

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
ДНІПРОПЕТРОВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ОЛЕСЯ  
ГОНЧАРА

На правах рукопису

ВСЬЧЄВА КСЕНІЯ ОЛЕКСАНДРІВНА

УДК 82-191+821.111

**«ВИДІННЯ ПРО ПЕТРА ОРАЧА» ВІЛЬЯМА ЛЕНГЛЕНДА: ПОЕТИКА  
ЖАНРУ**

10.01.04 – література зарубіжних країн

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук

Науковий керівник  
Привалова Людмила Петровна,  
кандидат філологічних наук, доцент

Дніпро 2016

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	3
<b>РОЗДІЛ 1. «ВИДІННЯ ПРО ПЕТРА ОРАЧА»: НА ПІДСТУПАХ ДО ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОГО РОЗУМІННЯ</b> .....	14
1.1. Творчість В. Ленгленда в наукових рефлексіях.....	14
1.2. Методологічний комплекс дослідження поетики жанру «Видіння про Петра Орача».....	19
1.3. Соціокультурний контекст «Видіння про Петра Орача».....	24
<b>РОЗДІЛ 2. ЖАНР АЛЕГОРИЧНОГО ВИДІННЯ: АНГЛІЙСЬКА ВЕРСІЯ В КОНТЕКСТІ ЛІТЕРАТУРНИХ ТРАДИЦІЙ</b> .....	45
2.1. Поетика сну в літературі: художній мотив та літературна форма.....	45
2.2. Алегоричне видіння в літературі Англії XIV ст.: генеза та жанрова специфіка.....	57
<b>РОЗДІЛ 3. ПОЕТИКА ВИДІННЯ В ПОЕМІ В. ЛЕНГЛЕНДА</b> .....	62
3.1. Функції прологу.....	62
3.2. Традиції сатири і карнавального сміху.....	77
3.3. Мотив паломництва.....	94
3.4. Vita de Dowel, Dobet et Dobest: homo viator у пошуках християнських цінностей.....	107
3.5. Релігійні ідеї В. Ленгленда в системі алегоричних образів.....	150
3.6. Епізоди новозавітної історії в структурі видіння.....	174
3.7. Апокаліптичні мотиви і пророчий пафос поеми.....	192
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	207
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	215

## ВСТУП

Естетика літератури Середньовіччя є своєрідним ключем до розуміння художніх тенденцій літературного процесу подальших епох, оскільки саме на цю добу припадає сутнісне зміщення фокусу уваги митців зі світу зовнішнього на внутрішній світ індивідуума, «народження» духовності, формування художнього психологізму як специфічного модусу репрезентації авторського «я». Увібравши в себе художній досвід античності, аксіологію і топіку християнства та елементи народної культури, Середньовіччя стало одночасно етапом формування універсальних естетико-культурних традицій і періодом зародження національної ідентичності західноєвропейських літератур. Саме тому інтерес до неї в сучасній науці незмінно зростає. Українськими дослідниками зарубіжної літератури активно вивчається художня словесність Відродження та Нового часу, але, на жаль, розвідок, присвячених осмисленню літератури західноєвропейського Середньовіччя, у вітчизняному літературознавстві вкрай мало. Практично поза увагою залишаються англійські митці цього періоду, творчість яких відчутно вплинула на подальший розвиток художнього процесу в країні. Серед них – творча особистість Вільяма Ленгленда (нар. бл. 1330 р.), який, за виразом М.В. Блумфілда, «заговорив Біблією» [138, с. 37].

XIV ст. в Англії стало початком процесу етнокультурної самоідентифікації, який знаходив відображення в художній літературі та мистецтві. Становлення англійської прози і бурхливий розвиток поезії відбуваються на тлі подій Столітньої війни, активного формування традицій парламентаризму, зростання напруги в релігійній сфері, соціальних криз. Серед провідних англійських поетів XIV ст. були Джеффри Чосер, Вільям Ленгленд, Джон Гавер і автор поеми «Перлина», ім'я якого не залишилося невідомим. Найзнаменитішим з цієї плеяди є «батько англійської літератури» Дж. Чосер. Але В. Ленгленд за рівнем майстерності не поступався Дж. Чосеру, і ближче знайомство з текстом його, вірогідно, єдиної поеми «Видіння

про Петра Орача» спростовує іноді висловлювані твердження про художні недоліки цього твору [171, с. 544 – 545]. Інформація про життя В. Ленгленда базується на здогадках та припущеннях, а факт його авторства засвідчено латинським написом у одному з манускриптів: там згадується, що він син Стейсі (або Юстаса) де Рокайля з Шіптона-під-Вічвудом, який орендував землю в Деспенсерів [180, с. 6]. Алітеративна техніка віршування, використана у «Видінні про Петра Орача», була характерною для Західного Мідленду. А діалект, яким написано поему, дозволяє визначити місцевість, де народився та деякий час жив В. Ленгленд, як південну частину цього регіону [206, с. 31]. Добре знайомство з Біблією та ідеями середньовічних релігійних мислителів свідчать про близькість поета до релігійних кол. Розглядаючи «Видіння про Петра Орача» в цьому ракурсі, Л.М. Клоппер побачив зв'язок поеми В. Ленгленда з францисканською думкою [148].

Поема В. Ленгленда являє собою алегоричне видіння і складається з десяти снів розповідача на ім'я Вілл, образ якого пов'язує різноманітні за жанровими ознаками епізоди. Увагу поета прикуто до проблеми спасіння душі, і розповідач проходить довгий шлях, намагаючись зрозуміти, як наблизитись до праведного життя. Перед Віллом розгортаються динамічні сцени, у фокусі яких на початку поеми – сучасне англійське суспільство у стані морального занепаду, наприкінці поеми – найважливіші події біблійної історії: спасіння людства Христом і атака військ Антихриста на фортецю-церкву. Творче завдання, яке поставив перед собою автор «Видіння про Петра Орача», вражає масштабністю задуму, глибиною обговорення проблем, багатоманітністю художніх прийомів, складністю композиційного рішення. Поема В. Ленгленда мала сильний вплив як на процеси, що відбувалися в суспільстві (зокрема на ідеї учасників селянського повстання 1381 р.), так і на розвиток художніх тенденцій.

Перший сучасний редактор та видавець «Видіння про Петра Орача» В.В. Скит виділив три версії тексту поеми, які позначив як А, В і С. За припущеннями вчених, більш коротка перша версія А була створена в 1368–1374 рр. Поема піддавалася

переробці і розширенню в наступних двох версіях В та С, які вважаються написаними в 1377–1381 рр. і в 1381–1385 рр. [133, с. 67]. Але існують також інші варіанти датування. В останні десятиліття ХХ ст. дослідники заговорили про існування четвертої версії, якій дали назву Z і яку вважають похідною від А [171, с. 540]. У деяких рукописах наявний поділ поеми на дві великі частини – *Visio* та *Vita de Dowel, Dobet et Dobest*, хоча сучасні дослідники дотримуються погляду, що виділення цих частин та заголовки до них скоріш за все не є авторськими, а були привнесені переписувачами пізніше [130, с. 30].

Різноманіття читацької аудиторії, до якої звертався В. Ленгленд, сприяло надзвичайній популярності «Видіння про Петра Орача». За словами Е. Міддлтон, три варіанти поеми поширилися практично по всій країні протягом життя одного покоління, і до наших днів дійшло понад п'ятдесят рукописів [181, с. 101]. Про суспільний резонанс твору В. Ленгленда свідчить його популярність серед учасників повстання 1381 р.: Д.М. Петрушевський виділив відзвуки поеми в відозвах одного з його лідерів священика Джона Болла і зазначив, що аудиторія, до якої звертався Болл, була неодмінно знайома з образами і мовними зворотами «Видіння про Петра Орача» [86, с. 39 – 40].

У своїй творчості В. Ленгленд, а також його сучасники Дж. Чосер, Дж. Гавер та автор «Перлини», спиралися на середньовічну алегоричну традицію. А.Є. Махов визначає алегорію як «іносказання; окреме висловлювання або цілий словесний твір, буквально значення якого вказує на інше, приховане (не виражене експліцитно в тексті) значення. Найчастіше в алегорії чуттєво конкретний образ вказує на певне відміслене поняття, ідею» [75, с. 15]. Середньовіччя стало однією з епох розквіту алегорії: за спостереженням М.К. Попової, вона широко використовувалась в оповідних творах, драмі, ліриці, становила жанроутворюючу ознаку дебатів, видіння, притчі, мораліте [87, с. 33]. На Британських островах алегорична література розвивається з XIII ст., а найвищого злету сягає в XIV – XV ст. [87, с. 25].

Поширення алегорії як художнього прийому відбувається під впливом символіко-алегоричного мислення, притаманного людям Середньовіччя. Для цього типу мислення характерне бачення образів ідеального світу в предметах і явищах світу земного, уявлення про видиму дійсність як про таку, що сповнена загадками, розгадування яких веде до розуміння вищої реальності. Як підкреслює Й. Гейзінга, такий світогляд базується на принципі «у Бога немає нічого порожнього або позбавленого значення» [115, с. 242], через що «виникає цей шляхетний та величний образ світу, який уявляється єдиною гігантською символічною системою, собором ідей, багатющим ритмічним та поліфонним вираженням всього, що можна помислити» [115, с. 242].

Алегорична традиція не вичерпала себе в добу Середньовіччя, продовжуючи розвиток у творах митців Відродження, яке зберегло традицію сприйняття тексту як носія прихованих значень. Але, як підкреслює А.Є. Махов, «ренесансно-барочна алегорика, на відміну від середньовічної, вже не усвідомлювала себе вираженням природньої, даної Богом системи знаків: створення алегорії тепер розглядалося як прерогатива людської “кмітливості” та зближувалося з риторичним “винаходом”» [75, с. 17]. Барочний інакомовний образ ускладнюється, мова алегорії виявляється плідною у живописі та музиці. На накопичений середньовічними алегористами досвід спиралися автори героїко-романічних поем Лодовіко Аріосто і Торквато Тассо, а Едмунд Спенсер безпосередньо описав задум своєї поеми «Королева фей» (1590–1596 рр.) як «темний концепт, або безкінечна алегорія» [91, с. 15].

Серед перелічених імен найбільший інтерес для нашого дослідження становить Е. Спенсер – творець англійської героїчної епопеї, який звернувся не тільки до традиції античної поеми Гомера і Вергілія, але у великій мірі сприйняв мистецькі досягнення національної алегористики – поезію Дж. Чосера та В. Ленгленда. Треба зауважити, що в ситуації релігійної та політичної боротьби елизаветинської Англії у В. Ленгленді, який був заглиблений у проблеми християнської віри та виступав проти жадібних зазіхань папства на його країну,

вбачали передвісника протестантизму. Вважаючи В. Ленгленда одним зі своїх вчителів, Е. Спенсер також звернувся до релігійної проблематики, яка була в центрі уваги середньовічних поетів. Задум Е. Спенсера полягав у написанні поеми, що складається з дванадцяти легенд, герої яких є алегоріями певних чеснот, але він встиг виконати лише шість. Такий інтерес до моральної філософії, який відрізняв Е. Спенсера від інших авторів героїко-романічних поем XVI ст., було заповідано англійською поезією XIV ст., не лише В. Ленглендом, але і Дж. Гавером. У першій книзі «Королеви фей» герой – Святий Георгій – персоніфікує ідею святості. Саме розуміння святості та шляхів її набуття явно вказують на спадкоємний зв'язок між В. Ленглендом, Дж. Гауером та Е. Спенсером. Як підкреслює Дж. Андерсон, у «Видінні про Петра Орача» і у «Королеві фей» близько трактуються питання про індивідуальний шлях людини до спокутування гріхів, про руйнівне прагнення до матеріальних цінностей, про різницю між наданим знанням про істину та самостійно набутих її розумінням, також їх споріднює увага до реалій сучасної поетам політики. У поемах можливо виділити багато спільних рис на рівні образів та мотивів [131, с. 425].

Таким чином, аналіз «Видіння про Петра Орача» виявляється необхідним не тільки для розуміння світобачення середньовічної людини, але й для осмислення тенденцій єлизаветинської літератури на межі XVI – XVII ст. і традицій, що ведуть далі до Джона Беньяна – автора алегоричного роману «Подорож палігрима» (1678 р.).

У центрі уваги нашого дослідження буде жанр видіння. Треба зауважити, що цим терміном часто визначають зовсім різні групи творів: і сакральні видіння, призначені для сприйняття в якості документального опису реальних подій, і алегоричні видіння, які належать виключно до художньої літератури. Поети-алегористи зверталися до широкого кола релігійних, моральних, філософських, соціально-політичних питань, важливе місце також займала тема куртуазної любові. В алегоричних поемах дуже часто використовувалась рама сну. Для позначення

таких поем у західному літературознавстві вживається термін «видіння-сон» (dream vision) або «поема-сон» (dream poem), при цьому дискусія про жанровий статус видіння-сну в зарубіжній науці залишається актуальною. Особлива популярність рами сну в алегоричній літературі припадає на XII–XVI ст., а в Англії найбільш плідною в цьому відношенні стала друга половина XIV ст. У цей час скарбницю алегоричній літератури поповнили «Книга про герцогиню», «Дім Слави», «Пташиний парламент» і пролог до «Легенди про добрих жінок» Дж. Чосера, «Видіння про Петра Орача» В. Ленгленда, «Перлина», «Накопичувач і Марнотрат» , «Парламент трьох Віків» невідомих авторів.

У середньовічній культурі існувало насторожене ставлення до психофізіологічного явища сну, зокрема, автори текстів сакральних видінь були переконані в тому, що стан сну візюнера підірвав би довіру до достовірності його одкровення. Таке сприйняття змушує задуматися про причини становлення літературної форми сну, в якій поети бачать універсальний засіб для вираження повчального змісту, для осмислення вічних і сучасних проблем, пов'язаних з існуванням окремої особистості і суспільства в цілому. Проблема походження видіння-сну піднімалася Дж.С. Расселлом [190], спроба обґрунтувати його популярність в англійській літературі робилася П. Брауном [142] і Е.К. Спірінгом [195], окремі зауваження про широкі художні можливості форми були висловлені Г. Філліпс [184; 185] і М.І. Ніколою [78; 79].

З плином часу сон втрачає популярність як рамкова структура алегоричного твору, але залишається в літературі як мотив і сюжетний прийом. Вони актуальні для мистецтва бароко з його відчуттям ілюзорності буття і наповнюються новим філософським змістом «життя є сон». У літературі XIX – XXI ст. художні можливості сновидіння широко використовуються і поглиблюються. У цьому контексті дослідження поезії XIV ст. як одного з етапів освоєння феномена сну літературою є важливим завданням, актуальним для українського літературознавства в світлі активізації його пошуків у сфері онірокритики (серед



робіт на оніричну тематику назвемо дисертаційні дослідження Н.Н. Фенько [112], Е.А. Бистрової [18], Н.Д. Мочернюк [77]; також збірник наукових статей з підзаголовком «Онірична парадигма світової літератури» [103]).

**Актуальність теми дослідження**, таким чином, обумовлена:

- відсутністю в українському літературознавстві досліджень, присвячених особливостям жанрової поезики «Видіння про Петра Орача» В. Ленгленда;
- недостатньою вивченістю у вітчизняній науці такої жанрової модифікації алегоричної поеми, як видіння-сон;
- потребою конкретизувати термін «видіння», який в українському літературознавстві охоплює різні за змістом поняття;
- необхідністю уточнити цілісне уявлення про становлення і розвиток англійської літератури, зокрема про спадкоємність між літературою Середньовіччя і Відродження.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Роботу виконано на кафедрі зарубіжної літератури Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара, узгоджено з навчальними планами та науковими програмами кафедри. Дисертаційне дослідження здійснене в рамках наукової теми кафедри зарубіжної літератури Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара № 02066747 «Культурологічний аспект вивчення класичної та сучасної літератури» (№ 0113U003161). Тему дисертації затверджено на засіданні вченої ради Дніпропетровського університету імені Олеся Гончара (протокол №7 від 18 лютого 2010 р.).

**Мета роботи** – визначити жанрово-поетикальну специфіку поеми В. Ленгленда «Видіння про Петра Орача» в літературному та релігійнофілософському контексті на тлі історико-культурної ситуації Англії XIV ст. Досягнення зазначеної мети зумовило постановку й розв'язання наступних **завдань**:

- окреслити основні напрями вивчення творчого доробку В. Ленгленда та виявити точки дискусій і дослідницькі лакуни;

- визначити теоретико-методологічні засади, які уможливають комплексне дослідження поезики «Видіння про Петра Орача» на тлі історико-культурного, релігійно-філософського контекстів тогочасся та жанрової традиції;

- реконструювати соціокультурне поле, яке зумовило специфіку світогляду В. Ленгленда;

- простежити динаміку формування поезики сну (від мотиву до жанрової форми алегоричного видіння) в літературі античності та Середньовіччя;

- розглянути становлення жанрової форми сну в англійській поезії XIV ст., виявляючи її основні модифікації;

- з'ясувати художні функції прологу «Видіння про Петра Орача»;

- визначити особливості репрезентації традицій сатири і карнавального сміху в поемі В. Ленгленда;

- встановити своєрідність художньої реалізації мотиву паломництва у «Видінні про Петра Орача»;

- проаналізувати специфіку втілення релігійних і філософських ідей епохи у творі В. Ленгленда;

- дослідити своєрідність християнської образності та біблійної міфології «Видіння про Петра Орача»;

- виявити особливості творчого переосмислення В. Ленглендом апокаліптичних мотивів і прийоми вираження пророчого пафосу у «Видінні про Петра Орача»;

- прояснити вектори розвитку традицій В. Ленгленда в літературі XVI та XVII ст.

**Об'єктом вивчення** даної дисертації є поема В. Ленгленда «Видіння про Петра Орача», що розглядається в широкому соціокультурному полі та релігійно-філософському і літературному контекстах.

**Предметом дослідження** є поезика жанру поеми «Видіння про Петра Орача» В. Ленгленда.

Вибір методів дослідження визначається специфікою вивчення об'єкту та поставленими завданнями. Використано *культурно-історичний метод* (для визначення впливу історико-культурної ситуації на літературний процес Англії XIV ст.), *історико-літературний метод* (для того, щоб простежити розвиток форми сну в художній літературі), *метод «пильного читання»* та *герменевтичний метод* (для розкриття семантики поетичного тексту В. Ленгленда та його інтерпретації). *Культурфілософський метод* дозволив осмислити вплив культури на людську свідомість епохи, буття людини і людської свідомості у культурному континуумі Середньовіччя. *Філософсько-естетичний підхід* уможливив аналіз художнього втілення у «Видінні про Петра Орача» середньовічних релігійно-філософських ідей, *порівняльно-типологічний підхід* було залучено для зіставлення поезики твору В. Ленгленда з поезикою інших алегоричних видінь. Для розкриття мотивів, що лежать в основі поезики «Видіння про Петра Орача», було застосовано *метод мотивного аналізу*; для дослідження біблійних мотивів та образів, художньо переосмислених в поемі В. Ленгленда, було використано *міфопоетичний метод*.

**Теоретико-методологічна база** дисертації сформована на основі фундаментальних робіт дослідників-медієвістів: спеціалістів з історії Англії XIV ст. (Н.І. Басовська, А. Брайант, Є.В. Ілларіонова, Т.О. Леонова, Дж. Норвіч, К. Фавлер), історії християнської церкви (Ф. Шафф), середньовічної філософії (Ф.Ч. Коплстон, О.М. Шишков, М.А. Гарнцев, Г.Г. Майоров), середньовічної культури, літератури, естетики (Ж. Ле Гофф, Й. Гейзінга, А.Я. Гуревич, М.М. Бахтін, С.С. Аверінцев, Ж. Дюбі, В.П. Даркевіч, Д.С. Ліхачов, Дж.Р. Оуст, Е. Ауербах, Ю.В. Пелешенко, К. Тамбур), у тому числі символічної історії (М. Пастуро). Дослідження також спирається на роботи, присвячені походженню та поезиці алегоричної форми сну (Дж.С. Расселл, Е.К. Спірінг, Х. Філліпс, К. Лінч), творчості В. Ленгленда (Дж.Е. Елфорд, С. Барні, Г.В. Тройер, М.І. Нікола, М.К. Попова), проблемам ренесансної літератури (Л.П. Привалова, Н.М. Торкут).

**Наукова новизна** дослідження полягає в тому, що вперше в Україні запропоновано комплексне аналітичне прочитання поеми «Видіння про Петра Орача», що дозволило виявити своєрідність її жанрової поетики, з'ясувати характер відображення середньовічних релігійно-філософських ідей та соціокультурних практик. Це в свою чергу сприяло уточненню загальної картини розвитку англійської середньовічної літератури, а також увиразненню шляхів впливу В. Ленгленда на подальший розвиток національної художньої традиції (Е. Спенсер, Дж. Беньян).

**Теоретичне значення роботи** полягає в тому, що в ході дослідження уточнено та розширено наукові уявлення про середньовічну систему жанрів, про генезу жанру алегоричного видіння та особливості його поетики, конкретизовано особливості цього жанру в літературі Англії. В дисертації доповнюється сучасна концепція розвитку англійського літературного процесу, виявляються шляхи впливу середньовічної алегористики на ренесансну поезію Англії.

**Практичне значення роботи.** Матеріали наукової роботи можуть бути використані у вузівській практиці при написанні лекційних курсів з історії англійської літератури та навчальних посібників, при підготовці спецкурсів та семінарських занять, а також при створенні навчальних курсів з суміжних дисциплін – історії Англії, філософії, культурології, релігієзнавства.

**Особистий внесок здобувача.** Дисертація є самостійно виконаною роботою. Наукові результати й висновки, що містяться в дослідженні, отримано автором особисто.

**Апробація результатів дисертації** відбулася у формі доповідей на наступних наукових конференціях: Всеукраїнська наукова конференція «Література та історія» (Запоріжжя, 2016); IX Міжнародні Чичерінські читання «Світова література в літературознавчому дискурсі ХХІ століття» (Львів, 2015); Міжнародна наукова конференція «“Над берегами вічної ріки”: темпоральний вимір літератури», (Бердянськ, 2015); Міжнародна наукова конференція пам'яті професора

В.І. Фесенко (Київ, 2014); VI Міжнародний український науковий конгрес дослідників світової літератури та культури «Світова література на перехресті культур та цивілізацій» (Євпаторія, 2013); Всеукраїнська наукова конференція «Слово в літературі: сакральне і профанне» (Миколаїв, 2013); Міжнародна наукова конференція аспірантів та молодих вчених до 80-річчя Інститута світової літератури імені О.М. Горького РАН «Символи та міфи в літературі та фольклорі» (Москва, 2012); Міжнародна наукова конференція «“Що водить сонце й зорні стелі”: поетика любові в художній літературі» (Бердянськ, 2012); Міжнародна наукова конференція «Англійський ренесансний Парнас: В. Шекспір та його сучасники» (Запоріжжя, 2011); XXII Пурішевські читання (Москва, 2010); Дні науки (Запоріжжя, 2007); Міжнародна наукова конференція «Функціонування літератури в культурному контексті епохи» (Дніпропетровськ, 2003, 2011, 2013).

Дисертація обговорена і рекомендована до захисту на засіданні кафедри історії зарубіжної літератури Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара.

**Публікації.** Основні положення дисертації викладено в 20 публікаціях, 11 з яких надруковані у наукових фахових виданнях України, 1 – у зарубіжному періодичному науковому виданні, 8 додаткових.

**Структура роботи.** Дослідження складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел (213 найменувань). Повний обсяг дисертації – 242 сторінки, у тому числі 214 сторінок основного тексту.

## РОЗДІЛ 1

### «ВИДІННЯ ПРО ПЕТРА ОРАЧА»: НА ПІДСТУПАХ ДО ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОГО РОЗУМІННЯ

#### 1.1. Творчість В. Ленгленда в наукових рефлексіях

Досить відоме серед різних поколінь читачів впродовж століть, «Видіння про Петра Орача» попадає в фокус наукових досліджень наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. Інтерес дослідників до історичного минулого Англії змушував їх звертатися до літературної спадщини країни, шукаючи в ній відображення тогочасних реалій, – отже, поема В. Ленгленда розглядалася перш за все як джерело інформації про життя Англії ХІV ст. Такий соціально-історичний підхід до «Видіння про Петра Орача» використано в працях Ж.Ж. Жюссерана [169] та Дж.М. Тревельяна [109]. Цей вектор дослідження продовжено сучасними науковцями: з урахуванням сучасних надбань у сфері медієвістики висвітлити втілення поетом історичної та соціальної реальності Англії ХІV ст. спробував Д. Аерс [129]. На думку дослідника, В. Ленгленд був прихильником традиційної моралі та феодальної організації суспільства у вигляді статичної ієрархії, але в той же час поет інтуїтивно вловив, що англійська дійсність з її складними процесами суперечить загальноприйнятій середньовічній картині світоустрою.

Обмеженість інформації про особу поета, наявність декількох варіантів тексту поеми та строкатість її поезики призвели до дискусії стосовно питання множинного авторства «Видіння про Петра Орача». Таку ідею було висловлено Дж.М. Менлі [176], але, як підкреслює К.Д. Бенсон, йому та його прибічникам не вдалося навести вичерпних аргументів на користь цього твердження [136, с. 88]. Серед найвизначніших науковців, які заперечували позицію множинного авторства, треба

згадати Р.В. Чеймберса [145] та Дж. Кейна [170], і на сучасному етапі досліджень ідея про створення поеми одним автором є найбільш широко прийнятою.

Включно до початку ХХ ст. «Видіння про Петра Орача» вважали переважно сатиричним твором і, з огляду на критичні тенденції поеми, часто визначали її жанр як сатиру [180, с. 8 – 9]. У сучасному літературознавстві вивченню сатиричного методу В. Ленгленда та сатиричних традицій, які вплинули на поета, присвячені праці Дж.Е. Юнка [211; 212] та М.Л. Гаррісона [163]. По-іншому підійшов до проблеми жанру М.В. Блумфілд, який назвав «Видіння про Петра Орача» квестом у пошуках духовного знання та апокаліпсисом, а також звернув увагу на переплетення в поемі рис шести жанрів. Серед них дослідник виділив три жанри художньої літератури – алегоричну оповідь у формі сну, діалог-consolatio-сперечання та енциклопедичну (Менніпову) сатиру, і три релігійні жанри – скаргу, коментар та проповідь [138, с. 10 – 34]. Характеризуючи жанрову природу «Видіння про Петра Орача», багато сучасних дослідників фокусуються на його приналежності традиції видіння-сну. У цьому ракурсі твір В. Ленгленда згадується в розвідках Дж.С. Расселла [190] та Е.К. Спірінга [195], які зосередилися на проблемі походження і розвитку форми сну в художній літературі та її поетикальних особливостях; Г. Філліпс, яка проаналізувала топіку алегоричного сну в середньовічній літературі [185]; П. Брауна, який простежив зв'язок популярності видіння-сну в англійській літературі XIV ст. зі здатністю такої алегоричної форми відображати стан людської психіки в умовах епохи змін [142]; Е.Р. Дуней, яка розглянула традицію видіння-сну в контексті візіонерського дискурсу містиків [154]; М. Келебріза, в центрі уваги якого жанрова форма «Видіння про Петра Орача» як спосіб вираження авторської позиції щодо соціальної несправедливості [143].

Дуже плідними для осмислення поеми В. Ленгленда стали дослідження у напрямку поетики алегорії. Велику кількість статей було присвячено розгляду окремих алегоричних образів або сцен (наприклад, розвідки Е.Дж. Бауерз [140],

Р. Вулф [209], М.К. Девлін [152], Е. Зімен [213], Н.К. Коггілла [149; 150], С. Мегвайр [175], Дж. Менн [177], Г.В. Тройера [205], Р.В. Френка [156; 157]; також робилися спроби порівняння прийомів створення алегорії у «Видінні про Петра Орача» та у французьких алегоричних поемах (Д.Л. Овен [182]), у «Божественній комедії» Данте (П. Калі [144]); огляд алегоричної традиції, продовженням якої стала поема В. Ленгленда, було зроблено С. Барні [134].

Протягом довгого часу західні дослідники виявляють цікавість до зв'язку поезики поеми В. Ленгленда з Біблією і намагаються відшукати в тексті «Видіння про Петра Орача» різноманітні прояви цього зв'язку. Такий підхід сповідують Д.В. Робертсон та Б.Ф. Юппе [187], Д. Фавлер [155], М.К. Девлін [153]. Дж.Р. Оуст дійшов висновку про вплив жанру проповіді на спосіб мислення В. Ленгленда, а також продемонстрував спорідненість поезики «Видіння про Петра Орача» з поезикою проповіді [183].

Особливості творчої манери В. Ленгленда також розглядала Е. Солтер, яка простежила зв'язок «Видіння про Петра Орача» з алітеративною традицією, проповідями та видіннями, спробувала пояснити природу алегоричних образів поеми та дати їм своє тлумачення [192].

Виявленню теологічних ідей, які вплинули на В. Ленгленда, та їх художньому втіленню в поемі присвячено праці М.В. Блумфілда, який звернув увагу на зв'язок «Видіння про Петра Орача» з чернечою філософією [138]; Р.В. Френка [156] та Д.М. Бейкер [132], які спробували пояснити погляд В. Ленгленда на проблему спасіння; Б.Дж. Харвуда [164], Е. Коула та Е. Гелловея [151], які розглянули поему в контексті середньовічного інтелектуального клімату.

Основні мотиви «Видіння про Петра Орача» інтерпретовано на тлі сучасних В. Ленгленду релігійних, соціальних, політичних ідей в дослідженні Е. Стайнер [199]. Долучити аналіз різних типів контексту, особливо культурного, для прояснення глибинних смислів поезики «Видіння про Петра Орача» вдалося у ґрунтовному коментарі, підготованому Е. Гелловеєм [158] та С. Барні [135].



Загалом, як підкреслює Л. Бішоп, «поємі Ленгленда в останні десятиліття приділяли – і продовжують приділяти – таку потужну увагу, яка висуває її в центр досліджень середньоанглійського періоду» [137]. Регулярно видається спеціальний журнал, присвячений виключно проблемам вивчення різних аспектів «Видіння про Петра Орача» – «The Yearbook of Langland Studies».

Ступінь вивченості різних аспектів «Видіння про Петра Орача» в українському та російському літературознавстві є набагато меншим. У радянській науці «Видіння про Петра Орача» привернуло увагу історика Д.М. Петрушевського [64], який переклав перші сім розділів поеми, а також супроводив свій переклад оглядом сучасних В. Ленгленду подій у політичній, соціальній та релігійній сферах, які глибоко хвилювали суспільство та мали відлуння у «Видінні». Д.М. Петрушевський підкреслив вплив поеми на настрої в народі напередодні селянського повстання 1381 р., учасники якого виступили з вимогами соціальної справедливості.

Стислий огляд текстологічних проблем, проблематики та поетики «Видіння про Петра Орача» зробив у «Історії англійської літератури» академік М.П. Алексеєв. Його аналіз містить дуже влучні спостереження, однак дослідник оцінював поему з позицій радянського літературознавства, яке вважало реалістичний метод найвищою точкою розвитку художньої літератури. Тому погляд М.П. Алексеєва (як і Д.М. Петрушевського) переважно привернула перша частина поеми, яка містила картини з життя англійського суспільства та вирізнялася яскравістю алегоричної дії, а другу частину, в якій «алегоризм майже втрачає ті соковиті побутові барви» [44], він назвав значно менш цікавою.

Жанрові особливості «Видіння про Петра Орача» аналізувала у своїх працях М.І. Нікола [79], яка дійшла висновку про генетичний зв'язок поеми В. Ленгленда та «Божественної комедії» Данте з жанром видіння потойбічного світу. Крім цього, дослідниця спробувала виявити у поетиці «Видіння про Петра Орача» риси, які наближають поему до тенденцій Передвідродження [78]. Розглядаючи у своїй

докторській дисертації систему жанрів, наративне мистецтво, алітеративну систему віршування, образ світу та людини в англійській літературі XIV ст., М.І. Нікола включила «Видіння про Петра Орача» в цей загальний літературний контекст [81].

Деякі аспекти алегоричної образності поеми В. Ленгленда дослідила М.К. Попова, відзначивши наявність у творі різних типів образів з переважанням поняттєвої чи художньої сторони [87, с. 98]. Структуру портретних описів у «Видінні про Петра Орача» було розглянуто у кандидатській дисертації О.М. Беспалова [17].

В українській науці початок вивчення «Видіння про Петра Орача» було покладено Ю.В. Корецьким (1911 – 1941), хоча його дослідження залишилося неопублікованим [22]. Поема В. Ленгленда згадується в «Історії зарубіжної літератури» М.С. Шаповалової, Г.Л. Рубанової та В.А. Моторного як пам'ятка алегоричної поезії. У підручнику викладається сюжет першої частини поеми, зміст якої є «найбільш соціально значним» [121, с. 89], а друга частина зовсім не розглядається. Автори підручника услід за М.П. Алексеєвим відзначають, що В. Ленгленд відображає інтереси селян, а також підкреслюють, що «зміст і спрямованість поеми повністю визначені соціальними умовами англійського суспільства напередодні великого селянського повстання 1381 р.» [121, с. 89]. Схожим чином подано відомості про поему В. Ленгленда у статті Б.В. Кучинського [58], який концентрується на дії першої частини «Видіння про Петра Орача». Зауважимо, що за М.П. Алексеєвим у вищезгаданих підручнику та статті повторюється помилкове твердження про одинадцять снів, з яких складається поема, хоча насправді їх десять.

Сприйняття поеми майже виключно з соціально-історичної точки зору характерне і для І.В. Качуровського – українського науковця, який жив в еміграції. Не помічаючи глибокої релігійно-філософської дискусії, яка точиться на сторінках «Видіння про Петра Орача», він оцінює заглибленість поеми в суспільну дійсність як невисокий рівень поетичної майстерності В. Ленгленда, який значно поступається

в цьому відношенні Чосерові. Дослідник вважає, що «Видіння про Петра Орача» – «дидактично-алегорична поема ілюстративного характеру. Можна говорити про певне споріднення цієї ілюстративності із тенденційно-ілюстративною літературою покійного соцреалізму» [51, с. 332].

На сучасному етапі у вітчизняному літературознавстві немає праць, присвячених поемі В. Ленгленда. Натомість «Видіння про Петра Орача» згадується О.В. Чередніченком у його культурно-історичних розвідках з життя англійців XIV ст.: дослідник використовує поему в якості джерела інформації про реалії побуту [118, с. 66, 68], [119, с. 47] або про соціальні відносини [120, с. 10 – 11]. З точки зору філософії звернулася до «Видіння про Петра Орача» В. В. Окорокова [83], намагаючись простежити в поемі вияв рис народної середньовічної утопії.

Отже, поетика жанру «Видіння про Петра Орача» є темою, що залишилася поза увагою вітчизняного літературознавства. Вважаємо, що текстуальний аналіз поеми В. Ленгленда та дослідження її з залученням широкого контексту дозволять ввести до наукового обігу нові дані про розвиток англійської літератури, про еволюцію художніх мотивів та прийомів на різних етапах літературного процесу, про спадкоємність літератур різних періодів.

## **1.2. Методологічний комплекс дослідження поетики жанру «Видіння про Петра Орача»**

Одним з головних принципів сучасного літературознавства є осмислення художнього твору в контексті світоглядної та культурної парадигми його доби. Оцінити реалізацію творчого задуму з позиції естетичних критеріїв, вироблених епохою автора, дозволяє концепція еволюції змістових художніх форм, яка знаходиться в центрі уваги історичної поетики. Основою історичної поетики стали ідеї О.М. Веселовського, значний внесок в розробку її положень зробили

О.М. Фрейденберг, М.М. Бахтін, Е.Р. Курціус, О.В. Михайлов, С.С. Аверінцев, С.М. Бройтман. Зусиллями вчених було виділено три стадії розвитку поезики: поезика епохи синкретизму, ейдетична поезика і поезика художньої модальності. Наша дисертаційна розвідка базується на розумінні середньовічної літератури як частини ейдетичної стадії (термін С.Н. Бройтмана [106, с. 121]), або стадії рефлексивного традиціоналізму (термін С.С. Аверінцева [6, с. 7]), яка під впливом дослідження Е.Р. Курціуса [57] також отримала назву риторичної.

За оцінками вчених, в європейській літературі цей період бере початок у Греції VII – VI ст. до н. е. і завершується в середині – другій половині XVIII ст. Провідним художнім принципом періоду С.Н. Бройтман вважав неабстрагованість поняття від образу, властиву платонівському ейдосу. Крім того, для ейдетичної поезики характерні традиціоналізм, канонічність, риторичність та рефлексивність [106, с. 118 – 121].

Середньовічною культурою було досягнуто досить високого рівня самосвідомості особистості, але, як зазначає С.Н. Бройтман, розвиток особистого начала не означав автономності «я» від Бога та світу, заглиблення у себе ставало шляхом не до своєї унікальної індивідуальності, а до Бога [106, с. 123 – 127]. В ейдетичній поезиці переживає народження та становлення категорія авторства, але автора ще не можна вважати автономним суб'єктом творчості, «в ньому, як в ейдосі, зрощені особисто-творче та парадигматично-канонічне» [106, с. 130]. Середньовічний митець у своїй творчості спирався на топоси – за Е.Р. Курціусом, «стійкі кліше, схеми вираження» [76, с. 264], що прийшли до літератури з античної риторики, в якій «топіка нагадувала комору з припасами» [57, с. 92].

Слово в ейдетичній, зокрема середньовічній, поезиці не має умовного та абстрактного статусу і виконує роль посередника між людиною та Богом. Воно «задане божественним актом, культивоване культурою», отже, в такому сенсі є готовим словом. При цьому «повторення-відтворення його повинні прагнути до того, щоб бути адекватними своєму зразку (і всій традиції його інтерпретації)» [106,

с. 142]. Культура готового слова була спрямована на повідомлення про вже відоме (наприклад, за спостереженням М.К. Попової, Середньовіччю властиве намагання «розтлумачити, пояснити ту істину, яка відома заздалегідь і міститься в Біблії та працях отців церкви» [87, с. 24 – 25]). В умовах подібної усталеності авторська майстерність розумілася як вміння дібрати найдосконаліші засоби для вираження передданого. Особливої важливості набуває вчення про тропи, які в ейдетичній поезії створюють «складну та багатопланову змістову перспективу» тексту [106, с. 168]. Раціоналістичність, характерна для середньовічного менталітету, сприяє розквіту алегорії, в якій конкретно-чуттєва сторона була не самоцінною, а супроводжувала умоглядну ідею, ілюструючи її.

Художнє осягнення дійсності відбувалося в ейдетичній поезії через жанр, який пропонував модель її відображення в літературі та програмував читацьке сприйняття. Підсумовуючи висновки М.М. Бахтіна, С.Н. Бройтман визначає жанр як типову форму «цілого художнього висловлювання, яка включає в себе функціональне, тематичне і формальне (стилістичне) начала» [106, с. 191]. Дослідник наголошує, що на стадії ейдетичної поезики «літературний твір мислиться лише у формі жанру» [106, с. 190], хоча «до жанрового мислення в його чистому та відрефлексованому вигляді ейдетична поезика приходить лише в період свого присмерку» [106, с. 191]. Середньовічний жанр «акумулює в собі моменти традиції та канону» [98] і, таким чином, стає «зберігачем» накопиченого досвіду літератури. Але орієнтація на жанровий канон не означала гальмування літературного процесу доби Середньовіччя. Як підкреслює І.В. Козлик, «в жанрі з його канонічністю реалізовувався механізм автоматизації (породження очікування, звичності, пізнаваності), а в поетичному слові (мові) — механізм деавтоматизації (реалізація несподіваності, невідомого, незвичайності)» [52, с. 92].

З огляду на таку вагомість категорії жанру в історії літературних традицій постає необхідність розглянути «Видіння про Петра Орача» в ракурсі його жанрової

природи та виявити використані В. Ленглендом поетикальні засоби, розмаїттю яких не заважає дотримання поетом канону.

Наше дослідження націлене на вписування в літературознавчу парадигму, для якої характерний аналіз тексту крізь призму історико-культурного та релігійно-філософського контексту епохи. Для виявлення різних смислів, закладених у тексті «Видіння про Петра Орача», було поєднано «інтенсивний» та «екстенсивний» підхід до його прочитання. Це дозволило сполучити розгляд образно-стилістичних особливостей поеми за допомогою традиційних прийомів іманентного аналізу художнього тексту з осмисленням політичних, соціальних, релігійних, культурних реалій XIV ст., тобто здійснити прочитання твору як елемента англійського соціокультурного поля XIV ст. Автор дослідження прагне перш за все врахувати естетичні системи, на тлі яких необхідно інтерпретувати текст «Видіння про Петра Орача», – це жанр алегоричного видіння, а також форми «низової» алегористики, традиція карнавального сміху, жанр проповіді, література паломництва. Крім цього, реконструюються фактори позатекстової дійсності, які складають історичний контекст та в сукупності з естетичними факторами створюють референційне поле для функціонування літератури XIV ст. (на продуктивність такого підходу вказує Д.А. Соколов [101]).

