to Chaucer's writings. The verse forms of the main and frame parts are described here. Following this, the author explores the spatial images of the poem and reveals their literary conditionality. Finally, the author considers one of the main features of the plot — the desire of the creator of the poem to describe the borderline states of the characters, and due to the presence of such a feature, the dominance of the antithesis as a style-forming device. At the end of the article, the author makes a conclusion about the eclectic mixture of motifs, genres and forms in the poem, which makes it possible to characterize it as a model of kitsch within the framework of the 15th century.

Keywords: *The Isle of Ladies*; utopia; Middle English; Medieval poetry; courtly romance; vision poem; allegorical poem; motive of dream; kitsch

For citation: Semyonov V. (2025) The English Anonymous Vision Poem of the 15th Century *The Isle of Ladies*: Between Myth and Kitsch. *Lomonosov Philology Journal. Series 9. Philology*, no. 2, pp. 129–144.

Удивительна судьба произведения, опубликованного в издании сочинений Джеффри Чосера 1598 г. и озаглавленного издателем Томасом Спетом так: «Чосеров Сон, никогда не печатавшийся до 1597 г. То, что до сих пор называлось его Сном, есть Книга о Герцогине, или Смерть Бланки, герцогини Ланкастерской». Этот момент следует считать началом того, что Кэтлин Фorni назвала «кошмаром библиографа» (см. хронологическую схему заглавий, прилагаемую к ее работе [Forni 2001: 150]).

Анника Фарбер указывала на то, что анонимную поэму-видение и раннюю поэму Чосера исследователи обычно рассматривают отдельно, в то время как следовало бы учитывать, что для издателей и читателей прошлого между их текстами могла существовать связь [Farber 2008: 207–208]. Возможно, не связь, а параллель стоит увидеть в том, что вторая поэма, попав в рукописи веком ранее, породила для чосероведения отдельный «библиографический кошмар». В трех сохранивших ее манускриптах XIV в. из оксфордской библиотеки Бодли она обозначена по-разному: в *Fairfax 16* и *Bodley 638* — заглавие «Книга о Герцогине», а в *Tanner 346* заголовок иной — тот самый «Чосеров Сон». Пусть заголовки формально отличаются, они равно имеют отношение к сюжетному материалу поэмы Чосера.

А вот анонимной поэме не повезло. Она сохранилась в двух рукописях: *Bath, Longleat House, Marquess of Bath MS 256* (сер. XVI в.) и *London, British Library, MS Additional 10303* (2-я половина XVI в.). И в обеих ей даны посторонние заглавия. В *Longleat 256* — *The Temple of Glasse, Compiled by Geoffrey Chaucer* («Стеклянный храм, сложенный Джеффри Чосером»). Двойная ошибка: *The Temple of Glass* в 1-й четверти XV в. сочинил Джон Лидгейт, а Чосер к обоим произведениям не мог иметь отношения, за исключением того, что Лидгейт входил в число «чосерианцев» и любил использовать как формы стиха известного предшественника, так и некоторые лейтмотивы его творчества, в частности мотив сновиденья, на котором «Стеклянный храм» и зиждется. Но это ошибка не писца, записавшего текст поэмы: заглавие вписано позднее чужой рукой (хотя настоящий текст «Стеклянного храма» находится в рукописи *Longleat 258*). А в рукописи *Add. 10303* ошибка не менее чудовищная, также указывающая на авторство Чосера: «Смерть Бланки, графини Ланкастерской, первой жены Джона Гонта, четвертого сына Эдварда III, написанная прославленным английским поэтом Джеффри Чосером, эсквайром».

Поэма, притянувшая к себе чужие авторство и заглавия, имела точки схождения с указанными сочинениями: с опусом Лидгейта ее роднил мотив стекла (речь идет о событиях, развернувшихся на острове со стеклянными стенами), а с ранним шедевром Чосера — мотив смерти дамы (правда, у анонимного «чосерианца» королева острова и все ее умершие компаньонки благополучно воскресают), наконец, с обоими произведениями — композиционный мотив сна-рамки, оправляющего фантастические видения рассказчика (Чосер перенял его из континентальной литературы и сделал яркой приметой своего повествования во многих сочинениях больших форм).

В упомянутом 1598 г. лондонские книгочеи, сбитые с толку этими ошибками в манускриптах, пополнили ряды заблуждающихся.

Френсис Тинн, сын первого издателя сочинений Чосера Уильяма Тинна, в книге *Animadversions* настаивал, что настоящее заглавие анонимной поэмы — это *Temple of Glasse*¹. А Спет вышеприведенный заголовок «Чосеров Сон...» объяснял так: «Этот сон, придуманный Чосером, кажется тайным сообщением о бракосочетании Джона Гонта, сына короля, с Бланкой, дочерью Генри, герцога Ланкастерского, которые после долгой любви (в то время, когда поэт притворяется, что они умерли) наконец с согласия друзей поженились счастливо: <это бракосочетание показано — В.С.> в образе Птицы, несущей в своем клюве траву, которая снова вернула их к жизни. Здесь также показана женитьба Чосера на некоей дворянке, которая, хотя и была незнакомкой, тем не менее, так любила леди Бланку и ее лорда и была ими любима, как и сам Чосер, что они с радостью заключили между собой брак»². Объяснение, разумеется, легитимизовало связь анонимной поэмы с «Книгой о Герцогине»: если там — о смерти, то здесь — о счастливом браке, значит, возможно добавить анонимный «Чосеров Сон» к канону великого поэта.