Отже, використано метод «пильного читання», запропонований А. Річардсом та В. Емпсоном, за допомогою якого здійснено глибоке вивчення поезики усіх двадцяти розділів поеми В. Ленгленда. Герменевтичний метод, розроблений Ф.Д.Е. Шлеєрмахером, В. Дільтеєм і Г.-Г. Гадамером, уможливив інтерпретацію тексту «Видіння про Петра Орача» як частини середньовічної культурної традиції, історичну реконструкцію системи його значень. Культурно-історичний метод дозволив простежити, які риси ситуації, що склалася в культурній, релігійній, політичній та соціальній сферах Англії XIV ст., знайшли відгук у художньому мисленні В. Ленгленда (при цьому базою послужили роботи фахівців з історії Англії Н.І. Басовської [12; 13], А. Брайанта [21], Є.В. Ілларіонової [43], Т.О. Леонової [65],

Дж. Норвіча [82], Б. Такман [104], К. Фавлера [111]; історика християнської церкви Ф. Шаффа [122; 123]; спеціалістів з історії філософії Ф.Ч. Коплстона [53], Б. Рассела [94]; історика-медієвіста Ж. Ле Гоффа [62], який особливу увагу приділяв дослідженню середньовічної ментальності). Історико-літературний метод уможливив аналіз розвитку форми сну в алегоричній літературі та виявлення особливостей її становлення в англійській літературі XIV ст. (основою для цього стали роботи Ж. Ле Гоффа [59; 60; 63], який висвітлив місце психофізіологічного феномену сновидіння в середньовічній культурі; літературознавців Дж.С. Расселла [190], Е.К. Спінгінга [195], Х. Філіпс [184; 185], К. Лінч [174], що фокусувалися на проблемах походження та поетики алегоричної форми сну; спеціалістів з історії англійської літератури XIV ст. М.І. Ніколи [78; 79; 80; 81] та М.К. Попової [87]). Крім того, до історико-літературного методу ми зверталися для дослідження трансформації образів та мотивів «Видіння про Петра Орача» в літературі Відродження, спираючись на результати спенсерознавчих студій Л.П. Привалової [89; 90; 91; 92]. За допомогою філософсько-естетичного підходу було розглянуто художнє втілення релігійно-філософських ідей, навколо яких концентрувалися дискусії середньовічних мислителів (з цією метою залучено роботи М.М. Бахтіна [14] та С.С. Аверінцева [5], в яких розглядаються проблеми середньовічної естетики, а також спеціалістів з історії філософії Ф.Ч. Коплстона [53], О.М. Шишкова [124], М.А. Гарнцева [24], дослідників релігійно-філософських поглядів В. Ленгленда Р. Адамса [128], Р.В. Френка [156], Д.М. Бейкер [132]). Культурфілософський метод було використано для осмислення впливу християнської культури на сприйняття середньовічною людиною свого буття на землі та у потойбічному світі, відображене у «Видінні про Петра Орача» (аналіз виконувався з урахуванням висновків щодо середньовічної ментальності Ж. Ле Гоффа [59; 60; 61; 62; 63], А.Я. Гуревича [27; 28; 29; 30], Й. Гейзінги [115], Ж. Делюмо [34], Ж. Дюбі [37], Д.С. Ліхачова [66], Ю.В. Пелешенка [85]). Порівняльно-типологічний підхід дозволив виявити спільні риси поетики твору В. Ленгленда та інших алегоричних видінь (основу склали

роботи Е.К. Спірінга [195] та М.К. Попової [87]), а також розглянути «Видіння про Петра Орача» в контексті стилістичної специфіки середньовічної релігійної літератури, визначеної Е. Ауербахом [11], традицій сатиричної та пародійної літератури, окреслених В.П. Даркевічем [33], жанру проповіді, дослідженого Е.К. Спірінгом [196] та Дж.Р. Оустом [183], літератури паломництва, розглянутої М.І. Ніколою [81], культури університетських дебатів, висвітленої Т. Ренчем [95]. Важливим вектором в дисертаційному дослідженні виступає метод мотивного аналізу, застосований для вивчення мотивів, які лежать в основі «Видіння про Петра Орача» (це потребувало звернення до робіт М.М. Бахтіна [15], Л.П. Привалової [89; 90; 91; 92], В.І. Берьозкіної [16], С. Барні [135], В.П. Даркевіча [33], М.К. Девлін [152], Дж.Р. Оуста [183], К. Тамбура [200]). Міфопоетичний метод дав можливість охарактеризувати перевтілення біблійних мотивів та образів у художньому світі поеми В. Ленгленда, що було зроблено на базі досліджень С.С. Аверінцева [4; 7] і Дж. Холла [116; 117].

### **1.3. Соціокультурний контекст «Видіння про Петра Орача»**

У проблематиці англійських видінь-снів другої половини XIV ст., поєднаних алітеративною традицією, відчувається вплив історичних, соціальних та релігійних обставин епохи. Особливо помітним це є у «Видінні про Петра Орача», автор якого гостро відчував духовну та суспільну атмосферу часу та намагався надати співвітчизникам моральні орієнтири у складному та мінливому сучасному світі. Тісний зв'язок поеми з сучасністю вимагає висвітлення шляхів розвитку Англії XIV ст., які знайшли відгук у художньому мисленні В. Ленгленда.

Життя автора «Видіння про Петра Орача» припало на епоху становлення національної ідентичності англійців, яке сприяло розквіту англійської літератури. Розглядаючи процес культурогенезу Англії XIV ст., М.І. Нікола назвала його



важливими факторами «тенденції до самовизначення в галузях державного життя (встановлення двопалатної парламентської системи), релігії (зародження ідей англійської Реформації в діяльності Дж. Вікліфа і лолардів), початок розвитку самобутньої англійської філософії (школа оксфордського номіналізму) і, нарешті, активний процес формування національної мови та культури» [81, с. 3 – 4]. На думку С.П. Маркової, у XIV ст. «Англія формує свої суспільні системи і структури, свої звичаї і традиції, які в подальшому буде дбайливо зберігати» [74, с. 159].

У XIV ст. Англією правили королі династії Плантагенетів Едуард II (1307–1327), Едуард III (1327–1377) та Річард II (1377–1399). Досягти найзначнішого успіху в управлінні країною та зажити слави вдалося Едуарду III, тому середина століття стала часом найбільшого престижу королівської влади. Едуард III перебував на троні досить довго – 50 років і 6 місяців, що склали цілу епоху зі своїми звичаями і порядками. Перша частина його царювання спонукає багатьох ідеалізувати цю історичну постать, тим більше, що хроністи давали королю дуже схвальну оцінку. Так, ректор Рейсбері стверджував, що немає на світі землі, яка породила б монарха «такого благородного, такого великодушного, такого успішного, розсудливого і розважливого в пораді, люб'язного і ввічливого в мистецтві промови, співчутливого до нещасних і щедрого в дарах і обдаруваннях й розкішного у витратах» [21, с. 376]. Адам де Муріат писав, що Едуард III був «милостивий і добрий, привітний і ввічливий до всіх» [21, с. 376].

Правління Едуарда III зіграло важливу роль у розвитку англійської державності та формуванні національної самосвідомості. Король продовжив починання свого діда Едуарда I в галузі співпраці з парламентом, у розширенні політичного впливу Англії та її територіальних володінь. Едуард III досяг значного успіху у війні з Шотландією, у Столітній війні війська під його керівництвом завдали ряд нищівних поразок Франції. Перемоги над цією найбільшою християнською державою, яка за чисельністю населення і в культурному, мистецькому, матеріальному і військовому відношенні перевершувала Англію [21,

с. 257], принесли англійцям багатство і славу, сприяли зростанню їх патріотизму. Видатні заслуги талановитого і далекоглядного політика, дипломата, полководця визнавав навіть його ворог у Столітній війні французький король Карл V. Після смерті Едуарда III, який вже втратив під кінець життя народну популярність на батьківщині, Карл V виголосив перед своїми підлеглими промову про чесноти цього великого правителя [13, с. 247].

Виправляючи та надолужуючи те, що було впущено за царювання його батька, Едуард III зміг примирити суспільство, проголосивши курс на злагоду між королівською владою і правами підданих [21, с. 221], домогся посилення центральної влади, присік спроби встановлення баронської олігархії і зміцнив контакти з парламентом [13, с. 182]. Куртуазність короля та його лицарська поведінка привертала до себе симпатії оточення, а королева Філіппа була йому гідною супутницею. Вона виросла при дворах Фландрії, що славилися витонченістю і цивілізованістю, стала законодавицею мод і покровителькою вчених і художників. Деякий час її секретарем служив хроніст і поет Жан Фруассар [21, с. 222].

Правління Едуарда III стало часом відродження культу лицарства: його двір був залучений до куртуазної гри, влаштувалися численні турніри та бали. Еталоном монарх вважав легендарного короля Артура, культ якого «став справжньою урядовою програмою» [48, с. 102]. Його прагнення відповідати ідеалу Артура було продиктоване не тільки романтичним сприйняттям цієї фігури, але і зовнішньою політикою: до володінь Артура входила вся Британія і значна частина Франції, тому, на думку Є.В. Калмикової, під час війни за французьку спадщину було важливо закріпити за собою цей образ. Як справжній спадкоємець легендарного короля Едуард III відродив «Круглий стіл»: за столом могли розміститись триста лицарів, а встановлений він був у Віндзорському замку, заснованому, за переказами, самим Артуром [48, с. 101 – 102].

Крім військової звитяги, Едуарду III були властиві чемність і галантність. Завдяки куртуазності короля, який на балу підібрав і одягнув на своє коліно

підв'язку, загублену графінею Солсберійською, отримав назву заснований ним лицарський «Орден Підв'язки» (1349 р.). Патроном ордену Едуард III обрав переможця дракона св. Георгія, поєднавши таким чином релігійну віру і служіння дамі. Яскрава лицарська культура відобразилася в літературі, зокрема в алегоричному видінні «Накопичувач і Марнотрат»: у цій поемі розповідач бачить уві сні королівський шатер, на якому зображений візерунок у вигляді підв'язок і вишитий девіз ордену «Хай буде соромно тому, хто про це погано подумає». Поет з насолодою описує одяг та зброю, зі знанням справи перелічує блюда на розкішному лицарському бенкеті, проявляє цікавість до геральдики [210]. Культ лицарства дав поштовх посиленню цікавості до лицарських романів, кількість яких у XIV ст. значно збільшується порівняно з XIII ст. (серед них «Гамелін», «Персеваль Гельський», «Сер Гавейн та Зелений лицар», з французької адаптований «Вільям Палернський»).

Попри захоплену гру в лицарство, у реальній бойовій обстановці Едуард III був більш прагматичним. Завдяки його продуманому керівництву англійці здобули низку несподіваних і блискучих перемог, у тому числі на морі, де раніше Англія не мала переваги. Так, у морській битві під Слейсом (24 червня 1340 р.) був розгромлений об'єднаний флот французів, генуезців і іспанців. Перемогу забезпечили англійські лучники, що стріляли з вражаючою влучністю, так що тисячі противників були вбиті або потонули, стрибаючи заради порятунку в воду. У хроніці зберігся англійський жарт, який народився після битви: «Якби Бог дав рибі здатність говорити, то вона заговорила б французькою, бо з'їла дуже багато французів» [13, с. 193]. Іншу морську перемогу, що хоч і не стала подією масштабу битви під Слейсом або сухопутних перемог 40-х рр., було здобуто в 1350 р., коли англійці розбили союзний Франції кастильський флот [13, с. 207].

Найзнаменитіша сухопутна битва, в якій Едуард III взяв особисту участь, відбулася 26 серпня 1346 р. під Кресі. Цей бій закінчився нищівною поразкою військ короля Франції та його союзників, були вбиті король Чехії, герцоги Лотаринзький,

Фландрський, Алансонській, граф Блуаський і багато інших [13, с. 202], а англійцям вдалося уникнути великих втрат. За іронією долі, Едуард III, який жадав лицарської слави короля Артура, зробив ставку на зневажених лицарями селян, чия майстерність у володінні луком зумовила підсумок битви.

Військову славу англійської армії збільшив старший син короля Едуард Чорний Принц. Під час битви під Пуатьє (19 вересня 1356 р.), за словами Фруассара, «загинув весь цвіт Франції», а автор «Хроніки перших чотирьох Валуа» пише про загибель «цвіту лицарства всього світу» [13, с. 213 – 214]. У полон до англійців навіть потрапив французький король Іоанн Добрий, лицарські переконання якого призвели до такого катастрофічного фіналу. Успіхи англійського війська змусили льєзького хроніста Жана ле Бея захоплено написати: «Коли шляхетний Едуард отримав Англію в молоді роки, усі були невисокої думки про англійців, ніхто не говорив про їх могутність і хоробрість ... Тепер вони найкращі і найгідніші воїни, відомі людству» [21, с. 364].

Незважаючи на здобуті перемоги, Едуарду III так і не вдалося коронуватися в Реймсі – традиційному місці коронації французьких королів. Розуміючи, що більшого успіху найближчим часом не домогтися, він погоджується на підписання мирної угоди з дофіном, майбутнім Карлом V. Згідно з угодою в Бретіньї (8 травня 1360 р.), за Едуардом III закріплювалися південно-західні землі Франції і володіння на півночі з центром в Кале, натомість він відмовлявся від подальших зазіхань на французьку корону. Крім того, дофін зобов'язувався виплатити величезний викуп за свого полоненого батька Іоана II Доброго [13, с. 221]. Алюзією на цю резонансну подію Дж.Ф. Гудрідж вважає рядки поеми «Видіння про Петра Орача» [172, с. 269], автор якої озвучив ймовірну суспільну реакцію устами негативного алегоричного персонажу леді Мід. Мід звинувачує свого антагоніста Совість у боягузстві, бо він порадив королю «залишити своє володіння за малу кількість срібла; / А це ж найбагатше королівство, на яке коли-небудь падав дощ<sup>1</sup>» [173, с. 121].

---

<sup>1</sup> Тут і далі поема цитується в перекладі авторки дисертації.

Англійці схвально сприймали війну, тому що після її початку країну наводнила військова здобич з Франції: посуд, одяг, різноманітні предмети розкоші. Також існувала практика збагачення за рахунок отримання викупів за багатих і шляхетних полонених. Тому, коли військові успіхи змінюються невдачами, у народі зростає невдоволення. Крім економічної невігідності, англійці тепер вбачають у такому розвитку подій приниження національної гордості [13, с. 243]. Держава поступово втрачає свої володіння на континенті, і в 1373 р. контрольована Англією територія на південному заході Франції і в Бретані навіть зменшилася в порівнянні з довоєнною [13, с. 245]. Надалі в англійців навіть з'являються підстави побоюватися за власні життя і майно, коли на береги Англії здійснюють набіги французи з кастильцями і шотландці [13, с. 248 – 249].

Кінець правління Едуарда дав англійцям ще один привід для обурення: після смерті королеви Філіппи, яку так любили піддані, король наблизив до себе її колишню фрейліну Алісу Перрерс. Він подарував фаворитці коштовності королеви, надавав їй найвищі почесті, наприклад, вказуючи в турнірних списках як Леді Сонця [21, с. 390]. На думку деяких істориків, Аліса Перрерс стала прототипом леді Мід у В. Ленгленда (чиє ім'я у перекладі – хабар, винагорода) [172, с. 266]. Ненависть суспільства до фаворитки проявилася у вимозі її вигнання, що була висунута Добрим Парламентом (1376 р.).

Як зазначає Н.І. Басовська, плоди невдоволення останніми роками царювання Едуарда пожинав його онук і син Чорного Принца Річард II [13, с. 247]. Він був зведений на трон ще дитиною, і занепокоєння з приводу ситуації в країні відображене в «Видінні про Петра Орача». В алегоричній сцені наради шурів і мишей, що ілюструє політичну ситуацію в країні, одна з мишей висловлюється про лиха, причиною яких може стати юний вік короля: «Де кіт ще кошеня, там двір зовсім гідний жалю» [173, с. 59]. Сцена також містить алюзії на діяльність парламенту і на деяких політичних діячів того часу: існує припущення, що в образі красномовної миші зображено спікера парламенту Пітера де ла Мара, а

«придворний кіт», який утискає підданих, є натяком на Джона Гонта [172, с. 264] – сина Едуарда III, який фактично правив Англією, коли стан здоров'я старого короля погіршився, а молодий король ще був неповнолітнім.

Річард II являв собою повну протилежність дідові та батькові. Він був занадто витончений для заняття військовою справою, отже став не воїном, а законодавцем мод. На відміну від Едуарда III, Річард майже весь час свого правління перебував «у розладі з "народною думкою"» [12, с. 29] і, мабуть, не шукав широкої популярності, більше цікавлячись елітарним придворним суспільством дам і молодих людей.

Дружина Річарда Анна Богемська привезла з собою космополітичну свиту, вплинувши на стиль життя при дворі. Культивування військової суворості і мужності змінилося витонченістю і вишуканістю, яких не знали Едуард III і Чорний Принц. Іншою стала і роль жінки: вона тепер не залишалася в тіні чоловіка, скромніші жіночі заняття поступилися місцем музикуванню і танцям. Грандіозного розмаху досягло захоплення кулінарією і модою. Річард II на всю Європу славився розкішними бенкетами, зберіглася його куховарська книга з рецептами, розрахованими на досвідчений смак гурмана. Ремесло кравця стає справжнім мистецтвом, одяг, особливо чоловічий, вирізняється складним кроєм. Наплічники, вузькі талії, тугі панчохи, туфлі з довгими загостреними носами, головні убори у формі тюрбанів, прикраси стали деталями повсякденного туалету придворного. Чоловічий костюм тепер міг затьмарити жіночий – нечувана справа за часів більш аскетичного Едуарда III [82, с. 98 – 100].

Річард II був інтелектуалом, збирав книги, протегував людям мистецтва [82, с. 100]. Роки його правління відзначені активізацією культурного життя: посилюється розвиток живопису (зокрема, портрет Річарда II вважається найпершим зразком жанру офіційного портрету в Англії [82, с. 101 – 102]), з'являються видатні літературні твори, хоча кількість документів, що свідчать про особистий внесок монарха в розвиток англійської культури, дуже мізерна [111, с. 292 – 293]. Тим не менш, відомо, що Дж. Гавер присвячує Річарду II першу редакцію «Сповіді

закоханого», Дж. Чосер пише «Пташиний парламент» з нагоди одруження короля. З часом правління Річарда II приблизно збігається розквіт алегоричної поеми, представленої в творчості Дж. Чосера, В. Ленгленда, Дж. Гавера та автора «Перлини». Загалом, у поезії, як відзначила М.І. Нікола, спостерігається жанрове розмаїття, яке свідчить про подолання англійською літературою етапу учнівства від французьких та італійських поетів, а також тенденція до синтетичних жанрових утворень, яка дозволяє говорити про своєрідне підбиття підсумків епохи «поетами-річардианцями» [81, с. 207 – 208].

Після блискучого правління Едуарда III, який уклав себе військовою славою, до Річарда II ставилися з підвищеними очікуваннями: англійці сподівалися, що невдачі у війні тепер зміняться успіхами. Але цього не сталося: перемир'я чергувалися з провальними кампаніями, більшість британських володінь на континенті було втрачено. Річард II не тільки не забезпечив зростання доходів у країні за рахунок вдалої війни, а й мав тягу до непомірного марнотратства. Історики констатують, що неодноразово висувалися вимоги обмежити розтрата його фаворитів і кількість слуг. Однак король не був схильний дослухатися до них. Наприклад, Дж. Норвіч характеризує короля наступним чином: «Без докорів сумління користуючись усіма благами і привілеями, які давало йому монарше положення, він не виявляв жодних ознак відповідальності і самодисципліни, розкидався грошима і вибухав нападами гніву на будь-яке критичне зауваження» [82, с. 108].

Мабуть, думку багатьох англійців висловлює поема «Річард Нерозумний», що належить невідомому авторові. У ній короля звинувачено у зневазі до закону і звичаю. З точки зору автора, саме він винен у жадібності і марнотратстві двору, який витрачає гроші на розваги, грабуючи простих людей [186]. Коли в 1399 р. син Джона Гонта Генріх скинув Річарда II з престолу і був проголошений королем Генріхом IV, більшість англійців виправдовували дії Генріха і вважали, що це сталося внаслідок негідного правління Річарда II [82, с. 161].

Крім захоплення від успіхів у військовій кампанії і подальшого розчарування від невдач, англійське суспільство зазнало іншого сильного емоційного потрясіння. Величезний вплив на життя країни справила Чорна смерть – повторювана епідемія чуми. Ця хвороба настільки змінила вигляд Європи, що деякі дослідники вважають її подією, що розділяє історію на два різні періоди. Як пише Ж. Ле Гофф, «усе частіше на спалах бубонної чуми, чорної чуми 1347 – 1348 рр., історики Європи дивляться як на момент великого поділу – час до чуми і час після чуми, час зростання і час кризи, час упевненості і час сумнівів» [62, с. 26].

Чорна смерть досягла Південної Англії в 1348 р., далі поширилась на Шотландію, Вельс та Ірландію. Епідемія поверталася у 1360 – 1362 рр., 1369 р. і 1375 р., але її спалахи не несли таких жахливих наслідків, як перша хвиля. Згідно із записами клірика з Оксфордшира Джеффри ле Бейкера, коли чума прокотилася по території країни, в деяких селах не залишилося жодної живої людини. В цілому Чорна смерть скоротила населення на третину. Тож не дивно, що хвороба сприймалася як кара небес, за висловом Джеффри ле Бейкера, «меч гніву Господнього» [45, с. 129]. Епідемія і цілий ряд інших лих – військові поразки і загроза французького вторгнення, смерть принців, падіння врожаїв, зниження цін на шерсть, зростання податків – вселили в уми англійців думку про те, що страждання послані їм за порушення християнських заповідей [21, с. 425]. Цю рису середньовічного світобачення підкреслює Ю.В. Пелешенко: «Таким чином, теорія "кар Божих", в основу якої покладено християнську концепцію свободи волі, полягала у трактуванні прямої залежності ходу історії від релігійно-морального стану суспільства» [85, с. 92]. Як зауважує А.І. Лукашенко, кінець XIV – початок XV ст. стають часом, коли відбуваються «загальне усвідомлення неминучості Судного дня та масове поширення есхатологічних страхів, що перетворилося в ідеологію і культ Пізнього середньовіччя, носіями якої стала освічена категорія населення» [68, с. 8]. Такий духовний клімат багато в чому пояснює пафос поеми



В. Ленгленда, який полум'яно закликає сучасників задуматися про долю своєї душі і приділяє величезну увагу проблемі свободної волі людини.

Чорна смерть катастрофічно скоротила кількість працівників, і в умовах сильної нестачі робочих рук вцілілі отримали можливість найматися за кращу плату. Для того, щоб не допускати її підвищення і зростання цін, парламентом кілька разів приймалися спеціальні закони. Як вказує Б. Такман, у них засуджувалися не лише робітники, які прагнули покращення умов праці, але й нероби: не маючи належних засобів до існування, кожна працездатна людина до шістдесяти років була зобов'язані працювати, заборонялося давати жебракам милостиню, волоцюги повинні були насильно залучатися до роботи. Якщо незадоволений робітник тікав у пошуках кращого, йому загрожували штраф, ув'язнення і навіть таврування [104]. Ця прикмета часу з'являється у В. Ленгленда, який сприймає бажання вищої оплати як злобування проти Бога, гребування розумом і нарікання на політику короля і парламенту. Поет також суворо засуджує ледарів і погоджується з необхідністю спонукання їх до праці [173, с. 247].

Напруженість між селянами і землевласниками, а також зростання податків, призвели до повстання Вота Тайлера 1381 р. Повсталі протестували проти кріпацтва, високих податків, вимагали усунення головних чиновників і радників короля. Одним з духовних вождів повстання став переслідуваний церковною владою священник Джон Болл, який вимовив знамениті слова: «Коли Адам копав землю, а Єва пряла, хто був тоді дворянином?» [44]. У прокламаціях Болла помітне відлуння поеми В. Ленгленда, в тому числі згадується ім'я Петра Орача. Незважаючи на прагнення поета виступити реформатором переважно у сфері моралі, цей образ, на думку М.П. Алексеєва, став у народі уособленням «тієї соціальної сили, яка активно виступала для боротьби з соціальним злом» [44].

У XIV ст. спостерігається рух за реформу церкви і нові форми духовного життя. Релігійна боротьба перепліталася з політичною і мала широкий суспільний резонанс. Головними відмінними рисами релігійного життя Англії того часу

Ф. Шафф називає опір папським домаганням, а також виступ Джона Вікліфа [123, с. 195]. Ще однією важливою рисою духовного клімату країни стали рух містиків і полеміка про те, чи спасіння душі відбувається через Божу предестинацію або є винагородою за добрі справи людини, зроблені за власним вибором.

Духовний рух містицизму прийшов до Англії в XIV ст. слідом за його розповсюдженням у XII – XIII ст. у Західній Європі. Англійські містики за допомогою поглиблення внутрішнього духовного досвіду в умовах відлюдництва або затворництва прагнули прийти до індивідуального пізнання Бога. У континентальній Європі містицизм пов'язаний з іменами Гуго і Рішара Сен-Вікторских, Бернарда Клервоського, Майстера Екгарта, а в Англії містичні ідеї знайшли втілення в працях і способі життя Річарда Ролля, Волтера Хілтона, Юліани Нориджської, Марджері Кемп. Як підкреслює М.І. Нікола, більш пізній за часом англійський містицизм являє собою новий етап у розвитку традиції. Серед його рис дослідниця згадує посилення індивідуалізму, який помітний у включенні в твори автобіографічної розповіді про внутрішнє життя, у великому ступені особистісного та емоційного забарвлення [81, с. 128]. Слушною є думка М.І. Ніколи, що звернення містиків у глибини власної душі, роздуми над внутрішньою зустріччю з божественним стали одним з кроків на шляху до психологізації англійської літератури [81, с. 137], а включення до описів психічного і фізіологічного досвіду подробиць зовнішнього життя сприяє становленню жанру автобіографії [81, с. 128 – 129]. Крім того, містицизм відкриває шлях до літературної творчості жінкам-авторкам.

Вважаючи, що спасіння душі у великій мірі залежить від волі людини, містики, як підкреслює Л.В. Терехова, роздумували над питанням узгодженості божественного провидіння і свободи волі людини [107, с. 40]. Більш того, проблема свободи волі стала однією з центральних не лише для містицизму, але й для усєї теологічної думки Середновіччя, викликавши запеклі дискусії, і знайшла художнє втілення в англійській поезії XIV ст.

Початок її обговорення було покладено ще у V ст., коли британський чернець Пелагій (бл. 360 – після 410) висунув аргументи на користь свободи людської волі від впливу перворідного гріха та від схильності до зла. На його думку, між добром та злом людина робить власний вибір без втручання Бога і тому є повністю відповідальною за нього, отже, спасіння людини залежить лише від її справ. Ця точка зору спонукала Августина Блаженного (354–430) сформулювати власну радикально відмінну позицію – концепцію предестинації. Він вважав, що гріхопадіння Адама вплинуло на все людство, і тепер через свою природу людина не може уникнути гріха, а можливість робити добро дає лише благодать, дарована Богом. Августин говорить про первісний вибір Бога одних для спасіння, а інших для осуду, тобто, на його думку, свободна воля не відіграє у спасінні ніякої ролі, а участь людини зводиться лише до прийняття благодаті зверху. Пелагіанство було засуджене на Ефесьському соборі як еретичне вчення, але пізніше в результаті синтезу поглядів Пелагія та Августина виникло напівпелагіанство, прибічники якого розглядали спасіння як спільний результат дій Бога та людини [23, с. 796].

Вчення Августина, визнане церквою, домінувало впродовж кількох століть, хоча акцент в ньому поступово змістився на призначення тільки до спасіння. З новою силою полеміка розгорнулася в IX ст., коли Годскальк на прізвисько Фульгенцій повернувся до ідеї подвійної предестинації. Його погляди зазнали осуду августиніанців, які не погоджувалися з можливістю предестинації до грішного життя і прокляття. Оригінальну точку зору в суперечці висловив Іоан Скотт Еріугена. Він вважав, що Бог не може призначати до зла та загибелі, і предестинація полягає лише в наділенні людини свободою волею, спрямованою Богом на прагнення до добра, а джерелом зла є невірне використання волі [124, с. 39 – 41].

XI – XIII ст. ознаменувалися новим етапом дискусії. У цей час Ансельм Кентерберійський спробував узгодити поняття передбачення і предестинації з поняттям свободи волі. До обговорення долучився і один з найвпливовіших середньовічних філософів Фома Аквінський, який був прибічником концепції

Августина. Фома Аквінський писав про неможливість спасіння без благодаті, дарування якої не пов'язане з заслугами людини, і погоджувався з концепцією подвійної предестинації [94, с. 313]. Але в той же час чимало богословів схилилися до пелагіанських переконань (наприклад, Іоан Дунс Скот, який приділяв багато уваги роздумам про свободу волі людини) [94, с. 317]).

В Англії першої половини XIV ст. полеміка про спасіння представлена іменами оксфордців Вільяма Оккама, Фоми Бакінгема, Роберта Холкота, Адама Вудхема, які в більшій чи меншій мірі заперечували предестинацію, і Фоми Брэдвардіна, який був прибічником цієї ідеї. Оккам, займаючи помірковану позицію, припускав, що завдяки Своїй абсолютній могутності Бог може звільнити людину від необхідності надприродної благодаті, а здійснені без неї вчинки нагороджувати. Крім того, лише дії, вчинені з власної волі людини, можуть бути достойними нагороди. На думку Оккама, Богу відомі усі майбутні випадкові події [53, с. 364], а Фома Бакінгем, Роберт Холкот та Адам Вудхем в апології свободи волі виходили з ідеї випадковості та невизначеності майбутнього [24].

Проти такого применшення «новими пелагіанцями» Божої всемогутності Фома Брэдвардін виступив у трактаті «De cause Dei contra Pelagium» (1344). Він доводив, що якщо Бог є першопричиною, то акт людської волі є неможливим без його воління Богом. З точки зору Фоми Брэдвардіна, для Бога не існує минулого або майбутнього, усі події одвічно Їм передречені, тому відбуваються за необхідності [124, с. 387 – 388]. Трактат Брэдвардіна на захист традиційного августинізму став дуже популярним, і його аргументація навіть вплинула на зміну поглядів Фоми Бакінгема [188, с. 40], а в подальшому зумовила позицію Дж. Вікліфа щодо предестинації.

Проблема спасіння, таким чином, була дуже актуальною для Англії XIV ст. Відгук на полеміку можна побачити в сучасній поезії, а саме у «Перлині» та у «Видінні про Петра Орача». При цьому текст поеми В. Ленгленда не дозволяє чітко та однозначно відповісти на питання про позицію поета. Тому Р. Адамс вважає, що

В. Ленгленд сповідував напівпелагіанство [128, с. 96], а Д.Н. Бейкер, навпаки, вбачає в поемі намагання В. Ленгленда підкреслити, що добрі справи не гарантують спасіння, яке насправді залежить від Божого дару благодаті [132].

В університетських колах Англії було багато францисканців, які, поряд з домініканцями, відігравали велику роль у розвитку схоластичної освіти та теологічної думки. Крім учасників спору про спасіння Оккама та Адама Вудхема, можна назвати імена Адама Марша та Роджера Бекона, які зробили свій внесок у розвиток математики та природознавства. Тим не менш, у традиції францисканців, яка йшла ще від засновника їх ордену Франциска Ассізького, було підкреслювати вищість любові над знаннями, а тому волі над розумом [53, с. 246].

З огляду на це в центрі уваги францисканських теологів часто опинялася проблема волі. Так, Петро Іоан Оліві розглядає процес пізнання як акт волі, а не розуму. На його думку, володаркою душі, її першодвигуном та причиною єдності є саме воля, що стоїть над всіма потенціями душі, навіть інтелектуальною. Не розум, з яким людина була б лише інтелектуальною твариною, а володіння свободою вольових актів, робить людину людиною [124, с. 420–421]. Роздуми над проблемою волі продовжив Іоан Дунс Скот. На його думку, воля – це свободна сила, а розум такої свободи не має; першість він визнає за волею, а не за розумом [53, с. 318]. У творах Дунса Скота помітно акцентування християнської любові на протиположності філософському раціоналізму: він вважав волю тим місцем, де перебуває любов, а любов називав найвищим проявом людської природи.

Отже, вплив францисканської теології є дуже помітним у «Видінні про Петра Орача», автор якого дав розповідачу ім'я Вілл (воля), висунувши проблему волі у самий центр поеми. Найголовнішою цінністю В. Ленгленд вважав християнську любов, що теж пов'язує його з францисканською думкою. Автор «Видіння про Петра Орача» також високо оцінював бідність, що сприймається з терпінням, особливо добровільну, проголошену Франциском Ассізьким одним з положень уставу ордену. З плином часу серед францисканців намітився конфлікт між

конвентуалами, які погодились із папською політикою щодо пом'якшення цього положення, та спіритуалами, які відстоювали ідеал апостольської бідності та цілком відмовлялися від володіння майном. У 1319 р. після довгої боротьби спіритуали зазнали поразки, коли папа Іоан XXII проголосив їх єретиками, але ідея бідності залишилася у XIV – XV ст. дуже впливовою [36].

В. Ленгленд не лише відгукнувся на теологічні дискусії, які хвилювали мислителів його часу, але й переймався проблемами сучасного стану інституту церкви. Однією з таких проблем була неналежна пишність церкви. Проведена Едуардом III політика централізації країни посилила тенденції світської держави до ліквідації автономії англійського духовенства [65, с. 11]. Англійська церква володіла величезними багатствами: відомо, що в XIV ст. її земельні володіння досягали 1/3 – 1/2 орних угідь країни [65, с. 20], або що її доходи в три рази перевищували дохід короля [43, с. 207]. В умовах економічної кризи, від якої Англія ще повністю не оговталася після епідемії чуми і яка посилилася через невдалу війну, розкіш церкви викликала загальне невдоволення. Як підкреслює Є.В. Ілларіонова, секуляризація церковних земель відповідала б інтересам короля і придворної знаті, а також городян і лицарів. Дві останні соціальні групи бажали також спрощення обрядів і створення дешевої церкви. Невдоволення відчували і селяни, тому що церква на правах феодала застосовувала панщину. Ведення війни вимагало підвищення податків, однак церковне майно вважалася власністю папи, тому король мав на меті перемогти папу в суперечці щодо права оподаткування церкви [43, с. 207 – 208].

Загострення відносин корони і папства в XIV ст. відбувається не тільки на матеріальному ґрунті, але також у зв'язку з розвитком почуття патріотизму. Справа в тому, що папською столицею замість Риму став французький Авіньйон, де курія перебувала в 1309 – 1377 рр. Обов'язок фінансово підтримувати пап-французів, що діяли в інтересах військового супротивника англійців французького короля, здавався обурливим.

Невдоволення папськими домаганнями, що завдавали шкоди національним інтересам, зародилося в Англії ще за часів короля Іоана Безземельного, який визнав васальну залежність Англії та Ірландії від папства і зобов'язався виплачувати курії, крім «динарія святого Петра», 1000 фунтів стерлінгів на рік [13, с. 60 – 61]. Під час правління його сина Генріха III, який перебував під сильним впливом папства, грошові апетити Риму тільки зростали. Громадський протест викликала і папська політика призначення в англійські парафіяльні церкви італійців. У XIV ст. папство сконцентрувало свою діяльність на фінансових операціях, отримуючи прибуток від усіх аспектів управління християнською спільнотою: за виразом Б. Такман, «усе – від кардинальського капелюху до пам'ятки пілігриму – йшло на продаж» [104].

Поки королівська влада продовжувала підтримувати політику папства, Англія виплачувала великі податки папському престолу. За висловом Ф. Шаффа, літопис англійця Матвія Паризького наводить на думку, що церква і народ Англії «існували виключно для поповнення римської скарбниці»; літописець порівнює курію з прірвою, що поглинає кошти всіх класів суспільства [122, с. 485]. У XIV ст., прагнучи обмежити вплив курії, парламент приймає статuti про скасування виплати папської данини, про заборону на звернення до папи з питань світського і духовного патронату, на апеляцію до папського трибуналу в обхід Лондонського королівського суду. Крім того, від папського збирача зажадали присягнути на вірність і лояльність британській короні, що означало заборону на виконання папських указів і вивезення грошей без дозволу короля. Духовенство країни також виступало проти папства в ряді питань, наприклад, підтримуючи в боротьбі за право контролю над церковними посадами королівську владу. Самій англійській церкві був не вигідний обов'язок виплати папству податків зі своєї власності, і навіть монастирі, які курія охоче приймала під свій прямий контроль, не бажали переходу з єпископської юрисдикції під папське заступництво, тому що це призвело би до великих грошових витрат [65, с. 19 – 21]. Отже, у другій половині століття в країні склалася широка антипапська

опозиція [65, с. 14]. Свій голос до неї долучає і автор «Видіння про Петра Орача», який неодноразово піддає нищівній критиці жадібність папства.

Віхою церковної історії XIV ст. став виступ у 60 – 70-ті рр. богослова, професора Оксфордського університету Джона Вікліфа, який активно включився в рух за реформування церкви. За спостереженням Є.В. Ілларіонової, він був «не самотнім захисником національних інтересів Англії, але скоріше талановитим пропагандистом ідей, вже поширених у країні» [43, с. 209]. Його політична, етична і релігійна доктрина, яка мала антиримський і антиклерикальний характер, сколихнула країну, знайшовши відгук у багатьох верствах населення, і викликала резонанс за кордоном. Дослідники оцінюють вчення Дж. Вікліфа як таке, що передувє ідеям протестантизму.

У своїх трактатах Дж. Вікліф висунув аргументи проти теорії верховенства папської влади над світською. На думку мислителя, Бог як сюзерен всесвіту за вірну службу, яка являє собою життя за законом Божим, жалувє людям владу і власність у тимчасове тримання [96, с. 164]. Папа не є єдиним намісником Бога на землі, король в цьому відношенні дорівнює папі, а королівська влада священна. Більш того, Дж. Вікліф дійшов висновку про пріоритет світської влади над духовною: «папа втілює людську сутність Христа, а король – божественну» [43, с. 215]. Дж. Вікліф наполягав на тому, що папа римський не має ніяких світських прав по відношенню до духовенства, він є лише духовним головою церкви. Тому духовенство повинно знаходитися під юрисдикцією короля і не платити Риму внесків [96, с. 165]. Після Великого розколу (1378 р.), коли одразу два папи заявляли про своє право на престол, Дж. Вікліфа виступив проти інституту папства в цілому. Він затаврував папу як антихриста, вважаючи, що понтифіки протиставляють себе Христу брехнею, прив'язаністю до матеріальних цінностей, влади і слави [43, с. 228].

Дж. Вікліф виступив також проти вітчизняного духовенства. Симпатизуючи доктрині бідності францисканців, він засуджував їх сучасну практику, бо жебрущі ченці відійшли від євангельського ідеалу нестягання. Його критика пороків ченців



ставала все різкішою: у своїх працях Дж. Вікліф хльостко називає чернецтво хвостом змія, лютими вовками, синами сатани, апостолами антихриста, люциферіанами, гірше Ірода, Саула та Іуди, їх монастирі – замками Каїна [123, с. 216 – 217]. Реформатор критикував і біле духовенство, називаючи прелатів еретиками, які подають пастві приклад життя проти Христа, люблять розкіш і накопичують багатства [43, с. 229 – 230]. У зв'язку з цим Дж. Вікліф відстоював необхідність секуляризації церковного майна, яке відволікає священників від їх духовних обов'язків. Право вилучення земель реформатор довіряв світській владі – королю і лордам. Ці землі Дж. Вікліф пропонував розподілити між бідними лицарями, що захищають країну від ворогів [43, с. 216]. Ідея конфіскації церковного майна знайшла підтримку при дворі в особі Джона Гонта.

Розвиваючи ідею Августина і продовжуючи давню дискусію про співвідношення Божої благодаті і свободної волі людини у справі спасіння, Дж. Вікліф сформулював своє вчення про предестинацію. Він стверджував, що Богом споконвічно вирішено, хто з людей спасеться, тому клірики нічим не можуть допомогти відкинутим, а також не потрібні обраним. Отже, духовенство не повинно претендувати на керівну роль у церкві. Таким чином, як зауважує Є.В. Ілларіонова, віруючий ставився в безпосередні відносини з Богом [43, с. 224].

Ідеал Дж. Вікліфа полягав у поверненні церкви до витоків, тобто до буквального дотримання Біблії ідейно і в практичному житті. Основною справою Христа було проповідування, тому і головним обов'язком священика є не виконання таїнств, а проповідь. На думку Дж. Вікліфа, тільки проповідь, підкріплена особистим прикладом праведного життя священика, може зміцнити паству в вірі. Сам реформатор приділяв складанню і виголошенню проповідей багато часу – до наших днів дійшли його 294 англійські і 224 латинські проповіді [123, с. 212].

Сильний резонанс мало опублікування Дж. Вікліфом його ідей з приводу релігійних таїнств. У трактаті «Про евхаристію» (1379 р.) він відкинув догмат трансубстанціації, оголосивши його ересю і ідолопоклонством [123, с. 217]. Згідно

з цим догматом, під час причастя віруючий споживає тіло Христове, в яке хліб перетворився через молитву священика. Дж. Вікліф наполягав, що в хлібі на вівтарі Христос присутній не тілесно, а тільки образно, передуючи тим самим вченню Цвінґлі і його послідовників (XVI ст.) [43, с. 226]. У цьому виступі Дж. Вікліфа не підтримали ні оксфордське керівництво, ні Джон Гонт, але така ситуація не змусила борця за реформи відмовитися від своїх поглядів. Дж. Вікліф продовжив радикальний перегляд таїнств, підкреслюючи, що релігійне життя сучасності забруднене звичаями, які не описані в Біблії. Реформатор виступив проти триразового занурення в воду під час хрещення, заперечував необхідність сповіді і паломництв та засудив продаж індульгенцій. Він наполягав на відсутності у папи права відпускати гріхи, тому що прощати гріх може тільки Бог [43, с. 226 – 227].

Ф. Шафф зазначає, що багато ідей Уиклифа передбачили Реформацію: серед них важливість проповіді, вимога чистоти і віри серед духовенства, невизнання авторитету папи, визначення церкви як спільноти обраних, заперечення доктрини трансубстанціації і можливості відпущення гріхів священиком, переконаність у марності паломництва, виправдання шлюбу як почесних відносин між людьми, думка про можливість для ченця відмовитися від обітниці і зайнятися корисною працею. Близькою до вчення про виправдання вірою є теза Дж. Вікліфа про те, що віра в Христа є життя. Дж. Вікліф також відкидав вчення про заслуги святих, які могли бути «розподілені» серед грішників, і вірив в достатність посередництва Христа для спасіння. Він вважав, що «віра – це все богослов'я» і що тільки вивчення Біблії допоможе стати християнином [123, с. 223]. З цієї причини історики стали називати Дж. Вікліфа «ранковою зіркою Реформації».

Необхідність полемізувати і проповідувати вимагала від Дж. Вікліфа використання яскравих риторичних прийомів і різноманітних мовних засобів, які допомогли б переконати широку аудиторію. На думку М.І. Ніколи, «Вікліф немовби здійснив поєднання середньовічної вченої схоластичної прози і прози народної проповіді, тим самим збагативши прозу і в художньому, і в інтелектуальному

відношенні» [81, с. 101]. Зауважимо, що схоже поєднання, але в царині поезії, ми побачимо у «Видінні про Петра Орача».

За ініціативою Дж. Вікліфа його однодумцями здійснюється переклад Біблії, що відобразило загальну тенденцію зміцнення позицій англійської мови. Довгий час церква відстоювала позицію, що текст Святого Письма необхідно зберігати в таємниці від мирян, які повинні знайомитися з постулатами Біблії за посередництвом духовенства. Натомість Дж. Вікліф вважав, що треба вивчати Євангеліє самостійно, а не в чиемусь трактуванні. Отже, у 1380 – 1397 рр. було виконано два переклади, вірогідно, Ніколасом Гіафордом та Джоном Певейем. Вони стали дуже популярними серед послідовників Дж. Вікліфа – лолардів, у середовищі яких було чимало проповідників [127, с. 875]. Тенденція до користування англійським текстом Біблії виявилася дуже потужною. В подальшому за часів Реформації з'явилося ще багато перекладів, які, за висновками Н.М. Торкут, уможлилювали богослужіння англійською, зміцнюючи позиції незалежної від папства національної церкви, сприяли безпосередньому спілкуванню віруючого з Богом, а також впливали на утвердження домінуючого статусу англійської мови в усіх сферах життя [108, с. 6]. Витоки всіх цих явищ знаходимо у XIV ст.

У другій половині XIV в. англійська мова починає витіснити французьку в багатьох галузях життя. Історики пояснюють це зростанням патріотичних почуттів, активною діяльністю лолардів, які писали і проповідували англійською, прикладом двору і знаті, а також збільшенням участі англомовних підданих у державних справах [45, с. 147]. Запитам суспільства відповідала література англійською мовою, тому в країні активізується літературний процес; крім складання віршованої поезії, популярність якої обумовлена континентальним впливом, продовжується створення поем, орієнтованих на місцевий алітеративний канон. Англійською культурою засвоюються переклади художніх творів («Роман про Троянду», «Розрада від Філософії»), релігійних текстів («Містичне богослов'я» Псевдо-Діонісія, «Бенджамін молодший» Рішара Сен-Вікторського), компендіумів наукових знань

(«Про властивості речей» Варфоломія Англійського, «Поліхронікон» Ранульфа Гідена, «Про управління державців» Егідія Римського). Показовим є факт, помічений А.О. Кальниченко та В.О. Подміногіним: «Для перекладачів цього часу характерна наполеглива самовпевнена віра в придатність англійської мови для перекладу яких завгодно текстів з інших мов» [49, с. 175].

Отже, події XIV ст. багато в чому визначають своєрідність державного устрою, церкви, релігійної думки та культури Англії в наступні століття. Війна з Францією, яка призводить до становлення національної ідентичності, запеклі спори щодо відносин із папством та стану церкви формують політичний та ідеологічний клімат епохи. Проблема спасіння душі, співвідношення свободи волі та Божої благодаті, актуальна протягом всього періоду Середньовіччя, отримує в ході дискусії англійських теологів нове звучання. У середині століття її злободенність посилюється під впливом есхатологічних настроїв, викликаних спустошувальною епідемією чуми, що сприймалася як передвісник кінця світу. Антипапські ідеї Дж. Вікліфа стають вагомим внеском до подальшого розриву Англії з Римом, його критика вітчизняного духовництва теж має відлуння в період Реформації, коли над церквою законодавчо встановлюється королівська юрисдикція та церковне життя стає більш аскетичним.

Королівська політика у сфері культури, переклад Біблії, зміцнення позицій англійської мови дали поштовх розвитку прози і поезії, пройнятих національно значущим змістом. Не зупиняючись на запозиченні форм і прийомів, відомих континентальній літературі, англійська література творчо перетворює їх і розробляє власні традиції. Відгукуючись на історичні події, політичні та соціальні настрої, втілюючи релігійно-філософські ідеї свого часу, В. Ленгленд долучається до процесу формування цих традицій.

## РОЗДІЛ 2

### ЖАНР АЛЕГОРИЧНОГО ВИДІННЯ: АНГЛІЙСЬКА ВЕРСІЯ В КОНТЕКСТІ ЛІТЕРАТУРНИХ ТРАДИЦІЙ

#### 2.1. Поетика сну в літературі: художній мотив та літературна форма

Найбільш придатною формою для зображення світовідчуття англійців XIV ст., які жили в епоху релігійних, політичних, економічних змін, стало алегоричне видіння-сон. До цієї форми зверталися провідні тогочасні поети, виражаючи з її допомогою найрізноманітніший зміст, відгукуючись на проблеми, що хвилюювали і витончене куртуазне суспільство, і народні маси. Для того, щоб розкрити специфіку англійського варіанту видіння-сну, ми звернемося до витоків його традиції, розглянемо причини популярності і жанрову своєрідність цієї форми.

Сон у літературі використовується як художній мотив і як форма. За висловом Дж.С. Расселла, «як розповідний мотив, сон настільки ж старий, як і сама література» [190, с. 23]. Так, сон героя, в якому з ним говорять вищі сили, є поширеним прийомом в епічних поемах («Гільгамеш», «Іліада», «Енеїда», поема Кюневульфа «Елена», «Пісня про Роланда»), проникає в античну драматургію («Хоефори» – сон Клітемнестри), історичні твори («Історія» Геродота – сни Ксеркса). Сновидіння праведних людей викладаються в Біблії: серед них сон Якова, сни Йосипа, сон волхвів. В античній літературі зустрічається мотив помилкового сну (сон Агамемнона, сни Ксеркса), посланого богами для виконання героєм їх волі, що йде врозріз із його власними інтересами. Натомість у Біблії складається принципово інший образ Бога, який, за висловом Дж.С. Рассела, не грає в ігри зі смертними. Тому біблійні сни не несуть прихованої небезпеки і зазвичай зрозумілі сновидцю чи його оточенню [190, с. 23–30]. Основною функцією сну як розповідного прийому в літературі стародавнього світу Дж.С. Рассел вважає

мотивування дій героя; сон часто стає способом проникнення у внутрішній світ цього героя, дозволяє зрозуміти його психологічний стан [190, с. 38 – 39].

Мотив сну утворює особливу раму в алегоричних поемах. Час найбільшої популярності такої форми в західноєвропейській літературі настає в XII – XIV ст., які К. Лінч називає епохою видіння-сну [174, с. 1]. Зазначимо, що термін «dream vision» широко поширений у зарубіжному літературознавстві, де проблема жанрового статусу видіння-сну і його типології активно обговорюється. Свій внесок у дискусію зробили Дж.С. Расселл [190], К.Е. Спінг [195], К. Лінч [174], Г. Філліпс [184; 185].

У середньовічній літературі існували два явища, за якими в сучасній науці закріпилося найменування «видіння». Крім видінь, що належать сфері художньої літератури, були дуже поширені видіння на документальній основі, що відносяться до літератури одкровенень. Як зазначає П. Дінцельбахер, до такої літератури «може бути зарахований будь-який твір, створений з наміром оприлюднити пряме послання Господа (або його святих або янголів). В силу цього зміст текстів такого роду може бути дуже різноманітним: опис образів прихованої реальності (відомості про потойбічний світ і його мешканців); попередження про майбутнє покарання або обіцянка благ; накази, що відносяться до конкретних ситуацій (наприклад, про заснування монастиря)» [35, с. 66 – 67]. Іншими словами, такі видіння були богонатхненним, та їх тексти могли претендувати на сакральний статус. Початок інтересу до видіння-одкровення припадає на IV ст., їх популярність зберігається протягом усього Середньовіччя. П. Дінцельбахер звертає увагу на те, що використання Данте та іншими поетами «типової форми потойбічного видіння» [35, с. 70] може створити враження, що два типу видінь складають одну групу текстів. Дослідник підкреслює, що «подібні судження знаходяться в очевидній суперечності з висловлюваннями самих текстів (видінь-одкровенень – К.В.). Як самі візіонери, так і ті, хто фіксував їх слова, постійно підкреслюють справжність записаних видінь» [35, с. 70]. На відсутність тотожності між видіннями-одкровеннями і поемами,

створеними в періоди Зрілого і Пізнього Середньовіччя, вказує також І.В. Качуровський, який позначає поетичні твори термінологічними варіантами «алегорично-дидактичні поеми у формі видінь» [51, с. 37], «дидактично-алегорична поема» [51, с. 332]. Покладаючись на сприйняття сучасників, ми також будемо розрізняти видіння з вигаданим сюжетом, до яких відносяться англійські алегоричні поеми XIV ст., і видіння з документальною основою.

Відзначимо, що навіть в роботах дослідників, які загострюють увагу на такому розмежуванні, спостерігаються різночитання в жанровій атрибуції деяких поем. Так, І.В. Качуровський називає «Роман про Троянду» [51, с. 37] і «Видіння про Петра Орача» [51, с. 37, с. 332] алегоричними поемами, а «Божественну комедію» Данте – видінням [51, с. 37]. М.А. Абрамова вважає найбільш видатними творами в жанрі видіння «Божественну комедію» і «Видіння про Петра Орача» [2, стб. 123 – 124], а в якості прикладів алегоричної поеми наводить «Перлину» і «Роман про Троянду» [1, стб. 26 – 27]. Насамперед, нам важко погодитися з приналежністю «Видіння про Петра Орача» і «Перлини» до різних жанрів. Також хотілося б звернути увагу на відсутність у поемі В. Ленгленда такої жанрової ознаки видіння як зображення потойбічного світу, де грішники відчують пекельні муки, а праведники насолоджуються райським блаженством. На підставі цієї ознаки до жанру видіння можна було б скоріше віднести «Перлину», у центрі уваги автора якої знаходиться картина раю. Однак ми будемо керуватися процитованою вище думкою П. Дінцельбахера, який вказав на відмінність між документальними видіннями і видіннями поетичними, виключно літературного характеру, до яких слід відносити «Божественну комедію», «Видіння про Петра Орача», «Перлину».

На думку М.І. Ніколи, у «Видінні про Петра Орача» і «Божественній комедії» відбувається відродження і трансформація жанру видіння (мова йде про видіння-одкровення), який В. Ленгленд і Данте збагачують за допомогою елементів інших літературних форм [79, с. 42]. В результаті розвитку і збагачення цього жанру В. Ленгленд, як вважає дослідниця, «“переступає” звичні рамки видіння», так що

його поема являє собою «синтетичний жанр зі своїм оригінальним та неповторним поєднанням формотворчих елементів» [79, с. 48]. Однак нам здається, що генеалогію поеми В. Ленгленда, композицію якої визначає рама сну, слід зводити до інших джерел. Це пов'язано з тим, що уявлення про феномен сновидіння, які вплинули на розвиток форми сну в літературі, мали в середньовічній свідомості свою особливу долю.

Розглянемо, яким було ставлення до сновидінь у середовищі, в якому створювалися видіння-одкровення. Традиція цього жанру бере початок від іудейських і ранньохристиянських апокаліптичних творів [35, с. 67], серед яких можна назвати «Книгу Еноха», Об'явлення Івана Богослова, «Видіння св. Павла». У «Книзі Еноха» вищі істини відкриваються патріарху уві сні, у двох інших текстах видіння явлено іншим чином. В Об'явленні Івана Богослова візіонер повідомляє: «Я був у дусі<sup>2</sup>» (Об'явл. 1:10), тобто в стані екстазу. В апокрифічному «Видінні св. Павла» викладається візіонерський досвід апостола, про який, як вважалося, він сам скромно згадує у Другому посланні до коринтян, говорячи про людину, яку було взято до третього неба «чи в тілі, не знаю, чи без тіла, не знаю» (2Кор. 12:2 – 5). Крім відмови від використання форми сну в двох згаданих видіннях, у «Видіння св. Павла» чітко виражена недовіра до снів: коли певному чоловікові вночі явився янгол і попросив, розібравши фундамент будинку, знайти текст одкровення апостола, він спочатку прийняв це за не варте довіри сновидіння. Як показує Дж.С. Расселл, на основі цих ранніх текстів в середньовічному жанрі видіння склалася рамкова структура, яка містила повідомленням про обставини отримання одкровення, і традиційною формулою в ній стає вказівка на те, що візіонер не спав [190, с. 42 – 43]. Якщо сон не заслуговує довіри, то тоді виникає питання, яким чином у літературі Середньовіччя стало можливим використання рами сну в алегоричних поемах, що містять важливі повчання на морально-релігійні теми. Так,

---

<sup>2</sup> Тут і далі текст Біблії цитується в перекладі І. Огієнка [19].



у «Видінні про Петра Орача» і «Перлині» йдеться про спасіння душі, розповідач «Перлини» навіть здійснює подорож до раю.

На нашу думку, відповідь частково полягає у зміні ставлення до сну, яке, за спостереженням Ж. Ле Гоффа, відбувається в XII ст. [59, с. 182]. Цей світоглядний зсув стимулює творчу уяву поетів і спонукає їх розробляти форму сну в літературі. Щоб зрозуміти його сутність, простежимо, як формувалося і змінювалося сприйняття сновидінь у середньовічній культурі.

Як зазначає Ж. Ле Гофф, християнська спільнота пізньої античності приблизно до III ст. відчувала посилений інтерес до сновидінь, з якими пов'язувала такі важливі події як навернення і спілкування з Богом, а мученики удостоювалися бачити у снах потойбіччя і майбутнє [63, с. 258 – 261]. Але в IV ст. в християнському осмисленні сновидінь відбувається поворот в сторону недовіри, викликаний їх використанням в релігійній практиці єретиками, зокрема гностиками [63, с. 262].

Середньовічне вчення про сни ґрунтувалося переважно на «Коментарі до “Сну Сципіона”» давньоримського письменника і філософа Макробія (близько 360 р. – після 422 р.). У коментованому Макробієм тексті, автором якого був Цицерон, розповідається про сновидчий досвід полководця та політика Сципіона Африканського Молодшого, перед яким постав його славетний дід Сципіон Африканський Старший і передбачив майбутнє свого онука, відкрив йому устрій космосу і землі, розповів про стан душ після смерті. У праці Макробія, крім міркувань на теми, порушені Цицероном, наводиться класифікація снів: віщий сон (*somnium*), сон-видіння (*visio*), сон-віщування (*oraculum*), звичайне сновидіння (*insomnium*) і пусте уявлення (*visum*). За Макробієм, дві останніх різновиди не мають вищого натхнення і не несуть корисної інформації: *insomnium* є наслідком і відображенням денних турбот, *visum* приходиться під час першої стадії сну, коли людина бачить різноманітні примарні форми і стани [73, с. 19 – 20]. Інші типи снів пророкують майбутнє в більш або менш ясній формі. В *oraculum* пращур, святий або

божество оголошує про те, що чекає на людину і як їй слід вчиняти. У *visio* «те, що хтось бачить уві сні, у той самий спосіб, в який воно з'явилося, таки здійснюється» [73, с. 21]. *Somnium* показує туманні образи, що потребують тлумачення [73, с. 21].

Середньовічні християнські мислителі визнавали можливість правдивих снів, враховуючи описані в Біблії пророчі сновидіння і спираючись на класифікацію Макробія. Але вони скептично відгукувалися про можливості своїх сучасників отримати уві сні якесь справжнє одкровення і були схильні розглядати сновидіння як соматичні або як підступи диявола. Крім того, Ж. Ле Гофф зазначає, що пряме спілкування віруючого з Богом через сон ставало небажаним у зв'язку з розвитком посередницького статусу духовенства. Також офіційне християнство за рідкісним винятком відмовляло снам у пророчій функції, тому що майбутнє належить тільки Богу [63, с. 268 – 270].

До XII ст. сновидчою елітою вважаються святі, монархи [63, с. 275 – 278], а також мешканці монастирів [63, с. 285]. З XII ст. недовіра до сну зменшується, і, за висловом Ю.Є. Арнаутової, «тема відтепер не вважається небезпечною» [10, с. 503]. Ж. Ле Гофф називає цей вік епохою «реанімації сну середньовічною культурою і ментальністю» [59, с. 182]. Демократизацію розуміння снів вчений пов'язує з швидким зростанням міст і григоріанською реформою, які зменшили ізоляцію монастирів і знизили їх престиж, а також з розповсюдженням античної культури і науки [60, с. 83 – 84]. Він вважає, що «провідником і причиною відродження уваги до снів стала література», згадуючи приклад «Роману про Троянду» [60, с. 84]. Дослідник називає поему засобом популяризації інтересу до цієї сфери людського життя, проте «Роман» і сам багато в чому був продуктом цього інтересу.

Вивчення античної спадщини вводить в ужиток теоретиків сну праці Арістотеля «Про сон і неспання» та «Про сновидіння». Його вчення розвиває Альберт Великий, який погоджувався з існуванням пророчих снів, посланих вищими силами. Проблемою сновидінь та їх розуміння цікавиться також Фома Аквінський. Як підкреслює Ю.Є. Арнаутова, твори цих двох філософів значно підвищують

популярність теми сновидінь та їх інтерпретації. «Своїм авторитетом великі схоласти остаточно позбавляють її ореолу заборонності, і пізні середньовіччя характеризується великою різноманітністю окремих думок і точок зору на цей предмет. У снах не вбачають більш або диявольське наслання, або божественне одкровення» [10, с. 503]. Трактатування сновидінь робиться тепер у медичних цілях, у зв'язку з осмисленням їх здатності відображати хворобу людини, про що, зокрема, розмірковував Альберт Великий. Тлумачення снів – постійний компонент народної культури – змінює свій периферійний статус. Настає епоха сонників, які поширюються по Європі з Середземномор'я. Так, на окремий сонник спиралися в своїй роботі лікарі. Великою популярністю користувався «Сонник Даниїла», що існував з X ст. в латинських списках і перекладається з кінця XIV ст. на народні мови [10, с. 504]. Зростання довіри до снів в офіційній культурі виражається в їх важливій ролі у прийнятті церквою рішень про заснування монастиря, перенесення реліквій, обрання абата або єпископа. Наприклад, наприкінці XII ст. Гіральд Камбрійський, бажаючи зайняти єпископську кафедру, опублікував записи власних і чужих сновидінь, «символіка сюжетів і образів яких недвозначно вказувала на його видатні заслуги і обґрунтованість претензій» [10, с. 505].

Наше припущення про відмінність коренів літературного видіння-сну і видіння-одкровення підтверджує позиція Дж.С. Расселла. Він вважає розвиток видіння-сну не лише результатом підвищення інтересу до сновидінь, а пояснює розквіт цієї форми трьома факторами. По-перше, Макробій і Августин обґрунтовують уявлення про те, що вигадка може заслуговувати довіри. В їх працях йдеться про тексти на священні теми, в яких вигадані образи можуть призвести читача до істини, що ховається під їх покровом [190, с. 84 – 102]. Далі, у «Романі про Троянду» Гійом де Лоррис зумів перенести цю концепцію на сферу світської літератури. Він розробляє художні можливості амбівалентності сну, звертаючись до того ж типу сновидіння, яке описано Цицероном у «Сні Сципіона». Герой Цицерона засинає в стані сильної втоми і бачить свого померлого пращура, про якого йому

весь вечір розповідав друг сім'ї цар Масінісса. Застосовуючи класифікацію Макробія, Дж.С. Рассел визначає досвід Сципіона як *insomnium*, навіяний враженнями наяві, однак цей традиційно незаслужуючий на довіру тип сну Цицерон робить джерелом одкровення і пророцтва. Як вважає Дж.С. Расселл, це стає можливим, тому що особисті заслуги сновидця додають цінності його сновидінню, в свою чергу високі теми сновидіння роблять особу сновидця гідною довіри. Гійом де Лоррис запозичує цей принцип, трансформуючи «любовну жагу з перешкоди для одкровення у прояв нової еротичної “побожності”, яка санкціонує одкровення» [190, с. 107]. Третім фактором, що сприяв розквіту видіння-сну, стала поява філософської течії номіналізму. Ідея Оккама про те, що зовнішнього світу універсалий немає і що вони існують лише в людському розумі, у літературному творі дозволила, поряд з передачею вищої реальності, зосередити увагу на психології сновидця, що оповідає про свій сон [190, с. 113]. Сон у таких поемах стає проекцією особистості сплячого, виявленням і дослідженням проблем, хвилюючих розповідача наяві. Однак через індивідуальну історію сновидця поети приходять до універсального загальнолюдського змісту [190, с. 47 – 49]: наприклад, у куртуазних поемах йдеться про бажання домогтися прихильності дами, яке хвилює всіх закоханих, а в релігійних поемах розглядається проблема спасіння, важливе для всіх віруючих. Слушною видається думка Дж.С. Расселла про те, що видіння-одкровення становлять для алегоричних поем, написаних у формі сну, не джерело розвитку, а літературний контекст [190, с. 39].

Зупинимось тепер на проблеми жанрового статусу видіння-сну у трактуванні західного літературознавства. У ньому висловлювалася думка про те, що видіння-сон є окремим жанром середньовічної літератури, який можна протиставити іншим групам алегоричних поем. Однак питання залишається дискусійним. Вказуючи на протилежні точки зору на проблему існування жанру видіння-сну, К.Е. Спінг визнає, що його межі дещо розмиті і навряд чи можливо точно розділити видіння-сон та інші близькі до нього типи алегоричних поем. Однак він вважає, що алюзії в

деяких видіннях-снах на біблійні сни, «Сон Сципіона» і «Роман про Троянду» свідчать про усвідомлення поетами певної традиції. Дослідник відзначає посилення з XIV ст. тенденції застосування форми для однієї спільної мети. За допомогою рами сну поетами пояснюється причина створення поеми, в якості якої наводиться потреба записати сновидіння, крім того, центром твору стає сам поет-сновидець, що безпосередньо відчув досвід, про який пише. «Поема-сон стає прийомом для вираження усвідомлення поетом себе в якості поета і створення рефлексії в поемі» [195, с. 2 – 6].

Серед літературознавців, які підтримують думку про існування жанру видіння-сну, можна назвати К. Лінч. Дослідниця виділяє нелітературні і літературні видіння. Під першим типом К. Лінч має на увазі богонатхненні видіння-одкровення, а літературні видіння позначає як «жанр, який визначається зовнішньою формою сну чи видіння, які забезпечують його структуру» [174, с. 7]. Така дефініція дає їй можливість включити в поле дослідження «Розраду від Філософії» Боеція, «Божественну комедію» Данте і «Сповідь закоханого» Джона Гавера, які вона називає філософським різновидом жанру видіння-сну. К. Лінч стверджує, що «Божественна комедія», що не є ні сном, ні видінням, тим не менш часто сприймалася як сон навіть сучасниками [174, с. 147]. Дослідниця пояснює це присутністю в поемі Данте мотивів і прийомів, характерних для даної форми, і описом стадій духовного розвитку його героя з позиції психології видіння або сну [174, с. 146 – 162]. Основна алегорична дія «Сповіді закоханого» відбувається не уві сні (але і не в реальності – Закоханий впадає в забуття на початку поеми і в кінці). Тому, як зазначає К. Лінч, поемі Гавера давалися такі визначення, як сон наяві або псевдо видіння-сон. Дослідниця підкреслює, що поет продовжує традицію літературного видіння, але користується формою вільніше, запозичуючи лише ті її елементи, які вважає значними [174, с. 164 – 165].

Нам здається, що наведені К. Лінч аргументи, навпаки, виразно показують нечіткість жанрових меж видіння-сну, і це дає привід прислухатися до думки

Г. Філіпс. Як вважає дослідниця, видіння-сни мають багато спільного з *dit amoueux*, в яких роль обрамлення виконують вхід до саду або храму, підслуховування подій, пробудження від сну і мандрування по якійсь місцевості. На її думку, «присутність сну в тексті не обов'язкова для того, щоб стало зрозуміло, що розповідач удостоївся потрапити в світ особливого значення, чаклунства або одкровення», наприклад, в «Божественній комедії» Данте і «Розраді від Філософії» Боеція, а також у багатьох любовних скаргах і дебатах [185, с. 375], тобто сон як рама для розповіді не приймається дослідницею в якості жанроутворюючої ознаки. Отже, Г. Філіпс відмовляє видінню-сну в самостійному жанровому статусі, наполягаючи на необхідності ширшого трактування форми і пропонуючи вживати термін «жанр обрамлених оповідей» (*genre of framed narratives*) [185, с. 375].

Ми не ставимо перед собою завдання визначення ролі *dit amoueux* в алегоричній літературі Середньовіччя. Що стосується жанрового статусу видіння-сну, ми будемо розглядати його як один з різновидів жанру алегоричного видіння.

Хотілося б уточнити думку М.І. Ніколи, яка, говорячи про поетичні видіння, виділяє такі жанрові різновиди як куртуазне видіння і видіння-сон [81, с. 219]. Вважаємо, що їх важко протиставити, тому що, наприклад, куртуазна поема «Роман про Троянду» написана у формі видіння-сну. Точнішою видається класифікація алегоричних видінь на основі тематики та проблематики, де двома основними типами будуть куртуазні і релігійні видіння. Можна також виділити видіння памфлетного типу, пов'язані з сатиричною традицією, для яких характерна полемічна направленість. Крім того, доречно говорити про класифікацію на основі видів обрамлення, за якою можна розмежувати поеми, написані з використанням рами сну, і інших видів рам, серед яких, наприклад, виділені Г. Філіпс вхід до саду або храму, підслуховування подій, скарга розповідача.

Розглянемо, якими є ознаки жанру алегоричного видіння. Алегоричні видіння відрізняються прагненням до закріплення особистого авторства, при цьому імена їх творців, за деяким винятком, відомі. Вони склалися духовними особами та

мирянами на релігійну і світську тематику. Якщо канон видіння-одкровення з документальною основою вимагав викладу подій від третьої особи, автором письмового тексту частіше був не сам візіонер, а якийсь редактор, то алегоричне видіння будувалося інакше. Для таких поем типовою є єдність авторства тексту і сюжету, а розповідачем виступав сам сновидець чи візіонер; розповідь про пережите велася «не інакше як з боку “я” поеми» [195, с. 1]. Автор міг приписати розповідачеві деякі риси своєї особистості та обставини власного життя, що, тим не менш, не передбачало їх повного збігу. На відміну від документальних видінь, сюжет яких був нав'язаний візіонеру з неба, вимагав беззаперечної віри і часто офіційно підтверджувався церквою [35, с. 72], у поетичних видіннях простежується установка на вигаданість того, що відбувається, від читача ж очікувалося прийняття гри автора, його фантазії. Атмосфера сну сприяла багатоманітному втіленню алегорії як провідного художнього прийому.

Таким чином, алегоричне видіння було явищем, що належить до сфери художньої літератури, а видіння-одкровення ми вважаємо за потрібне віднести до словесності в тому сенсі, який вкладав у це слово С.С. Аверінцев. З виділених вченим ознак близькосхідної словесності для розглянутого нами явища найбільш актуальні народження тексту «всередині життєвої ситуації, яка створена аж ніяк не літературними інтересами» [5, с. 18], «принципово неавторське слово» [5, с. 20], відмова від притязань на індивідуальний стиль і художню досконалість, відсутність поняття літературної рефлексії [5, с. 13 – 39].

Форма сну підходила для вирішення різних художніх завдань. Продуктивність такого типу видіння М.І. Нікола пояснює значним мистецьким потенціалом, пов'язаним «з його епічними можливостями, внутрішньою свободою, здатністю до внутрішньожанрових модифікацій» [81, с. 216]. Г. Філліпс вказує на великі можливості, що містяться у видінні-сні, «не тільки для різноманіття тем, але й для ускладнення структури: для гри з різними рамами і рівнями оповіді в одному творі» [184, с. 3]. Вона підкреслює, що «у поемі-сні з легкістю відбувається перехід між

оповіддю і лірикою, або між оповіддю і словопрінням або дидактичними промовами, і сни з готовністю вміщують персонажів і пейзажі, задуманих як алегорично, так і реалістично» [184, с. 3]. Два типи алегоричної фабули, виділені А. Флетчером – битва і рух [87, с. 33–34] – органічно сполучаються у найскладніших зразках видіння-сну. До фабули битви дослідник відніс зображення боїв, спір та діалог, а до фабули руху – подорож у пошуках пригод або істини, ходу гріхів, танок смерти, енциклопедичні та космогонічні алегорії. Наприклад, у «Видінні про Петра Орача» можна помітити майстерне суміщення спору, баталії, пошуку істини, паломництва, ходи гріхів. Крім того, жанр алегоричного видіння, а особливо його жанрова модифікація видіння-сон, відкривали шлях до вільного конструювання моделі часу і простору.

Ми вважаємо, що сплеск популярності алегоричного видіння у формі сну відображає посилення інтересу до людської особистості. У таких видіннях можна простежити більший чи менший ступінь саморозкриття розповідача і сповідальності розповіді. У пролозі розповідач зазвичай повідомляє про своє сум'яття (наприклад, любовну жагу у куртуазних видіннях) або печаль (як сновидець у «Перліні», який тужить про померлу дочку). Вище ми вже посилалися на думку Дж.С. Расселла про зв'язок сюжету сновидіння з особистістю сновидця, з його внутрішнім станом, який породжує сновидіння, що має тим не менш загальнолюдську цінність. Це було не характерно для богонатхненних видінь, в яких акцент на особистості візіонера відсутній, і візіонер є лише нейтральним засобом передачі повідомлення з неба [190, с. 48]. Збільшення після XII ст. кількості алегоричних видінь з «я» розповідача в центрі уваги можна вважати проявом тенденції, яку узагальнив А.Я. Гуревич: «... ознаки індивідуальної свідомості і поведінки, внутрішнього самоствердження» дослідники-медієвісти «знаходять у низки вчених ченців та інших служителів церкви і мислителів, починаючи щонайменше з XII ст.» [29, с. 16]. Відзначені Е.К. Спирінгом зростання інтересу до сутності літературної творчості, осмислення поетами свого статусу, що відбилося в англійських видіннях-снах XIV ст. [195, с. 5],



говорять про посилення авторської самосвідомості, і це становить прояв загальної тенденції до саморефлексії середньовічної особистості.

## **2.2. Алегоричне видіння в літературі Англії XIV ст.: генеза і жанрова специфіка**

В англійській літературі часом розквіту алегоричного видіння-сну стає друга половина XIV ст., коли майже з тридцяти великих поем у такій формі створено не менше третини [142, с. 22]. До них відносяться «Книга про герцогиню» (прибл. 1369–1372), «Дім Слави» (початок 1380-х), «Пташиний парламент» (початок 1380-х) і пролог до «Легенди про добрих жінок» (1380-ті) Дж. Чосера, «Видіння про Петра Орача» В. Ленгленда, над трьома версіями якого поет працював приблизно з 1368 по 1385 рр. Крім того, алегорична форма сну використана в поемах, імена авторів яких не збереглися: серед них «Перлина» (остання третина XIV ст.), «Накопичувач і Марнотрат» (не раніше 1352 р.), «Парламент трьох Віків» (між 1352–1353 і 1390 рр.). Отже, точний час написання кожного з названих творів невідомий, але найбільш рання нижня межа датування англійських поем-снів припадає на середину століття [159].

Сплеск популярності форми сну в літературі Англії П. Браун пояснює впливом історичної ситуації, яка склалася у другій половині XIV ст. На думку дослідника, сон добре підходить для репрезентації та аналізу стану відчуженості, втрати авторитетів, відчуття розірваності зв'язків і їх пошуку, які були реакцією на кризовість і перехідність епохи, що проявилися в економічному, соціальному, політичному і релігійному житті країни [142, с. 44 – 45].

Хоча саме XIV ст. дало літературі Англії найбільшу кількість алегоричних поем-снів, перша англійська поема, написана в такій формі, народжується ще в ранньому Середньовіччі. «Видіння Хреста» давньоанглійською мовою, яке зберіглося в книзі X ст., але було складене, ймовірно, кількома століттями раніше,

органічно інтегрує в християнську тему язичницькі мотиви. Як підкреслює Дж.С. Расселл, саме цей твір стає другим у західноєвропейській літературі видінням-сном після «Сну Сципіона» Макробія [190, с. 12]. Однак далі ця літературна лінія на території Англії затихає, що, вірогідно, пов'язано з витісненням літератури англо-саксонською мовою на периферію у зв'язку з нормандським завоюванням. Таким чином, «золотий час» жанру алегоричного видіння в Англії не можна пояснити прямою наступністю, хоча у «Видінні про Петра Орача» і «Перлині» зберігаються релігійна тематика і алітерація, притаманні «Видінню Хреста». Як вважає О.О. Смірницька, алітеративні пізньосередньовічні поеми, серед яких вона називає «Видіння про Петра Орача» і віршований лицарський роман «Сер Гавейн і Зелений лицар», «нічим по суті не пов'язані з англосаксонською традицією» [100]. Проте М.І. Нікола уточнює цю думку, підкреслюючи, що в XIV ст. «сприйнятлива до чужих впливів народжувана література немовби “згадувала” своє англосаксонське коріння» [81, с. 8].

Багато дослідників сходяться на тому, що жанр алегоричного видіння в англійській літературі спирається на французьку традицію. Наприклад, Дж.С. Расселл називає англійські видіння-сни другої половини XIV ст. прямими нащадками «Романа про Троянду» [190, с. 14]. Проникнення віянь французької літератури пов'язано з тим, що Англія і частина французьких територій деякий час були об'єднані в одну державу. Так, у 1154 р. Генріх Плантагенет – володар значних територій у північній, західній і південно-західній Франції – був під іменем Генріха II проголошений королем Англії. Крім латини – міжнародної мови науки і релігії – в усіх землях у складі Анжуйської імперії, як історики називають володіння Генріха II, використовувалася французька мова. Вона була офіційною державною мовою, нею в повсякденному житті користувалися королівський двір і аристократія. Концентрація великих володінь у руках династії, спільність мови сприяли культурному впливу одних регіонів на інші. Після втрати більшості територій на континенті і навіть за часів Столітньої війни інтерес освічених англійців до

французької культури зберігся. Дуже популярними були твори сучасних французьких поетів, а ще більше сприяла захопленню французькою літературою присутність при королівському дворі Едуарда III одного з її представників – поета Жана Фруассара. Поцінування досягнень французьких поетів проявилось у творчості Дж. Чосера: він переклав «Роман про Троянду» і написав свій ранній твір «Книга про герцогиню», спираючись на художні здобутки Гійома де Машо і Жана Фруассара, чия поезія стала значним внеском у розвиток традиції алегоричної форми сну.

Проблема впливу середньовічних французьких авторів на англійських розглядалася вченими неодноразово, але через велику кількість та багатоманітність матеріалу ці дослідження не можна вважати вичерпними. Спеціалісти простежують запозичення в поезиці літературних творів або вказують на типологічну спільність тих чи інших аспектів, якщо, на їх думку, ситуацію запозичення довести важко. Аналізуючи творчість Дж. Чосера, деталі біографії якого досить відомі, вчені знаходять більше підстав для того, щоб вказувати на конкретні французькі джерела, до яких поет безпосередньо звертався у пошуках натхнення. У порівнянні з цим про французькі витоки сюжету і образів поеми В. Ленгленда, про життя якого залишилося дуже мало достовірної інформації, говорити з упевненістю складніше. Факт знайомства автора «Видіння про Петра Орача» з французькими алегоричними поемами неможливо підтвердити позатекстовими доказами, через що більш коректною видається потреба обережно говорити про схожість між творами.

Серед літературознавців, які займалися пошуком точок перетину в поезиці «Видіння про Петра Орача» і французьких алегоричних поем, однією з перших стала Д. Овен. Дослідниця дійшла висновку, що частина алегоричних образів та мотивів поеми В. Ленгленда і французьких поем-снів, таких як «Сон про пекло» Рауля де Удана, «Подорож до раю» невідомого автора, «Роман про Троянду», «Подорож до раю» Рютбефа, «Паломництво людського життя» Гійома де Дегільвіля, мають однакові витоки – це коментарі до Святого Письма та інші

теологічні і дидактичні тексти. Відкидаючи можливість повної впевненості у фактах запозичень В. Ленглендом з французької літератури, Д. Овен тим не менш визнає: «... у той же час в деяких випадках схожість є достатньо близькою, щоб припустити, хоч і не довести, що автор “Видіння про Петра Орача” читав і пам’ятав деякі французькі алегорії» [182, с. 127].

Сплітаючи французькі традиції з національними, англійське видіння-сон освоює найширший діапазон тем і проблем, досягаючи справжніх художніх висот, і створює плідний ґрунт для розвитку нових англійських літературних традицій. Величезне значення для розвитку алегоричної літератури в Англії XIV ст. мало розширення сфери використання англійської мови, прагнення «до подолання залежності від французької мови і культури» [81, с. 4]. М.І. Нікола простежує в царині англійської поезії розвиток «від наслідування до паралельного руху і від нього до суперництва, пошук самобутніх форм для освоєння національно значущого змісту» [80, с. 20]. Поети-алегористи звертаються до широкого кола проблем, пов’язаних з існуванням окремої особистості і суспільства в цілому.

Орієнтуючись на французькі зразки, Дж. Чосер розробляє світський варіант видіння-сну у своїй оригінальній манері, яка дає творчий імпульс його послідовникам поетам-«чосеріанцям». У поемах «Накопичувач і Марнотрат» і «Парламент трьох Віків» поєднуються жанрові ознаки дебатів і алегоричного видіння [87, с. 41]: розповідачі бачать уві сні, як алегоричні герої поем дискутують про переваги і недоліки різних стилів життя. Автори цих творів звертаються до соціального виміру буття людини, тому М.К. Попова називає їх видіннями-памфлетами [87, с. 46]. «Перлина» і «Видіння про Петра Орача» пов’язані з релігійною традицією візіонерської літератури, але, на думку М.К. Попової, поема В. Ленгленда своєю соціальною проблематикою наближається до сатирично-памфлетних видінь [87, с. 46].

Під впливом французької та італійської літератури версифікаційної стратегією Дж. Чосера стає рима, тоді як інші поеми написані алітеративним віршем, хоча в

«Перлині» він майстерно поєднується з римою. Алітерація була традиційним принципом побудови англо-саксонської поезії, а поновлений інтерес до неї в XIV ст. був настільки сильним, що цей феномен отримав у дослідників назву «Алітеративного відродження».

Реабілітація сну середньовічною культурою стимулює уяву поетів, але в їх творах знаходить відгук невпевненість щодо можливості покладатися на значення сновидінь. Так, розповідач «Романа про Троянду» починає свою історію словами: «Нам говорять, що в снах брехня, обман, та маєм часом сні, які здійсняться<sup>3</sup>» [67, с. 27]. Відображення полеміки з приводу сновидінь входить до жанрової топіки англійського видіння-сну. Наприклад, «Дім Слави» Дж. Чосера відкривається міркуванням на тему загадковості причин сновидінь, а також їх брехливості та правдивості. В. Ленгленд констатує неоднозначність проблеми: «Але мені не до смаку витлумачення снів, тому що я часто бачу, що воно хибне» [173, с. 84], – зізнається розповідач «Видіння про Петра Орача», хоча тут же пригадує описані в Біблії тлумачення правдивих снів. Таким чином, середньовічні поети захоплено поринають у гру з формою, яка полягає у балансуванні між непевністю сновидіння та важливістю вираженого за його допомогою змісту.

---

<sup>3</sup> Переклад авторки дисертації з видання російською мовою.

## РОЗДІЛ 3

### ПОЕТИКА ВИДІННЯ В ПОЕМІ В. ЛЕНГЛЕНДА

#### 3.1. Функції прологу

Важливою віхою в історії англійської алегоричної поезії стала поява «Видіння про Петра Орача» В. Ленгленда. Поет звертається до вічних і злободенних питань, поєднує морально-релігійну проблематику з соціально-політичною. Пильно придивляючись до англійського суспільства, він з жалем констатує його духовний занепад, який розглядає в есхатологічній перспективі. Тому весь комплекс обговорюваних питань у «Видінні про Петра Орача» сконцентровано навколо проблеми спасіння, вельми актуальної для релігійної думки XIV ст.

Варіант В поеми В. Ленгленда, який ми розглядаємо, складається з прологу і двадцяти розділів, названих поетом «passus», що в перекладі з латини означає «крок». Розповідь ведеться від імені сновидця Вілла, чий образ скріплює різнорідні частини сюжету твору. Мотив шляху часто символічно пов'язаний з долученням до нового знання та знайденням мудрості [55, с. 487]. До того шляху, який проходить сновидець у «Видінні про Петра Орача», може бути застосоване судження М.М. Бахтіна про роман Вольфрама фон Ешенбаха «Парціфаль»: «...реальна путь-дорога героя до Монсальвату невідчутно переходить у метафору дороги, життєвий шлях, шлях душі, який то наближає до Бога, то віддаляє від нього (в залежності від помилок, падінь героя, від подій, що зустрічаються на його реальному шляху)» [15]. Композиції творів Ешенбаха і Ленгленда ґрунтовані на середньовічній концепції homo viator, яка полягає у сприйнятті земного життя людини як мандрівки до Бога. У «Видінні про Петра Орача» мандрювання постає як паломництво до істини.