Только в 1860-х гг. «библиографический кошмар» завершился благодаря тому, что известный чосеровед Г. Брэдшоу, изучив историю вопроса о заглавии, предложил для анонимного текста новое — *The Isle of Ladies* («Остров Дам»). Это заглавие позднее нашел удобным и поддержал У. Скит, исследовавший язык и особенно рифмы анонимного памятника и заключивший, что он датируется временем значительно позднее Чосера, что Лидгейт также не был его автором и что лингвистические данные свидетельствуют о том, что автор «Острова Дам» был носителем диалекта северных окраин английского Мидленда [Skeat 1900: 137–138].

А в XX в., начиная с берлинского издания поэмы 1903 г., подготовленного Дж. Шерцер, текст публикуется под этим новым заглавием. Встречаем его и в трех последних изданиях конца века — под редакцией Э. Дженкинса (1980), В. Дэли (1987) и Д. Пирсолла (1990; далее оригинальный текст поэмы мы будем цитировать по этому изданию). Но странности в судьбе поэмы не были исчерпаны. Теперь они касаются исследований, коих рекордно малое число. К середине 1990-х гг., по наблюдению М. Маркуса, появилось менее дюжины научных статей о поэме, да одна неопубликованная диссертация [Markus 1998: 221]. И это за все века существования литературного

¹ *Thynne F.* Animadversions upon the Annotations and Corrections of Some Imperfections of Impressions of Chaucer's Workes (sett Downe Before Tyme, and Nowe). Reprinted in the Yere of Our Lorde 1598. London, 1875. P. 30.

² *Speght T.* The Workes of our Ancient and learned English Poet, Geffrey Chaucer. London, 1598. P. 592.

памятника. И сегодня ситуация практически не изменилась: к малому числу добавились несколько работ, среди которых и те, чья проблематика ближе не к литературе, а к современной социальной «повестке» [Johnstone 2019].

Между тем, недооцененный «Остров Дам» — произведение весьма интересное как объект для многостороннего изучения. Поэтому нашей целью будет дать описание как основным особенностям *поэтики*, так и важнейшим мотивам *топики* этого сочинения, основной объем которого, без рамочных элементов, — 2208 стихов.

Особенности архитектоники, стиховых форм и языка

Как указано выше, объем основного (нерасчлененного) текста — 2208 стихов. Далее за традиционным обозначением финала (“*Explicit*”) следуют еще 27 стихов (итого, общая сумма строк — 2235). Во-первых, это шестистишие из тех же попарно срифмованных строк, из которых состоит основной текст. Разница лишь в том, что основной текст написан тем местами напоминая 4-стопный ямб размером, который английская критика именует *четырёхударным стихом*, а это шестистишие написано *пятиударным*. Во-вторых, за этим одиночным шестистишием следуют три унифицированных семистишия в форме *rhyme royal* (с рифмовкой АВАВСС). Следует помнить, что само название формы связано с тем, что последователем Чосера в начале XV в. оказался шотландский король Яков I как автор поэмы *The Kingis Quair* («Королевская Книга»), который, впрочем, называл эту форму “*Troilus verse*” («Троилов стих») в память о чосеровой поэме «Троил и Крессида», из которой он ее заимствовал. А Чосер заимствовал это семистишие как наименее распространенную форму строфы, встречающуюся во французской *простой балладе*, — и популяризовал для английской поэзии [Семёнов 2003: 297].

В XIV–XV вв. английские поэты строфой *rhyme royal* пользовались в больших и малых формах. Но здесь она напоминает именно о простой балладе, которая обычно была трехстрофной. Как правило, баллада замыкалась *посылкой* (“*envoy*”), но здесь посылкой служат и три семистишия, и предваряющая их одиночная строфа: все эти строфы — жалобное обращение к даме, но три семистишия прячут обращение к ней за обращением поэта к собственному сердцу. Интересно, что четыре строфы формальными признаками и объединены, и разъединены. Например, три семистишия, как и положено в балладах, последовательно воспроизводят финальный рефрен (здесь он примечателен тем, что захватывает не только последнюю строку каждой строфы, но и окончание предшествующего

стиха: “...looks softe / Geve the blisse that thou desyers ofte” ‘мягкие взгляды дарят блаженство, которое ты так часто желаешь’). Шестистишие с ними рефреном не связано, но заканчивается упоминанием о том способном исцелить или убить взгляде дамы, который далее упомянут в приведенном рефрене. Следует обратить внимание на последовательность рифм в семистишиях. У Чосера обычно в каждой следующей из подобных строф рифмы из строфы в строфу не переносились. Здесь же рифмовки строф меняются иначе, а именно постепенно: ABABVCC-DBDBVCC-EFEFFCC. Рифма В (с концевым созвучием –*aunce*) исчезает только в последней строфе, словно единая форма этой баллады-посылки медленно на глазах читателя освобождается от фиксированных правил, характерных для французских баллад.