Досить незвичайною є організація розповіді в межах не одного сну, а десяти, при цьому два епізоди побудовані у формі вставних сновидінь, початок яких

позначається розповідачем як занурення в глибший сон під час іншого сну. Сни нерівномірно розподілені між розділами, і Дж. Елфорд звертає увагу на те, що кожний новий сон оформляє в поемі інший «тематичний розділ», де з'являється новий предмет обговорення або починається новий етап дискусії [130, с. 31]. Перший сон триває від прологу до *passus* IV включно, і в ньому розповідається про зустріч Вілла з леді Святою Церквою та леді Мід. Другий сон, в якому Вілл спостерігає сцену сповіді гріхів та паломництва, очолюваного Петром Орачем, охоплює *passus* V–VII. На цьому закінчується частина поеми, яка називається «*Visio*», і далі починається друга частина, що має назву «*Vita de Dowel, Dobet et Dobest*». Але сучасні дослідники дотримуються думки, що виділення цих частин і заголовки до них швидше за все не є авторськими, а були привнесені переписувачами пізніше [130, с. 30]. У третьому сні, який припадає на *passus* VIII–XII, Вілл розмовляє з персоніфікаціями на ім'я Думка, Ум, Вчення, Вченість, Письмо, Уява, а в *passus* XI вводиться вставний сон про навіяне богинею Фортуною забуття пошуку праведності. Четвертий сон, в якому Вілл бере участь у трапезі в домі Совісті, а потім вирушає в путь разом із Совістю та Терпінням, охоплює *passus* XIII і XIV. П'ятий сон про зустріч з персонажем, який зветься Аніма, припадає на *passus* XV–XVII (у XVI з'являється вставний сон, в якому Вілл знову бачить Петра Орача); у цьому ж сні Вілл веде бесіду з Вірою, Надією та Любов'ю. Шостий сон, присвячений темі спуску Христа в пекло, вкладається в *passus* XVIII; сьомий, в якому йдеться про заснування церкви – у *passus* XIX; восьмий, в якому Вілл бачить битву з військом Антихриста – у *passus* XX.

У «Видінні про Петра Орача» можна виділити три частини, поєднані образом сновидця, але різні за своїми жанровими ознаками. «*Visio*» скоріше пов'язане зі становою сатирою, традиціями карнавального сміху, низовою алегористикою, байками, фаблію. Ця частина наповнена масовими сценами і алегоричними картинками, а сновидець виконує роль спостерігача. У «*Vita de Dowel, Dobet et Dobest*» починається індивідуальний пошук Вілла, який ставить питання

алегоричним персонажам і вислуховує їх повчання, тобто на передній план В. Ленгленд виводить не зображення, а вербальне переконання. У цій частині алегоричні образи є персоніфікаціями не гріхів або чеснот, а процесів розумової діяльності, тому форма їх зображення є іншою. Портрети майже відсутні, персонажі виявляють свою сутність через мовлення, їх монологи є основним елементом структури «Vita». В останніх розділах, які можемо виділити в третю частину, поет повертається до сцен за участю великої кількості персонажів, що надає композиції поеми елементи дзеркальної побудови. Тут В. Ленгленд сплітає пошук сновидця з біблійними подіями, а у фіналі відчувається вплив апокаліптичних видінь.

В алегоричних поемах-снах основній дії зазвичай передував пролог. Там містилися рамкові елементи, представлені з різним ступенем деталізації: повідомлення про час і місце сну, про обставини, які його навіяли, характеристика сновидця. Якщо автор не вважав за потрібне ділити розповідь на книги або розділи, вступна частина видіння-сну не відокремлювалася заголовком «пролог», але його фактично утворювали рамкові елементи, що відкривали поему.

У пролозі до «Видіння про Петра Орача» містяться традиційні компоненти обрамлення сну. Розповідач повідомляє, що «влітку, коли сонце гріло», він «пішов блукати цим широким світом, щоб послухати про його дива» [173, с. 43]. Соціальна приналежність розповідача представлена розпливчато: «I shoop me into shroudes as I a sheep were, / In habite as an heremite unholy of werkes» [173, с. 1] («Надів я такий одяг, ніби був пастухом, / Вбрався, ніби пустельник, не святий у своїх справах»). Неоднозначність образу виникає через сполучник «as» – «ніби», за допомогою якого розповідач описує себе, уникаючи точного називання. Крім того, переклад допускає кілька тлумачень. Слово «shroudes» у середньоанглійській мові мало значення «одяг, вбрання», «обладунок», «вбрання священика» [194]. Для слова «sheep» у словнику наводяться значення «вівця», «член релігійної групи, християнин; парафіянин; нижчий член релігійного ордену; один з обранців на Судному дні, добродісна людина», «пастух» [193]. Як бачимо, у своєму порівнянні автор актуалізує тему



церкви (у цьому контексті «пастух» читається як «пастир»). Отже, особа сновидця подана В. Ленглендом загадково, тоді як в інших алегоричних видіннях така фігура є більш конкретизованою: у «Перлині» сновидця названо ювеліром, у «Парламенті трьох Віків» розповідач займається браконьєрським полюванням на оленя, у «Книзі про герцогиню» розповідь веде освічена людина з положенням у суспільстві, а у «Пташиному парламенті» розповідач зображує себе шанувальником читання.

В описі часу і місця сну В. Ленгленд використовує елементи традиційного *locus amoenus*: травневим ранком стомлений розповідач зупинився на березі струмка і заснув під плескіт води. Схожі обставини є в інших англійських алегоричних поемах. Розповідач «Парламенту трьох Віків» бачить сон у травні, у «Перлині» названо місяць «серпень, час врожаю» [39, с. 155], в алегоричному дебаті «Сова і Соловей», який не містить рами сну, дія відбувається літнім днем [87, с. 37]. Літній день і берег струмка згадано в поемі «Накопичувач і Марнотрат», яка, на думку Н. Коггілла, мала сильний вплив на В. Ленгленда [150, с. 41 – 42]. Однак автор «Видіння про Петра Орача» урізноманітнює топіку жанру. Поема містить географічно точну вказівку на місця сновидіння героя – це Мальвернські пагорби.

Розповідач вважає свій сон дивом. Про традиційний характер цієї деталі свідчить її поява також у Дж. Чосера. Так, в «Домі Слави» розповідач сприймає подію як дивний сон («so wonderful a drem» [202]), якого ніхто раніше не бачив, дивовижне видіння («so sely an avisyon» [202]), якого не було навіть у Ісаї, Сципіона, Навуходносора, Фараона, Турна або Елканора. У «Книзі про герцогиню» сон також здається дивним («a sweven / so wonderful» [139]), таким, що важко витлумачити.

У «Видінні про Петра Орача» сон починається з алегоричної картини. Сновидець побачив себе в пустинній місцевості – «in a wilderness» [173, с. 1], що можна також інтерпретувати як «у світі, під час земного життя» [207]. Художній простір поет організовує за принципом готичної вертикалі, пропонуючи середньовічний образ всесвіту, що складається з раю, пекла і людства: «Але коли я поглянув на схід високо до сонця, / Я побачив вежу на горі, майстерно побудовану, /

Знизу глибоку долину і в ній в'язницю / З глибокими ровами, темну і страшну на вигляд. / Між ними помітив я прекрасне поле, повне людей» [173, с. 1].

Вежа в алегоричній картині нагадує типову середньовічну архітектуру: церкви з вежами часто будувалися на узвишші і були орієнтовані на схід [152, с. 101]. Вона протистоїть не тільки долині з в'язницею, але і полю, над яким височіє. Між ними величезна відстань, і віддаленість поля-людства не тільки просторова. Динамічність людства контрастує зі статикою вежі; люди, зустрінуті в пролозі сновидцем, поспішають робити свої повсякденні справи і не замислюються про існування вежі та долини. Подібне художнє трактування образу вежі має багато спільного з Біблією, де ідея праведності, наближеності до Бога часто передається через статичний зоровий образ. За спостереженням Л.В. Таруашвілі, у Біблії праведник може уподібнюватися храмовій будівлі, нерухомій колоні, укоріненій рослині. Бог при цьому часто виступає в якості міцного фундаменту споруди або її наріжного каменю (у Новому Завіті Христа названо наріжним каменем) [105, с. 39 – 50]. Як алегорія істинної віри сприймався біблійний образ будинку, побудованого на камені. У руслі цієї традиції вірне вчення в християнській Європі було прийнято уподібнювати міцній будівлі, а хибне – хисткій або розваленій [105, с. 200]. Ці образи входять до арсеналу алегоричної літератури: до символіки архітектурних образів часто вдається Спеснер, підхоплюючи цю традицію у середньовічних поетів.

Одна з причин, чому Царство Небесне у «Видінні» символізує вежа, полягає, мабуть, у специфіці значення слова «tour», що в ранній релігійній літературі могло означати «небеса». Середньовічне образотворче мистецтво часто вдавалося до цього образу (наприклад, існують зображення Христа у вежі) [152, с. 102]. У Біблії Бог порівнюється з вежею, яка захистить від ворога (Ps. 61, Prov.18:10, Ps. 18).

Образ гори можна знайти в декількох біблійних сюжетах – вона асоціюється з відлюдництвом, одкровенням, розп'яттям, це шлях, що сполучає небо і землю [9, с. 126]. Сонце в алегоричному пейзажі є поширеним символом Христа, а також атрибутом Матері Божої в Об'явленні («Жінка, зодягнена в сонце» (Об'явл. 12:1)).

Розташування вежі на сході нагадує про Едем, який у Біблії розміщено саме в цій стороні світу. У символічному тлумаченні схід вважається еквівалентом верху, він несе значення святості, благополуччя, достатку, життєвої сили [54, с. 74].

Низ готичної вертикалі в пролозі займає ад – в'язниця в долині. Детальної розробки образу пекла в пролозі немає. Можна зробити висновок, що автор звертався не до яскравих апокрифічних описів, а до мотивів Нового Завіту, також поету не притаманні античні уявлення про пекло. Як зауважує С.С. Аверінцев, в притчах Христа чуттєва деталізація пекельних мук відсутня, а опис зведено до згадки про плач та скрегіт зубів і темряву (Мт. 8:12, Мт. 22:13, Мт. 25:30) [4, с. 16].

Подібну алегоричну картину бачимо в «Божественній комедії». У першій пісні Пекла, яка служить прологом до всієї поеми, герой, заблукавши в похмурому лісі, «... опинивсь під пагорба стіною, / Яким кінчався неширокий діл, / ... / Я вгору глянув і побачив схил, / Вже убраний у сонячне проміння» [32]. На цей пагорб герой намагається зійти, але підйом важкий, і шлях перекривають леопард, лев і вовчиця. Деталі алегоричного простору служать для позначення морального стану героя. Ліс символізує гріховність, звірі, що перешкоджають підйому на пагорб добродетельності, також втілюють гріхи. Простір гріха і простір добродетельності протиставлені за допомогою контрасту світла й темряви. Символіка образу освітленого пагорба у Данте є близькою до того, що знаходимо в пролозі «Видіння про Петра Орача».

Погляд сновидця наближається до поля, заповненого строкатою юрбою. Обравши образ поля емблемою людства, В. Ленгленд спирався на сформовану в середньовічній екзегезі традицію. Мотив поля як світу, що походить від притчі про добре насіння та кукіль, де «поле це світ» (Мт.13:38), використовувався в працях Амвросія Медіоланського, Проспера Аквітанського, Рабана Мавра та інших [40].

Поет розгортає каталог станів, представники яких зображені за типовими справами. Збірний образ чесних трудівників являють собою орачі, які згадуються першими, передуючи подальшій появі в поемі Петра Орача: «Деякі займалися

оранням, лише зрідка вдаючись до веселощів; / Саджаючи та сіючи, тяжко пітніли від роботи / І здобували те, що розтратники зажерливо знищували» [173, с. 1].

Сновидець лаконічно окреслює інші соціальні групи: людей, які «молитвами та покаєнням займалися» [173, с. 2], успішних торговців, менестрелів. Але головну увагу приділено членам суспільства, які заслуговують на осуд поета: він викриває гріхи гордині, зажерливості, лінощів, розпусти, жадібності. В. Ленгленд вводить конкретні наочні деталі: перед поглядом сновидця постали удавані жебраки «з черевами та торбами, набитими хлібом» [173, с. 2], брехливі пілігрими та паломники, пустельники в рясах «з гачкуватими ціпками / Йшли до Волсінгему. а за ними їх дівки» [173, с. 3], жебрущі ченці чотирьох орденів «з користоловства під рясою» [173, с. 3] тлумачили Євангеліє у власних інтересах. Розгортається окрема сцена за участю продавця індульгенцій, який дунив людей: «Пхав їм свою грамоту і засліплював нею очі / І добував своєю буллою каблучки та брошки» [173, с. 3]. В. Ленгленд відгукується на актуальну проблему: його непокоїть моральний стан духівництва, зануреного у світську суєту. Автор показує читачеві прикмети часу: панує розбрат між церквою та жебрущами ченцями, священники прагнуть полишити бідні приходи та жити в Лондоні, замість опікування паствою вони обирають світську службу, а папські кардинали далекі від кардинальних чеснот. Критика на адресу церкви відображає процеси духовного реформування, що сколихнули різні верстви англійського суспільства, і ріднить В. Ленгленда з Дж. Вікліфом.

Після роздумів про церкву поет висвітлює іншу сферу життя держави, вводячи тему королівської влади. Він моделює ідеальний соціальний устрій, заснований на суспільному договорі: державу очолює король, «лицарство його направляло, / Завдяки владі громад він царював» [173, с. 5], а Здоровий глузд (kynde witte) обрав для короля гідних радників. Громада для загальної користі «винайшла ремесла» і «встановила орачів» [173, с. 5]; король, громада і Здоровий глузд розробили закони. Так у поемі відображається зростаюча роль парламенту як представницького органу, згоди якого повинен був шукати король при прийнятті рішень.

Спираючись на традицію дидактичної літератури, призначеної для настанови можновладців, В. Ленгленд розмірковує над якостями ідеального монарха. Тема державного управління цікавила багатьох середньовічних мислителів і письменників, які вважали «цілком природним шукати ліки від хвороб держави у зверненні до чеснот тих, хто перебуває при владі» [102, с. 12]. Подібним чином звертається до них Дж. Гавер у пролозі до «Сповіді закоханого». У В. Ленгленда слово надається кільком епізодичним персонажам, чиї поради королю складають невелику сцену дебатів. «Один божевільний, зовсім худе створіння» [173, с. 5], ставши на коліна перед королем, бажає йому справедливого правління. Подальші поради королю лунають на латині. З неба подає свій голос янгол, наполягаючи на важливості поєднання справедливості з милосердям. Йому відказує «голіард, охочий до балачок» [173, с. 6], який наголошує, що король має дотримуватися законів. Тоді громада закричала: «Веління короля для нас є узами закону» [173, с. 55]. Іронічним коментарем до дискусії про милосердя і справедливість стає байка про мишей та щурів, які вирішили підвісити дзвіночок на шию найзапеклішого ворога – kota.

Сценки, що зображують відносини kota і мишей, були дуже популярні в середньовічному мистецтві і мали кілька варіантів: похорон удавано померлого kota, битва, страта kota-тирана [33, с. 181 – 184]. Сюжет про дзвіночок також був дуже відомим, його можна знайти в казках і байках різних народів. У «Видінні про Петра Орача» така сцена натякає на сучасний стан справ в Англії, де «придворний кіт» утискає підданих, а в образах щурів і мишів зображена діяльність парламенту.

Під час наради «один поважаний щур, дуже мудрий у промовах» [173, с. 6], запропонував вдягти на kota дзвіночок, який би попереджав про його наближення, але в результаті ніхто не наважився на такий вчинок. Щури і миші постають у В. Ленгленда як покірні піддані, які потребують керівництва. Так, вони планують, почувши дзвін, подивитися на настрій тирана, і, якщо кіт захоче лише пограти, а не з'їсти їх, будуть йому коритися. Одна з мишей, усвідомивши провал задуму, заявляє про користь від кошачого контролю над ними: без нього миші знищать весь солод, і

«безлад настане серед усіх нас» [173, с. 8], а щури розірвуть людям одяг, адже «якщо ви, щури, мали б власне правління, ви не могли б контролювати себе» [173, с. 61]. Ця ж миша визнає марність усіх заходів, адже навіть якщо kota вбити, прийде інший. Більш того, новий молодий кіт буде великим лихом, бо «де кіт ще кошеля, там двір зовсім гідний жалю» [173, с. 8]. Існує припущення, що в образі цього персонажу виведено спікера парламенту Пітера де ла Мара [172, с. 264], кошеля є алузією на юного Річарда II, а свавільний кіт – на Джона Гонта, який в останні роки царювання Едуарда III і до повноліття Річарда II був фактичним правителем Англії.

Оглянувши політичну ситуацію, поет додає штрихів до портрету суспільства. Сновидець бачить корисливих стряпчих у шовкових капелюхах, баронів, городян, селян, ремісників. Своєрідний хор утворюють спів землекопів («Спаси Вас Господи, пані Еммо!» [173, с. 9]), вигуки кухарів і шинкарів, які хвалять свій товар і запрошують на обід. Отже, натопту між вежею і темницею поет надає пізнавані риси своїх співвітчизників, змальовуючи яскраву динамічну сцену. Зіставивши хронотопи «Видіння про Петра Орача» і «Божественної комедії», М.І. Нікола дійшла висновку, що «Ленгленд йде далі Данте, відмовляючись і від проектування реального світу на світ потойбічний і від підтримки ілюзії інобуття; він прямо переносить дію видіння в площину земного, "цьогобічного" життя» [78, с. 22].

Байкові образи і стиль опису людської юрби, насиченого побутовими деталями, вказують на орієнтацію В. Ленгленда на традиції «низового» сміху, станової сатири. Сновидець є далеким від того різновиду «високої» книжкової культури, в якій заглиблений розповідач Дж. Чосера, що захоплюється сюжетами античності. Складається враження, що Вілл наблизений до середовища городян, третього стану суспільства, де перевагу надавали байкам, тваринному епосу, сатири.

Вежа і темниця, що символізують рай і пекло, утворюють у «Видінні» систему не тільки географічних, але й духовних координат. Це простір доброчесності і простір гріха, два моральних полюси існування людства – добро і зло, і між ними знаходиться сновидець, без належного керівництва не здатний усвідомити своє

становище і вибрати вірний шлях. Його наставницею стає леді Свята Церква, що з'являється в *passus* I. Її промова пояснює сновидцеві значення образів прологу.

Постать наставника була дуже поширеною в алегоричній літературі. Протягом всього твору розповідача міг супроводжувати один наставник (наприклад, дама Філософія з «Розради від Філософії» Боеція) або різні в залежності від етапу пізнання розповідачем тієї істини, до якої він йде (у «Романі про Троянду» до закоханого звертаються Амур, дама Розум, Друг, а в «Божественній комедії» функцію провідника і вчителя виконує Вергілій, який веде героя до чистилища, а в раю його змінює Беатріче). У «Видінні про Петра Орача» сновидця послідовно повчають різні алегоричні персонажі, але першою розкриває перед ним нагальну проблему людського існування – спасіння душі – саме Свята Церква.

В. Ленгленд повідомляє про зовнішність Святої Церкви небагато: «Леді з гарним обличчям, одягнена в полотняний одяг, / Спустилася з замку і привітно звернулася» до розповідача [173, с. 9]. Її одяг символізує простоту і чистоту, а за допомогою просторового положення персонажу поет матеріалізує поняття святості. Вираження зв'язку наставника зі сферою божественного через його співвіднесеність з простором верху є топосом алегоричної літератури. Так, мотив спуску використовується в «Романі про Троянду», де дама Розум виходить з вежі, здаючись сновидцеві райською істотою, яку Бог створив за Своєю подобою [67, с. 61]. У Боеція дама Філософія приходить, «злинувши з високостей» [20, с. 48]. У «Домі Слави» Дж. Чосера з неба прилітає золотий орел, який є посланцем Юпітера.

Основна характеристика образу Святої Церкви дається поетом через мовлення. Не називаючи свого імені, леді звертається з повчанням до сновидця, який демонструє щире невідання, ставить наївні питання. На його недосконалий духовний стан вказують перші слова гості: «Сину, ти спиш? Бачиш цих людей – / Як вони зайняті цим безладом? / ... / Про інше небо, крім тутешнього, вони і гадки не мають» [173, с. 9]. Питання слід розуміти і в переносному сенсі: поет використовує поширений в Біблії і біблійних коментарях образ сну як духовного незнання,

духовної сліпоти [187, с. 37]. Важливе значення при цьому має ім'я сновидця Вілл (Will), яке з'явиться на сторінках поеми пізніше. Воно перекладається як «воля» і алегорично втілює «кожного християнина і проблеми, з якими йому доводиться стикатися» [187, с. 35]. Отже, урок Святої Церкви треба розглядати в контексті дискусії про спасіння: він буде спрямований на обґрунтування цінностей, на користь яких людині слід зробити вибір, маючи дану Богом свободу волі.

Свята Церква витлумачує для сновидця значення алегоричної картини. Вона пояснює, що у вежі на горі живе Істина, батько віри і творець людей, а темниця в долині – це замок горя, в якому живе Неправда (Wrong) – батько Брехні. Ймовірно, ідею «родоводу» поет почерпнув з Біблії, де Ісус говорить про диявола: «... він неправдомовець і батько неправді» (Ів. 8:44). Крім імен і «родоводу» персонажів, поет загострює увагу на їх діях по відношенню до людства. Істина постає як творець, як джерело земних благ: «Тому він наказав землі забезпечувати кожного з вас / Шерстю, полотном, необхідною їжею» [173, с. 10]), а в образі Неправди підкреслюється віроломність і прагнення до руйнування (він підштовхнув до зла Адама і Єву, Каїна, Юду, «він – руйнівник любові і бреше їм усім: / Тих, хто вірять у його скарб, він зраджує найшвидше» [173, с. 11]).

Перераховуючи дари Істини, Свята Церква наголошує на важливості їх помірнього використання. Порочність непомірності наставниця пояснює на прикладі Лота, який, випивши вина, злягався з власними доньками. Характерний для всієї поеми пафос цінності праці звучить і в словах Церкви: вона підкреслює, що без пияцтва людина буде найкращим працівником. Частина повчання дається у формі прислів'їв: «Помірність – це ліки» [173, с. 10], «не все годиться для душі, чого просить шлунок, / І не всі є поживою для тіла, що є життям для душі» [173, с. 10].

Але Вілла хвилюють мирські справи, і він цікавиться, кому належать гроші цього світу. Наставниця переказує епізод Нового Завіту, де Христос радить: «Віддайте кесареві кесареві, а Богові Боже» (Мт. 22:21, Мк. 12:17, Лк. 20:25). Коли Христос запитав, про кого йдеться у написі на монеті і хто на ній зображений,



відбувається діалог: «Cesares, – сказали вони, – кожен з нас добре його бачить». / «Reddite Cesari, – сказав Бог, – що Cesari належить, / Et que sunt Dei Deo, інакше ви погано вчините» [173, с. 11]. Така двомовність є характерною для стилю всієї поеми і може зустрічатися в межах одного рядка, також розмір латинського тексту, введеного в англійську, може досягати одного або кількох рядків. Як правило, латинські фрази в «Видінні про Петра Орача» являють собою цитати з Біблії.

Таким чином, промова Святої Церкви містить біблійні алюзії у вигляді прямої цитації або переказу, чим наближається до стилю проповіді. До текстів середньовічних проповідей зазвичай включалися «*exempla*» (приклади) – повчальні історії, які давали слухачам наочний урок поведінки, що веде до спасіння душі. Їх сюжети проповідники часто брали з Біблії [27, с. 19]. Цим прийомом користується і В. Ленгленд, ілюструючи подібними прикладами доводи Святої Церкви.

Вражений мудрістю наставниці, сновидець зважився дізнатися її ім'я. Гостя відповідає: «Свята церква я, – сказала вона, – ти мусиш мене знати. / Я першою прийняла тебе і вірі навчила. / Ти дав мені поручителів, що будеш виконувати мої веління / І любити мене вірно, поки триватиме життя» [173, с. 12]. У ситуації розкриття імені наставниці є багато спільного з поступовим упізнанням дами Філософії у творі Боеція. Спочатку розповідач не розуміє, хто ця «на диво владна жінка» [20, с. 46], і лише після її слів «упізнав свою годувальницю, що піклувалася мною, відколи я ще хлопцем був» [20, с. 48]. Турбота Святої Церкви також схожа з турботою Філософії про свого вихованця. Дама Філософія його «вигодувала колись своїм молоком» [20, с. 47], дала «таку зброю, яка слугувала б нездоланим захистом, якщо б сам ти одразу ж її не відкинув» [20, с. 47].

Впавши на коліна, сновидець благає помолитись за нього і задає головне питання поеми: «Як мені спасти душу?» [173, с. 12]. Він отримує відповідь: «Коли всі скарби випробувані, – сказала вона, – Істина виявляється найкращим. / Я посилаюся на текст “Deus caritas”, щоб довести це; / Вона настільки гідна любові, наскільки дорогим є сам Бог» [173, с. 12]. У промові Церкви встановлюється зв'язок

між істиною і любов'ю. Любов до Бога і до ближнього є для автора найвищою цінністю, і доведенню її виняткової ролі для спасіння приділяється багато уваги.

Маючи бажання знайти скарб Істини, Вілл відчайдушно просить: «Але у мене немає внутрішнього відчуття (*kynde knowunge*), – сказав я, – і ви повинні краще навчити мене, / Якою силою в моєму тілі він породжується і де» [173, с. 14]. Концепція «*kynde knowunge*», на відсутність якого в різних епізодах поеми скаржиться сновидець, займає важливе місце у філософії В. Ленгленда. На думку Б. Харвуда, поет розглядає «*kynde knowunge*» як інтуїтивне пізнання [164, с. 9]. Це дозволяє пов'язати В. Ленгленда з традицією містиків: можна припустити, що Вілл хоче відчутти внутрішнє, інтимне переживання близькості до Христа, тому доводи Церкви не можуть замінити для нього особистого досвіду.

Скарга Вілла змушує Церкву дорікати, що він є дурним, погано навченим латині і, отже, його юнацькі роки були згаяні. Ця деталь може вказувати на клерикальну освіту сновидця, бо вивчення латини було її обов'язковою частиною. Пояснюючи концепцію «*kynde knowunge*», Свята Церква підкреслює, що розуміння любові до Бога міститься в людському серці. Вона дає короткі визначення, як це міг би зробити священник, прагнучи відповісти на питання за допомогою зрозумілих образів. Так, вводиться лексика зі сфери медицини: «Любов є небесним засобом<sup>4</sup>: / Жодного гріха не побачиш на тих, хто вживає це зілля<sup>5</sup>» [173, с. 14]; «любов є лікарем життя» [173, с. 16]. Мотив лікування спирається на традицію, прояви якої знаходимо в «Розраді від Філософії», трудах Дж. Вікліфа, а також «Королеві фей» Е. Спенсера. У Боеція утішання розповідача базується на концепції зцілення душі, а розмова з ним наставниці має, за висловом Р.Р. Майорова, «терапевтичний характер». Філософія ставить діагноз, застосовує лікування, чергуючи «більш м'які і слабкі цілющі засоби з більш гіркими і сильними» [71, с. 395]. Дж. Вікліф зобов'язує

<sup>4</sup> В оригіналі – «*triacle*». У середньоанглійській мові слово мало значення «протиотрута» та «ліки, медичний засіб» [204].

<sup>5</sup> В оригіналі – «*spise*». Серед значень слова – «ліки, медичний засіб» [197].

священиків своєчасно лікувати духовну хворобу пастви, а Христос постає в його проповіді цілителем, який рятує від сліпоти [81, с. 95 – 96]. У «Королеві фей» очищення душі лицаря Редкрасса Е. Спенсер зображує як лікування тіла лікарями Терпінням, Каяттям і Єпітимією [89, с. 63].

Крім медицини, Свята Церква звертається до сфери адміністративного управління і юридичної практики: «Любов є провідником народу Господа на небі / І посередником, як мер між королем і громадою; / ... встановлює закони, / На людину за її злочини вона накладає пеню» [173, с. 15]). Зіставлення з конкретними реаліями повсякденного життя допомагає надати складному абстрактному поняттю наочності, показати його в різних ракурсах. Образи з області права і політики характерні і для проповідей Дж. Вікліфа [81, с. 96].

Промова Святої Церкви звучить як звернення до широкої аудиторії. Вона проповідує про Сина Божого, якому Бог Отець з любові до людства дозволив померти і який просив про милосердя до своїх мучителів. Поєднання сили Христа з Його лагідністю поет робить прикладом для можновладців. Звертаючись до багатіїв, Церква наполягає на важливості любові до ближнього і добрих справ, адже без цього вони матимуть «не більше заслуг своїми месами і годинами, / Ніж Малкін своєю незайманістю, яка не цікавить жодного чоловіка» [173, с. 15 – 16]. Вкладаючи таке фривольне зауваження в уста Святої Церкви, яка говорить про сакральну проблему спасіння душі, автор наближається до стилістики проповіді мандрівних францисканців та домініканців, які для пожвавлення уваги пастви могли залучати кумедні байки, епізоди з «Роману про Ренара», анекдоти, жарти, плітки, які полюбляла народна аудиторія [33, с. 11]. Для полегшення сприйняття В. Ленгленд використовує ще один прийом: біблійний вислів «віра без діл мертва» (Як. 2:26) він перефразовує на свій лад, надаючи йому наочно-чуттєвий характер: вона «мертва, як одвірок, якщо тільки її не супроводжують справи» [173, с. 16]. Побутові реалії вводяться і в зверненні до духовенства, чия «цнотливість без милосердя заслуговує на кайдани пекла; / Вона така ж марна, як світильник без вогню» [173, с. 16]. Своєю

проповідь любові Свята Церква завершує висновком, що любов – «прямі ворота, що ведуть в небо» [173, с. 16], а також повторює, що істина – то найбільший скарб.

Таким чином, мова алегоричного персонажа дуже близька до проповіді не тільки за ідейним змістом, але і за стилістикою: вона насичена прислів'ями, прикладами, містить безпосередні звернення до різних категорій читачів, латинські цитати з Біблії. Складні абстрактні поняття матеріалізуються в конкретних образах, пов'язаних з повсякденним життям. Кінець проповіді Церкви повторює вихідне положення, запам'ятовуванню сказаного також сприяє алітерація.

Образи Святої Церкви, Беатріче, Філософії і Перлини стають спробою авторів відповісти на споріднене коло питань. Стаючи посередниками між сферою божественного і людиною, ці персонажі розкривають перед розповідачами вищі істини. Боецій покладає на Філософію місію зцілення душі, спираючись на традицію античної культури, «де філософія довго була наділена життєтворчою і душеспасительною функцією, що майже повністю перейшла потім до релігії» [71, с. 395]. У пізніших авторів цю роль виконують образи, пов'язані з християнством. Так, Перлина переконує розповідача не сумувати про смерть маленької дочки і доводить провідну роль Божої благодаті у справі спасіння. Беатріче вказує Данте шлях духовного сходження, подібним чином Свята Церква відкриває розповідачеві, що найважливішим принципом християнства є любов, яка приведе його до раю.

Образи, створені В. Ленглендом, згодом переосмислює Е. Спенсер. Він об'єднує поняття істини та ідею справжньої (англіканської) церкви в образі принцеси Уни. Е. Спенсер робить акцент на зоровому сприйнятті, наближуючи образ до емблеми, збільшуючи кількість алегоричних деталей. У білому вбранні, огорнена чорним плащем, Уна їде на білому віслиюку, а слідом біжить біле ягня. За допомогою релігійних символів поет пов'язує Уну з Христом і Дівою Марією, домінуючий в портреті білий колір означає чистоту і невинність, чорний плащ символізує траур за втраченим раєм. У «Королеві фей» Уна грає ту ж роль, що і

Свята Церква В. Ленгленда, стаючи рятівницею і наставницею лицаря Редкрасса, допомагаючи йому йти до Небесного Єрусалиму [92, с. 5].

Отже, у пролозі та *passus* I, який є органічним продовженням прологу, В. Ленгленд характеризує особу розповідача і обставини сновидіння, вводить традиційну фігуру наставника, створюючи жанрові очікування читача. Топіка жанру розуміється поетом широко, події видіння переносяться з потойбіччя до сучасного світу. Пролог і *passus* I виражають морально-релігійну позицію поета і задають проблематику твору. На відміну від Дж. Чосера і Данте, античної міфології В. Ленгленд не використовує. Автор «Видіння про Петра Орача» орієнтується лише на той тип книжкової культури, який спирався на Біблію, а також долучає елементи «низової» культури – побутові деталі, тваринні образи, прислів'я, комічні штрихи. Так автор сполучає повчання з розважанням у дусі мандрівних ченців, проповіді яких були місцем зустрічі «високої» та народної культури.

### 3.2. Традиції сатири і карнавального сміху

Уроку Святої Церкви про Істину поет протиставляє її урок про Брехню (*passus* II). Наставниця наказала Віллу подивитися ліворуч, де стояли Брехня (*Fals*), Улесливість (*Favel*) і їх товариші. Автор дає простору оціночну характеристику, походження якої йде корінням углиб століть. Архетипічне протиставлення «правий – лівий» пов'язане з опозиціями «правда – неправда», «добро – зло». Вважалося, що справа від людини знаходиться її добрий дух-покровитель, а зліва злий дух-спокусник [99, с. 406]. Середньовіччю, як зауважує М. Пастуро, були притаманні негативні асоціації щодо лівої руки, успадковані від Біблії, греко-римської та германської культур. В образотворчій традиції дослідник простежує тенденцію зображати лівшами людей, зайнятих гідними осуду справами (це м'ясники, кати,

мінняйли, повії), а також нехристиян і сили пекла. Лівою рукою чинять свої злодіяння судді та кати Христа, зрадники, єретики та невірні [84, с. 222 – 224].

З лівого боку Вілл помітив якусь леді, прекрасну, але іншим чином, ніж Свята Церква – це діва Мід (в перекладі *mede* – «мзда», «хабарництво», але також «нагорода» [179]). Портрет є одним з основних прийомів побудови цього алегоричного образу, він складається з великої кількості наочних деталей: «І побачив жінку, чудово вдягнену – / Наряджену в хутра, найкрасивіші на землі, / Увінчану короною, краще якої немає і в короля. / Її пальці були вишукано прикрашені золотим дротом, / А на ньому червоні рубіни, червоні, як розпечене вугілля, / І алмази найдорожчої ціни і двох сортів сапфіри, / Східні сапфіри і берили, щоб руйнувати отруту. / Її плаття було дуже багато пофарбоване у густочервоний колір, / Зі стрічками червоного золота і дорогоцінних каменів. / Її пишне вбрання полонило мене – такого багатства я не бачив ніколи» [173, с. 17]. Портрет Мід продовжує мотив скарбу, що звучав у проповіді Святої Церкви, а реакція Вілла показує його схильність до земних спокус і нездатність розпізнати хибний скарб.

Портрет леді Мід можна зіставити з описом зовнішності алегоричного персонажа Розкоші з «Роману про Троянду». Помітна та ж схема опису: золоті каблучки, корона, перелік дорогоцінного каміння, густочервона сукня, розшита золотом, також згадується здатність каменів захищати від отрут. Але авторські оцінки різняться. «Роман про Троянду» виражає куртуазну точку зору, у системі цінностей поета розкіш займає важливе місце. Автор «Видіння», навпаки, до розкоші ставиться критично. Крім того, Улесливість в «Романі про Троянду» не оцінюється так категорично, як у В. Ленгленда, а Правда взагалі є другом Розкоші.

Колір сукні і коштовності Мід відсилають до біблійного образу Вавилонської блудниці: «А жінка була одягнена в порфіру й кармазин, і приоздоблена золотом і дорогоцінним камінням та перлами» (Об'явл. 17:4). Корона Мід символізує її правління над світом, золото і дорогоцінні камені, як і в Об'явленні, позначають матеріальне багатство. Зовнішність цього персонажу контрастує з простим

оздобленням Святої Церкви. Подібний контраст вводить до «Королеви фей» Е. Спенсер, який протиставляє леді Уні, тобто втіленню істинної церкви і віри, «блудницю на ім'я Вавилон» – підступну чарівницю Дуессу. Вона персоніфікує брехню і католицькі віру й церкву. Уна і Дуесса ведуть боротьбу за серце і душу лицаря Редкрасса. У протилежність Уні, Дуесса одягнена в пурпурову мантию, розшиту золотом і перлами, на голові в неї багата персидська мітра [91, с. 53 – 54].

В. Ленгленд долучає елементи жанру ламентативної: Свята Церква жаліється, що Мід завдає їй багато неприємностей і гнітить її коханого Вірність (Leautee). Настроєм доби пройнято нарікання наставниці на те, що «до палацу папи вона (Мід) настільки вільно входить, як я сама» [173, с. 17]. Автор знову використовує прийом «родоводу» для загострення контрасту між образами. Батьком Мід є Брехня; Церква називає її позашлюбною донькою і в термінах феодальної ієрархії протиставляє цьому своє походження, яке дає їй перевагу перед Мід («я повинна бути вищою, ніж вона: я з кращого роду» [173, с. 18]), тому що батько Святої Церкви – Бог.

Коли Свята Церква полишає Вілла, він має можливість побачити алегоричну сцену весілля: Мід виходить заміж за «Брехню з мінливим язиком, породження ворога роду людського» [173, с. 18]. Поруч із ними – Улесливність, який «своєю приємною промовою зачарував цей народ» [173, с. 18], і Брехун (Lieres), який організував церемонію. Розповідь про оточення Мід спирається на текст Псалма 14 (в англійському варіанті – Псалма 15), перший рядок якого згадувався серед аргументів Святої Церкви: «Domine, quis habitabit in tabernaculo tuo» [173, с. 18]. У псалмі названі риси, характерні для праведників: «Господи, хто може перебувати в наметі Твоєму? Хто мешкати може на святій Твоїй горі? Той, хто в невинності ходить, і праведність чинить, і правду говорить у серці своїм, хто не обмовляє своїм язиком, ... присягає, для себе хоча б і на зло, і дотримує» (Пс. 14:1 – 4), а супутники Мід уособлюють протилежності цих рис.

Сцену весілля Мід М.П. Алексеєв порівняв з дійством середньовічного театру, а саме з жанром мораліте [44]. У сцені створюється враження суєти,

наполегливо підкреслюється численність гостей. Погляд Вілла вихоплює представників усіх верств суспільства: «Як з лицарів і з кліриків і іншого, простого народу, / Так і судових засідателів і судових приставів, шерифів і їх клерків, / Судових кур'єрів і бейлифов і торгових маклерів, / Закупівельників провіанту і продавців їстівних продуктів і адвокатів з суду під арками» [173, с. 18 – 19].

Найближчими до Мід є Симонія, Цивільне Право і судові засідателі. Улесливість виводить Мід з будуара, Симонія і Цивільне Право зачитують грамоту, надану Обманом (Gyle). Ця грамота пародіює документ про передачу власності, починаючись зі звичного в подібних середньовічних угодах кліше: «*Sciant presents et futuri*» (нехай знають теперішні і майбутні) [178]. Вона містить також інші необхідні юридичні елементи: вказується плата за власність, яку отримують молоді («за це вони віддадуть в кінці року / Свої душі Сатані» [173, с. 20]); наводиться перелік осіб, які засвідчили акт; акт скріплюється печаткою «в день диявола» [173, с. 20].

У грамоті детально, як того вимагала юридична практика, визначається, якими гріхами володітимуть Мід і її чоловік. Подружжя матиме право «бути принцями в Гордині і зневажати бідність, / Обмовляти і хвалитися, і лжесвідчити, / Знущатися, і сваритися і лихословити, / Бути норавливими і зухвалими, і порушувати десять заповідей, / І герцогство Заздрості і Гніву разом / З невеликим замком розбрату і безглуздої балаканини. / Графство Жадібності і всі навколишні його області, / Тобто лихварство і скупість, – все я їм жалую, / В торгівлі і в маклерстві, за повної запоруки злодійства; / І весь маєток Розпусти в довжину і ширину» [173, с. 19]. Така «географія гріха» є протилежністю шляху до Істини у *passus V*, який буде проходити через «мапу» біблійних заповідей. Перелік гріхів включає також обжерливість: документ дозволяє «весь день пиячити в різних тавернах», «у пісні дні жерти раніше, ніж настане пора», «вечеряти, поки не нападе сон», «роз'їстися, як міська свиня» [173, с. 20]. Завершує список гріхів лінивство: дається дозвіл валятися в ліжку до погладшання, але тут же констатуються сумні наслідки – грішник буде доведений до відчаю і не сподіватиметься вже на спасіння. Стилістика цього



документу вказує на володіння В. Ленглендом прийомами пародії, гротеску, «вивертання навиворіт», зниження, пов'язаними з «низовою» сміховою культурою.

Весілля леді Мід викликає обурення Теології. В її промові показана інша сторона значення слова «mede» – «нагорода»: «Бо Мід є законно народженою від Винагороди» [173, с. 20], вона належить Істині, тому що працівники повинні отримувати плату за свій чесний труд. Теологія вимагає поїхати в Лондон, де перед королем буде доведена або спростована законність шлюбу Мід з Брехнею. Станова сатира у цьому фрагменті будується на основі гротеску: алегоричні фігури їдуть у Вестмінстер на представниках закону, як на конях. Мід сідає «на шерифа, заново підкованого» [173, с. 21], Брехня – «на засідателя, який трусив м'яким підтюпцем» [173, с. 21], судових приставів наказано вбрати як верхових коней, комісарій тягтима віз. Навколо збирається строкатий почет «з багатьох сортів людей» [173, с. 22]. Гротескні образи, основані на анімалістичних порівняннях, є прикметою стихії карнавального сміху, відзначеною М.М. Бахтіним. Вони знайдуть продовження у творчості представників Відродження, наприклад Томаса Неша, Едмунда Спенсера.

Далі в поемі розповідається про те, як король наказує схопити і покарати супутників Мід, а саму леді привести до нього. Брехня налякано втікає до жебрущів ченців, а Обман – до купців, які «одягли його своїм учнем, щоб він обслуговував народ» [173, с. 23]. Пригоди Брехуна після втечі нагадують дотепний сюжет фаблію. Спочатку його зневажають та женуть, а потім Брехун потрапляє до продавців індульгенцій, які, вимивши та переодягнувши його, долучили до свого заняття. Після цього Брехуна покликали лікарі, щоб він розглядав сечу, а згодом – бакалійники, менестрелі і посильні. Зрештою Брехуна зманили жебрущі ченці, які нарядили його у свій одяг. Таким чином, автору вдається «оживити» алегоричні фігури, ввести різні ракурси їх характеристики.

При дворі короля Мід знаходить теплий прийом як гостя, а не як арештована (passus III). Її розважають менестрелі, на уклін приходять судді, клерки і сповідник в одязі жебрущого ченця, а вона роздає багаті подарунки. Сповідник пророкує

спасіння душі Мід за умови, якщо вона подарує церкві коштовне вітражне вікно – так В. Ленгленд звертає увагу читача на профанацію християнських принципів в сучасному світі. Король засуджує діву Мід за зв'язок з Брехнею, але прощає її, пропонуючи побратися з лицарем на ім'я Совість. Між Совістю і Мід розгортається суперечка, що надає епізоду характер жанру дебатів, популярного в англійській середньовічній літературі (наприклад, дуже відомим є алегоричне словопріння «Сова і Соловей»). За законами цього жанру, персонажам по черзі надається право відстоювати власну позицію. Вони спростовують чужі аргументи, висувають свої, вправно користуються різними риторичними прийомами.

Совість виражає моральний ідеал автора. Він одразу ж відмовляється стати чоловіком Мід і перелічує її зlodіяння. Мід «нестійка у вірі, віроломною є її мова» [173, с. 28], продажна, що підкреслюється нагнітанням синонімів: «вчить розпусті», «навчає розпущеності», «немає краще звідниці», «вона – розпусниця сама по собі», «загальнодоступна, як битий шлях» [173, с. 28]. У промові Совісті згадуються події англійської історії XIV ст., у тому числі міститься історична алюзія на безславний кінець Едуарда II, скинутого з престолу. Персонаж попереджає короля: «Вашого батька вона довела до падіння брехливими обіцянками / І отруїла пап і зла наробила святій церкві» [173, с. 28]. Розповідь про історичні події виконує функцію прикладу, посилює актуальність аргументу.

Коли король дозволяє леді Мід виправдатися, вона робить відправним пунктом своєї промови поняття брехні, на яке спирався Совість. Спритно використовуючи доводи супротивника проти нього самого, Мід діє подібно досвідченому учаснику диспуту: «Ні, государю, – сказала ця леді, – ви повірите йому менше, / Коли ви точно дізнаєтесь, де неправда», «добре ти знаєш, брехун, якщо тільки ти не станеш брехати, / Що ти переходив на мою сторону одинадцять разів» [173, с. 29]. Промова Мід полемічно звернена до її противника: «А ти знаєш, Совість, я прийшла не сваритись / І не паплюжити твою особу з гордим серцем», «ти гніваєшся зараз, і мені це здається дивним» [173, с. 29], «а поміж тим ти очорнив

мене тут перед королем» [173, с. 30]. Мід не заперечує своє прагнення роздавати дари, але підкреслює благодотворний характер цих дій; заявляє, що Совість і сам роздавав золото; відкидає звинувачення в тому, що вона згубила попереднього короля. Повторюючи прийом, до якого вдається Совість, Мід описує роль свого опонента в подіях англійської історії. Вона натякає на невдачі Едуарда III в Нормандії, якого Совість, за її словами, «часто ганьбив», «заповзав у хатину, відчуваючи холод в пальцях», «без жалю, грабіжник, ти грабував бідних людей / І відносив на спині їх мідь у Кале для продажу» [173, с. 30]. На противагу цьому, леді Мід хвалиться власними заслугами у військовій кампанії: «Я залишалася тут з моїм государем, щоб охороняти його життя. / Я робила його людей веселими і розганяла печаль; / Я плескала їх по спині і підбадьорювала їхні серця» [173, с. 30]; також вона наголошує на важливості подарунків та винагороди для всіх людей, в тому числі і короля. Багаторазове повторення слова «Мід» у цьому фрагменті створює відчуття, що Мід царює над світом, що це загальний закон життя.

Королю до смаку слова леді Мід, він переконаний в її правоті. Але Совість доводить, що «є два різновиди Мід» [173, с. 31]: перший – нагорода на небі за праведне життя, а другий – корисливість. Для застереження короля Совість наводить історію Саула, якому Бог повелів знищити всіх амалекітян і їхнє майно, нічого не залишаючи собі. Однак Саул спокусився майном царя, і тоді «таке нещастя Мід принесла царю Саулу, / Що Бог зненавидів його назавжди, а слідом і всіх його нащадків» [173, с. 32]. Епізоди сучасної автору і біблійної історії рівним чином служать для ілюстрації та пояснення ідей автора. Крім того, звернення до біблійної історії надає проблемі позачасовий характер.

Тепер на свій захист висловлюється Мід, яка через слова Совісті стала «розгніваною, мов буревій» [173, с. 34]. Вона посилається на фрагмент тексту Вульгати: «Honorem adquiret qui dat munera» (пошану здобуде той, хто дає подарунки) [173, с. 34]. Тоді Совість висміює свою суперницю, розповідаючи анекдот на тему читання Біблії мирянами. Він порівнює Мід з леді, яка зраділа,

побачивши в кінці сторінки фразу «omnia probate». Але якщо б вона не полінувалася перегорнути сторінку, то побачила б продовження, яке істотно змінює значення початку: «Quod bonum est tenete<sup>6</sup>» [173, с. 34–35]. Так і Мід побачила би «вельми неприємний текст для тих, хто бере Мід» – вона «animam autem aufert accipientum» (викрадає душу тих, хто приймає) [173, с. 35].

Але король все ще не переконаний у тому, що Мід треба засудити, і просить Совість поцілувати її на знак примирення (passus IV). Совісті доводиться кликати на допомогу Розум, щоб наставити короля. Отже, нову алегоричну сцену присвячено проблемі розумного і справедливого управління державою. В королівському суді починається розбір скарги алегоричного персонажа Мир на регулярні насильство і грабіж з боку іншого персонажа на ім'я Неправда. Король за порадою Совісті наказує покарати кривдника, але у справу втручається Мід. Вона пропонує Миру відшкодування у вигляді коштовного подарунку, і той пристає на пропозицію просити про помилування Неправди. Однак поряд із Розумом король прагне бути справедливим, а сам Розум відмовляється мати жалість до лиходія. Тепер Мід не може уникнути осуду: король розуміє згубність корисливості і висловлює бажання царювати разом з Розумом і Совістю. Завершуючи на такій оптимістичній ноті перший сон, В. Ленгленд змальовує образ ідеального государя, і, на нашу думку, епізод можна розглядати як авторський варіант «зеркала» для правителів.

На прикладі цієї частини «Видіння про Петра Орача» помітно, що поема має багатоскладну структуру і сполучає різноманітні жанрові ознаки: форма видіння дозволила об'єднати елементи дебатів, проповіді, ламентіції, байки, мораліте, фаблію, пародії. Ця риса виявляє причетність В. Ленгленда до досягнень англійського літературного процесу XIV ст., коли тенденція синтетичних жанрових утворень була характерною, як зазначає М.І. Нікола, майже для всіх прославлених творів [81, с. 208].

---

<sup>6</sup> Вислів має такий вигляд в українському перекладі: «Усе досліджуючи, тримайтеся доброго!» (1Сол. 5:21).

Коли король з лицарями вирушили на церковну службу, сновидець прокинувся і пішов своїм шляхом (*passus V*). Однак незабаром Вілла охопила слабкість, і він почав бурмотіти молитви, що допомогло заснути. Він знову бачить «поле, повне людей» [173, с. 42], на якому з хрестом у руках проповідує Розум. Розум звертається до різних соціальних груп, а тим прочанам, які шукають святого Якова і святих Риму, він радить краще шукати святого на ім'я Істина. Покаянні настрої віруючих уособлює фігура Покаяння, який вислуховує сповідь персоніфікованих Смертних Гріхів.

Уявлення про гріхи і чесноти було однією з центральних ідей у середньовічній релігійній свідомості, що сприймала весь світ як поле битви добра і зла. Християнськими мислителями склалися різні класифікації гріхів, але до початку XIII ст. закріпилася класифікація Григорія Великого. Гріхи в ній розташовувалися в такому порядку, починаючи з найстрашнішого: гординя (*superbia*), заздрість (*invidia*), гнів (*ira*), смуток (*accidia*), жадібність (*avaritia*), обжерливість (*gula*), розкіш (*luxuria*). У XIV ст. німецький містик і проповідник Генріх Сузо запропонував інший порядок розташування гріхів: *superbia*, *avaritia*, *luxuria*, *ira*, *gula*, *invidia*, *accidia*. Таким чином, поступово відбувається переоцінка серйозності гріхів, пов'язана «з глибокими змінами в середньовічному суспільстві, розвитком товарно-грошових відносин і зростанням міст» [69, с. 126].

Сім Смертних Гріхів стали одним з найпопулярніших мотивів середньовічного мистецтва. Вони з'являлися в різноманітних наочних втіленнях: у вигляді сходинок, дерев, ран, хвороб [69, с. 127 – 128]. Крім того, гріхи і чесноти могли уособлювати людські фігури, які б'ються, як це відбувається, наприклад, у «Психомахії» Пруденція. У готичній скульптурі фігура чесноти часто зображалася такою, що попирає ногами порок у вигляді тварини або людини [116, с. 215]. Гріхи та чесноти наділялися атрибутами – предметами або тваринами, які робили їх упізнаваними: наприклад, Жадібність могла виглядати як людина з гаманцем, пацюком, жабою або гарпією, що вчепилася в її спину [110]. Моральні якості також

було прийнято втілювати в образах біблійних персонажів (наприклад, Авраам позначав послух, Йов – терпіння, Юдита – смирення) [69, с. 128]. Коли до християнського релігійного життя входить обов'язкова сповідь, особливе місце в духовній літературі XIII – XIV ст. починає приділятися таким творам про гріхи і чесноти, які готували парафіян до цієї важливої процедури [69, с. 127]. Звична для віруючих подія сповіді як розповіді про скоєні гріхи пародійно переосмислюється у «Видінні про Петра Орача».

У «Королеві фей» Е. Спенсера, на яку поема В. Ленгленда мала великий вплив, також зображена сцена за участю семи Смертних Гріхів. Дія відбувається в четвертій кантиці першої книги, у замку Гордині, куди потрапляє головний герой лицар Редкросс. Перелік персоніфікованих Гріхів у цих творах майже збігається, але порядок їх появи є різним. У «Видінні про Петра Орача» це Гординя, Розкіш («Leshour»), Заздрість, Гнів, Жадібність, Обжерливість, Лінивство. У «Королеві фей» перед читачем проходять Гординя, Лінивство, Обжерливість, Розпуста («Leshery»), Жадібність, Заздрість, Гнів. Обидва поети створюють багатофігурну, густонаселену композицію. Структура епізодів, в яких виступають фігури Смертних Гріхів, в поемах Е. Спенсера і В. Ленгленда не є однаковою. Е. Спенсер твердо дотримується принципу симетрії, слідує чіткій схемі побудови образу. За винятком Гордині, якій надана більш розгорнута характеристика, кожному гріху відведено по три станци. В. Ленгленд не прагне до симетрії описів: для Гордині і Розкоші в нього знаходиться зовсім небагато слів, характеристики інших значно більші за розміром.

Починаючи перелік гріхів з Гордині, В. Ленгленд приділяє їй всього кілька рядків, тому в його художньому рішенні цей гріх не справляє враження самого страшного. Портрета Гордині автор не дає, обмежуючись зазначенням її імені: «Перонелла з гордим серцем» («Peronelle Proude-herte»), однак у тексті не показані прояви гріха гордині в діях персонажа. Під час покаяння Перонелла «простяглася на землі / І довго лежала, перш ніж підняла очі вгору і стала кричати: «Помилуй, Господи!» [173, с. 44]; вона пообіцяла бути смиренною і носити волосяницю.

У «Королеві фей» гріх Гордині втілений в образі діви Люцифери, що узурпувала королівський трон. Для характеристики цього гріха Е. Спенсер використовує багато прийомів – зображення замку Люцифери, її портрета, опис її родоводу, правління та радників – смертних гріхів. Під час парадного виїзду, що відбувається при скупченні дам і кавалерів, шість інших гріхів на символічних тваринах тягнуть її повозку, якою править Сатана. Портрет Люцифери, в якому переважають образи сяйва, будується за допомогою великої кількості зорових деталей, які поет «нагнітає за принципом градації» [90, с. 26], наближуючи його до емблеми. Е. Спенсер поєднує біблійні алюзії з мотивами античної міфології. Так, Люцифера порівнюється зі сповненим гордині Фаетоном, її батьки – владики пекла Плутон і Прозерпіна, але діва гордовито називає себе дочкою верховного бога Юпітера. Портретові Люцифери передуює опис її палацу, який гордовито височіє на слабкому фундаменті – піщаному пагорбі. Як вважає Л.П. Привалова, біблійні алюзії – мотив будинку на піску (Мт. 7:26), мотив широкої дороги, що бере початок від вислову «увіходьте тісними ворітьми» (Мт. 7:13), дозволяють ототожнити її з «дочкою Вавилона» [90, с. 26]. Біля ніг Гордині лежить жахливий дракон – символ Сатани в християнському мистецтві. Приділяючи цьому гріху стільки уваги, Е. Спенсер підкреслює чільне місце Гордині серед інших гріхів як найтяжчої провини. Як вже було сказано, В. Ленгленд зображує Гординю досить побіжно, а прийоми побудови образу Люцифери є подібними до тих, які використовуються для зображення Мід (портрет, родовід, опис супутників, алюзії на вавилонську блудницю, деталі, які вказують на панівний статус). Фіксація уваги на образі Мід справляє враження, що найстрашнішим пороком В. Ленгленд вважає пристрасть до наживи, що вписується в загальну тенденцію середньовічної думки. За спостереженням Й. Гейзінги, починаючи з XIII ст., сріблолобство, або жадібність, конкурує з гординею за роль гріха, який веде до загибелі світу [115, с. 36 – 37].

У «Видінні про Петра Орача» другим сповідається гріх Розкоші, який створений поетом з найбільшою економією художніх засобів. Персонаж благає про

прощення гріхів і дає обіцянку з цього моменту сім років по суботах «пити тільки воду і обідати лише один раз» [173, с. 44]. Подробиці гріховного минулого персонажу, як і у випадку з Гординею, В. Ленгленд не повідомляє. Але інші гріхи виглядають у «Видінні про Петра Орача» як закоренілі грішники, і читач дізнається про те, як вони віддавалися пороку до покаяння.

Образ Заздрості В. Ленгленд будує, починаючи з портрета: «він був блідий, як шолом», «одягнений у вереття», «з чернечого одягу були його рукава», «як порей, що довго пролежав під сонцем, / Так виглядав він зі своїми запалими щоками», «його тіло роздулося від гніву так, що він кусав собі губи» [173, с. 44]. Повнішою мірою характер персонажа розкривається у прямій мові, коли він сповідається. Зізнання Заздрості містить велику кількістю подробиць, він повідомляє про свою поведінку у звичних побутових ситуаціях. Так, він бажає нещастя своїм знайомим, а в церкві молиться, «щоб Христос послав горе тим, / Хто забрав мої миску і дроне простирадло» [173, с. 45]. Одразу після цього він помічає в Елейн нову сукню і мріє її привласнити. Живучи серед городян у Лондоні, Заздрість «наклепом нацьковував маклера ганити товари інших людей» [173, с. 46]. Наявне в характеристиці і анімалістичне порівняння: «Я живу без любові, немов злий собака» [173, с. 46], також згадуються хвороби, які вразили персоніфікований гріх: «його ніби параліч розбив» [173, с. 44], «все моє тіло роздувається від гіркоти моєї жовчі. / Я не можу їсти багато років так, як треба людині, / Бо заздрість і бажання зла погано перетравлюються» [173, с. 46]. Заздрість наївно запитує в Покаяння, який засіб може «очистити мою утробу» [173, с. 46], бо йому не допомагають послабити дію жовчі ні цукор чи будь-які солодощі, ні ліки, ані сповідь та сором.

Гнів у «Видінні про Петра Орача» не виглядає агресивним, але він займається вкрай небезпечним лихослів'ям. В. Ленгленд коротко описує його зовнішність: «Ось прокидається Гнів з двома білими очима / І з сопливим носом і обвислою шиєю» [173, с. 46]. Колись Гнів був жебрущім ченцем і монастирським садівником. В якості садівника він прищеплював брехню іншим ченцям, і в результаті люди стали



охочіше ходити на сповідь до них, ніж до парафіяльних священників. Працюючи монастирським кухарем, Гнів «готував їм супи з пліток» [173, с. 47], і його страва призвела до бійки між мешканками монастиря. В. Ленгленд супроводжує образ комічними штрихами: Гнів скаржиться на покарання, яких зазнав від ченців.

Огидний портрет Жадібності вирізняється наочністю. Цей персонаж на ім'я сер Херві голодний і худий, з навислими бровами, товстими губами і гнійними очима; «як шкіряний капшук, звисали його щоки», «як у мужика, беконом засалена була його борода», «з очіпком на голові, а зверху повний вошей капелюх» [173, с. 48]. Традиційною деталлю є вбоге вбрання Жадібності: він одягнений в таке лахміття, що навіть воші воліли б його полишити. Під час сповіді Жадібність ділиться подробицями власної біографії. Ще учнем він навчився обважувати покупців, потім у сукнарів набув навичок розтягування сукна. Комічний ефект виникає в результаті нерозуміння грішником своєї гріховності. Коли Покаяння запитує, чи відшкодував він заподіяну ним шкоду, Жадібність відповідає, що колись він забрав у сплячих купців мішки. Покаяння пояснює, що це грабіж, а Жадібність каже: «Я думав, що грабіж і є відшкодування» [173, с. 50]. Із задоволенням він розповідає, як займався лихварством.

На відміну від переважно монологічної промови інших гріхів, в яку Покаяння втручається лише зрідка, радячи покаятися (а дві перші короткі сповіді взагалі не перериваються ним), з Жадібністю у Покаяння зав'язується діалог. Він відбувається в традиціях сповіді, тобто складається з питань, які міг би ставити сповідник, і відповідей сповідуюваного. Серед іншого Покаяння цікавиться, чи проявляє Жадібність жалість та милосердя. Персонаж, не приховуючи і навіть вихваляючись, повідомляє: «Я стільки ж маю жалю до бідних людей, скільки коробейник до кішок, / Який охоче вбиває їх, якщо зловить, бажаючи отримати їх шкуру» [173, с. 50], «мене вважають настільки ж люб'язним, як собаку на кухні» [173, с. 50]. Отже, Жадібність виглядає найзапеклішим грішником серед усіх, хто прийшов на сповідь.

Далі в «Видінні про Петра Орача» йде гріх Обжерливості, який зветься сер Ненажера (Gloutoun). У цьому образі переважає не портрет (повідомляється тільки, що він «був здоровилом» [173, с. 54]), а розповідь про те, як сер Ненажера провів день. Він збирався до сповіді, але дорогою потрапив у шинок, де добре провів час у веселому товаристві. Поет вказує імена і рід занять товаришів по чарці: серед них Сіс-чоботарка, сторож заповідника Вотт, Тімм-мідник, продавець голок Г'ю, Кларисса з Кок Лейн, церковний клерк, мандрівний музикант, щуролов, сміттяр з Чіпсайду та інші. Автор зображує яскраву сценку з побуту завсідників корчми: Климент, який лагодив взуття, та Гікк з біржі візників сперечаються щодо обміну капелюху на плащ, і до оцінки вартості речей залучені інші питці. У підсумку Гікк отримує плащ, але «Климент має наповнити келих / І отримати капелюх Гікка з заїжджого двору та вважати себе задоволеним. / А хто раніше за всіх стане шкодувати про це, той повинен встати / І вклонитися серу Ненажері галоном елю. / Були там і сміх, і лайка, і пісня “Нехай гуляє келих”» [173, с. 54].

Намагаючись залишити шинок, Ненажера мав спиратися на палицю, щоб не впасти, при цьому анімалістичне порівняння створює гротескний образ («пішов, немов собака мандрівного музики» [173, с. 54]). Автор робить ще одне дотепне порівняння: пияк рухався «то в бік, то вперед, / Як людина, яка розставляє тенета, щоб ловити птахів» [173, с. 54]). Багато уваги в образі приділено тілесному низу: Ненажера випив стільки, що «його черево почало бурчати, як дві жадібні свині; / Він випустив дві кварта сечі за час, який потрібен для прочитання pater noster, / І почав дути у свій ріжок, що на кінці спинного хребта» [173, с. 54]. Ледве діставшись домівки, Ненажера впав, і його знудило; після довгого сну він одразу питає: «Де тарілка?» Сцена за участю гріха Обжерливості сюжетно і стилістично близька до жанру фаблію, якому були притаманні грубий комізм, увага до тілесного низу, побутові подробиці, а гротескність пов'язує епізод з традицією карнавального сміху.

Слідом за Обжерливістю сповідається Лінивство. Стан сонливості персонажа передається за допомогою гіперболи. «Весь заслинений, з двома заспаними очима»

[173, с. 56], Лінивство говорить про себе: «Я повинен сісти, – сказав цей чоловік, – інакше засну. / Я не можу ні стояти, ні нагинатися, ні ставати на коліна без допомоги стільця» [173, с. 56]. Покаянню навіть доводиться будити персонажа під час сповіді. Образ супроводжується фізіологічними деталями: Лінивство говорить, що «коли я випорожнився, / Жодним дзвоном мене не розбудиш, поки я не захотів обідати» [173, с. 56], «він почав benedicite з відричкою» [173, с. 56].

В. Ленгленд вдається до традиційного сатиричного прийому персоніфікування лінощів в образі представника духовенства [141, с. 49]: він «був священиком і настоятелем приходу більше тридцяти років» [173, с. 57], але поведився недбайливо. Заглибленість Лінивства в світську суєту стає зрозумілою зі сповіді: він краще знає «вірші про Робіна Гуда та Рандольфа, графа Честерського» [173, с. 56], ніж «Отче наш», замість євангельських історій він «охоче слухав непристойні розповіді і літні вистави шевців, / Або кумедні побрехеньки» [173, с. 56], не кається і під час посту «лежав у ліжку, обіймаючи коханку» [173, с. 57]. Як вже зазначалося, Лінивство був священиком, та він зізнається у некомпетентності: «Але я можу знайти на полі або на борозні зайця / Краще, ніж у beatus vir або beati omnes / Добре розібратися хоча б в одній фразі і пояснити її моїм парафіянам», «не можу прочитати ні рядка в канонічному праві або в декреталіях» [173, с. 57]. В. Ленгленд знаходить анімалістичний образ і для цього гріха: «Бо я маю і мав трохи яструбині звички: / Мене не принадиш любов'ю, якщо в руці немає чого-небудь поживного» [173, с. 57].

Порівняння образів семи Смертних Гріхів у «Видінні про Петра Орача» і «Королеві фей» дозволяє помітити специфіку авторського рішення В. Ленгленда. Е. Спенсер пародіює ренесансні тріумфальні ходи, а В. Ленгленд створює пародію на сповідь, в якій комічний ефект виникає тому, що Гріхи не завжди розуміють власну гріховність. Крім різниці у використанні зображувальних засобів, є відмінності в розумінні деяких гріхів. Так, відрізняється трактування гріха Lechery, який у В. Ленгленда ніяк не пов'язаний з розпустою. Гнів у «Королеві фей» розуміється як агресія, персонаж зображений войовничим і імпульсивним, а

В. Ленгленд показує Гнів як лихослів'я, що породжує ворожнечу. Але найбільшу відмінність можна побачити в трактуванні Гордині: у Е. Спенсера вона виглядає найстрашнішим пороком, а В. Ленгленд, який в інших епізодах поеми засуджує інтелектуальну гординю, відсуває її в даному випадку на другий план, особливо у порівнянні з Жадібністю. Схоже, що у свідомості автора «Видіння про Петра Орача» Жадібність посідає чільне місце серед семи Гріхів, тому що являє собою протилежність милосердю – чесноті, яку поет цінує більш за все.

У «Королеві фей» основним прийомом характеристики стає авторське слово. В. Ленгленд крім цього наводить пряму мову персонажів: покаяння є приводом для їх розгорнутої самохарактеристики. В обох поемах важливу роль при створенні образу відіграє портрет, хоча у «Видінні про Петра Орача» окреслено портрети не всіх гріхів. Сильніше тяжіючи до візуалізації, Е. Спенсер спирається на традиційну колірну символіку, використовує емблемні атрибути. Кожному гріху він приписує певну хворобу: наприклад, Розпуста, одягнений в зелене, сидить на козлі і тримає палаюче серце; в описі його нездужання вгадується сифіліс [141, с. 50]. Гнів у закривавленому одязі розмахує палаючої сажкою і їде на леві у супроводі персоніфікованих Розпухлої Селезінки, Сказу, Паралічу, Вогню Святого Франциска. В. Ленгленд теж співставляє гріхи з тваринами і згадує хвороби персонажів, що вказує на зв'язок «Видіння про Петра Орача» з карнавальною традицією.

«Королева фей» демонструє ренесансну вченість автора, книжність стилю, її текст насичений іменами персонажів античної міфології. Дослідник поеми Д. Брукс-Девіс виділяє в ньому багато літературних ремінісценцій [141, с. 44 – 51]. Так, зображуючи Обжерливість з кухлем в руках, в одязі з виноградного листя і у вінку з плюща, Е. Спенсер уподібнює його Силену, вчителю Бахуса, який в «Еклогах» Вергілія зображений п'яним, з кухлем і в гірлянді (VI.13) [141, с. 49]. На відміну від Е. Спенсера, В. Ленгленд багато в чому черпає спостереження з життя. Він проявляє інтерес до побутової деталі, до персонажів, що належать до «низів» суспільства. М.І. Нікола зазначила, що «художня природа цих семи уособлених вад така, що їх

можна назвати не тільки персоніфікаціями, але і типами, так як вони містять художньо-логічне узагальнення певних людських характерів» [79, с. 45].

«Видінню про Петра Орача» дуже близькі традиції станової сатири, але В. Ленгленд не обмежується вказівкою на соціальний стан персонажів. Деякі з них мають англійські імена, і завдяки цьому в читачів створювалося враження близькості, безпосереднього знайомства з цими Гріхами. Іноді в тексті фігурують справжні англійські географічні назви, теж націлені на створення такого ефекту.

Творчі установки В. Ленгленда і Е. Спенсера різні. Ренесансний поет створює образи-емблеми, що тяжіють до барокової естетики. Він вдається до звичного культурного коду, прагнучи втілити ідею в ясні і впізнавані форми. Багато деталей в образах Гріхів у В. Ленгленда традиційні, але крім цього автор вводить побутові сцени та елементи комізму, поєднує їх з подробицями функціонування тілесного «низу», стихією карнавального сміху. Його образи здаються персонажами фабліо або фарсів, представленими в реаліях повсякденного життя. Ці риси наближають «Видіння про Петра Орача» до народної культури Середньовіччя.

Отже, проблему гріховності людства В. Ленгленд розглядає крізь призму його суспільної структури. Найпильніше поет придивляється до городян або духовенства нижчих рангів, і такий вибір свідчить про те, що поет навряд чи обертався в аристократичних або заможних колах. Фігура короля виглядає в поемі досить абстрактною, натомість образи представників нижчих верств населення вирізняються яскравістю: їй надають влучно виявлена типова деталь поведінки, побутові реалії життя персонажу, прийоми пародії та гротеску. Висміювання вад сучасників наближає поему до видінь сатирично-памфлетного типу.

Занепокоєння моральним станом суспільства, посилене есхатологічними очікуваннями, змушує поета не лише висміювати людські вади, але і шукати шляхи їх виправлення. При цьому важливу роль у духовному перетворенні В. Ленгленд відводить усній сповіді та каяттю.

### 3.3. Мотив паломництва

Сцена пародійної сповіді Гріхів змінюється епізодом паломництва. Покаяння виголошує молитву за грішників, і «тоді Надія взяла *pię deus, tu conversus vivificabis nos*<sup>7</sup>, / І просурмила в нього *Beati quorum remisse sunt iniquitate*<sup>8</sup>, / І всі святі на небі заспівали одразу: / *Homines et iumenta salvabis, quemadmodum multiplicasti misericordiam tuam, deus, etc.*<sup>9</sup>» [173, с. 60 – 61]. Після такої кульмінації велика юрба покаянників збирається шукати Істину, як закликав у своїй проповіді Розум. Однак жодна людина не знає, де знайти святого з таким ім'ям, тому «вони блукали, як звірі, по берегах і пагорбах» [16, с. 673]. Таким чином, вже усвідомивши необхідність пошуку, люди не в змозі самотійно пройти важкий шлях духовного вдосконалення і потребують керівництва. Дорогою мандрівники зустріли пілігрима, чий вигляд автор детально описує: одяг паломника, безліч пам'яток, що засвідчували його прощі. Пілігрим відвідав Синай і гроб Господній, Віфлеєм, Вавилон, Вірменію, Олександрію та інші місця, але святого на ім'я Істина він не знає, і «ніколи не бачив паломника з палицею і торбою, / Який би питав про нього» [173, с. 61]. Отже, просторові переміщення не стають для нього духовним шляхом, збір реліквій не наближає до святості.

В. Ленгленд відображає неоднозначне ставлення своїх сучасників до паломництва. Як зауважує С.І. Лучицька, «віруючий знав, що Бог присутній повсюди, але прагнув наблизитись до таких привілейованих у сакральному відношенні місць, де був можливий фізичний контакт з божественною сферою і де молитва обіцяла бути скоріше почутою» [70, с. 337]. Однак Ж. Ле Гофф підкреслює, що «церква і моралісти ставилися до мандрівників з недовірою, і навіть саме

<sup>7</sup> Ти оживиш нас знову (Пс. 84:7).

<sup>8</sup> Блаженний, кому подарований злочин, кому гріх закрито (Пс. 31:1).

<sup>9</sup> Твоя справедливість немов гори Божі, Твої суди безодня велика, людину й худобу спасаєш Ти, Господи! (Пс. 35:7).

паломництво, за яким часто ховалося просте бродяжництво, суєтна цікавість – середньовічна форма туризму, – легко викликало підозру» [61, с. 164]. Так, Гонорій Августодунський у своєму «Світильнику» (початок XII ст.) наполягає, що «краще віддати гроші, призначені для подорожі, бідним», і спеціально обумовлює допустимість паломництва тільки як покаяння, як карі за тяжкий гріх [61, с. 164]. Поглиблюється недовіра до паломницьких мандрів і в середовищі англійських духовних реформаторів: Дж. Вікліф і лоларди вважали паломництва марними.

Паломництво стало популярним мотивом художньої літератури. Наприклад, типово англійську побожну подорож увічнено Дж. Чосером у «Кентерберійських оповіданнях». Символічне трактування паломництва як духовного перетворення і наслідування Христу, повторення Його шляху і страждань [70, с. 337] живило втілення теми в алегоричній літературі. До того ж поширенню мотиву сприяло розуміння земного життя з його поневіряннями та випробуваннями як мандрів, а людини як мандрівника, *homo viator*, який шукає Бога. Старший сучасник В. Ленгленда французький монах Гійом де Дегільвіль створив видіння-сон «Паломництво людського життя» (1330–1335 рр.), яке стало добре відоме в Англії. З цієї причини М.П. Алексеев вважав вірогідним припущення, що «Видіння про Петра Орача» могло бути написаним під впливом цієї поеми [44]. Мотив продовжує своє життя в літературі Відродження (у «Королеві фей» шлях лицаря Редкрасса алегорично втілює людське шукання святості). У XVII ст., пройнятому протестантськими умонастроями, серед яких особливим прагненням до духовної чистоти вирізнялося пуританство, ідея життя як паломництва пролунала з новою силою. На численні приклади використання образу паломника і теми паломницьких мандрів у проповідях та художній літературі, у тому числі романі Джона Беньяна «Подорож пілігрима», вказала В.І. Берьозкіна [16].

Очолити пошук Істини в поемі В. Ленгленда зголошується Петро Орач. Він називає себе вірним слугою Істини, який сіє зерно, доглядає худобу, копає землю, займається ремеслом кравця, мідника, ткача і отримує за службу гарну плату: Істина

– «найкращий платник, якого знають бідні люди» [173, с. 62]. У першому розділі поеми Істину названо батьком віри, що пов'язує цей образ із Богом. Отже, можна вважати, що нагорода Істини є алегорією Царства Небесного.

В особливій ролі Петра Орача М.П. Алексеев бачив головну ідею поеми: «Простий сільський орач ставиться вище за всіх людей як єдина людина, що може показати шлях до правди всім, хто заблукав. Йому одному відомий цей святий – дбайливий господар і роботодавець, про якого ніколи не чули ні паломники, ні лицарі, ні монахи, – ніхто з тих, хто не працює в поті лица свого» [44]. На думку М.І. Ніколи, поет «насмівся висловити ідею моральної переваги простого сільського орача і його морального права на лідерство» [78, с. 27].

До образу Петра Орача поет буде повертатися в другій частині поеми, розширюючи його семантику. Однак деякі вчені помітили, що вже в цій сцені образ орача набуває додаткового алегоричного значення. Не заперечуючи близькість образності даної сцени до реального життя Англії XIV ст., Р. Вулф тим не менш вважає її буквральним рівнем алегорії і доводить, що під зовнішньою оболонкою простого трудівника в образі Петра Орача проглядають невластиві селянинові гідність і повноваження [209, с. 70–72.]. Цікавою видається інтерпретація Р.В. Тройера, згідно з якою Петро Орач – символ, що поєднує ряд значень, які змінюються з ходом дії поеми. У різних епізодах він позначає, на думку вченого, сільського трударя, лорда, короля, Адама, св. Петра, папу, а також Христа в Його людській сутності, і в основі всіх цих значень лежить мотив приналежності до людського роду [205]. Нам здається, що готовність Петра показати дорогу до Істини, тобто взяти на себе роль духовного лідера, дійсно розширює можливості трактування персонажа. Повчаючи юрбу, Петро Орач веде себе як проповідник, і слухачі – навіть лицар – не піддають сумніву його авторитет. З проповідницькою діяльністю пов'язаний сам мотив орання, що походить від слів Христа: «Ніхто з тих, хто кладе свою руку на плуга та назад озирається, не надається до Божого Царства!»



(Лк. 9:62). Розуміння проповідування як орання можна виявити в трудах Ієроніма, Беди Достоповажного, Рабана Мавра, Петра Ломбардського [187, с. 17 – 19].

У проповіді Петра Орача В. Ленгленд оформляє біблійні заповіді як віхи на шляху до праведності, вибудовує з них особливу географію, вдаючись, як зазначає М.І. Нікола, до «уречевлення» ідей [78, с. 26]. Спочатку паломники до Істини повинні «йти через Лагідність» «до Усвідомлення, що Христос знає правду» [173, с. 62]. Петро радить їм: «А потім прямуйте повз струмка “Будьте-скромні-у-своїй-мові”, / Поки не знайдете брід “Шануйте-ваших-батьків”», «І тоді ти побачиш “Не-клянись-хіба-тільки-по-потребі- / І-в-особливості-всує-ім’ям-Бога-всемогутнього”» [173, с. 62 – 63], «потім ти будеш проходити повз городу, але не входи у нього; / Цей город називається “Не-побажай-худоби-ближнього-свого-ані-його-дружини- / Ні єдиного-зі-слуг-його-що-може-завдати-йому-шкоди”», «два пня стоять там, але ви там не зупиняйтеся, / Вони називаються “Не-вкради”, “Не-вбий”»; швидко проходите повз них обох» [173, с. 63]. Петро наполягає, що їх треба залишити з лівої сторони, яка за традицією має негативну семантику. Далі паломники повернуть «повз пагорб “Не-лжесвідчи”», «потім ви побачите “Говори-правду-і-так-повинно-бути-зроблено- / І-ніяк-інакше-хто-б-про-це-не-просив”» [173, с. 63]. Отже, простір складається з реалій, якими оточений сільський житель – струмок, город, пні, що наближає епізод до сприйняття народною аудиторією. Поет робить опис якомога яснішим, образи не вимагають розшифрування. Алегоричні деталі при цьому зведено до мінімуму, і навіть не кожному заповідь втілено у вигляді конкретного елемента місцевості.

Традиція перетворення моральних настанов або душевних станів на алегоричний пейзаж, залишаючись плідною впродовж довгого часу, живить поетику алегоричного роману Джона Беньяна «Подорож пілігрима», який, подібно до поеми В. Ленгленда, базується на концепції *homo viator*. За визначенням В.І. Берьозкіної, створюючи ландшафт, в якому є Долина Приниження, Болото Відчаю, Гора Трудність, письменник «поєднує реальну достовірність описів із зображенням інтелектуально-емоційного пафосу духовних шукань героя» [16, с. 76 – 77].

Кінцевим пунктом шляху паломника Петро Орач називає світлий, як сонце, двір («a court as cler as the sonne» [173, с. 63]). Це порівняння відсилає читача до образу Небесного Єрусалиму з Об'явлення – міста, збудованого зі світлоносних матеріалів. Місце, в якому треба шукати Істину, зображене поетом за допомогою прийому матеріалізації принципів добродісного життя: «Рів з Милосердя навколо цього маєтку, / І всі стіни з Розуму, щоб не впускати Волю, / І вони мають зубці з Християнства, щоб рятувати рід людський, / І посилені контрфорсами “Віруй-так-інакше-не-спасешся”. / І всі будинки з залами і кімнатами вкриті / Не свинцем, але любов'ю і лагідною мовою, які є між братами. / Міст з “Молися-добре-тим-краще-ти-будеш-почутий”. / Кожен стовп з каяття, з молитов святим; / Зі справ благодійності петлі, на яких висять ворота» [173, с. 64]. Таке трактування архітектурного образу можна зіставити з символікою християнського храму, в якому «три двері уособлюють віру, надію та милосердя, ... стіни захищають врятоване людство, контрфорси опори означають духовний підйом і моральну силу, дах – милосердя, колони – догмати віри, склепіння – шляхи порятунку, шпиль – Божий перст, який вказує на кінцеву мету людства» [8, с. 53].

Брамник Істини зветься Благодаттю («Grace»), у нього є помічник виправтєсь («Amende-uow»). Для того, щоб Благодать відкрив хвіртку, замкнену з вини Єви, треба сказати: «Я приніс покаєння, як велів мені священик, / І дуже жалкую про мої гріхи і завжди робитиму це, / Коли думатиму про них, хоча б я навіть став папою» [173, с. 64]. Якщо Благодать дозволить увійти, то паломник знайде Істину у своєму серці. Отже, зовнішній шлях виявляється шляхом внутрішнього самовдосконалення. Крім брамника і його помічника, Істині служать сім чеснот, які наглядають за задніми дверима – це сестри Стриманість («Abstinence»), Смирення («Humilite»), Милосердя («Charite»), Чистота («Chastite»), Терпіння («Paciense»), Мир («Pees») і Щедрість («Largenesse»). Навіть не маючи цих чеснот (в цьому зізнаються окремі голоси з юрби прочан – кишеньковий злодій, дресирувальник мавпи, продавчиня вафель), грішник може сподіватися на допомогу діви Мерсу, в якій вгадується діва

Марія. Наприкінці сцени поет додає комічну деталь, яка пародійно перевертає ситуацію: продавець індульгенцій вважає, що йому краще за все допоможе скринька з грамотами та булла, а його сестрою зголошується назватися повія.

Деякі деталі цього епізоду можна впізнати в десятій кантиці I книги «Королеви фей» Е. Спенсера, де лицар Редкросс потрапляє до Дому Святості. Дім Святості в поемі є проекцією земної Церкви, пройшовши очищення в якій лицар може побачити Небесне Місто. Двері відкриває сивий сторож Смирення, з подвір'я веде їх до залу франклін Старанність, далі про них дбає сквайр Повага. Порівняно з простотою опису В. Ленгленда така зустріч несе відбиток церемоніальності аристократичної культури, до якої Е. Спенсер був близьким. Композиція епізоду у Е. Спенсера ускладнюється, збагачується різноманітними візуальними ефектами. Він розвиває біблійний мотив вузького шляху до праведності, намічений автором «Видіння про Петра Орача». Е. Спенсер вводить алегоричні фігури трьох теологічних чеснот: у Домі Святості живе дама Селія з дочками Фіделією, Сперанцою та Чаріссою, тобто Божественна мудрість з вірою, надією і любов'ю. Автор дає емблемні портрети цих трьох сестер, які складаються з великої кількості алегоричних деталей, добре знайомих читачеві XVI ст. (так, Сперанца тримає якір, що символізує надію). В описі їх зовнішності важливу роль відіграють колірні символіка, жести і мова. Під керівництвом Селії та її дочок лицар Редкросс духовно вдосконалюється, а потім літня дама Мерсі веде його до сімох святих богомольців, які допомагають всім нужденним [89, с. 60 – 64]. У цих образах мотив семи чеснот зливається з моральним імперативом семи добрих справ праведного християнина.

Підкреслимо, що Е. Спенсер представляє традицію «високої» аристократичної алегористики, тоді як В. Ленгленд ближчий до алегористики «низової». При порівнянні також помітна різниця у функціонуванні алегоричних архітектурних образів. У «Королеві фей» алегоричний простір являє собою точки, в яких сконцентрована дія поеми. У В. Ленгленда двір Істини постає перед читачем тільки

завдяки розповіді Петра Орача, і поет не зображує досягнення цього місця ні сновидцем, ані ким-небудь з юрби покаянників.

В. Ленгленд продовжує епізод скаргою паломників, що вказаний їм шлях небезпечний без поводиря (passus VI). Але Петро Орач, перш ніж піти разом з покаянниками, хоче, щоб бажаючі здійснити паломництво допомогли йому зорати та засіяти пів-акра поля. Він звертається навіть до лицаря, який повинен буде виконувати належні його стану обов'язки: «охороняти святу церкву і мене / Від марнотратників і від злих людей, які розоряють цей світ» [173, с. 219], а також винищувати тварин і птахів, які є загрозою для врожаю.

Тема паломництва у «Видінні про Петра Орача» виявляється нерозривно пов'язаною з темою праці. Петро «надягнув свою одержу в латках і дірках, / Штани та рукавиці, щоб не мерзли пальці, / І повісив на шию кошик для насіння замість торби: / “Покладіть в нього бушель хлібного зерна, / Бо я сам посію його і потім відправлюся / У паломництво, як роблять пілігрими, щоб отримати відпущення гріхів”» [173, с. 67 – 68]. Він здійснює необхідні для прочан приготування: складає заповіт («мою душу візьме той, хто більше всього має на це прав» [173, с. 68], «церква візьме моє тіло» [173, с. 69], майно дістанеться дружині і дітям) і повідомляє, що всі його борги сплачені. Але паломництво, на яке налаштований Петро, особливого характеру: «Я служитиму Істині своїм життям / І буду його пілігримом за плугом на користь бідним людям. / Ручка мого плуга буде моїм посохом і буде перерізати навпіл коріння / І допомагати моему різаку робити і очищати борозни» [173, с. 69]. Таким чином, В. Ленгленд додає темі важливий поворот: орач з кошиком для насіння замість дорожньої торби і плугом замість посоху втілює ідею важливості праці, а праведне життя у праці і є паломництвом.