Заметим и то, что при rhyme royal синтаксические тяготения, свойственные индивидуальному языку стихотворцев, сказываются на возможностях деления строфы на две (ABAB | VCC) или три (ABA | BB | CC) составные части. Синтаксис Чосера тяготеет к первому варианту внутреннего деления строфы, такое же тяготение имеет и синтаксис нашего неизвестного автора, если судить по второму и третьему семистишиям. В первой из этих строф вообще членения нет, потому что для автора поэмы свойственны тяжеловесные, многочастные, коротко сказать, «книжные» конструкции. Так дело обстоит в балладе-посылке, но таков синтаксис и многих фрагментов основной части. И это притом, что сам аноним упоминает о «простом английском» языке поэмы несколько раз: стих 59 — рассказчик кокетливо сообщает, что всё изложит “*in playne Englishe*”, притом “*evil writton*” (‘плохо записанном’); стих 1242 — дама рассказчика обратилась к нему “*in playne Englishe*”; наконец, стих 1452 — рыцарь-принц рассказывает подданным о своем путешествии всё так же “*in playne Englishe*”. Кажется, что именно синтаксис подводит поэта, желающего изъясняться с читателями на «простом английском». При *непростом* синтаксисе достаточно *простой* оказывается лексика памятника. В целом текст построен на частых повторениях ключевых слов — таких, как *боль* и *удовольствие*, *печаль* и *радость*, *услужение* и *подчинение*, *исцеление* и *умирание/умерщвление* (и ключевые слова с подозрительной регулярностью оказываются в ключевых позициях — в позициях *рифм*). Маркус отметил, что в послке сосредоточены те же ключевые слова, которые свойственны основному тексту: *grace, hele, marter, plesaunce, obeysaunce, seruisse, blisse* [Markus 1998: 226–227]. Это, конечно, мешает сомневаться в том, что четыре затекстовые строфы послки были написаны каким-то другим стихотворцем.

Осталось упомянуть следующее: в рукописи *Longleat 256* под посылкой обозначено: “Finis”. Но кто-то перечеркнул слово и заключил текст поэмы двустиишем: “*Ye that this balade rede shall / I pray you kepe you from the fall*” («Ты, кто прочитает эту балладу, молюсь о том, чтобы ты удержался от падения»). А затем подписал: “*FINIS QUOD CHAUCER*” («Конец <тому>, что <написал> Чосер») — и, очевидно, стал первым, кто спровоцировал будущий «библиографический кошмар», связанный с этой поэмой. Поздние источники это дописанное двустиишие повторяли. «Дополнителя» можно понять: он разглядел в сюжете то, что ему показалось чосеровскими мотивами, а в затекстовом рамочном пространстве обнаружил балладу, подобную тем, которые писал Чосер, да еще и написанную характерными для того строфами, — и лишь оформил свои впечатления в виде ложной атрибуции.

Пространство в поэме, литературность его форм

Мы не будем касаться всех пространственных образов, отметим лишь наиболее значимые: места засыпания/просыпания рассказчика и наполненный символикой пейзаж Острова Дам.

Если в «Книге о Герцогине» рассказчик, не спавший восемь лет, засыпал в результате чтения Овидия и пробуждался в конце сюжета, если в анонимной поэме «Жемчужина» рассказчик засыпал в годовщину смерти маленькой дочери, обессиленный переживаниями, на ее могиле, а далее видел сон-внутри-сна об Иерусалиме небесном и просыпался с верой, которая стала тверже, то рассказчик «Острова Дам» засыпает просто, *недраматически*. У него тоже два сна, но не в виде сна-внутри-сна, а хронологически последовательных. Второй раз он засыпает обессиленным, словно утомлен первым сном. И оба пробуждения связаны с недостижимостью его дамы, его невозможностью быть с ней — как прямой, так и метафорической. Интересны два факта: с одной стороны, в поэме есть три пространственных образа, связанных со сном рассказчика (тот всякий раз почему-то просыпается в новом месте); с другой стороны, все три представленных места несут на себе печать влияния Чосера, прежде всего — знакомства автора с «Книгой о Герцогине».

В начале поэмы герой засыпает “*In a lodge out of the waye, / Beside a well in a foreste*” («В охотничьем домике в глуши, у родника в лесу», ст. 18–19), притом в месяце мае. Сезонные приметы, связанные с маем, пришли к Чосеру из континентальной куртуазной литературы (лэ, рыцарских романов и лирики трубадуров вместе со стоящими за нею народными майскими песнями), и его рассказчик в указанном сочинении, попав в сон, оказался в майском пейзаже,

к тому же первым, что он увидел, покинув помещение, была псовая охота.