Петро Орач кличе помічників: «А хто допоможе мені орати і сіяти, перш ніж я піду, / Отримає дозвіл, клянуся нашим Господом, збирати тут колосся під час жнив / І буде радіти цьому, хто б не нарікав на це» [173, с. 68]. Помічники стають до роботи, а Петро спостерігає, адже «хто краще за всіх працював, / Того треба наймати

і тоді, коли прийде час жнив» [173, с. 69]. Відзначимо, що слова і дії Петра мають алегоричне значення, яке створюється за допомогою біблійних алюзій.

Такою алюзією є згадка радості під час жнив. У книзі Ісаї міститься пророцтво про дні, коли прийде месія: «Ти помножиш народ цей, Ти збільшиш йому радість. Вони перед лицем Твоїм будуть радіти, як радіють в жнива, як тішаться в час, коли ділять здобич!» (Іс. 9:2). Цей мотив знаходимо і в словах «Хто сіє з слізьми, зо співом той жне: все ходить та плаче, хто носить торбину насіння на посів, та вернеться з співом, хто носить снопи свої!» (Пс. 125:5 – 6, англ. Пс. 126:5 – 6).

Мотив польових робіт займає важливе місце в Новому Завіті. Христос розповідає притчу про сіяча, який сіє слово (Мк. 4:3 – 20). Роботам у полі уподібнюється апостольський труд: ті, хто садять і поливають – «співробітники божі», а паства – «Боже поле» (1Кор. 3:7 – 9). Апостоли – робітники у Господаря жнива (Мт. 9:38), Христос говорить апостолам: «Я вас жати послав, де ви не працювали: працювали інші, ви ж до їхньої праці ввійшли» (Ін. 4:38), «а хто жне, той заплату бере, та збирає врожай в життя вічне, щоб хто сіє й хто жне разом раділи» (Ін. 4:36). В образі женця бачить Христа Іоан Богослов: Людський Син сидить на хмарі з гострим серпом у руці, а потім, коли «настала година пожати, дозріло бо жниво землі», цим серпом вижато землю (Об'явл. 14:14 – 16). Жнива згадуються в притчі про поле, де серед пшениці зріс кукіль (Мт. 13:24 – 30). Іоан Хреститель уподібнює Христа віятелю, який збере Свою пшеницю до засіків, а половину спалить (Мт. 3:12). Насіння або зерно гірчичне – образи, що допомагають Христу пояснити, що таке Царство Небесне. Пшеничному зерну Христос уподібнює Себе, коли пояснює Свою місію на землі: «Коли зерно пшеничне, як у землю впаде, не помре, то одне зостається; як умре ж, плід рясний принесе» (Ін. 12:24).

Таким чином, спираючись на біблійні притчі і метафори, пов'язані з працею на землі, В. Ленгленд актуалізує справжній – духовний – сенс ритуалу паломництва, що полягає в спасінні душі. Образ Петра Орача є багаторівневим: за допомогою біблійних алюзій автор зближує його з апостолами і Христом. Саме ім'я персонажа

свідчить про зв'язок з апостолом Петром. Петро Орач є посередником між Богом і людьми, як апостол Петро володіє ключами від Царства Небесного. Він перебуває в особливих стосунках з Істиною: «А я його старий слуга, і мені наказано повідомляти йому, / Ким були в цьому світі ті, хто завдають шкоди його працівникам» [173, с. 229]. Ця роль Петра Орача набуде нового звучання в *passus* XIX, де він опікуватиметься будівництвом Церкви для зберігання зерен чеснот.

Шукаючи помічників і обіцяючи нагороду після жнив, Петро Орач поводить себе подібно до Христа. Зв'язок мотиву орання з образом Христа не був винаходом В. Ленгленда, довгий час існуючи в середньовічній культурі. Символічне розуміння плугу як розп'яття спирається на співпадіння матеріалів, з яких вони зроблені – це дерево і залізо [165, с. 46], але головним чином на подібність їх форми. Коли один з перших християнських філософів Юстин (II ст.), виправдовуючи поклоніння хресту, перераховує, в основі яких предметів лежить ця форма, він називає і плуг: «землі не можна орати без хрестоподібної форми» [47, с. 87]. А в проповіді Жака де Вітрі (XIII ст.) з'являється образ *Christus agricola* – Христа, який хрестом виорює людське серце. У живописі пізнього Середньовіччя зустрічаються зображення Христа в оточенні сільськогосподарських знарядь замість знарядь Його страстей [161, с. 199]. Таким чином, В. Ленгленд спирається на тривалу традицію, до якої звертається і Дж. Вікліф, в чийх працях постає Христос-трудівник, Христос-орач [81, с. 110].

Порівняно з іншими алегоричними образами поеми, які в цілому піддаються однозначному трактуванню, образ Петра Орача є набагато більш складним, з розвитком дії до нього додаються нові значення. Такою багатовимірністю він нагадує образ Перлини з однойменної поеми, де розповідач говорить про неї як про загублену коштовність і про померлу дочку, називає королевою, Христовою нареченою, і всі ці іпостасі об'єднуються поняттями чистоти і досконалості.

Наглядаючи за працівниками, Петро помітив нероб, які за елем «допомагали орати пів-акра своїм “Гей! троллі-лоллі!”» [173, с. 69]. Незадоволений докорами Петра, один марнотрат («*Wastour*»), якого підтримує «бретонець-хвалько» [173,

с. 71], «став гніватися на нього і хотів вступити з ним у бій, / І Петру Орачу він кинув свою рукавицю» [173, с. 71]. Звернення марнотрата до лицарського звичаю для захисту своєї гідності створює комічний ефект невідповідністю ситуації. Щоб покарати нероб, Петро кличе Голод. Поет створює фарсову сцену помсти: «Голод швидко схопив марнотрата за живіт / І так скрутив йому шлунок, що в того сльози з очей потекли. / Він так наляскав бретонця по щоках, / Що той надалі все своє життя виглядав як ліхтар. / Він так бив обох, що ледь не випустив їм кишки» [173, с. 71 – 72]. Така наука виявляється дуже дієвою: відлюдники та жебраки кидаються до роботи, відбувається масове зцілення сліпих та лежачих хворих.

Автор відтворює побут села, розповідаючи про нехитру селянську їжу, яку Петро Орач може подати Голоду на обід. Проте після жнив люди стали «годувати Голод найкращим чином, / Напувати добрим елем, як навчав їх Ненажера, – і приспали Голод» [173, с. 76]. Тепер, маючи вдосталь їжі, люди разюче змінилися. Виявилось, що жебрак хотів не бобового хліба, а французького або з чистої пшениці, замість еля за півпенні він вимагав найкращого. Робітники не їли вчорашніх овочів, а лише свіжі м'ясо або рибу «chaude або plus chaud<sup>10</sup>, щоб не застудити собі шлунок» [173, с. 76]. Введення в англійський текст французьких слів виражає авторську іронію з приводу претензії робітників на вишуканість.

Поема містить алюзію на ситуацію дефіциту робочих рук після епідемії чуми, яка відкрила працівникам можливість вищого заробітку. Згадуються в тексті і закони, в яких фіксувався розмір максимальної заробітної плати. Незважаючи на те, що вони, за словами автора, «пригнічують робітників» [173, с. 77], він є поборником смирення та помірності. Співчуваючи знедоленим, В. Ленгленд тим не менш вважає прагнення кращого життя шкідливим для душі. Такі погляди поета вступають в полеміку з вираженими в народній культурі утопічними мріями про країну, де можна їсти без обмежень і нічого не робити. Образ такої країни був надзвичайно популярний в англійській, французькій і німецькій середньовічній літературі, а в

<sup>10</sup> Гарячих або більш гарячих.

англійському варіанті зберігся в поемі «Країна Кокейн». В. Ленгленд далекий від ідеалу розкішного життя, для якого не треба докладати зусиль, бо він є втіленням гріхів обжерливості і лінивства. З позиції релігійного мораліста він наполягає на збереженні усталеного соціального порядку, а зміни хоче бачити в людських душах.

Подібно до будь-якої сумлінно здійсненої благочестивої подорожі, паломництва, образно представлене В. Ленглендом як робота на пів-акрі поля, завершується відпущенням гріхів: Істина дає Петру «pardon» – тобто «прощення» або «індульгенцію» (passus VII). Треба зауважити, що спочатку індульгенцією називали документ, виданий віруючому в якості свідоцтва про відпущення гріхів, а також сам факт цього відпущення, підставою для якого служили «здійснення віруючим якогось діяння (наприклад, паломництва до святих місць) або прирівняна до нього сплата певної грошової суми на користь церкви» [125, с. 187]. З середини XIII ст. богословами закріплюється думка, що індульгенції звільняють від «провини і покарання» («a poena et a culpa»), тобто можуть прощати гріх без покаяння і сповіді. У 1343 р. офіційною церковною доктриною стала теорія «скарбниці церкви», згідно з якою запас заслуг Христа, Діви Марії і святих настільки великий, що його вистачить для розподілу між віруючими. Перебувала ця «скарбниця» у винятковому віданні папства, яке часто зловживало практикою продажу індульгенцій [125, с. 188 – 189]. В Англії XIV ст., в умовах загострення критики папства, видача індульгенцій жорстко засуджувалася Дж. Вікліфом.

У поемі В. Ленгленда покаянники отримують індульгенцію від покарання і провини не як куплене за гроші легке відпущення гріхів, а після сповіді і праці в полі. Істина «послав за Петром, / Щоб той узяв свою запряжку і вирушив орати землю, / І купив йому прощення a poena et a culpa» [173, с. 77], також прощення обіцяне спадкоємцям і помічникам Петра. Так, за умови дотримання своїх станових обов'язків, будуть прощені королі, лицарі, єпископи, юристи. Проблему становить доля купців: вони «багато років перебували на межі» [173, с. 78], що відображає підозріле ставлення до цієї верстви населення у середньовічному суспільстві. В їх



прагненні до збагачення бачили протиріччя релігійному ідеалу, і, наприклад, Гонорій Августодунський не дає купцям великої надії на спасіння, вважаючи їх професію заснованою на обмані і віроломстві [28, с. 248]. У В. Ленгленда проблема вирішується так: Істина послав купцям «листа зі своєю таємною печаткою» [173, с. 78], яким дозволив займатися торгівлею, але на виручені гроші робити добрі справи.

Багато уваги поет приділяє юристам. Вони найменше отримали прощення, бо вели справи за «mede», що було показано поетом в алегоричній сцені весілля леді Мід і суду над нею. В. Ленгленд залишає надію на спасіння тим адвокатам, які безкоштовно, з любові до Бога, допомагають бідним. Спасіння обіцяне також всім чесним трудівникам і тим, хто не працює через поважні причини: старість, хвороби, каліцтва. Отже, ідеальне суспільство в уявленні поета складається з людей, які чесно працюють, дотримуються станових обов'язків, роблять добрі справи.

Однією з ключових сцен поеми є суперечка між Петром Орачем і священником, який захотів витлумачити індульгенцію і перекласти її англійською. Коли Петро розгорнув сувій, сновидець «з-за спини обох розглянув усю буллу» [173, с. 82]. Виявилось, що вона містила лише два рядки: «Et qui bona egerunt ibunt in vitam eternam. / Qui vero mala, in ignem eternum<sup>11</sup>» [173, с. 82]. Це слова з фрагменту Афанасієвського символу віри, який є відгомном слів Христа: «І ці підуть на вічну муку, а праведники на вічне життя» (Мт. 25:46). Священик оспорує факт прощення: «Клянуся Петром, – сказав священник, – я не бачу тут прощення, / Але тільки “Вчиняй добре і роби добро, і Бог візьме твою душу”, / І “Вчиняй погано і роби зло, і не сподівайся ні на що інше, / Крім того, що після смерті диявол візьме твою душу”» [173, с. 82]. Почувши священника, Петро «в сильному засмученні розірвав індульгенцію навпіл» [173, с. 82] і вирішив, що «з молитов і покаяння буде після цього мій плуг, / І з плачу замість сну, хоча у мене і не буде білого хліба» [173, с. 83]. Суперечка між Петром і священником продовжилася, і від шуму сновидець прокинувся.

<sup>11</sup> Ті, хто робив добре, увійдуть до життя вічного, а ті, хто чинив зло — у вогонь вічний.

Спробуємо дати своє тлумачення сцени. Священик прагне виконати звичну для церкви роль посередника між віруючими і Богом, однак він здивований відмінністю індульгенції від інших папських булл: її текст не потребує пояснення, там немає ні слова про те, що відпущення гріхів санкціонується церквою. Як нам здається, цією деталлю В. Ленгленд, відчуваючи атмосферу зростаючого індивідуалізму, акцентує роль особистої відповідальності за свою душу кожного віруючого. У рядках з Символу віри підкреслюється пряма залежність спасіння людини від її вчинків. Можна погодитися з Р. Френком, що в сцені знищення індульгенції Петро відкидає форму, але не зміст документа. Поет засуджує зловживання спокутними буллами і засуджує підміну ними справжнього значення покаяння [156, с. 28 – 29]. Надії на куплену індульгенцію протиставляється обітниця Петра Орача невпинно молитися і каятися, тобто здійснювати щоденний труд душі без самозаспокоєння, постійно йти шляхом вдосконалення.

Прокинувшись, Вілл помітив, що день добігає кінця, а він сам сидить без їжі та грошей на Мальвернських пагорбах. Розмірковуючи про те, чи варті сновидіння довіри, та згадуючи правдиві сни, описані в Біблії, Вілл наважився серйозно поставитись до побаченого. Він вирішив, «що Вчиняй добре (Dowel) перевершує індульгенції, / Дворічні і трирічні mesi і єпископські листи / І як Вчиняй добре на Судному дні буде прийнято з пошаною / І перевершить усі прощення, дані церквою святого Петра» [173, с. 84]. Вілл робить висновок про важливість добродісного способу життя, про допомогу каяття та молитов у спасінні грішної душі. Відсутність однозначних готових відповідей у сцені з участю Петра Орача і священика занурює розповідача в роздуми про Dowel. Таємниця стає сюжетоутворюючим прийомом: подальша дія розгортається як індивідуальні шукання Вілла.

Нам здається, що композицію «Видіння про Петра Орача» можна співвіднести з містичною концепцією сходження душі до Бога Гильома з Сен-Т'єрі. Він вважав, що на першому рівні сходження тваринна сутність людини, яка підвладна пристрастям і потребує аскези та керівництва, чуттєво сприймає в матеріальному

світі знаки духовного світу. На другому етапі на передній план виходить «розумна людина», яка прагне обґрунтувати свою віру роздумами над Біблією і теологією. На третьому етапі в стані люблячого знання, або «любові-розуму», коли здійснюється вихід за межі чуттєвого сприйняття і розумного обґрунтування, християнин знаходить справжню духовну сутність і відчуває містичний досвід переживання Трійці [124, с. 122 – 123].

У «Видінні про Петра Орача» першому етапу, виділеному Гильомом, відповідає «Visio»: людські пристрасті показані в образах семи смертних гріхів; керівництво, якого потребує душа, здійснює Свята Церква, а потім Петро Орач, який звертається до натовпу; розповідач ще не робить спроби глибокого осмислення відкритих йому істин. У «Vita de Dowel, Dobet et Dobest» пошук Вілла буде відбуватись у раціональній площині: він зустрине втілення своїх внутрішніх якостей, пов'язаних з інтелектом, намагатиметься спертися на схоластичну традицію логічних доказів. Однак після тривалих спроб інтелектуального пізнання вищих істин йому відкриється обмеженість сфери доказового знання у справі спасіння. Тоді Вілл зустрине Віру, Надію і Любов, дізнається про Трійцю і побачить Христа, тобто йому відкриється «kunde knowunge» як містична здатність відчувати Бога.

### **3.4. Vita de Dowel, Dobet et Dobest: homo viator у пошуках християнських цінностей**

Наступна частина «Видіння про Петра Орача» отримала в переписувальній традиції назву «Vita de Dowel, Dobet and Dobest». Якщо в попередніх розділах (пролог – passus VII) сновидець перебував у натовпі людей скоріше як глядач, спостерігач і коментатор алегоричної дії, то тепер він буде вести особистий пошук, мета якого – зрозуміти принципи життя, що веде до спасіння. Імпульсом до його початку стає побачений уві сні спір священника з Петром Орачем про спасіння тих,

хто творив добро (Dowel), і засудження тих, хто творив зло (Do uvel). У центральних розділах поеми на основі поняття Dowel, додаючи до нього Dobet і Dobest, поет вибудовує тріаду чеснот, або ступенів наближення до праведного життя, сутність яких кожен з зустрінутих Віллом персонажів розкриває перед ним по-своєму.

Мотив пошуку об'єднує розділи «Vita», але сюжетний зв'язок між ними дуже слабкий. Алгоритична дія, великі алгеоричні картини, в яких В. Ленгленд зображує суспільство в цілому, поступаються місцем промовам алгеоричних персонажів – міркуванням, проповідям, дебатам зі сновидцем; персонажі персоніфікуються в основному через мовлення. На сюжетну вісь пошуку В. Ленгленд нанизує наскрізні теми, пов'язані з проблемою спасіння: серед них станова сатира на ченців, роздуми про милосердя, проповідь помірності, похвала бідності, проблеми співвідношення віри і вченості, сутності Трійці. Ці теми обговорюються в поемі з використанням прийомів і методів схоластики – серед них можна назвати спробу сновидця ставити питання, розглядати предмет спору з різних боків, виділяти pro і contra, тому багато складних питань не отримують однозначного рішення, і В. Ленгленд показує амбівалентність обговорюваних понять. Така риса поезики «Видіння про Петра Орача» підтверджує спостереження М.І. Ніколи, що «не без впливу університетської культури література XIV ст. була до певної міри інтелектуалізована» [81, с. 7].

Початок нової фази дії (passus VIII) перегукується із зав'язкою в пролозі. Так, в обох епізодах зазначено час дії: у пролозі – травневий ранок, у Passus VIII – «я бродив усе літо, шукаючи Dowel» [173, с. 86]. Крім того, описано одяг розповідача: як вже говорилося, у пролозі це «shroudes», у Passus VIII – «russet», що означає «практичний вовняний одяг, зазвичай непоказного або приглушеного кольору, що надівається бідняками або робітниками» [191].

Розповідач сприймає поняття Dowel персоніфіковано: він хоче знати, що це за людина і де вона живе. Зустріч з двома ченцями, яких Вілл описує як «магістрів міноритів, дуже розумних людей» [173, с. 86], задає мотив інтелектуального пізнання. Вчений ступінь ченців пов'язаний з освітньою традицією мандрівних

орденів, яким вченість була необхідна для проповідування і для спростування еретиків. Францисканці, або мінорити, і домініканці зіграли велику роль у розвитку схоластичного освіти і богословської думки, посівши чільне місце в структурі середньовічного університету і головуючи на кафедрах теології [173, с. 150].

На питання Вілла, де живуть Dowel і Do-yvele, один з ченців відповідає, що Dowel живе, жив і буде жити серед них. Але розповідач не приймає на віру таку відповідь, тому що ченці не відповідають його уявленню про праведне життя. Вілл заперечує в душі університетського мистецтва диспуту: «“Contra!” – сказав я як освічена людина і почав диспутовати», «Ergo він не може завжди бути серед вас ченців» [173, с. 86], цитує латиною біблійний текст. Згадуючи слова Біблії «праведний сім раз впаде» (Прип. 24:16), Вілл робить логічний висновок, що грішити означає чинити погано, а Do-yvele не може жити разом з Dowel, отже, Dowel не завжди разом з ченцями.

Чудово володіючи мистецтвом проповіді, чернець заперечує розповідачеві, ілюструючи свою ідею притчею про людину в човні. «Через вітер, хвилі та хитання човна / Багато разів людина падає і повертає рівновагу» [173, с. 87], залишаючись неушкодженою, якщо вчасно береться за штурвал. Чернець уподібнює воду світу, хвилі – земним багатствам, а човен – людському тілу, фактично говорячи про тріаду, яка пов'язувалася коментаторами зі спокусами Христа в пустелі. Через диявола, світ і плоть «навіть чесна людина грішить сім разів на день, / Але вона не вчиняє смертного гріха, бо її захищає Dowel – / Милосердя, яке є нашою головною допомогою від гріха» [173, с. 87]. Воно спрямовує душу, і, хоча тіло «хилиться» [173, с. 87], душа залишається в безпеці. Як підкреслює чернець, Бог не буде перешкоджати тому, хто хоче вчинити смертний гріх, і людина сама відповідальна за власну душу: «Бо Він дав тобі засоби подбати про себе – / Ум і свободну волю, по частці кожній істоті, / Птахам, що літають, риbam і звірям; / Але раз людина має найбільшу частку, її слід звинувачувати більше за всіх, / Якщо вона добре їх не

використовує, як вчить Dowel» [173, с. 87 – 88]. Отже, ченці акцентують свободу волі, підкреслюють власний вибір людини і її особисту відповідальність.

Вілл відповідає ченцеві так, як він раніше реагував на слова Святої Церкви: «У мене немає внутрішнього відчуття (kynde knowynge), щоб осягнути всі твої слова» [173, с. 88]. Після прощання з міноритами розповідач потрапляє в пустинну місцевість («wilde wilderness» [173, с. 88]) біля лісу, яка нагадує про «wilderness», де Вілл мандрував у пролозі. Автор також знов звертається до топосу locus amoenus, щоб позначити початок сновидіння: «Спів птахів змусив мене зупинитися, / І я приліг на деякий час на галявині під липою, / Щоб послухати пісні прекрасних птахів. / Веселість їх голосів приспала мене; / Тоді я побачив найдивніший сон, / Я думаю, з тих, що коли-небудь бачив» [173, с. 88].

Спираючись на здатність психіки переносити події, що схвилювали людину, до сновидіння, поет робить сон Вілла продовженням його дискусії з міноритами. Слова ченців про розум, даний людям для спасіння, навіяли сновидіння про зустрічі з алегоричними фігурами, що символізують пізнавальні здібності. Насамперед, Вілл побачив Thought (Думку), якого він називає високим і схожим на себе, а Thought повідомляє, що він йде за Віллом вже сім років. Сновидець просить Thought розповісти йому про Dowel. Автор прагне дати глибокий погляд на ідеал праведного життя, підійти до проблеми з різних точок зору. Тому він не лише розкриває зміст Dowel, але і описує більш високі ступені моральної досконалості, названі Dobet і Dobest. Thought пояснює для нього ці «три прекрасні чесноти» [173, с. 89]. Dowel супроводжує чесних трудівників, які не пиячать і не глузують. Dobet також робить це, але зверх того він розмовляє лагідно і м'яко, усім допомагає, виявляє щедрість («розкрив усі мішки і сумки, / Що належали графу Жадібності та його спадкоємцям» [173, с. 89]). Dobet можна знайти і серед людей церкви, він проповідує слова апостола Павла про необхідність для мудреця терпіти дурнів і робити їм добро. Вищим за Dowel і Dobet є Dobest, який має посох єпископа «з гачком на одному кінці, щоб витягувати людей з пекла. / Вістря на іншому кінці, щоб зіштовхувати

поганих, / Які хочуть заподіяти шкоду Dowel» [173, с. 89]. Отже, Thought будує ієрархію трьох понять у відповідності до середньовічного розуміння структури суспільства. Певна туманність пояснення виглядає як прийом, за допомогою якого автор дає поштовх новому витку сюжету.

Незадоволений сновидець знову бажає «kynde knowyng»: «Отримати більше внутрішнього відчуття – / Як Dowel, Dobet і Dobest діють серед людей» [173, с. 90]. Thought вважає, що краще пояснення зможе дати Wit (Ум), якого вони знаходять через три дні спільного подорожування. Автор повертається до моделювання богословської дискусії: Вілл і Thought йшли, «диспутуючи про Dowel день за днем» [173, с. 90]; побачивши Wit, сновидець «не наважився висунути тему, щоб викликати його на обговорення, / Але попросив Thought діяти в якості посередника / І висунути яку-небудь мету, щоб довести його розум» [173, с. 90] і розповісти про Dowel, Dobet і Dobest. Прагнення до логічних доказів у традиціях схоластики говорить про те, що Вілл тяжіє до розуміння обговорюваних питань за допомогою інтелекту і не має сліпої віри, властивої простцям.

Автор змальовує портрет алегоричної фігури Wit: «Він був високим і худим, як ніхто; / В його одязі не було знаку ні гордості, ані злиднів; / Його вигляд був серйозним, а мова м'якою» [173, с. 90]. Судячи з портретної деталі в образі Thought, за допомогою якої поет окреслює риси зовнішності самого Вілла («високий чоловік, дуже схожий на мене» [1673, с. 88]), фігурі Wit також надано схожість зі сновидцем. Можна зробити висновок, що Wit і Thought персоніфікують внутрішні інтелектуальні процеси Вілла.

Розповідаючи про місце перебування Dowel, Dobet і Dobest, Wit розгортає перед Віллом алегоричну картину, в якій зображено людське тіло. Воно постає в образі замку (passus IX), побудованого Природою (Kynde) з чотирьох елементів: землі, повітря, вітру і води. Якщо в першому сні образ Творця втілював алегоричний персонаж на ім'я Істина, виведений у проповіді Святої Церкви, то в промові Wit Бог постає в образі Природи: «Природа, – сказав Wit, – творець усіх видів речей, /

Батько і створювач усього, що коли-небудь було зроблено – / Тобто великий Бог, який не має початку, / Лорд життя і світла, щастя і болю. / Янголи і всі істоти підпорядковані Його волі, / Але людина з них найбільше схожа на Нього за образом і формою» [173, с. 91 – 92]. До замку Природа поселив свою кохану Аніму (її ім'я перекладається з латини як «душа»), яку хоче хитрістю і силою відвоювати «гордий лицар з Франції *Princers huius mundi*<sup>12</sup>» [173, с. 91]. У цій деталі проявляється властива англійцям за часів Столітньої війни неприязнь до французів, яка змушує говорити про національність диявола.

Образ замку Аніми відображає уявлення про тіло як храм, який Бог створив для духу. Ця концепція безпосередньо спирається на слова апостола Павла «ваше тіло то храм Духа Святого» (1Кор. 6:19). Крім того, Л.В. Таруашвілі відзначає взагалі властиве біблійній образності уподібнення людей і Бога будівлям і їх частинам [105, с. 42]. Як показав Дж.Р. Оуст, топос замку є дуже поширеним в англійській релігійній літературі. На його думку, до проповідей цей образ проникає в результаті алегоричного розуміння фрази про входження Ісуса в будинок Марти і Марії (Лк. 10:38). Звідси бере початок уподібнення Діви Марії замку, в який Спаситель увійшов при земному втіленні. Інше трактування цього топосу як замку людської душі поширюється в проповідях, починаючи з XII ст. Найвідомішими творами релігійного характеру, що містять цей образ, Дж.Р. Оуст називає «Правила для самітниць» і «Збереження Душі» [173, с. 77 – 85]. Так, у «Збереженні Душі» зображено будинок-тіло, де живуть Розум-чоловік і Бажання-дружина, а п'ять почуттів представлені у вигляді слуг. Розум охороняє будинок і контролює свою дружину за допомогою даних Богом чотирьох чеснот. Душа в цьому творі – скарб, який зберігається в будинку [88, с. 210].

Подібно до цього, у «Видінні про Петра Орача» здатності чути, бачити, говорити, працювати і ходити персоніфіковані у вигляді могутніх лордів, які захищають Аніму (сер Дивись-добре, сер Кажі-добре, сер Слухай-добре, сер Добре-

<sup>12</sup> Принц цього світу.



працюй-руками та сер Годфрі Іди-добре). Всі вони є синами мудрого кастеляна замку Inwit (його ім'я можна перекласти як «розум, інтелект, осмислення, розуміння» [168]. У своєму перекладі поеми на сучасну англійську Дж.Ф. Гудрідж передає це слово як «Good Sense» [172, с. 105], тобто «Здоровий Глузд».

Крім п'яти здібностей, душу допомагають охороняти Dowel, Dobet і Dobest. Знаючи про прагнення диявола відвоювати душу, Природа «тим краще її зберігає, / І помістив її під відповідальність сера Dowel, герцога цих боліт. / Dobet її фрейліна, дочка сера Dowel, / Служить вірно цій леді в будь-який час. / Dobet над ними обома, рівний єпископу; / Що він вимагає, потрібно виконувати – він володарює над ними» [173, с. 91]. Хоча Аніма може вільно бродити по тілу, її місце відпочинку – серце, а Inwit, що знаходиться в голові, доглядає за серцем, «на все, чого Аніма шукає і чого уникає, вона повинна отримати його згоду» [173, с. 93]. Алгоричні фігури в даному епізоді не вимовляють промов, їх зовнішність і манера поведінки ніяк не охарактеризовані (повідомляється тільки, що сер Слухай-добре м'який і сер Добре-працюй-руками дуже сильний), їх обов'язки лише коротко названі. Основне смислове навантаження в персоніфікаціях покладається на «значуще» ім'я.

Архітектурне трактування образу тіла буде сприйняте Відродженням, але поети XVI ст. зроблять його більш розгорнутим. Так, у книзі II «Королеви фей» Е. Спенсера постає яскрава картина устрою людського тіла, алегорично зображеного як замок дами Альми (в перекладі з італійської – душа). Обидва поета звертаються до символіки числа 9, що позначає душу [141, с. 161]: замок Альми змальовано в дев'ятій кантиці, як і замок Аніми в дев'ятому розділі. У «Королеві фей» емблемний образ тіла втілює уявлення про гармонійність поміркованої людини. Головний герой другої книги мандрівний лицар Гюйон оглядає замок, супроводжуваний гостинною господинею. Якщо В. Ленгленд не дає опису зовнішнього вигляду замку-тіла, то у Е. Спенсера наочність є одним з головних принципів. Ренесансний поет проектує пропорції тіла на геометричні фігури: замок Альми складається з кола, квадрата і трикутника, що відповідає за формою голові, тулубу і ногам людини. Ці фігури

несуть у собі традиційну символіку, за допомогою якої поет нагадує про поєднання в людині різних начал: коло було символом духовності, трикутник втілював недосконалість земної людської природи, а квадрат був пов'язаний з землею, з матеріальним світом [141, с. 163].

Внутрішній устрій замка Альми втілює ідею Платона про три частини душі: рослинну, що відповідає за травлення, чуттєву і раціональну. Кожну представлено цілим рядом персонажів. Мажордом Їжа, йомен Апетит, кухар Куховарство, кухонний прикажчик Травлення працюють в обідній залі і кухні, які являють собою наочне зображення шлунка. У вітальні, що зображає серце, сидять леді, які уособлюють пристрасті і почуття. У вежі замку, тобто голові тіла, розміщуються фантазія, пам'ять і здоровий глузд, персоніфіковані фігурами трьох мудреців.

У В. Ленгленда Аніма не є повноправною господинею замку, підкреслюється її підпорядкованість Богу та Inwit. У Е. Спенсера Альма має набагато більшу самостійність, що відображає зміну ренесансного уявлення про людину. Автора «Видіння» ще не цікавить зовнішня досконалість людини і гармонія духовної і фізичної сторін, якими милується Е. Спенсер. В. Ленгленда більше хвилюють здібності, дані людині Богом, які відкривають шлях до внутрішньої досконалості, і провідне місце серед цих здібностей займає людський розум.

Е. Спенсер створює багатофігурну алегоричну композицію з безліччю деталей, використовує різноманітні візуальні ефекти в руслі декоративності і надмірності поетики бароко. Порівняно з цим в образі замку Аніми В. Ленгленда особливо помітна простота і лаконічність візуального плану, і акцент у проповіді Wit зміщується із зображення на вербальне переконання.

Wit набагато більше, ніж зустрінуті Віллом ченці, акцентує увагу на ролі Бога, який піклується про душу і охороняє її. Але персонаж не заперечує ролі свободи волі людини, яка може розумно скористатися Божим даром або, нерозумно зруйнувавши своє тіло ненажерливістю і пияцтвом, прийти до погибелі. Отже, поет

малює ідеальний образ людського тіла, роздумує про закладені в ньому можливості праведного життя, збереження чистоти душі.

В. Ленгленд наполягає на важливості добрих справ: хрещені батьки повинні дбати про хрещеників, а громада – про жебраків. У промові Wit увагу привернуто до залежності отримання благодаті від особистого вибору кожного: «Всіх правдивих чистих людей, які хочуть працювати, / Наш Господь любить і дає їм, що б не трапилося, / Благодать прийти до Нього і заробляти собі на життя» [173, с. 95].

Прагнучи переконати читача в можливості уникнути плотського гріха, користуючись свободою волі, В. Ленгленд вкладає в уста Wit проповідь про шлюб. Вона будується на характерних прийомах проповідницького мистецтва: добираються аргументи з різних книг Біблії, при цьому латинський текст дублюється англійським перекладом і перифразом, вводяться риторичні запитання, окличні речення, звертання. Текст проповіді створений поетом у дусі Першого послання до коринтян, але з урахуванням сучасних реалій, у ній викладається етика створення сім'ї і сімейного життя. Насамперед, Wit пояснює сновидцю, що «у цьому світі Dowel – це люди, що живуть в істинному шлюбі» [173, с. 95], а брехуни, злодії, марнотрати і негідники були зачаті поза шлюбом. Так і Каїн був зачатий Своєю «в поганий час» [173, с. 95], і схильність до пороку нащадків Каїна поет пояснює рядком з псалма: «Ото, беззаконня зачне нечестивий, і завагітніє безправ'ям, і породить неправду<sup>13</sup>» [173, с. 95]. Шлюби між нащадками Каїна і нащадками Сифа суперечили Божій волі і привели людство до загибелі від потопу – цю біблійну аналогію В. Ленгленд наводить для ілюстрації плачевних наслідків союзів, укладених заради грошей або між нерівними за віком сторонами. А богоугодний шлюб допоможе утриматися від гріха: «Одружуйтесь не заради майна, але з любові, / І тоді пізнаєте Божу благодать, і буде у вас досить на життя. / І кожному мирянину, який не може залишатися цнотливим, / Буде розумно одружитися і захистити себе від гріха; / Бо розпуста в любові є спокуса пекла. / Поки ти молодий і твоя зброя

---

<sup>13</sup> Пс. 7:15.

повна сил, / Вгамуй своє бажання в шлюбі, якщо хочеш бути прощений» [173, с. 97 – 98]. Традиційний середньовічний погляд на шлюбний союз як на засіб боротьби проти нестриманості походить з Біблії, де апостол Павло хвалив добровільну безшлюбність, але нездатним утриматися радив вступати у шлюб (1Кор. 7).

З іншого боку, В. Ленгленд трактує тему шлюбу алегорично. Ця тема давала широкі можливості для алегоризацій, і в середньовічній культурі сформувалася традиція за допомогою символіки подружнього союзу описувати відносини між правителем і народом, між священиком та його приходом, між Христом і церквою. Крім того, через мотив подружжя могла виражатися гармонія протилежностей – чоловічого і жіночого, земного і небесного, божественного і людського начал [72, с. 2]. Біблія, де у Старому Завіті згадується шлюб Бога і народу Ізраїлю, а в Новому Завіті Церква уподібнена нареченій Христовій, також підказала напрямок розвитку весільної символіки. Середньовічні коментатори «Пісні над піснями» тлумачили образ Нареченого як Христа, а в образі Нареченої бачили душу і Церква. Взаємини між Богом і людьми повинні були будуватися за прообразом відносин Нареченого і Нареченої і ґрунтуватися на любові і прагненні людини до містичного шлюбу з Богом [72, с. 2]. У свою чергу відносини між Христом і Церквою проектувалися в Посланні до Ефесян на сімейні відносини (Ефес. 5:22 – 26). Таким чином, проповідь про шлюб, що вінчає роздуми про душу і тіло, виражає моральний ідеал поета.

В. Ленгленд поєднує абстрактні алегорії в подружні пари, «оживляючи» абстрактні образи, що мають мінімум портретних характеристик і позбавлені яскравих побутових подробиць. У *passus* X з'являється дружина Wit дама Studie (Навчання), що вводить в поему тему знання. Її портрет окреслено коротко – дама Studie «худа і з гострими рисами обличчя» [173, с. 99]. Studie заперечує своєму чоловікові Wit, вона «надзвичайно зла», «суворо сказала», «і звинувачувала його, і дорікала йому, і просила його замовкнути» [173, с. 99]. Поет надає її фігурі риси сварливої дружини, а Wit після довгої промови дружини діє як переможений у суперечці чоловік. Замальовка його поведінки психологічно дуже точна: «І коли Wit

зрозумів, що говорила дама Studie, / Він так зняковів, що не міг підвести очей, / І мовчки, як дверний цвях, відійшов в сторону. / І не просячи його заговорити, не ставши на коліна, / Я не міг отримати і крупичі його великого ума. / Але він сміючись кланявся і поглядав на Studie / На знак того, що я повинен просити її про ласкавість» [173, с. 104]. Звертаючись до популярного середньовічного мотиву злої дружини, здатної пригнітити слабкого чоловіка [33, с. 151], поет створює роздумам про інститут шлюбу пародійний зворотній бік. Як показує В.П. Даркевич, у середньовічному світосприйнятті «пафос возвеличення уживався з мотивами комічного розвінчання» [33, с. 7], але «пафос і насмішка не скасовували, а відтіняли один одну» [33, с. 8].

Крім розваги читача, сцена між Wit і його дружиною виконує ще одну функцію. Видається, що автор в алегоричній формі передає ідею переваги освіченого уму над неосвіченим. Гнів Studie викликано тим фактом, що Wit навчав негідного: «Який же ти мудрий, – сказала вона Wit, – що відкриваєш мудрість / Лестивцям або дурням, які божевільні!» [173, с. 99], «такими мудрими словами вчити бовдурів!» [173, с. 99]. Необхідність берегти знання від тих, хто нездатний його сприйняти, дама Studie виражає за допомогою біблійної метафори: «Не розсипайте перел своїх перед свиньми» (Мт. 7:6), яку доповнює англійськими реаліями («у яких є вдосталь глоду» [173, с. 99]) і «низовими» деталями («Що їм робити з ним, крім як розпускати слюні – помії дають їм більше задоволення, / Ніж усі дорогоцінні перлини, що ростуть в раю» [173, с. 99]). Але звинувачення Studie стосується не тільки сновидця, а направлено на адресу ширшої аудиторії, перш за все тих, хто більш за мудрість цінує багатство і славу. В аргументацію вплітається побутове порівняння, пов'язане з розвитком сукнярства в Англії XIV ст.: «Мудрість і ум не вартують тепер і грубої вовняної тканини (a kerse), / Якщо тільки вони не прочесані жадібністю, як суконники чешуть свою шерсть» [173, с. 100].

У дами Studie гострий сатиричний погляд на світ, вона дає нищівну оцінку сучасності, висловлює думку про те, що вченість може бути на шкоду. Так, вона

піддає осуду «clerkes» (що перекладається як «вчені люди» або «священники»), які профанують богослов'я і жартують з текстом Святого Письма: під час трепзи «розповідають вони про Трійцю (як двоє уповільнюють третього) / І наводять надуману причину, і залучають Бернарда у свідки, / І висувають припущення як доказ істини. / Так вони базікають на почесному місці за столом, щоб з'ясувати божественне, / І мелють про Бога своїми глотками, коли їх кишки повні» [173, с. 101]. Пересиченню пустопорожніх базік протиставляється тяжке становище жебраків. Поки за столом звеселяються, «біля воріт може кричати бідолаха, / Змучений голодом і спрагою, і тремтіти від холоду; / Ніхто не покличе його увійти, щоб полегшити страждання, / Але женуть його, як собаку, і кажуть йому забиратися» [173, с. 101]. Дама Studie підкреслює, що освіченість може привести до забуття істинної любові, яку навпаки часто виявляють прості: «Бога багато в глотці цих великих магістрів, / Але Його милосердя і Його діяння серед простих людей» [173, с. 101], «священники та інші подібні їм охоче говорять про Бога / І мають багато його у себе в роті, а у простих людей він в серці» [173, с. 101]. Ті, хто вдається в занадто глибокі богословські мудрування, розбещують віруючих: «Ченці і шахраї вигадали такі питання, / Щоб доставити задоволення гордівникам, з часу початку чуми / ... / Так що народ не твердий у вірі, не вільний від свого майна, / Не шкодує про свої гріхи; так гординя поширилася / В релігії і повсюдно серед багатих і бідних, / Що молитви не мають сили зупинити чуму» [173, с. 102].

Загальний занепад моральності такий, що не лише магістри, але і багаті миряни ведуть балачки про Бога під час застілля. Їх пересиченість життєвими благами призводить до сумніву в Божому задумі, до curiositas, тобто прагнення знати більше, ніж дозволено людині. Однак Studie ставить на перше місце просту віру: «Але твердо вірте у вчення Святої Церкви, / І благайте Його про прощення і спокуту у вашому житті / І з Його великого милосердя виправитися тут» [173, с. 104]. До зайвих питань, якими можна лише «затуманити ум людей» [173, с. 104], Studie відносить навіть питання про відмінності між Dowel і Dobet.

Таким чином, дама Studie захищає високе богословське знання від домагань недостойних. Вустами цієї алегоричної фігури автор висловлює переконання, що надто вільне поводження з теологічними питаннями неприпустиме, застерігає від гордині, яка може стати наслідком освіченості, і наполягає на перевазі наївної віри і смирення. В промову Studie влітаються елементи поетики проповіді: вона використовує звернення («слухайте, багатії» [173, с. 102]), окличні речення («Говит вчить вас не робити так!» [173, с. 102]), дублює латинські цитати з Біблії тлумаченням англійською, спирається на образи з повсякденного життя.

Після гнівної тиради Studie сновидець за підказкою Wit смиренно звернувся до неї, благаючи навчити його Dowel. Тоді Studie направляє Вілла до свого кузена Clergie (Вченості) і його дружині дами Scripture (Письмо). Перед читачем знову постає пара алегоричних фігур, пов'язаних шлюбними узами, але відносини між ними інші, аніж між Wit і Studie. Щоб зрозуміти їх специфіку, треба звернутися до значення слова «clergie». У Середні віки це слово означало «вченість, знання», а також «духовенство» [147], і причиною такого поєднання був сам характер освіти, яка була переважно релігійною і в основному вела до клерикальної кар'єри. Тому до появи перекладу Біблії на рідну мову найширший доступ до Священного Письма мало духовенство, яке повинно було тлумачити його текст для мирян. Алегоричні фігури Clergie і Scripture знаходяться у В. Ленгленда в гармонійному союзі.

Дорогу до Clergie Studie вказує за допомогою тих самих прийомів створення алегоричного простору, які використано для опису шляху до Істини: «Питай прямого шляху, – сказала вона, – звідси до Витерпи- / І-щастя-і-біду, якщо ти хочеш навчитися; / Проїжджай повз багатств, не зупиняйся там, / Бо якщо ти прив'яжешся до них, то ніколи не прийдеш до Вченості, / А також розпутної землі, що зветься Розпушта – / Залиш її зліва від себе на добру милю або більше, / Поки не прийдеш до двору Утримуй-добре-свій-язик- / Від-брехні-і-наклепу-і-розпусних напоїв. / Тоді побачиш Тверезість і Простоту-мови, / З якими кожна людина охоче поділиться з тобою своїм умом; / І так прийдеш ти до Clergie, який знає багато речей» [173,

с. 105]. Представляючи абстрактні правила у вигляді конкретних точок простору, автор пропонує читачеві певний кодекс поведінки, демонструючи характерну для середньовічної людини здатність «ставити знак рівності між матеріальним і нематеріальним, між конкретно-чуттєвим та понятійно-абстрактним» [87, с. 17]. На відміну від інших поетів, які змальовували у своїх творах алегоричний простір, В. Ленгленд не прагне до стислості позначення просторових одиниць, і деякі найменування навіть виходять за межі рядка.

Вказавши Віллу шлях, Studie дає йому розпізнавальні знаки («tokenes» [173, с. 105]), з якими він зможе отримати в гостях привітний прийом. Такими розпізнавальними знаками у часи В. Ленгленда могли ставати предмети (печатка або каблучка), пред'явлення яких підтверджувало особу прибулого. Також знак міг бути словесним і представляти собою якісь особисті подробиці [203]. Обізнаність про них гостя означала, що він є посланцем від близьких людей. В якості таких знаків Studie розкриває перед сновидцем деталі своєї алегоричної «біографії», які він зможе переказати Clergie і Scripture, і цей прийом є вдалим способом самохарактеристики персонажа. Дама Studie підкреслює, що саме вона направила Clergie до школи, написала книги Scripture, спонукала її до роздумів над Притчами Соломона і коментарів до Псалтиря, навчила її логіки і всьому Закону, змусила знати всі метри в музиці. Studie має й інші досягнення: вона навчила читати Платона, а Арістотеля дискутувати, написала граматику для дітей, придумала інструменти для усіх ремесел, винайшла астрономію, геометрію, геомантию і алхімію. Можна зробити висновок, що поет стаивтсья до вченості амбівалентно: він вірить в цінність вченості, на якій базується середньовічна культура, однак вважає, що в сучасному світі вона часто обертається на зло, стаючи джерелом гордині.

Що стосується теології, поет вустами Studie описує її як надскладну галузь знань, яка трактує не пізнавані розумом питання. При цьому головну цінність В. Ленгленд бачить у новозавітному ідеалу любові, який теологія проповідає, «бо де любов головує, там благодаті завжди вдосталь» [173, с. 106]. Перегукуючись з



настановою Святої Церкви в першому сні, урок *Studie* зводиться до того, що любов є найкращою наукою: «Пам'ятай, що ти повинен любити по-справжньому, якщо хочеш *Dowel*, / Бо *Dobet* і *Dobest* спорідненні з любов'ю» [173, с. 106], «пам'ятай, що треба любити все своє життя, / Бо немає науки під сонцем такої ж цілющої для душі» [173, с. 107]. У промові цього алегоричного персонажа підкреслюється значимість вчинків людини, доброти і милосердя, завдяки яким можна заслужити благодать, тобто автор знову намагається переконати читачів у важливості вірно розпорядитися свободою волі.

Моральний кодекс поведінки, який *Studie* наочно представила у вигляді алегоричної карти дороги до *Clergie*, був засвоєний сновидцем, і всі приписи уникати гріха були дотримані: він «поспішив своєю дорогою без подальшого зволікання, / І, поки не прийшов до *Clergie*, не зупинявся» [173, с. 107]. Отже, черговий етап житті сновидця – *homo viator*, який постійно мандрує, алегорично представлений поетом як нове переміщення в просторі.

*Clergie* і *Scripture* тепло приймають гостя і одразу ж беруться його навчати. Портретну характеристику двох нових алегоричних персонажів автор зовсім оминає, але перед читачем розгортаються їхні довгі монологи. *Clergie* дає своє трактування трьох образів праведного життя. *Dowel* означає вірити в Трійцю, і тут алегоричний персонаж переказує текст Символу віри та наполягає на перевазі простої віри над розумом, спираючись на авторитет Григорія Великого: «Жоден християнський вчений не міг цього пояснити, / Але в це треба вірити невченим, які хочуть вчиняти добре. / І якби ніколи жоден гострий розум не ставив під сумнів віру, / Не було б ніякої заслуги вірити, якби її можна було довести: / *Fides non habet meritum ubi humana ratio prebet experimentum*<sup>14</sup>» [173, с. 108]. Як бачимо, *Clergie* повстає проти принципу «розумію, щоб вірити» і підтримує сповідуваний багатьма середньовічними мислителями протилежний принцип «вірую, щоб розуміти», сформульований Ансельмом Кентерберійським на основі вчення Августина.

<sup>14</sup> «Та віра не має заслуги, для якої розум людський пропонує доказ» [97].

Ще вищий ступінь досконалості Dobet визначається Clergie як «здійснювати те, що говорить твоє слово» [173, с. 108], і бути «таким в душі, яким ти здаєшся зовні» [173, с. 109]. Dobest є сміливістю звинувачувати винних, але право на це дає тільки чистота власної душі. Clergie цитує Біблію: «І чого в оці брата свого ти заскалку бачиш, колоди ж у власному оці не чуєш?<sup>15</sup>», доповнюючи цю цитату метафорою, образність якої почерпнута з англійської природи: «Я раджу кожному сліпому саричу виправитися спочатку самому» [173, с. 109]. Це звернення адресоване перш за все парафіяльним священикам, чий моральний стан описано відомими біблійними словами: «А коли сліпий водить сліпого, обоє до ями впадуть<sup>16</sup>» [173, с. 109]. У падінні пастви поет звинувачує грішне духовенство, звичаї якого критикують навіть миряни: «Невчені люди говорять про вас так – що колода у вашому оці, / А сучок потрапив, з вашої вини, / До всіх видів людей з вини священиків» [173, с. 109 – 110]. Концентруючи біблійні вислови, в основі яких лежить мотив сліпоти, В. Ленгленд озвучує загальне невдоволення співвітчизників негідними посередниками між Богом і людьми, радикальним вираженням якого стала позиція Дж. Вікліфа. Приклад того, наскільки дорого порочність духовних лідерів обходиться суспільству, поет знаходить в Біблії. Clergie посилається на історію про те, як «усі діти Ізраїлю / Гірко заплатили за провину двох поганих священиків» [173, с. 110] Отнія і Пінхаса. Карою за безчинства і розпусту стала не лише смерть цих братів та їх батька первосвященика Іллі, але і втрата в битві з філістимлянами ковчега заповіту – символу союзу Бога з народом Ізраїлю (1Цар.).

Авторська критика спрямована і на сучасні звичаї ченців, які нехтують життям у монастирях. У Григорія Великого поет запозичує порівняння таких ченців з рибою, якій «не вистачає припливу або прісної води, / Вона вмирає від посухи, коли лежить сухою; / Так само і ченці гниють і гинуть, / Які поза монастирем жадають жити» [173, с. 110 – 111]. Критикуючи чернецтво в традиціях станової сатири,

---

<sup>15</sup> Мт. 7:3.

<sup>16</sup> Мт. 15:14.

В. Ленгленд влучно вловлює риси способу життя його представників: «Але зараз релігійний орден – це вершник, який тиняється вулицями, / Суддя на днях врегулювання і скупник земель, / Лицар на коні від манору до манору, / Зі зграєю собак слідом, як у лорда; / Але якщо його лакей не преклонить коліна, підносячи чашу, / Він свариться і питає, хто вчив його чемності» [173, с. 111]. Ченці байдужі, «хоч навіть на їх вівтарі ллє дощ» [173, с. 111], живуть у своє задоволення, не думаючи про бідних, володіють такою кількістю землі, що поводяться, як лорди. Приєднуючись до хору прихильників Дж. Вікліфа в питаннях внутрішньої політики держави, а саме в утвердженні права держави судити церкву, поет висловлює переконання, що покарати ченців за негідну поведінку зможе світська влада: «Але прийде король і сповідує вас, людей релігії, / І покарає вас, як говорить Біблія, за порушення правил, / І виправить монахинь, ченців і каноніків, / І піддасть їх спокуті – поверне до початкового статуту, / І барони з графами будуть їх бити вченням *Beatus virres*<sup>17</sup>» [173, с. 111]. Пристрасно критикуючи жадібність папства протягом всієї поеми, автор симпатизує Дж. Вікліфу і в питаннях зовнішньої політики, що стосуються відносин з папським престолом: «І потім Авіньонський абат і все, що від нього походить, / Потерпить від короля удар і невиліковну рану» [173, с. 112].

Сновидець, який не дуже зрозумів слова *Clergie*, перебиває його питанням: «Тоді *Dowel* і *Dobet*, – сказав я, – це королівська влада і лицарство?» [173, с. 112]. Його припущення спростовує дама *Scripture*. Повертаючись до проблеми спасіння, вона підкреслює, що *Dowel*, *Dobet* і *Dobest* не можна ототожнювати з певними групами людей, а високе положення не допоможе людині спастися: «Не має доказів, що король або лицарство / Допомогли будь-кому наблизитися до небес хоча б на волосинку, / І авжеж ні багатство, ані влада» [173, с. 112]. Дама *Scripture* задає новий поворот розмові про спасіння, привертаючи увагу сновидця до євангельського

<sup>17</sup> Перші слова Псалму 1: «Блажен муж, що за радою несправедливих не ходить, і не стоїть на дорозі грішних, і не сидить на сидінні злоріків, та в Законі Господнім його насолода, і про Закон Його вдень та вночі він роздумує!» (Пс. 1:1 – 2).

ідеалу бідності в душі францисканців. Вона розгортає низку аргументів Павла, Соломона і Катона на користь бідності і проти багатства, також посилається на інші авторитети: «І патріархи і пророки, і поети / ... / хвалили бідність і терпіння» [173, с. 112], апостоли свідчать, що бідняки «мають спадщину на небесах» [173, с. 112], а багатим можуть допомогти тільки Божа милість і благодать.

Сновидець відновлює схоластичний диспут, вигукуючи: «Contra!», беручись навести докази («я можу підтвердити ... за допомогою Петра і Павла» [173, с. 112]), що людина спасається по праву хрещення, а її матеріальне становище при цьому не важливе. Але Scripture переконує його, що таке право поширюється виключно на сарацинів і євреїв, які проходять обряд хрещення на межі смерті. Для християн же існує певний кодекс поведінки, без якого спасіння неможливе – «любити, вірити і виконувати закон» [173, с. 113], а багатство без добрих справ стане великою перешкодою: «Нас дуже сильно обтяжуватиме срібло, що ми зберігаємо, / І наш одяг, який їсть міль, коли жебраки ходять голі, / Або задоволення від вина і гри, коли інші голодують» [173, с. 113]. Однак сновидець незадоволений: ««Це довгий урок, – сказав я, – і я навряд чи став мудрішим! / Де Dowel або Dobet, ви показали неясно» [173, с. 113]. Можна помітити, що Вілл продовжує мислити формальними ієрархічно вибудованими категоріями Dowel, Dobet і Dobest, пошук яких він зробив своєю метою і розкриття таємниці яких домагається від кожного зустріненого персонажа. Не досягнувши «kynde knowunge», він не розуміє простого уроку Scripture, співзвучного проповіді Святої Церкви.

Заперечуючи Scripture, Вілл відстоює вчення про предестинацію, висловлюючи переконаність у тому, «що моє ім'я / В книгу життя задовго до мого народження вписане / Або ж не вписане за яку-небудь нечестивість, як свідчить Святе Письмо: / Nemo ascendit ad celum nisi qui de celo descendit<sup>18</sup>. / І я дуже в це вірю, клянуся Нашим Господом, і ні в які записи сильніше» [173, с. 113]. Сновидець доходить висновку, що ум і освіченість не є запорукою чесноти і не гарантують

<sup>18</sup> «І не сходив на небо ніхто, тільки Той, Хто з неба зійшов...» (Ін. 3:13).

спасіння. Він згадує найвидатніших мислителів Соломона і Арістотеля, чії слова тепер беруть за приклад, але самі вони потрапили в пекло, і з ними розділили посмертну долю інші мудреці. Пояснюючи загибель їхніх душ гріховністю вчинків, Вілл не може знайти причини спасіння інших грішників. Згадуючи розбійника на хресті, Марію Магдалину, Давида, який послав на смерть Урію, і апостола Павла, який колись переслідував християн, сновидець дивується: «А тепер вони як царі зі святими в раю – / Ті, чії вчинки були найпорочніші у світі; / А ті, хто мудро говорив і написав багато книг / Про ум і мудрість, з проклятими душами живуть» [173, с. 115]. Отже, як вважає Вілл, людина не може осягнути за допомогою розуму, на підставі чого Бог прирікає одних до спасіння, а інших до погибелі.

Теперішнє розчарування у вченості лунає в аргументах Вілла на підтвердження марності цієї якості. Він згадує, що Христос вважав ученість неважливою і казав захисникам віри: «... не турбуйтеся задалегідь, що вам говорити, а що дане вам буде тієї години, то те говоріть: бо не ви промовлятимете, але Дух Святий» (Мк. 13:11). Простий пастух Давид володів мистецтвом промови краще, ніж царі. Вілл також посилається на слова Августина: «Ось, простці силою беруть Царство Небесне, ми ж, зі всією своєю хваленою вченістю, животіємо в тілесному бруді!» [3, с. 596]. Сновидець тлумачить цей вислів так: «... ніхто сильніше не відвертається від правильної віри, / Ніж розумні вчені, які знають багато книг, / І ніхто не спасається швидше і не твердіший у вірі, / Ніж орачі і пастирі і бідні прості робітники, / Шевці і пастухи ...» [173, с. 116], які тільки й знають, що «Отче наш». Таким чином, Вілл стверджує, що «ні ум, ані мудрість ніколи не давали переваги» [173, с. 116] для спасіння, і, більш того, володіння ними порушує чистоту віри, ведучи до загибелі.

Вислухавши Вілла, дама Scripture дорікнула йому словами Святого Бернарда: «Multi multa sciunt et seipsos nesciunt<sup>19</sup>» [173, с. 117] (passus XI). Ці слова мали сильний емоційний вплив на сновидця і змусили його звернути погляд углиб себе.

<sup>19</sup> «Багато людей багато знають, але себе вони не знають» (переклад К.О. Вельчевої).

Це переключення зображено як занурення в більш глибокий сон в межах ще не завершеного сновидіння за участю алегоричних фігур Thought, Wit, Studie, Clergie і Scripture. Дія вставного сну вводиться характерною для В. Ленгленда формулою: «Я побачив чудовий сон» [173, с. 118]. У ньому з'являється Фортуна, яка несе Вілла до землі бажання і любові («the lond of longynge and love» [173, с. 118]), але ні портрета богині, ані алегоричного пейзажу автор не зображує. Фортуна змусила сновидця заглянути в дзеркало «Серединна земля» («Middelertne» [173, с. 118]), і пообіцяла, що з його допомогою він побачить те, чого прагне, і здійснить свої бажання. Звернення В. Ленгленда до образу Фортуни знаходиться в контексті традиційного зображення цієї богині як алегорії земного світу з його спокусами [56, с. 94]. Назва дзеркала «Серединна земля» виявляє зв'язок з цим трактуванням цієї постаті, до того ж дзеркало є звичним атрибутом алегоричної фігури Розкоші (Luxuria) [160, с. 158]. Т.М. Котельникова відзначає зв'язок образів Фортуни і Венери, який намітився в лицарській літературі, тому що такі дари Фортуни, як багатство і успіх, допомагали у коханні. У німецькій традиції існував образ, втілюючий світські насолоди: «німецький образ Frau Welt, що увібрав у себе риси Luxuria, алегорії пороку насолоди, з'єднавшись з Фортуною, сприяв її зрощенню з привабливим образом античної Венери» [56, с. 105].

У В. Ленгленда подібне зближення проявляється в дарунках, пропонованих сновидцю Фортуною та її помічницями. За богинею слідували дві прекрасні діви, старшою з яких була Concupiscencia Carnis (Пожадливість Тілесна), а молодшою – Coveitise of Eighes (Пожадливість Очей). Слідом за ними з'явилася Pride of Parfit Luuyunge (Гордия Прекрасного Життя). Імена дів є алюзією на фрагмент Першого послання Івана: «Не любіть світу, ані того, що в світі. Коли любить хто світ, у тім немає любови Отцівської, бо все, що в світі: пожадливість тілесна, і пожадливість очам, і пиха життєва, це не від Отця, а від світу» (1Ін. 2:15 – 16). Від цієї формули пішло уявлення про тріаду гріхів, якими Сатана спокушав Христа в пустелі – тілесні гріхи, мирські і диявольські. Пропонуючи сновидцеві земні задоволення, Фортуна

змушує його полишити духовний пошук: *Concupiscencia Carnis* попросила Вілла забути про *Clergie* заради свого зовнішнього вигляду, *Coveitise of Eighes* запропонувала звернути увагу на жінок, з якими він може проводити час. Діви обіцяють виконувати бажання сновидця і, доки він не стане лордом з власною землею, залишатися з ним, Фортуна запевняє його в дружбі.

Після слів Фортуни з'являються ще три алегоричні персонажі: *Elde* (Старість) як попередження про майбутнє, а також *Rechelesnesse* (Нерозсудливість) і *Faunteeltee* (Легковажність), які втілюють внутрішні психологічні якості сновидця, не готового дослухатися до мудрої поради. Ці персоніфікації виголошують промови і ведуть себе у відповідності зі своїми іменами (Старість «суворого виду» [173, с. 118] розважливий і не сумнівається в майбутній зраді Фортуни, Нерозсудливість в обірваному одязі навпаки закликає не думати про майбутнє, дії Легковажності стрімкі – попросившись зі Старістю, він потягнув сновидця за собою). Старість і Святість жалкують, «що ум переможений, якщо воля буде робити те, що хоче!» [173, с. 119]. Єдність уму і свободної волі, про важливість якої для спасіння говорили зустрінуті Віллом ченці-мінорити, порушується. Крім того, поет обіграє значення імені сновидця. Весь нинішній етап пошуків розповідача можна витлумачити як алегоричне зображення спроб свободної волі людини знайти підкріплення з боку розуму. Виявляючи свою свободу волі, Вілл на цей раз робить вибір, що віддаляє його від праведності.

Відмовившись від прагнення до інтелектуального пізнання, сновидець повністю віддається земним утіхам. Продовжуючи екстеріоризацію внутрішніх імпульсів, автор вкладає в його уста слова: «Пожадливість Тілесна керувала всіма моїми вчинками» [173, с. 119], «Пожадливість Очей ... слідувала за мною сорок зим і ще п'ять, / Так що я не зважав ні на *Dowel*, ані на *Dobet*» [173, с. 119]. За порадою Пожадливості Очей Вілл обрав легкий спосіб спокутування гріхів: щоб не турбуватися про те, як нажив гроші, він сповідався ченцям, а ті молилися за нього, приваблені багатством. Але з приходом старості інтерес сновидця до спасіння душі

повертається. У цей період Фортуна відвернулася від Вілла, він збіднів, і тоді ченці залишили його, тим більше що Вілл висловив бажання бути похованим не в їхньому монастирі, а у своїй парафіяльній церкві. Сновидець повторює популярне звинувачення на адресу ченців (яке також виголошує Вікліф), що вони воліють не хрестити, а ховати, бо це вигідніше. Однак хрещення важливіше, як каже Вілл, тому що нехрещена дитина не може спастися.

Одразу після тиради сновидця перед ним опинився персонаж Lewtee (Чесність або Вірність). Можливо, за авторським задумом, ця фігура протиставлена фігурі Фортуни: у середньовічному мистецтві Фортуну часто зображали як алегорію Непостійності, їй протистояли чесноти Стійкість, Постійність і Вірність [114]. З Lewtee сновидець обговорює, чи варто викривати гріхи ченців або краще зберегти їх у таємниці. Алегоричний персонаж вважає засудження пороку цілком виправданим, але ще кращим він називає мовчазне жалкування про чужий гріх.

Згоду з Lewtee висловила дама Scripture, яка теж з'явилася в цьому вставному сні. Вона звелася на підвищення і почала проповідувати («skipte an heigh and preched» [173, с. 121]), при цьому її проповідь відповідає правилами проповідницького мистецтва. Як зазначила Е. Солтер, прагнучи зробити проповідь найбільш ефективним засобом впливу, проповідник будував свою промову на основі головної теми, від якої періодично відхилявся на пов'язані з нею роздуми і зауваження, але постійно повертався до основного питання [192, с. 24 – 31]. Проповідь Scripture починається з переказу притчі про весільний бенкет, яка в Біблії завершується словами «бо багато покликаних, та вибраних мало» (Мт. 22:14), тобто з проблеми спасіння душі. Це змушує Вілла схвильовано міркувати про те, чи належить до числа обраних, і згадати про Святу Церкву, «яка прийняла мене з купелі як одного з Божих обранців, / Бо Христос покликав усіх нас прийти, якщо ми хочемо – / Сарацинів і схизматиків, і також юдеїв: / O vos omnes sicientes, venite<sup>20</sup>»

<sup>20</sup> «O, всі спрагнені, йдіть до води ... » (Іс. 55:1).



[173, с. 122]. Цими словами поет знов підкреслює роль свободної волі і вибору людини у справі спасіння.

Тема хрещення повертає Вілла до думки, яку в *passus* X він озвучив у суперечці зі Scripture: «Хрещений спасеться, будь він багатий чи бідний» [173, с. 112], але тепер акценти розставлено трохи інакше: «Тоді всі християни можуть прийти, – сказав я, – і попросити про вхід / По праву крові, якою Він викупив нас, і хрещення: / Qui crediderit et baptizatus fuerit<sup>21</sup>» [173, с. 122]. Неможливість відкинути хрещення Вілл розглядає в правових термінах. За законом віллан не може укласти хартію або продати майно без дозволу пана, але може зробити борги. Під таким боржником Вілл має на увазі грішника, який з усіма своїми гріхами тим не менш залишається християнином. Розум і Совість зведуть з ним рахунок, і боржник потрапить до чистилища, «бо за борги буде він там розплачуватися до судного дня, / Якщо тільки Каяття не прийде і не попросить під час його відходу / Милосердя до його проступків ротом і серцем» [173, с. 122]. Таким чином, хрещення і покаєння постають як дві необхідні умови спасіння. Юридична образність, яка часто використовується В. Ленглендом, пов'язана з традиціями канонічного права і «Сумами сповідників». Як показує Ж. Делюмо, це були моральні трактати з юридичним уклоном, покликані допомогти сповіднику визначити покаєння для грішника. Гріх у них розглядався як порушення закону, а духовники як судді, вповноважені церквою виносити приговор душам [34, с. 260 – 262].

Scripture підтверджує висновки Вілла і підкреслює величність Божого милосердя. Зі словами «як кажуть наші книги» вона цитує уривок з псалма: «Господь добрий до всіх, а Його милосердя на всі Його творива!» (Пс. 144:9, англ. 145:9). У цей момент у розмову втручається «той, хто звільнився з пекла» [173, с. 122] – римський імператор Траян, легенда про якого користувалася великою популярністю в Середні віки. Як свідчать «Ранні роки Григорія Великого» і «Золота легенда», добрі справи Траяна порушили папу Григорія на молитви про душу

<sup>21</sup>«Хто увірує й охреститься, буде спасений ... » (Мк. 16:16).

імператора, і завдяки цим молитвам він був позбавлений пекельних мук [162]. За версією В. Ленгланда, Траян вийшов з пекла, і його звільнення служить яскравим прикладом сказаного дамою Scripture про Боже милосердя. Таким чином, історія про римського імператора виконує роль "exemplum" – короткої цікавої історії, яка могла бути використана в проповіді, даючи проповіднику ілюстративний матеріал і можливість зробити на її основі моральний висновок.

З іншого боку, Траян продовжує дискусію про марність вченості для спасіння душі. Його репліка в розмовному стилі «Ye, baw for bokes!» [173, с. 122] висловлює недовіру або презирство до книг на противагу їх авторитетності для Scripture. Траян розповідає, що він не був охрещений, і «вся вченість під Христом не могла мене витягти з пекла, / Але тільки любов і чесність (leautee) і мої вчинки за законом» [173, с. 123]. Проблема співвідношення вченості людини та ймовірності її спасіння вирішується поетом у дусі францисканців. Ранні францисканці вважали, що вченість не потрібна для досягнення святості. Згодом наука починає відігравати у житті ордена важливу роль, але навіть один з найавторитетніших францисканських теологів св. Бонавентура – прихильник освіти, яка, на його думку, потрібна для апостольської діяльності – заперечував самоцінність науки. У своєму «Путівнику душі до Бога» (1259 р.) він відвів науці роль лише однієї зі сходинок, які ведуть душу до Творця [46]. Також співзвучне принципам Франциска визнання поетом вищості любові, без якої праведність неможлива. Будь-яке вчення, як каже Scripture, марне, якщо воно потрібно не заради любові до ближнього і до Бога: «Любов і чесність – це істинна наука» [173, с. 123]. Таку ідею підтверджує Траян: «Закон без любові ... не вартий і одного бобу, // Або будь-яка наука під сонцем, сім мистецтв та інші!» [173, с. 123]. Розгортається довга проповідь Scripture про любов до друзів і ворогів, про необхідність справ милосердя, які сприяють спасінню душі.

У проповіді повторюється твердження Clergie, озвучене в passus X, що наївна віра є вищою за пізнання християнських істин розумом. У даному епізоді наводиться алюзія на Євангеліє від Луки (Лк. 7:48), де на бенкеті Ісус пообіцяв

грішниці, «що *Fides sua* врятує її і відпустить її гріхи» [173, с. 125]. З цієї причини поет визнає перевагу віри над логікою і законом, до того ж «занадто довго логіка буде пояснювати урок / А закон ворожий любові, якщо йому не дати срібла» [173, с. 126], тому набагато краще вивчати «закон любові» [173, с. 126].

Scripture переконує сновидця в перевагах бідності, особливо добровільної, і насамперед нагадує про скромний спосіб життя Ісуса і Його появу в подібності бідняка і пілігрима на дорозі в Еммаус. За Його прикладом люди повинні бути скромні, «бо ми всі пілігрими» [173, с. 126], що відсилає до концепції життя як мандрів, яка лежить в основі композиції твору. Бідним життям жили Іоан, дівка Марія і Йосип. На думку В. Ленгленда, в історії Марти і Марії (Лк. 10) також можна знайти хвалу бідності. Традиційно вважалося, що Марта втілює активне життя, а Марія споглядальне, і другий спосіб життя В. Ленгленд ототожнює з бідністю. Тому хвалу, висловлену Христом Марії, він трактує як хвалу бідності.

Крім того, цінність бідності поетові допомагає довести аналогія зі світу природи, а саме порівняння з волоським горіхом. Воно будується на основі понять гіркоти і солодкості, апелюючи не тільки до візуального сприйняття, але і до смакових відчуттів. Бідність і покаяння порівнюються з гіркою шкіркою, а спасіння – з живильним ядром: коли людина, що терпляче зносить бідність, направляє свої помисли до Бога, «росте милосердя, / Ядром якого є Христос, який втішає душу» [173, с. 127]. Ідея інакомовного використання образу горіха не належить виключно В. Ленгленду: горіх ставав метафорою прихованої мудрості в різних культурах. В єврейській традиції йому уподібнювалося Святе Письмо, в якому зі шкаралупою порівнювався фактичний виклад у тексті, а з серцевиною – його символи і таємниці [198, с. 127]. У християнській культурі єдність трьох частин волоського горіху – шкірки, шкаралупи та ядра – асоціювалася з Трійцею [167, с. 172]. Ближчим до концепції В. Ленгленда є Августинове розуміння горіха як емблеми Христа: гірка шкірка символізує Його плоть, яка зазнає гіркоти страждань, шкаралупа означає хрест, а ядро – солодкість Божественного одкровення, що живить нас [198, с. 127].

Іншою перевагою бідності є можливість спати спокійно, на відміну від неспокою багатія, який боїться раптової смерті або пограбування. У дусі Франциска Scripture посилається на біблійне тлумачення бідності: «Коли хочеш бути досконалим, піди, продай добра свої та й убогим роздай<sup>22</sup>» [173, с. 127]. Тезу про те, що Господь подбає про бідних за власним вибором, також підкріплено Біблією: «А ті, хто пошукує Господа, недостатку не чують в усьому добрі<sup>23</sup>» [173, с. 128].

Відштовхуючись від теми бідності, поет пропонує свою програму реформ церкви: Scripture пред'являє священикам вимогу не брати з пастви оплату за свою діяльність. Подібно до того, як король посвячує в лицарі тільки забезпечених людей або ж сам дарує їм все необхідне, так і «той, хто дав вам ваш титул, повинен вам платити, / Або єпископ, який благословив вас, якщо ви гідні» [173, с. 128]. На думку автора, священик без вченості з одними тільки тонзурою і духовним званням подібний лицарю без землі, багатого роду та військової майстерності. На доказ важливості вченості поет призводить порівняння церковної служби з документом («a chartre» [173, с. 129]). Документ можна оскаржити в суді, якщо він спотворений, а писаря, який допустив помилки, будуть вважати дурнем («a goку» [173, с. 129]). Такими ж дурнями Scripture називає священиків, які роблять помилки під час служб.

Проповідь Scripture спирається на різноманітні прийоми – цитування Біблії, наочні порівняння, перелік біблійних персоналій. Поет показує себе прихильником переконань св. Франциска, який відмовився від багатства та проповідував бідність, а найвищою цінністю вважав любов. Ми вже наводили спостереження Е. Солтер про те, що вміння торкнутися одразу багатьох споріднених питань, відштовхуючись від одного вихідного пункту, було типовим для проповідей, і такою манерою В. Ленгленд майстерно володіє. Така ж риса характерна для праць Вікліфа, чий стиль Ф. Шафф характеризує наступним чином: «Він не завжди рухається по прямій, але відхиляється то в одну, то в іншу сторону, користуючись можливістю

---

<sup>22</sup> Мф. 19:21.

<sup>23</sup> Пс. 33:11.

детально обговорити питання, тісно пов'язані з основною проблемою. ... Але автор завжди повертає читача до основної теми ...» [123, с. 211]. Е.К. Спирінг знаходить коріння цього явища в складній структурі проповіді «університетського» типу, заснованої на принципі розвитку основної теми за допомогою дроблення на питання, повернення і повторення. Така проповідь була здатна одночасно задовольнити естетичні запити освіченої публіки і дохідливо донести повчання простому народу [196, с. 262 – 264]. Дослідник пов'язує зі структурою цього типу проповіді і будову окремих фрагментів «Видіння про Петра Орача», і композицію поеми в цілому [196, с. 267].

Слідом за проповіддю Scripture з'являється новий персонаж – Kynde (Природа), який покликав сновидця вчитися мудрості від чудес світу. Сновидець потрапляє на гору «Серединна земля» («Myddelerthe» – як дзеркало Фортуни), щоб на прикладах інших живих істот вчитися любити свого творця. Однакові назви гори і дзеркала створюють дзеркальну композицію, в якій протиставляються дві ситуації «інструктажу» сновидця. В обох випадках повчання пов'язане з земним світом, тільки Фортуна демонструє його Віллу як джерело спокус, а Kynde – як книгу прикладів, на яких слід вчитися богоугодному життю. При цьому Фортуна звертає увагу Вілла на світ людей, а Kynde – на світ тварин.

Сновидець описує пейзаж панорамною, як можна побачити його з вершини гори – сонце, море, пісок, місця, куди звірі і птахи йдуть паруватися, дикі змії в лісах та чудові строкаті птахи, а також людина з її парою. Опис світу природи виявляє в В. Ленгленді не вченого, який прагне до пізнання законів природи, а уважного спостерігача, що вихоплює окремі цікаві деталі, з любов'ю сприймає красу і чудовий устрій створеного Богом світу. Споглядаючи природу, сновидець робить висновок, що серед звірів і птахів царює Розум (Reson), який змушує їх бути помірними в їжі, питті і розмноженні, і тільки про людей Розум не дбає. Вілл ставить питання Розумові: «Я дивуюся тобі, адже ти вважаєшся розумним, / Чому не наглядаєш за чоловіком і його супутницею, щоб з ними не сталося шкоди?» [173,

с.131]. Але Розум відповідає, що сновидець цікавиться таким, чого йому не можна знати. Отже, автор устами не тільки дами Scripture, але і Розуму акцентує перевагу віри над інтелектуальним пізнанням, за допомогою якого не дано дізнатися про шляхи Господні. Розум пояснює Віллу, що не треба обурюватися тим, яку форму Бог надав людині, чи тим, що людина не владна над своєю тілесною природою. Але Бог терпить гріхи людей, тому і людині потрібно терпіти недоліки інших.

Присоромлений докорами Розуму, Вілл прокинувся. Але це не повне пробудження, а закінчення більш глибокого сну, в який Вілл впав на початку розділу. Таким чином, початок і закінчення цього внутрішнього сну пов'язані з емоційним потрясінням сновидця від докорів на свою адресу. Тепер Віллу здається, що Dowel йому стало зрозумілим. У цей момент він ловить на собі погляд нового алегоричного персонажа – Ymaginatif (Уява [172, с. 141] або Спогад [196, с. 271]), який відкриє своє ім'я трохи пізніше – на початку *passus* XII. На прохання Ymaginatif Вілл дає визначення Dowel: це «багато бачити і ще більше терпіти» [173, с. 133]. На це співрозмовник з іронією відповідає, що Вілл дізнався б набагато більше від Clergie і Розуму, якби потерпів і не переривав їх. Ymaginatif звинувачує сновидця в спробі проникнути в недоступну його розумінню сферу, у гордині й самовпевненості, від яких можна позбутися лише за допомогою сорому. Для пояснення своєї думки алегоричний персонаж порівнює сновидця з п'яницею, що валяється в канаві: виправити його може тільки сором, але не розум чи вченість. Як бачимо, поет часто звертається до повсякденності, прозаїчні прояви якої дають йому багатий матеріал для наповнення життям абстрактних образів.

Погоджуючись зі звинуваченнями на свою адресу, Вілл тепер хоче прислухатися до Ymaginatif (*passus* XII). Алегоричний персонаж, в образі якого поет знову втілює один із внутрішніх процесів сновидця, розповідає про себе, що слідував за Віллом сорок п'ять років (саме стільки часу сновидець провів разом із помічницями Фортуни) та спонукав його замислитися про безпутну молодість, смерть і покаяння. Незважаючи на це, як зауважує Ymaginatif, сновидець лише

займається віршомазництвом («medlest thee with makynge» [173, с. 135]) замість читання псалмів або молитов за тих, хто дає йому хліб. Викриваючи захопленість сновидця поетичною уявою, персонаж встановлює зв'язок між ним і самим автором, як це відбувається в поемах Дж. Чосера з участю поета-сновидця Джеффри, образ якого також відрізняється від образу автобіографічного автора.

Ymaginatif сумнівається, що поезія Вілла матиме якусь користь, і той висловлює згоду відмовитися від письменництва, якщо хто-небудь дасть йому точну відповідь про Dowel, Dobet і Dobest. Ymaginatif відказує, що пояснення дав апостол Павло: Dowel – це «віра, надія, любов ... А найбільша між ними любов!» (1Кор. 13:13). Крім того, алегоричний персонаж бачить Dowel у покірності і вірності, бо «благодать росте тільки серед скромних людей: / Терпіння і бідність – це місце, де вона росте, / І в людях, що чесно живуть, і у святому житті» [173, с. 136 – 137].

Алегоричний персонаж повертається до проблеми вченості, яка хвилює Вілла, реабілітуючи її. З одного боку, ум згубний, бо веде до гордині («Мудрість, як говорить Біблія, сповнює людську душу пихою» [173, с. 136]), а вченість і ум не спроможні пояснити благодать («Ніколи не знав учений, як вона відбувається, або природний ум, які її шляхи») [173, с. 137]. З іншого боку, вони гідні похвали, а особливо «вченість із-за Христової любові, яка є коренем вченості» [173, с. 137]. Так, вченість допомогла Ісусу врятувати жінку, що вчинила прелюбодійство, тому що Спаситель викрив обвинувачів у письмовій формі – накреслив їх гріхи на землі (Ін. 8:3 – 11). Ученість важлива для євхаристії: «Тіло Боже не могло б стати хлібом без вченості» [173, с. 137] (тут мається на увазі без «духовенства», яке теж позначалося словом *clergie*). Алегоричний персонаж підкреслює особливу сакральну роль священиків, згадуючи старозавітних левитів-зберігачів ковчега і згубне для Саула та його синів рішення принести жертву без наради зі священиками. Ymaginatif наполягає, що незалежно від способу життя священиків не варто їх зневажати, бо в їх проповідях міститься істина.

В. Ленгленд вказує на привілейовану роль вчених у тому епізоді Нового Завіту, де розповідається про народження Ісуса. За словами Ymaginatif, Біблія не згадує про присутність ні багатих, ні розумних, ані неписьменних лордів, але тільки самих вчених людей («hyeste lettred» [173, с. 140]) – волхвів.

Ще однією перевагою вченості в монолозі Ymaginatif постає її здатність допомогти людині у виправленні власних недоліків, при цьому ум і вченість подібні до дзеркал, а також до поводитирів. Крім того, вченість порівнюється із зором: науковець без своїх книг як сліпий; вченість допомагає прийти до розуму, як зір допомагає подорожньому йти по дорозі; людина з природним умом без навчання не зможе прийти до християнства і спастися, «як сліпий у битві бере зброю для бою / І не має шансу влучити по ворогу сокирою» [173, с. 138].

Повертаючись до думки Вілла, висловленої в суперечці зі Scripture, що неосвіченій людині легше спастися, Ymaginatif лише частково погоджується з ним. Алегоричний персонаж в манері проповідника пропонує наочний приклад: якщо дві людини впали в Темзу, більше шансів вижити має та, яка вміє плавати, так і вченій людині легше, ніж неосвіченій, піднятися з гріха за допомогою своїх знань. Вчена людина знає, «що таке гріх, / І як каяття навіть без сповіді розрадить душу» [173, с. 141], а «неосвічена безпорадно лежить і чекає посту, / Не маючи каяття, поки не прийде на сповідь – і навіть тоді вона мало може розповісти, / Але вірить і довіряє тому, що говорить сповідник» [173, с. 141], швидше за все мало компетентний, а «коли сліпий водить сліпого, обоє до ями впадуть<sup>24</sup>» [173, с. 141].

Ymaginatif коментує ще один аргумент Вілла, за допомогою якого той сперечався зі Scripture. Розбійник на хресті, якого було спасено раніше за праведників, у небі «не піднявся так високо, / Як Святий Іоан і інші святі, які заслуговували на краще» [173, с. 142]. Його місце в раю порівнюється з положенням жебрака, якому дали достатньо їжі, але посадили на підлозі в центрі зали, тоді як інші в пошані сидять за крайнім столом або з управителем. В ієрархії праведників і

---

<sup>24</sup> Мт. 15:14.



грішників, яка вибудовується у промові *Ymaginatif*, паралеллю історії розбійника постає історія Траяна, який «поставив намет неглибоко в пеклі, / Тому Наш Господь легко витяг його звідти» [173, с. 142]. І завдяки вчинкам, а не предестинації, вирішилася їх доля, на підтвердження чого *Ymaginatif* цитує: « ... кожному віддасть за його вчинками<sup>25</sup>» [173, с. 143].

Незважаючи на виправдання вченості, поет пише про обмежений характер доступного людині пізнання. Так, неможливо витлумачити шляхи Господні, наприклад, чому тільки один злодій на хресті прийняв віру або чому Бог допустив гріхопадіння Адама, не можна зрозуміти всі чудеса природи. Людині також не дано знати, чи врятувалися насправді такі вчені люди, як Арістотель, Сократ і Соломон.

Крім того, *Imaginatif* відповідає на питання Вілла про спасіння виключно хрещених людей. Фраза «*Contra!*», що відкриває заперечення алегоричного персонажа, повертає ситуацію диспуту. В якості прикладу іновірця, чия душа була спасена, *Ymaginatif* згадує Траяна, який жив чесним життям і виконував закон, і така поведінка дає нехрещеним надію на спасіння.

Як бачимо, *Ymaginatif* підбиває підсумок обговоренню багатьох проблем, порушуваних у цій частині поеми, повертається до персоналій, чії імена вже фігурували в тексті. Поняття уму і вченості постають у ході полеміки амбівалентними, готових відповідей поет уникає, замінюючи їх постійним переакцентуванням того, що впевнено стверджувалося раніше. Коли в дію поеми одна за одною вводяться алегоричні фігури, що персоніфікують процеси мислення, на передній план замість візуалізації часто висувається роздум, вербальне переконання, майже позбавлене іносказань.

У тому випадку, коли автор наводить портретну характеристику фігур, які уособлюють етапи розумової діяльності, він виділяє їх високий зріст, худу статуру, загострені риси обличчя. В одному з рядків поеми сновидець повідомляє про себе: «*I have lyved in londe ... my name is longe wille*» [173, с. 181], що одним штрихом

---

<sup>25</sup> Рим. 2:6.