В середине поэмы герой просыпается и вновь погружается в сон в ином интерьере, по-видимому, в городском жилище, — “...*in a chaumbre painte / Full of storyes old and diverse*” («...в комнате, разукрашенной сценами из разных старинных историй», ст. 1324–1325). Это, в свою очередь, напоминает о жилище, в котором очутился во сне герой Чосера: оно было изукрашено текстом «Романа о Розе» и имело витражные окна, на которых были изображены многие герои сказаний о Трое. Рассказчик «Острова Дам», подобно рассказчику «Книги о Герцогине», попал в олитературенное пространство. Упоминание о «старинных историях» могло бы относиться не только к рыцарским романам или аллегорическим поэмам, но и к самой поэме Чосера.

Наконец, в стихах 2172–2176 описана комната второго пробуждения, некое среднее арифметическое двух вышеназванных локаций, объединяющее тему охоты с темой картин: “*Save one the wallles old portrature / Of horsemen, hawkes and houndes, / And hurte deare full of woundes, / Some lyke bytton, some hurtte with shott, / And, as my dreme, semed that was not*” («Хранили стены одно изображение: лошадей, соколов и псов, и загнанного оленя, всего израненного, с одними ранами от укусов и другими от попавших стрел; и, подобно моему сну, это был лишь мираж»). Особенно примечателен последний стих, ведь рассказчик должен был вернуться из сна в реальность, но и реальность оказывается сном. Если судить только об *интерьерах*, можно резюмировать, что в «Острове Дам» они более заметно семантизированы, чем интерьеры ранней поэмы Чосера. Изображение охоты на оленя — чистая аллегория израненного безответным чувством влюбленного. Это чувство, как и миражность изображаемого, связывает два плана — сна и бодрствования. Поэтому в плане реальности за упоминанием рассказчиком данной картины следуют его жалобы-мольбы в адрес любимой дамы, которых было много и в пространстве сна.

Еще большей степенью семантизации — доведенной почти до эмблематизации — отличается совокупность деталей *пейзажа* Острова Дам. Поскольку большая часть событий разворачивается здесь, поскольку Остров — узловая точка, от которой и к которой совершают перемещения разные персонажи (королева, ее рыцарь, его подданные, дама героя), этот пейзаж главенствует среди пространственных форм произведения. Это пейзаж сна, стало быть, пейзаж воображения (стихи 71–85 оригинала; мой поэтический перевод здесь и далее — В.С.):

Withein an ylle me thowght I was
 Where wall and yate was all of glasse,
 And so was closed rounde abowte
 That leveles non come in ne owt:
 Uncothe and straunge to beholde.
 For every yate of fine golde
 A thousannd fannes ay turninge
 Entuned had, and birdes singinge
 Diverse, and on eche fanne a payer
 Withe open mouthe agayne th' ayer.
 And of a suite were all the towers
 Sotilly carven after flowers
 Of uncothe colours, duringe aye,
 That never been none sene in May,
 Withe many a smale turret highe.

Попал на остров я неожиданно,
 Что окружен стеной стеклянной.
 Надежно было ограждение,
 Чтоб не могли без разрешенья
 Попасть извне, сбежать вовне.
 Из злата двери в той стене,
 Над каждой мельнички с крылами,
 Цветов как будто лепестками,
 Над каждой мельничкою птица
 Поющим флюгером крутится.
 В форме цветков резные башни
 Турели там возносят важно,
 И каждая такого цвета,
 Который и в преддверье лета
 Не встретишь в самом ярком Мае.

Здесь фантастическое связано с воплощенным апофеозом *ремесленного мастерства*: его выражают изысканные наверху ворот в виде миниатюрных мельниц, вращающих лепесткообразные крылья, и установленные по одной на каждую мельницу фигурки птиц (каждая раскрытым клювом к ветру, поэтому «поющая»). И всё искусственное, что имеет красивую форму цветов, замещает цветы настоящие. Для подчеркивания искусственности цветов и птиц как деталей такого пейзажа в поэму введено описание флотилии Бога Любви, воплощающее апофеоз *естественности* (стихи 707–718):

For ther wer sayles full of flowers,
 Aftercastelles withe huge towers,
 Seminge full of armes bright,
 That wonder lusty was the syght,
 Withe large toppes and mastes longe,
 Richelye depainte; and ever amonge,
 At certen tymes, con repayer
 Smale burdes downe from the eyor,
 And on the shippes bordes abowte
 Sate, and songe withe voice full owt
 Ballades and leyes, right joyouslye,
 As they couthe in ther armonye;

Цветами паруса увиты,
 И во все стороны сердито
 Возносят башни кормовые
 Свои орудья боевые,
 И — вот картина, что улада
 Для глаз! — с украшенных богато
 Широких марсов мачт на ют
 Слетают птички и поют,
 На корабельный борт присев,
 И гармоничен их напев.
 Лэ исполняют и баллады —
 И это также для улады.

Да и сам Бог Любви показан как “*mightye lord, all in flowers*” («могучий лорд, весь покрытый цветами», ст. 988). Живые цветы противопоставлены неживым объектам, пусть и в форме цветов, украшающим Остров Дам, как щебечущие живые птицы — механическим копиям, издающим звуки “*entuned*” (‘в унисон’). Два приведенных

выше образа воплощают *аллегория противостояния искусственных женских представлений о чести естественным мужским желаниям*.

В целом аллегоризм повествования оказывается не в силах скрыть пробивающийся сквозь него фрейдистский подтекст. Тщетные усилия искусственного поддержания чести символизирует стеклянная стена, опоясавшая остров по береговой линии. Она также наделяет его функцией фантастической локации. И здесь легко можно заметить связь с легендарно-мифологическими мотивами, имевшими хождение на Британских островах, прежде всего в Ирландии. Так, о стеклянной постройке сообщает сюжет «Заселение Немеда» из «Книги захватов Ирландии»: фомор Конанд воздвиг на маленьком острове Тори (ирл. *Thoraigh*, англ. *Tory*), что у северо-западной оконечности Ирландии, башню из стекла, *Tor Conaind*, которая стала оплотом племени фоморов в Ирландии. Она же ассоциировалась в местных легендах со стеклянной башней великана Балора Злого Глаза [Leviton 2006: 237].

В «Плавании Брана, сына Фебала» эквивалентом острова со стеклянной стеной выступает остров «на ногах из белой бронзы, блистающих до конца времен», «блистающий камень» [Смирнов 1933: 238–240]. Это блаженная Страна Женщин с многотысячным населением, живущим, как и в сюжете «Острова Дам», без старения и болезней. Над островной страной птицы песнями отмечают каждый час, сидя на вечноцветущем дереве, и вся земля усеяна цветами. Очевидно, фольклорный образ Женской Страны раздвоился в поэме на образы Острова Дам и одинокой скалы с волшебной яблоней (кстати, в саге упомянута и яблочная ветвь необычного дерева). Сойти на остров Женской Страны просто так, без волшебной помощи местной королевы, нельзя. По-видимому, стеклянная стена, делающая произвольное попадание внутрь мира Острова Дам невозможным, придумана автором поэмы неслучайно.

Наконец, близкие мотивы можно обнаружить в другой фантастической саге — в «Исчезновении Кондлы Прекрасного, сына Конда ста битв». Здесь мотив стекла связан не с изображением Блаженной страны, но с волшебной ладьей, позволяющей ее достичь. Там обитают «одни женщины и девушки», там «царит король победоносный» (в поэме он, по-видимому, превратился в Бога Любви), а также нет старения и страданий [Смирнов 1933: 230–232]. Женщина, звавшая Кондлу плыть в эту страну, подарила ему чудесное насыщающее яблоко. В валлийском фольклоре и позднее в континентальных рыцарских романах эта связь яблок с волшебной страной отразилась в образе Аваллона, острова из цикла сюжетов о короле Артуре. А связь яблок с женской фигурой напоминала о библейской

Еве (в «Острове Дам» и рассказчик, и страдающий рыцарь получают по чудесному яблоку от своих возлюбленных).

Упомянем еще об одном пространственном образе, точнее о его символической детали: ближе к финалу в церкви, в которой установлен катафалк с телом умершей королевы Острова Дам, погибает необычная птичка, поранившись об «окно, богато украшенное житиями многих разных святых» (ст. 1849–1850). Не только гибель и воскрешение птички другими птицами (а затем и королевы аббатисой), но и витражный сюжет напоминают о лэ «Элидюк» Марии Французской: там также умершая ласка была воскрешена другой лаской, а затем подобным образом была воскрешена принцесса Гильядун. Кроме того, все основные персонажи лэ в финале предпочли служение Богу и ушли от мирской жизни.

Уже на основании знакомства с пространственными формами поэмы можно заключить, что автор «Острова Дам» эклектически соединяет в сюжете всевозможные мотивы как островного фольклора, так и разножанровых произведений западноевропейской литературы.

Пограничные состояния персонажей и антитезы в описаниях

Одной из наиболее ярких черт произведения, связанных с его *топикой*, смысловым полем, является регулярно реализуемое стремление автора к описанию пограничных физических и психических состояний его персонажей. В начале сюжета рассказчик вступает в область видений, еще не заснув, и это усиленно подчеркивает автор (здесь и далее в цитатах выделено мной — В.С.): ст. 22–24 — “*That halfe on slepe that me browght / And gan to dreme, to my thinkinge, / With minde of knowledge leke wakinge*” («впал в полусон и, кажется, начал дремать с таким состоянием ума, как при бодрствовании»); ст. 53 — “*Not all wakyng ne full on slepe*” («Не полностью бодрствуя и не будучи полностью погруженным в сон»). Такая содержательная черта прямо влияет на манеру автора описывать, насыщая последнюю антитезами: ст. 31–35 — “*But wether it were I woke or slept, / Well wot I oft I laught and wepte. / Wherefor I woll in remembraunce / Put hole the paine and the pleasaunce / Whiche was to me axes and heale*” («Но бодрствовал ли я или спал, могу сказать наверняка, что я часто смеялся и плакал, и постараюсь изложить на бумаге всю боль и радость, которые были для меня как лихорадка и исцеление»). Очнувшись от первого сна, рассказчик желает “*...to have in remembraunce / Bothe the paine and the pleasaunce*” («иметь возможность помнить боль и удовольствие») — ст. 1337–1338. После смерти рыцаря-принца его придворные клянутся “*turne all joye into penaunces*” («не иметь иной

радости, кроме покаяния») — ст. 1778. Таких примеров в поэме достаточно.

Подобная манера описаний особенно обращает на себя внимание в сцене разговора рыцаря, очнувшегося после обморока, и королевы. Желая показать пограничное состояние между жизнью и смертью страдающего от безответной любви персонажа, автор решает отразить ее в его голосовых жестах, но так продолжительно играет с антитезой *воплы/бормотание*, что весь эпизод приобретает едва ли не комический характер (ст. 587–641): «Поначалу он не издавал *ни звука*, но затем *дважды быстро выкрикнул*: “Пощади!” — и возникла жалость при звуках его голоса и вида того, в какой агонии он пребывал, а та ни в коей мере не была притворной, это было видно по его лицу и по глазам. Он бросил взгляд на королеву, *издал взрывной вздох*, а затем *вскрикнул* так, что было удивительно наблюдать. Никогда еще с тех пор, как боль впервые получила свое имя, не было слышно такого *мучительного крика печали*. Потом *голосом умирающего* он начал *бормотать про себя*: <Далее следует неожиданно длинный для умирающего оратора монолог, который мы здесь опускаем. — В.С.> И после этих слов он дважды или трижды *возопил*: “А теперь смерть, смерть!” — а затем *промямлил* что-то бессвязное». Эта непредугадываемая последовательность речевых жестов скорее подошла бы сумасшедшему, чем умирающему. С другой стороны, маргинализация состояний героев оживила их монологи, мотивировала автопсихологизм последних. Персонажи произносят их *в момент переживания*, и мысли их рождаются на наших глазах, поэтому антитетические конструкции суть знак «реалистичности» речи.

Попутно заметим, что в сюжете мужчины (кроме Бога Любви) истерически кричат, стенают, бросаются на колени, падают в обморок, теряют дар речи. Всего этого слишком много — и это подается рядом с указанием на их, мужчин, рыцарский статус. Куртуазностью здесь замещена естественная брутальность воинов. Конечно, существует распространенное мнение, согласно которому охи, вздохи и обмороки героев рыцарских романов символизировали их умение глубоко чувствовать, что было важно при любовной тематике отдельных произведений. Однако в данном романном сюжете куртуазность доведена до такой приторности, что сочинение приобретает вид *образца китча*, пусть и родом из XV в.

Хуже то, что антитеза как основной движущий прием композиции поэмы выведена и на уровень смены сюжетных ситуаций и действий персонажей. Последние нередко предпринимают действия *немотивированные*, иногда поступают «от противного». Так, рассказчик, едва попав на остров, обрадовался, что он единственный

мужчина среди всех местных женщин, — и очень скоро на острове окажется и приплывший с королевой рыцарь, а дальше больше: появится целая флотилия из 10 000 кораблей, и всё одни мужчины. Когда рассказчик впервые попадает на остров, к нему приближается единственная из всех пожилая дама и объясняет: местные традиции таковы, что мужчинам запрещено здесь находиться, поэтому рассказчику следовало бы убыть. Но так как все дела тут вершит королева, а она отсутствует, необходимо дожидаться ее и ее решения. Отсутствующая королева тут же появляется в сюжете, а должествующий покинуть остров рассказчик, сообразно логике «от противного», остается на острове. Далее: на острове-скале влюбленный рыцарь без лишних рассуждений хватает королеву и несет ее на свой корабль. Правда, тотчас успевает устыдиться злонамеренности и некуртуазности своего поступка — и занимает место на старте страданий и покаяний. Кстати, к одинокой скале он прибыл на своем корабле, а королеву он нес также на собственный корабль — но по неизвестной причине эти двое отбывают к Острову Дам на корабле дамы рассказчика. А где же корабль рыцаря? Нет упоминаний. А ведь в начале второго сна рассказчика рыцарю еще предстоит на каком-то корабле уплыть в свое королевство... Явные нестыковки.

Или вот: Бог Любви легко обошелся с дамой рассказчика, не ранил ее из лука, лишь ласково пожурил за отсутствие сострадания к влюбленному в нее — и она, кажется, вместе со всеми согласилась неукоснительно исполнять требования нового властителя острова. Как только это произошло и жизнь на Острове Дам успокоилась, дама рассказчика неожиданно вспоминает о своей неумной страсти к путешествиям и посещениям неизвестных стран. Она так спешит погрузиться на корабль и отбыть в очередной вояж, что забывает на берегу того, на чью любовь обязалась Богу Любви отвечать взаимностью. Несчастный влюбленный рассказчик бросается в волны и бежит в воде в сторону отплывающего судна. Не дама, а матросы спасают полумертвого от напряжения рассказчика. И тут выясняется, что дама собралась не к новым берегам, а к себе домой. От такого непрогнозируемого сюжетного поворота даже рассказчик проснулся... Или автор на середине сюжета неожиданно осознал, что не понимает, в какую сторону направить повествование. И выплеснул в текст вторую серию сновидений.

Наконец, не забудем о том, что антитезы распространились и на некоторые константы в характерах персонажей, отчего эти характеры не стали более выпуклыми, оригинальными. Напротив, антитезы придали им клишированности. Например, это касается внутренних свойств, приписанных мужчинам (возможно, за исключением рассказчика): мужчины в мире этой поэмы смотрят

на женщин то как на недостижимое божество, то как на безответную вещь, способную быть ими присвоенной по прихоти их похоти. Возможно, это клише — недостаток поэмы, но подобная амбивалентность мужских образов вместе с тем и яркая ее черта. Такого же рода еще одно клише, которое, по-видимому, было незаметно его создателю, автору поэмы. Герои говорят о чувствах, их истинности и глубине, — но всякие отношения они оформляют едва ли не нотариально, документируют. Феодално-бюрократическая тема пышно цветет на Острове Дам. Яркий пример: Бог Любви, захвативший остров, должен дать локальному сообществу свои заповеди, но в его присутствии перед ними выступает “*a counseler*” ‘советник’, который на *формульном языке власти* доносит до собравшихся требования полного подчинения и повиновения слову господина. И впечатление от его слов такое, будто они “*insealed*” ‘скреплены печатью’ и “*approved*” ‘официально утверждены’ (ст. 1016–1017). Передача власти от королевы к Богу Любви и вассальная присяга осуществляется на основе поданного королевой “*a byll*” ‘прошения’ (ст. 920). А в начале второго сна рассказчик видит влюбленную пару — королеву и рыцаря, — договаривающуюся о бракосочетании так, будто речь идет о торговой сделке, т. е. с использованием актуальных для XV в. юридических терминов: ст. 1367–1368 — “*This was concluded, writton, and sealed / That yt might not be repeled*” («Это было рассмотрено, записано и скреплено печатью таким образом, чтобы не могло быть опротестовано <в ходе судебного процесса>»).

Выводы

В этом странном анонимном сочинении, примагничивавшем чужие заглавия и получавшем ложные атрибуции, хаотически объединяются черты разных жанров (поэма-видение, поэма-путешествие, утопия, описывающая волшебную страну, куртуазный любовный роман, аллегорический роман, и т. д.), смысловые мотивы и формы из разных источников (мифов и легенд островных кельтов, «бретонских» лэ Марии Французской, аллегорического «Романа о Розе», провансальских любовных кансу и французских баллад, «Книги о Граде Женском» Кристины Пизанской и «Книги о Герцогине» и других сочинений Джеффри Чосера). Эkleктика поэмы, местами очень заметная, побудила Манфреда Маркуса заключить, что литература XV в. часто сознательно абсорбировала традиционный материал (к которому, очевидно, относятся и темы, и сюжетные ходы, и формы), но не бесцельно, а для самоценной литературной игры, для любования заимствованным, как это было и есть в постмодернизме [Markus 1998: 224].

На наш взгляд, сравнение данной позднесредневековой поэмы с постмодернистским опусом имеет право на существование, однако понуждает вспомнить не об игре формами, не о постмодернистской иронии, а именно об *эклектическом* смешении всего. Но хаос этой поэмы отличается от постмодернистского пародийного хаоса. Стандартный постмодернистский опус заведомо лишен идейно-тематического стержня, организующего иерархическую структуру. А в этой поэме такой стержень есть: неувязки в сюжете могут быть в мелочах, но за всеми сюжетными тупиками и магистральями виднеется цель маршрута рассказчика — сложить «высокую» аллгорию любви, которая бы поведала о неуголенном сексуальном влечении, изводящей «низкой» страсти. В поэме излишне часто персонажи говорят о “*grace*” ‘благодати’, чтобы можно было начать подозревать, что это слово (кстати, им заканчивается основной текст) подано в том же значении *эротического эвфемизма*, которое в лирике трубадуров имели слова “*plus*” и “*sobreplus*”, а в сочинениях Кретьена де Труа и Марии Французской — “*surplus*” [Долгорукова, Любавина 2022: 74–79].

Поэтому, если бы перед нами стояла задача сверхкратко охарактеризовать поэму, рассмотренную здесь в первом приближении, результаты знакомства с ней можно было бы свести к следующей формуле: это пространное стихотворное сочинение, в котором за мужскими куртуазными призывами к дамам *явить благодать* скрываются некуртуазные сексуальные потребности, за транслируемыми женскими опасениями насчет *чести* — желание свободы и приватности, а за красивым псевдочосеровским порталом сооружения, выстраиваемого анонимным автором, — литературный чулан смыслов и форм, нужных и не очень.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Долгорукова Н.М., Любавина А.А. Семантика и коннотации слова “surplus” во французской и провансальской литературах XII в. // *Studia Litterarum*. Т. 7. № 1. 2022. С. 70–87.
2. Семёнов В.Б. Формы французской баллады в кругу строфических форм европейской поэзии XIV–XVI вв. // *Сравнительное литературоведение: теоретический и исторический аспекты*. М., 2003. С. 295–302.
3. Смирнов А.А. (ред. и пер.) Ирландские саги. М.; Л., 1933.
4. Farber A. Usurping “Chaucers Dreame”: “Book of the Duchess” and the Apocryphal “Isle of Ladies” // *Studies in Philology*. Vol. 105. № 2. 2008. P. 207–225.
5. Forni K. “Chaucer’s Dreame”: A Bibliographer’s Nightmare // *Huntington Library Quarterly*. Vol. 64, № 1/2. 2001. P. 139–150.
6. Johnstone B. ‘Far semed her hart from obeysaunce’: Strategies of Resistance in “The Isle of Ladies” // *Studies in the Age of Chaucer*. Vol. 41. 2019. P. 301–324.
7. Leviton R. *The Gods in Their Cities*. Lincoln, 2006.

8. Markus M. "The Isle of Ladies" (1475) as Satire // *Studies in Philology*. Vol. 95. № 3. 1998. Pp. 221–236.
9. Pearsall D.A. (ed.) *The Floure and the Leafe; The Assembly of Ladies; The Isle of Ladies*. Kalamazoo, 1990. P. 63–140.
10. Skeat W.W. *The Chaucer Canon*. Oxford, 1900.

REFERENCES

1. Dolgorukova N.M., Liubavina A.A. (2022) Semantika i konnotatsii slova "surplus" vo frantsuzskoi i provansal'skoi literaturakh XII v. [Semantic and Connotations of the Word 'Surplus' in French and Provençal Literature of the 12th Century]. *Studia Litterarum*, Vol. 7, No. 1, pp. 70–87. (In Russ.)
2. Semenov V.B. (2003) Formy frantsuzskoi ballady v krugu stroficheskikh form evropeiskoi poezii XIV–XVI vv. [Forms of the French Ballad in the Range of Stanzaic Forms of European Poetry of the XIV–XVI Centuries]. *Comparative literature: theoretical and historical aspects*. Moscow, MSU Publ. (In Russ.)
3. Smirnov A.A. (1933) *Irlandskie sagi* [Irish Sagas]. Moscow & Leningrad, *Academia Publ.* (In Russ.)
4. Farber A. (2008) Usurping "Chaucers Dreame": "Book of the Duchess" and the Apocryphal "Isle of Ladies". *Studies in Philology*, Vol. 105, no. 2, pp. 207–225.
5. Forni K. (2001) "Chaucer's Dreame": A Bibliographer's Nightmare. *Huntington Library Quarterly*, Vol. 64, no. 1/2, pp. 139–150.
6. Johnstone B. (2019) 'Far semed her hart from obeysaunce': Strategies of Resistance in "The Isle of Ladies". *Studies in the Age of Chaucer*, Vol. 41, pp. 301–324.
7. Leviton R. (2006) *The Gods in Their Cities*. Lincoln, iUniverse.
8. Markus M. (1998) "The Isle of Ladies" (1475) as Satire. *Studies in Philology*, Vol. 95, No. 3, pp. 221–236.
9. Pearsall D.A. (ed.) (1990) *The Floure and the Leafe; The Assembly of Ladies; The Isle of Ladies*. Kalamazoo, *Western Michigan University Press*. P. 63–140.
10. Skeat W.W. (1900) *The Chaucer Canon*. Oxford, *The Clarendon Press*.

Поступила в редакцию 26.07.2023

Принята к публикации 28.08.2024

Отредактирована 06.03.2025

Received 26.07.2023

Accepted 28.08.2024

Revised 06.03.2025

ОБ АВТОРЕ

Семёнов Вадим Борисович — кандидат филологических наук, доцент кафедры теории литературы филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова; vadsemionov@mail.ru

ABOUT THE AUTHOR

Vadim Semyonov — PhD, Associate Professor, Department of Theory of Literature, Faculty of Philology, Lomonosov Moscow State University; vadsemionov@mail.ru