окреслює його зовнішність (довгий Вілл) і в той же час вважається зашифрованим авторським підписом (William Longe-londe). Вказівка на подібність фігур до Вілла підкреслює, що вони втілюють частину його особистості, виявляють внутрішні процеси його свідомості і що шлях сновидця є його внутрішнім пошуком і розвитком. Незадоволеність сновидця відповідями алегоричних фігур, сумніви і навіть відступ від мети пошуку передає ідею В. Ленгленда, що за допомогою одного інтелекту неможливо досягнути проблеми спасіння душі і досягти праведності.

Нам здається, що В. Ленгленд не підтримує радикальну позицію щодо спасіння як результату божественної предестинації. Як вже говорилося, ім'я розповідача – Will (воля) – додає його образу алегоричне значення. Вже той факт, що в центрі уваги автора – людська воля і він приділяє стільки уваги особистому і глибоко індивідуальному шляху героя, говорить про важливість особистого вибору на користь добра і любові в системі цінностей поета. Однак і тут є неоднозначність, тому що В. Ленгленд говорить про незбагненність Божого задуму для людини.

Наступний морально-релігійний урок розповідач виносить для себе під час трапези в домі Совісті (passus XIII). Коли Ymaginatif покинув Вілла, той «прокинувся, майже збожеволілий, / І як людина, приречена на смерть, пішов бродити, / Подібно жебракам, на багато років» [173, с. 146]. Постійно думаючи про попередній сон, Вілл раптом знову засинає, і в цьому сні Совість запрошує його пообідати з Clergie. Гостинний господар Совість також покликав до себе ченця-богослова і бідного пілігрима Терпіння. У цій новій алегоричній сцені дискусія про спасіння зображена поетом у формі застільної бесіди. В. Ленгленд знову звертається до прийомів станової сатири, вибудовуючи образ ненажери ченця.

Традиція зображення застілля в сатиричних цілях відзначається М.М. Бахтіним з XI–XII ст. Зразком гротескної сатири є «Трактат Гарсії з Толедо», у якому опис безперервного бенкету і непомірного апетиту папи і кардиналів служить для критики римської курії. Але, на думку М.М. Бахтіна, у творі проявляється амбівалентність бенкетних образів, бо вони, служачи «вузько сатиричній, отже,

негативній тенденції», «зберігають і свою позитивну природу ... Заперечення тут не переходить на саму матерію образів – на вино, на їжу, на надмір ... У цьому творі немає серйозної і послідовної аскетичної тенденції» [14]. Таку аскетичну тенденцію дослідник виділяє в протестантській сатирі другої половини XVI ст., де «матеріально-тілесні образи неминуче в'януть, подаються сухо і скупко, перебільшення стають абстрактними» [14]. Вважаємо, що це характерне і для В. Ленгленда, який обмежується переліком страв, а поглинання їжі описує зовсім просто: «їв багато різних страв», «пив вино дуже швидко» [173, с. 148].

Виведений В. Ленглендом чернець-ненажера є типовим героєм середньовічної літератури, в якій можна знайти безліч зразків станової сатири на представників церкви. Наприклад, у поемі «Магістр Голіас про якогось абата», приписуваній Вальтеру Мейпсу, зображений абат, який лише їсть і п'є. Для латинської рекреативної літератури XII–XIII ст. характерний образ ченця-п'яниці, ненажери і сластолюбця, хоча, за спостереженням М.М. Бахтіна, автори цих історій поєднують осуд з хвалою і «менш за все пройняті аскетичним ідеалом» [14]. У В. Ленгленда ж складається виключно негативний образ ченця. Для автора «Видіння про Петра Орача» аскетичний ідеал є вкрай актуальним, бо за середньовічною християнською системою цінностей, яку він сповідує, задоволення тіла шкодять душі.

На обіді у Совісті на найпочесніше місце за столом посадили ченця, а Вілл і пілігрим Терпіння сіли разом за боковим столом. Ченцеві подають різні страви: «Августина і Амвросія і всіх чотирьох євангелістів: / Edentes et bibentes que apud eos sunt<sup>26</sup>» [173, с. 147]. Фраза, на яку спирається В. Ленгленд, використовується в Євангелії, коли Ісус посилає учнів проповідувати в народі і просить їх зупинятися в домівках, користуючись гостинністю жителів. Наводячи біблійну цитату в іншому контексті, поет перетворює християнське віровчення, метонімічно позначене іменами отців Церкви і євангелістів, з абстрактного поняття в конкретну алегоричну деталь, яка ставиться в один ряд із назвами насправді існуючих страв. Сновидець

<sup>26</sup> «... споживайте та пийте, що є в них, ...» (Лк. 10:7).

згадує супи й пюре – вишукану і дорогу їжу, якій чернець та його слуга віддали перевагу перед алегоричними стравами. За допомогою алегоричної деталі автор пророкує їх майбутнє: «Але їх соус був занадто кислим і несмачно потовченим / У ступці *Post mortem*<sup>27</sup> з багатьох жакливих мук, / Якщо тільки вони не будуть співати за ті душі і плакати солоними сльозами» [173, с. 147].

Назви страв, які подаються Віллу і Терпінню, представлені в характерній для В. Ленгленда манері алегоризації вербального тексту, яка проявляється в інших сценах поеми при найменуванні деяких епізодичних персонажів і деталей алегоричного пейзажу. Так, приносять кислий буханець «*Agite penitenciam*»<sup>28</sup>, напій «*Dia perseverans*<sup>29</sup>», страву з «*Beati quorum*<sup>30</sup>», наїдки під назвою «*Miserere mei, Deus*» і «*Quorum tecta sunt peccata*<sup>31</sup>» в таємній сповіді «*Dixi et confitebor tibi*<sup>32</sup>». Бідний пілігрим Терпіння отримує милостиню «*Pro hac orabit ad te omnis sanctus in tempore oportuno*<sup>33</sup>». Крім того, Совість повідомляє сновидцю і Терпінню радісну звістку: «*Cor contritum et humiliatum, Deus, non despicies*<sup>34</sup>» [173, с.148]. У назвах страв, пропонованих Віллу і Терпінню, упізнаються фрагменти покайних псалмів. Поет знову змінює акцент у питанні ролі віри і вченості в справі спасіння: він показує, що до праведності можуть наблизити наївна віра, покайння і смирення, а вченість не допомагає ченцеві припинити грішити.

Поет наводить подальші деталі меню ченця-богослова, що складається не з духовної їжі, а, навпаки, являє собою перелік цілком реальних страв: «... цей доктор за високим столом пив вино дуже швидко: / «*Ve vobis qui potentes estis ad bibendum*

<sup>27</sup> Після смерті.

<sup>28</sup> Приноси покайння.

<sup>29</sup> Довго терпи.

<sup>30</sup> «Блаженний, кому ...» (Пс. 31:1).

<sup>31</sup> «Помилуй мене, Боже ...» (Пс. 50:3) і «... кому гріх закрито ...» (Пс. 31:1).

<sup>32</sup> «Я сказав був: Признаюся в проступках своїх перед Господом!» (Пс. 31:5).

<sup>33</sup> «Тому кожен побожний відповідного часу молитися буде до Тебе ...» (Пс. 31:6).

<sup>34</sup> «... серцем зламаним та упокореним Ти не погордуєш, Боже!» (Пс. 50:19).

vinum!<sup>35</sup>» / Він їв багато різних страв, пюре і пудинги, / Рубці і холодець і смажені в маслі яйця» [173, с. 148]. Сновидець в обуренні зауважує, що цей чернець майже чотири дні тому проповідував про страждання Павла, про холод, голод і удари батогами, знесені апостолом, а тепер сам не дотримується смирення. Тому Вілл презирливо називає магістра «ненажера Господній ... з товстими щоками» [173, с. 149] і в гніві бажає, «щоб блюда і тарілки перед цим доктором / Стали розплавленим свинцем в його утробі, і серед них був диявол!» [173, с. 149].

В. Ленгленд робить образ ченця гротескно перебільшеним у сатиричних цілях. Авторський сарказм проявляється в бажанні сновидця почути від богослова «з роздутим черевом» [173, с. 149] про покаяння. Терпіння просить Вілла зачекати, тому що, коли чернець наїсться досхочу, «у нього буде покаяння в животі, він буде роздуватися при кожному слові, / І його нутроші почнуть бурчати, і він стане видавати відрижку; / Бо зараз випив стільки, що скоро покаже / І підтвердить "Апокаліпсисом Ненажер" і страстями Святий Ауреї, / Що бекон, солонина свинина і бланманже – / Це не риба і не м'ясо, але їжа покаянника. / І тоді буде проповідувати про Трійцю і брати свого приятеля в свідки, / Як мало їжі в торбі ченця; / Але якщо перша фраза не буде брехнею, ніколи мені більше не вірте! / І тоді можна буде поставити цьому докторові питання / Про Dowel і Dobet і чи означає Dobest покаяння» [173, с. 149 – 150]. Свідчення, які чернець наведе на свою підтримку, доповнюють його сатиричне зображення. Так, «Апокаліпсис Ненажер» являє собою зразок пародійної літератури і містить опис обжерливості ченців. Свята Аурея, ім'ям якої клянеться вчений доктор для виправдання своєї обжерливості, за легендою живилася виключно напоєм, який вичавлювала з золи. Пильна увага до фізіологічних процесів посилює негативну характеристику персонажа. Тілесний низ становить усю сутність ідеалів доктора, тому його фізична активність – дії, жести, пов'язані з обжерливістю деталі портрета – показана докладно. Наприклад, він, «розчервонілий, як троянда, потер щоки, / Кашлянув і заговорив ...» [173, с. 150]; на

<sup>35</sup> «Горе тим, що хоробрі винце попивати, і силачі на мішання п'яного напою ...» (Іс. 5:22).

питання Вілла про Dowel він реагує так: «Dowel? – сказав доктор, – і зробив ковток – / Це не робити зла твоєму ближньому-християнину – наскільки ти можеш» [173, с. 150]. Таке введення фізіологічних подробиць контрастує з прийомами створення образів алегоричних персонажів, в яких переважає понятійний початок (наприклад, Свята Церква, Thought, Wit та інші). У промові таких персонажів помітно переважає монолог, тому що вони виступають у ролі наставників сновидця, крім того, їх дії не описані або зведені до мінімуму. Навпаки, чернець-богослов не може нічого навчити Вілла, тому він не виголошує довгих промов. Нам здається, що В. Ленгленд при створенні образу ченця міг спиратися на слова Христа: «Тепер ви, фарисеї, он чистите зовнішність кухля та миски, а ваше нутро повне здирства та кривди!» (Лк. 11:39). Вілл ущипливо заявляє, що сам доктор не виконує Dowel, бо не поділився з ним і Терпінням пудингом, супами та іншими стравами. У свою чергу Вілл готовий розділити з доктором своє покаяння.

Щоб з'ясувати, що таке Dowel, Совість береться ставити це питання всім присутнім. У тому числі дати ще одну відповідь просять доктора, який бачить цю проблему так: «Dowel? – сказав доктор, – це робити, як вчать священники; / I Dobet означає трудитися, навчаючи інших; / I Dobest значить самому чинити так, як говориш і проповідуєш» [173, с. 150]. Наступним слово надається Clergie. Цей персонаж посилається на слова Петра Орача, який «заперечує всі науки, крім любові», і «говорить, що Dowel і Dobet – це дві нескінченності, / Які з вірою знаходять Dobest, / Яке врятує людські душі ...» [173, с. 150 – 151]. Як вже говорилося, Петро Орач – це складний алегоричний образ, що уособлює в різних епізодах поеми доброчесної сільського трудівника, проповідника, апостола Петра і навіть зіставляється з Христом.

Тепер Совість звертається до палігріма Терпіння. На думку Терпіння, Dowel означає вчитися, Dobet – вчити, а Dobest – любити ворогів. Для Dowel автор знаходить матеріальну форму втілення: Терпіння носить з собою «міцно прив'язане

Dowel» [173, с. 151] – талісман, здатний захистити від всіляких негараздів, а також дати владу над усіма володарями світу.

На думку Р. Адамса, сцена підбиває підсумок тривалій дискусії про три способи життя, що ведуть до праведності, які тепер зводяться до одного ідеалу – «вічно поновлюваного паломництва в напрямку до досконалої любові до Бога і ближнього» [128, с. 91]. Дослідник робить висновок про те, що центральним принципом етики В. Ленгленда є постійне прагнення досконалості [128, с. 91].

Чернець з презирством ставиться до слів Терпіння: «Це балачки, – сказав доктор, – казочка менестреля!» [173, с. 152]. Він зрозумів здатність володарювати над правителями буквально, і тепер наполягає, що нічий мудрість і влада не можуть домогтися миру між папою та його ворогами, як і між двома християнськими королями (ймовірно, англійським та французьким). Після цього доктор відсунув від себе стіл, що нагадує читачеві про з'їдений обід, і покликав Clergie і Совість обговорити проблему потай від Терпіння, «бо пілігрими добре вміють брехати» [173, с. 152]. Однак Совість відмовляється, бо вже обрав для себе інший шлях: стати пілігримом разом з Терпінням. Clergie іронізує над цим рішенням: «Що? – сказав Clergie Совісті, – ви сподіваєтеся, що це принесе вам / Новорічні подарунки або інші дари, або ви хочете розгадувати загадки?» [173, с. 152]. Думаючи, що Совість цікавлять інтелектуальні заняття, Clergie у відповідності зі своїм ім'ям обіцяє навчити його старому закону Біблії до найдрібніших подробиць, невідомих Терпінню. Але Совість відказує, що його привабили не обіцянки Терпіння, «а воля його і цих людей» [173, с. 153], і підносить хвалу добрій волі.

Беручи до уваги значення імені сновидця – «воля» – цю похвалу можна витлумачити і як схвалення поведінки Вілла, якому до цього часу попутники і наставники лише докоряли за помилки. Суперечка алегоричних персонажів, що втілюють його внутрішні якості та здібності, знаменує перехід до нового етапу – відмови від прагнення до вченості, якій у справі спасіння душі належить лише другорядна роль. Тим не менш, Совість визнає важливість ролі Clergie, який у

дружбі з Терпінням зможе виправити будь-яке горе, відновити мир і всіх повернути до істинної віри. Clergie позначає свою місію: «стверджувати новачків у вірі» [173, с. 153]. Таким чином, автор наново підсумовує дискусію про вченість і віру, про спасіння освічених і неписьменних людей, яка давно хвилювала сновидця. Віддаючи належне богословським знанням, В. Ленгленд вважає, що їх придбання може бути тільки одним з проміжних етапів у процесі вдосконалення людини. Через всю поему проходить думка про те, що першочергова роль у справі спасіння душі належить любові як найважливішій християнській чесноті.

Аскетизм Терпіння протиставлений обжерливості вченого доктора, чий образ є не тільки спрямованою проти чернецтва становою сатирою, але і в більш широкому сенсі персоніфікує земні задоволення. Мотив покорму матеріального і духового пронизує всю сцену обіду в домі Совісті і допомагає поету показати необхідність відмовитися від земних турбот і звернутися до думок про душу.

Коли пілігрими Терпіння, Совість і разом з ними Вілл вирушають у дорогу, у тексті знову з'являються алегоричні деталі, пов'язані з їжею. Якості, необхідні для пілігримів на шляху до праведності, матеріалізовані поетом у вигляді провізії в торбинці Терпіння: там знаходилися тверезість, простота мови і тверда віра на той випадок, якщо вони прийдуть у голодні країни під назвою Недоброта і Жадібність.

Дорогою їм зустрівся персонаж на ім'я «Наукуп Vita Activa», який представився так: «Я менестрель, – сказав той чоловік, – моє ім'я Vita Activa. / Я ненавиджу неробство, бо Активність моє ім'я, / Вафельник, якщо хочете знати, слуга багатьох лордів – / Але мало я отримую одягу або хутряних мантій. / Якби я міг брехати і смішити людей, тоді б мав я вдосталь / Вбрання і грошей, як у менестрелів лордів» [173, с. 154]. Наукуп скаржиться, що за свою важку працю він отримує тільки благословення від священика кожної неділі. Така нематеріальна винагорода продовжує мотив духового покорму, який звучав у переліку страв на обіді у Совісті і в описі вмісту торбини Терпіння. Невдоволення Наукуп видає його прагнення до мирських благ, але його позитивною якістю є заняття важкою працею



(«часто повинен я попотіти», «перед тим, як у народу буде достатньо збіжжя, мене багато холодних ранків», «багато я витримую страждань» [173, с. 155]), а також неприйняття неробства, яка неодноразово засуджується в поемі в особі різного роду марнотратів і нероб. Важливою деталлю в цьому образі є алегоричне зображення одягу персонажа, забрудненого плямами гріхів, опис яких у *passus* XIII створює паралель сповіді гріхів у *passus* V: «У нього був каптан з Християнства, якому вчить Свята Церква; / Але він був забруднений у багатьох місцях багатьма різними плямами – / Тут пляма гордині, там пляма нескромної мови, / Презирства і глузування і зарозумілості» [173, с. 155]. Поет перелічує прояви гордині Наукуп, який вихваляється розумом, силою, зовнішністю, святістю, талантом, спритністю, щедрістю. Його претензії необґрунтовані: він прикидається чесним, а в душі брехун; бідний, але «поводиться, як лев, і розмовляє, як лорд» [173, с. 156]; судить про те, чого не знає і не бачив. Набір цих дій і якостей створює збірний образ гріха гордині.

Звинувачення в інших гріхах будується за такою самою схемою: читач дізнається, плями якого гріха були на одязі, а потім як цей гріх проявлявся в поведінці Наукуп. Після гордині сновидець помічає гнів, заздрість, розпусту, жадібність, ненажерливість, лінощі на каптані персонажа. Незважаючи на те, що в *passus* XIII автор перераховує різні побутові ситуації, в яких виявляється той чи інший гріх, розгорнутих побутових сцен, в яких у *passus* V проявляє себе, наприклад, Ненажера, немає.

На думку С. Мегвайр, Наукуп уособлює діяльний спосіб життя, пов'язаний із старанною роботою, але заснований на стандартах і цінностях цього світу. Зображуючи його заплямований гріхами каптан, автор показує, що однієї чесної праці для спасіння недостатньо [175]. Рясні ілюстрації поведінки персонажа, винного в усіх гріхах, демонструють небезпеки, що чатують на душу при такому способі життя.

Совість радить, що Наукуп повинен очистити каптан каяттям (*passus* XIV). Автор звертається до побутової образності, яка доступно пояснює сутність

церковного ритуалу: «І я навчу тебе, – сказав Совість, – як здійснювати Каяття, / Яке вичистить твій каптан від будь-якого бруду – / Cordis contritio &c<sup>36</sup>; / Dowl випере його і викрутить за допомогою мудрого сповідника – / Oris confessio &c<sup>37</sup>; / Dobet виб'є і виварить його до яскраво червоного кольору, / І підфарбує його доброю волею та Божою благодаттю, щоб виправити тебе, / І тоді відправить тебе до Відшкодування, щоб полатати його: Satisfaccio<sup>38</sup>. / І Dobest збереже його чистоту від поганих справ, / Ніколи туман не забруднить його, не поб'є міль, / Ні диявол, ні брехлива людина не забруднять його в твоєму житті» [173, с. 163]. Віра в дієвість сповіді відрізняє погляди В. Ленгленда від поглядів Дж. Вікліфа, який вважав сповідь перед людиною абсолютно марною і наполягав на сповіді перед Богом.

Терпіння обіцяє дати Наукуп прожиток: «І я забезпечу тебе тістом, – сказав Терпіння, – навіть коли земля не зорана, / І борошном, щоб годувати людей, найкращою для душі» [173, с. 163]. Він дістає з торбини «дуже поживну їжу» [173, с. 164], якою був «уринок з “Отче наш” – Fiat voluntas tua<sup>39</sup>» [173, с. 164]. Терпіння розвиває думку про обмеження себе в їжі, посилаючись на біблійні історії про сорокарічне блукання пустелею і про відсутність дощу за часів пророка Іллі, на легенду про сімох Ефеських отроків, які спали без їжі сто сімдесят років. Крім того, Терпіння вихваляє поміркованість: без неї настає голод; голод породжує жорстокість, а достаток – гординю, тому поміркованість є великою чеснотою. Шкідливість непоміркованості доводиться Терпінням на прикладі Содому, який був знищений за гріхи людей, породжені розкошами і неробством. Тема пошуків поміркованості стане центральною у другій книзі «Королеви фей», де головний герой лицар Гюйон є патроном цієї чесноти. Е. Спенсер пов'язує кінець золотої доби людства з втратою поміркованості, через що запанували гординя і жадібність.

---

<sup>36</sup> Каяття серця.

<sup>37</sup> Усна сповідь.

<sup>38</sup> Відшкодування.

<sup>39</sup> «...нехай буде воля Твоя ...» (Мт. 6:10).

Терпіння зіставляє роль каяття і сповіді у справі спасіння душі. Усна сповідь ставиться їм набагато вище, вона «знищує гріх, навіть смертний – / ... / Тоді як одне каяття тільки зменшує його до простимого гріха» [173, с. 166]. Але якщо віруюча людина не може розмовляти, то лише каяття буде достатньо для спасіння, «так що каяття, віра і совість і є, власне, Dowel» [173, с. 166]. Ще раз підкреслимо розбіжність між В. Ленглендом і Дж. Вікліфом з приводу обряду усної сповіді.

Наукуп запитує, чи приємніша Богові терпляча бідність, ніж «багатство, чесно нажите і добре використане» [173, с. 166]. Терпіння починає проповідь про бідність і прославляє її як перевагу, що дає біднякові можливість спастися швидше за багатія. Наочно пояснити проблему спасіння допомагає образність, пов'язана з працею. Блаженство через багатство в земному житті порівнюється з оплатою, отриманою слугами заздалегідь, і обідом ще до того, як він зароблений, так що «не варто брати гроші вперед, тому що робота може бути відхиленою» [173, с. 167]. Багатії не мають сподіватися на рай двічі, «подібно до слуги, який бере свою плату заздалегідь і потім вимагає ще» [173, с. 168]. Однак якщо багатії (до яких тут, як у проповіді перед паствою, звертається Терпіння) милосердні і живуть за біблійним законом, Христос винагородить їх подвійний платою, як старанному слугі «дають каптан понад договір» [173, с. 168]. Також поет використовує порівняння з тваринами. «Життя у хворобі і нестачі» [173, с. 167] подібне стражданню тварин взимку, але влітку для тварин настає блаженство, і так само відбувається після смерті з бідняками. З іншого боку, «у багатих чимало веселощів, вдосталь їжі та одягу, / І чимало веселощів у травні серед диких звірів, / Та їх веселощі тривають лише поки триває літо» [173, с. 168]. У проникливій молитві Терпіння за знедолених проступають подробиці їх життя – їдять без хліба навіть влітку, взимку бредуть з мокрими ногами, голодні і висушені спрагою, зганьблені багатіями. Але Терпіння просить Бога і за бідних, і за багатих: «Тепер, Господи, дай їм літо і якусь радість, / Рай після їх відходу звідси, тим, хто жив у такій нестачі!» [173, с. 168], «і змилуйся над багатими, які не винагороджують твоїх полонених; / За багатство, яке Ти їм

даєш, чимало хто невдячний; / Але Господи, по Своїй доброті, дай їм благодать виправитися» [173, с. 168].

Похвалу бідності Терпіння підносить, пояснюючи, чому над бідняком не владні сім смертних гріхів. Гординя не має сили, бо бідний завжди покірний. Просити милостиню бідняк буде без сварок і сперечань, тому гнів не переможе його. Обжерливість і лінь для бідняка також неможливі. Жадібність не здолає бідняка, адже, як пише поет, легше розкрити суму жебрака, ніж оббиту залізом скриню. Бідняки не схильні до розпусти: «Яка користь від них борделям! Ніякої, я гадаю, / Якби їх ніхто не відвідував, крім бідняків, вони б стояли без черепиці!» [173, с. 172]. Поет малює наочні картини жалюгідного побуту бідняка, показуючи власне знайомство з цим способом життя: «І хоча він жадає доброго елю, він повинен лягати в холодну постіль, / І лежати, незручно згорнувшись, криво поклавши непокриту голову – / Бо коли намагається витягнутися, солома – то його єдине простирадло» [173, с. 171], «він прокидається і плаче від холоду» [173, с. 171]. Тим не менш, Терпіння хвалить бідність, бо вона дає право на потойбічне блаженство, а понад усе добровільну бідність у руслі ідей Франциска.

Наукуп як старанний учень, що розпитує вчителя, хоче з'ясувати, що таке бідність. Терпіння відповідає йому на латині парафразом уривка з праці Вінсента з Бове: «Бідність – це ненависне блаженство, / Звільнення від турбот, володіння без обману, дар Бога, / Мати здоров'я, вузький шлях без тривоги, / Колиска мудрості, ведення справ без втрат, невдатна доля, / Тим не менш, щастя без занепокоєння» [173, с. 173]. У середньовічних традиціях коментування текстів Терпіння дає глосу англійською для кожної метафори, допомагаючи Наукуп зрозуміти латинське визначення. Глоса спирається на прості образи і побутові ситуації, наприклад: «Бідняк рідко отримує багатство інакше як через законне успадкування: / Він нічого не заробляє на неправильних вагах і на незавірених мірах, / Не позичає у сусідів того, чого не може легко повернути: / *Possessio sine calumpnia*<sup>40</sup>» [173, с. 174], «... це

<sup>40</sup> Володіння без обману.

колодязь мудрості, він говорить мало, / Бо лорди мало дозволяють або мало прислухаються до його доводів. / Він стримує язик, щоб говорити правду, яка не бажає ніяких скарбів: / *Sapientie temperatrix*<sup>41</sup>» [173, с. 174].

Вислухавши Терпіння, Наукуп усвідомив власну гріховність і почав гірко каятися і просити про прощення. Нам здається, що образ Наукуп, поглиненого земним життям і тому далекого від праведності, незважаючи на свою працьовитість, допомагає В. Ленгленду довести необхідність покаяння, яке дає надію на спасіння, а також важливість усної сповіді. Фігура Терпіння і вибір Вілла на користь паломництва разом із ним передають готовність сновидця стати більш покірним і почати новий етап пошуку, який в наступних главах ознаменується зустріччю з трьома теологічними чеснотами – Вірою, Надією і Любов'ю.

Як вже говорилося на початку параграфа, стиль «Видіння про Петра Орача» пов'язаний з інтелектуальною культурою Середньовіччя. Багатоголосся алегоричних персонажів створює враження богословського диспуту, атмосфери, яка передбачає «спільний пошук загальнозначущої істини» [95, с. 197]. Наводячи різні докази і переконуючи Вілла, вони по черзі виходять на сцену, щоб дати темі новий поворот, виділити інший аспект, висловити аргументи *pro* і *contra*. Такий характер обговорення створює картину багатогранного світу, що оточує людину, і руйнує уявлення про Середньовіччя як про час шаблонного мислення. Поезія Англії стає здатна відобразити таке світосприйняття саме в XIV ст., коли, за спостереженням М.І. Ніколи, «уперше в англійській літературі ... почала потребувати від читача ... відмови від жорстких і однозначних думок і оцінок» [81, с. 246].

Вважаємо, що впливові інтелектуальної університетської культури «Видіння про Петра Орача» зобов'язане своєю проблематикою. Ми вже зазначали, що проблема спасіння гаряче обговорювалася в стінах Оксфорда, представником якого був Дж. Вікліф. У поемі «Перлина» спасіння душі також є центральною проблемою,

---

<sup>41</sup> Колиска мудрості.

однак «Видіння про Петра Орача» відрізняється глибиною погляду і багатомірністю дискусії.

Поетичне мистецтво В. Ленгленда орієнтоване на майстерність проповіді. У промовах персонажів зустрічається багато риторичних питань, окличних речень, звертань, прикладів, які надають сказаному ораторській емоційності, як у призначеній для усного виголошення проповіді. Повчання співрозмовників Вілла насичені цитатами з Біблії, що підтверджують висунуті ідеї і надають їм авторитетності. Характерною рисою поезики «Видіння» і аналізованого фрагмента поеми зокрема є цитування Біблії латиною з подальшим переказом, частіше не дослівним, а перекладом англійською близько до тексту. Прагнення поета не просто перекласти, але і дати тлумачення біблійним словами, подібне до прагнення проповідника, який звертається до строкатої юрби, де знайдеться чимало простих неосвічених людей. Ця манера цитування (латинь, англійська) свідчить про орієнтацію В. Ленгленда на широку аудиторію.

### **3.5. Релігійні ідеї В. Ленгленда в системі алегоричних образів**

Під впливом сну про гріховність і покаяння Наукуп, який уособлює мирське життя, Вілл починає новий етап паломництва, пов'язаний не з доводами розуму, а з намаганням розвинути внутрішнє відчуття концептів християнської віри. Прокинувшись (passus XV), він уже не виявляє інтересу до подій і важливих людей навколо себе: «І хтось лаяв моє життя – мало хто виправдовував – / І думали, що я нікчемна людина і не шаную / Лордів або леді або кого-небудь ще – / Наприклад, людей, одягнених хутра зі срібними підвісками; / Ні адвокатам, ні іншим високопоставленим особам я жодного разу не сказав: / “Спаси вас Бог, лорди!” – і не вклонився, / Тому мене вважали дурнем ...» [173, с. 176].

Якщо звернутися до мотиву нерозумності або божевілля в Біблії, то можна помітити його неоднозначність. З одного боку, дурень є людиною, що робить неправильні висновки, він надто балакучий, нехтує порадами, покладається тільки на себе. В той же час богобоязливість і визнання Бога може здаватися божевіллям, а мирська мудрість є безумством перед Богом [26]. До ситуації в поемі підходять обидва тлумачення. Вілл не є мудрим, деколи доходить невірних висновків, починає недоречний спір. З іншого боку, він турбується про душу і йде своїм шляхом до Бога, що у світі можновладців може здаватися безумством.

Наступний сон починається із зустрічі з новим персонажем: Вілл побачив «дуже тонку істота – / Без язика і зубів, він розповів мені, куди я йду / І звідки прийшов і яким я є» [173, с. 176]. В. Ленгленд використовує той самий прийом активізації читацького очікування, який застосовано при описі зустрічі сновидця зі Святою Церквою і *Ymaginatif*: поет вкладає в уста цих алегоричних фігур промову, звернену до Вілла, і тільки після цього персонаж називає своє ім'я. Таким же чином в *passus XV* незнайомиць каже сновидцю про себе: «Я Христова істота, – сказав він, – і відомий як християнин у багатьох місцях, / Я добре відомий у Христовому дворі, і я один з Його родичів. / Ні Петро-охоронець, ані Павло зі своїм мечем / Не залишать мене за дверима, як би пізно я не постукав. / Опівночі, опівдні впізнають мій голос, / Так що кожне створення в Його дворі тепло мене вітає» [173, с. 176]. Коли сновидець запитує про ім'я істоти, то чує у відповідь цілий перелік імен, який спирається на енциклопедичну працю Ісидора Севільського «Етимології», де, крім інших рубрик, розбирається питання про людську душу: «Коли я оживляю тіло, – сказав він, – мене звати *Anima*; / І коли я хочу, зовусь *Animus*; / І за те, що я можу і знаю, мене звать *Mens* (Ум); / І коли я скаржуся Богу, моє ім'я *Memoria*; / І коли я виношу судження і роблю, як вчить істина, / Тоді моє правильне ім'я *Racio* – “розум” англійською; / І коли я чую, що говорять мені інші, моє перше ім'я *Sensus* – / Тобто ум і мудрість, джерело всіх умінь; / І коли я претендую на що-небудь або не претендую, купую або відмовляюся купувати, / Тоді я зовусь *Conscience*, клерк і

нотаріус Бога; / І коли я істинно люблю Бога і всіх інших, / Тоді моє ім'я “істинна Любов”, латиною Amor; / І коли я тікаю з плоті і залишаю тіло, / Тоді я безмовний дух – і зовусь тоді Spiritus» [173, с. 176 – 177].

Таким чином, цього разу сновидець зустрічається з більш складною алегоричною фігурою, ніж інші персоніфікації. Це втілення душі з її різними функціями, переліченими Ісидором Севільським. Ім'я Anima вже зустрічалося на сторінках поеми, тим не менш, це два різних образи. Їх трактування істотно відрізняється: у *passus IX* перед читачем постає персонаж жіночого роду (що збігається з граматичними ознаками слова «душа» в латинській мові), який не наділений власним голосом. У *passus XV* сновидець зустрічає Anima чоловічого роду, який красномовно його наставляє. Ця зустріч знаменує нову стадію пошуку Вілла, коли він відмовляється від спроб логічного обґрунтування християнських істин. Можна зробити припущення, що сновидець наближається до стану «*kynde knowunge*» – внутрішнього відчуття, якого йому не вистачало на початку шляху. Нам здається, що це розуміння полягає у відкритті в людини, що знаходиться в матеріальному світі, здатності сприймати вищу реальність.

Сновидець жартома порівнює Anima з єпископом, тому що єпископи мають багато імен: *Presul, Pontifex, Metropolitanus, Episcopus, Pastor* (суддя, архієрей, митрополит, єпископ, пастор). Помічаючи потяг Вілла до пізнання, Anima коментує його прагнення: «Ти хотів би дізнатися причину всіх цих імен / І мого, якщо зможеш, так я зрозумів з твоїх слів!» [173, с. 177]. Тоді сновидець нескромно вигукує, що хоче знати всі науки та володіти всіма красними мистецтвами. Повертаючись до проблеми вченості, яка вже розглядалася в поемі під різними кутами зору, автор ставить фінальну крапку в цьому питанні. Anima різко засуджує бажання Вілла: «Тоді ти недосконалий, – сказав він, – і один з лицарів Гордині!» [173, с. 177], «це проти природи, – сказав він, – і всякого розуму, / Що яка-небудь істота, крім Христа, буде знати все» [173, с. 177]. Щоб довести шкідливість надмірного прагнення до пізнання, персонаж наводить різні приклади: Люцифер



упав з небес, Адам і Єва були вигнані з раю через потяг до забороненого знання. *Anima* цитує Біблію: «Їсти меду багато не добре, так досліджувати власну славу неслава» (Прип. 25:27), витлумачуючи це повчання «для тих, хто може говорити і слухати англійською» [173, с. 177], за допомогою побутових, зрозумілих для простих людей прикладів. При цьому в тлумаченні посилюється акцент на функціонуванні тіла, застосовуються повтори: «... людина, яка їсть багато меду, пересичує свій шлунок, / І чим більше вона чує про хороше, / Але не вчиняє добре, тим більше їй від цього шкоди» [173, с. 178], «і як мед важко перетравлюється і пересичує шлунок, / Так само і людина, яка хоче пізнати розумом корінь / Бога і Його великої могутності – і втрачає Його дари. / Бо в жадобі знань лежить гординя і плотська жадібність» [173, с. 178].

Крім цього, *Anima* доводить, що велика вченість проповідника може негативно вплинути на його проповіді. Високий рівень складності текстів повчального характеру, який відображав традиції гарної освіти в чернечому середовищі, був недоступний неписьменному люду. Тому *Anima* рекомендує замість заплутаних проповідей про Трійцю, що змушують неосвічену паству сумніватися у вірі, вчити простим речам: про десять заповідей, сім гріхів і п'ять почуттів.

Піднімаючи проблему моральної деградації людей церкви, *Anima* звинувачує ченців у користолюбстві («Бо здається, що ви не відкинете нічию милостиню – / Лихварів, повій, різних торговців – / І схиляєтесь перед лордами, які мають гроші» [173, с. 179]), але особливу увагу приділяє священникам. Своє бачення ситуації поет передає за допомогою серії яскравих порівнянь, заснованих на контрастах. Так, *Anima* описує двоїсту роль священників у суспільстві, зіставляючи їх з корінням дерев: «Це видно на прикладі дерев влітку: / Деякі гілки з листям, а деякі без, / Коріння таких гілок хворі. / Так само пастори, священники і проповідники Святої Церкви / Є коренем правильної віри, щоб направляти людей; / Але де корінь гнилий, розум знає правду, / Там ніколи не буде ні квітки, ні плоду, ні гарного зеленого листка» [173, с. 179]. Акцент автора на виключній відповідальності духовенства за

моральний стан громади співзвучний переконаності Дж.Вікліфа в тому, що люди церкви повинні вчити паству за допомогою проповіді і на основі особистого прикладу. Поет наочно зображує невідповідність справ священників їх словами за допомогою образів бруду і чистоти: «Бо лицемірство на латині уподібнене купі гною, / Притрушеного снігом, де всередині кишать змії, / Або побіленій стіні, яка під низом брудна. / Також багато священників, проповідників і прелатів – / Ви побілені красивими промовама і вбранням, / Але ваші справи і слова під низом вовчі» [173, с. 179 – 180]. Таке звинувачення могло бути підказане поетові проповіддю Ісуса, в якій він засуджував за лицемірство книжників і фарисеїв, називаючи їх побіленими гробами, повними кісток і нечистот (Мт. 23:27 – 28).

У промові *Anima* постає збірний образ сучасного поету духовенства, абсолютно не схожого на зображеного в пролозі «Кентерберійських оповідань» праведного священника: «Сер Джон або сер Джеффри носить срібний пояс, / Кинджал або кортик, оздоблений золотом. / Але требника, ... / У нього ніколи немає, ...» [173, с. 180]. Проблему багатства церкви *Anima* розглядає у двох ракурсах: по-перше, нечесне духовенство наживається, приймаючи від мирян нечесним способом, по-друге, самі священники часто занадто скупі, щоб робити добрі справи. Тоді після їх смерті накопичене багатство розтратять марнотрати, яким байдуже до померлого скнари («Хай іде до диявола!» [173, с. 181]). На посмертні молитви заслуговуватиме лише той, хто подавав милостиню. Отже, В. Ленгленд вірить у дієвість молитви про душу людини після смерті, на відміну від Дж. Вікліфа.

Почувши слово «милосердя» (*charite*), яким *Anima* завершує свою промову, Вілл запитує про його значення, і це питання символізує остаточну зміну орієнтирів сновидця, його звернення до іншої сфери пошуку – не в царині інтелекту, а в області християнських цінностей. За Біблією, головними в земному житті християнина є три чесноти – віра, надія і любов. Вони виводяться в якості тріади в апостола Павла, який приділяє найбільшу увагу любові і вважає її головною (1Кор. 13). В латинському варіанті Біблії для позначення поняття любові в цьому висловлюванні і

в багатьох інших використовується слово «caritas». Воно засвоюється англійською, в якому приймає форму «charite». У XIV ст. це слово широко використовується в англійських письмових текстах для вираження цілого ряду значень, таких як відданість, доброта, помилування, вдячність між Богом і людиною, а також людиною і людиною; любов Бога до людини і милість Бога; добросердя, милосердя, благодійність, милостиня [146]. Однак з плином часу його основним значенням стає «милосердя, благодійність», яке закріпилося в сучасному варіанті англійської мови.

Anima пояснює сновидцю, що милосердя «подібне до дитини» [173, с. 181], «це свободна воля без легковажності або дурості» [173, с. 181], і цитує Христові слова: «... коли не навернетесь, і не станете, як ті діти, не ввійдете в Царство Небесне!<sup>42</sup>» [173, с. 181]. Вілл сумнівається, що на землі можна знайти такого друга, адже сам він «ніколи не знаходив повного милосердя» [173, с. 181]. При цьому сновидець посилається на власний життєвий досвід і називає своє ім'я: «“I have lyved in londe,” quod I, “my name is Longe Wille”» [173, с. 181]. Як вже зазначалося, цей рядок дослідники вважають підписом Вільяма Ленгленда.

Даючи визначення милосердя, Anima переповідає фрагмент з Першого послання до коринтян (1Кор. 13:4 – 8), де поняття любові також персоніфіковано і роз'яснюється за допомогою переліку дієслів. В. Ленгленд доповнює його деталями: «Charite, – сказав він, – не торгує, не кидає виклик супротивникам, не жадає; / Так само пишається пенні, як і фунтом золота, / І так само радий сірому домотканому одягу, / Як і шовковій або червоній туніці. / Радіє з усіма радісними і добрий, коли всі злі, / І довіряє всім і любить усіх, кого створив Наш Господь. / Нікого не проклинає, не тримає гніву, / Не любить брехні і глузування над іншими. / Довіряє всьому, що кажуть люди, і все радісно приймає, / І всі біди покійно переносить. / Він не жадає земного майна, але тільки небесного блаженства» [173, с. 182]. Проповідь Anima показує, що, на думку автора, милосердя не тотожне вчиненню добрих справ, а є внутрішнім станом любові в людині, який проявляється у вчинках.

---

<sup>42</sup> Мт. 18:3.

У руслі власного життєвого досвіду Вілл «приземляє» Charite, питаючи про його ренту і багатих друзів. Схожа тенденція простежується в поемі «Перлина», де сновидець намагається досягнути смерті доньки та устрій раю земними категоріями, ставлячи недоречні питання, не розуміючи повчання своєї наставниці Перлини [195, с. 124]. Anima викладає деякі подробиці «життя» Charite: його надійним другом є *Fiat voluntas tua*<sup>43</sup>, на обід Charite вживає тільки блюдо *Spera in Deo*<sup>44</sup>, він може намалювати *Paternoster* і прикрасити його за допомогою *Ave Marias* [173, с. 182]. Тут В. Ленгленд повертається до прийому матеріалізації абстрактних понять, роблячи фразу назвою їжі, як це було в сцені трапези в *passus XIII*, або якого-небудь предмета. Псалом 6 підказує автору побутовий мотив прання, який допомагає йому наочно зобразити абстрактну ідею покаяння: Charite «працює як можна довше в пральні, / І поринає в думки і бажання юності і сильно захоплює / Гординю з усіма її знадобами, стискає їх / І б'є біля своїх грудей і начисто вибиває, / І викручує довгий час за допомогою *Laboravi in gemitu memo*<sup>45</sup>, / І потім споліскує теплою водою з своїх очей. / Коли він робить так, він співає і іноді каже плачучи: / *Cor contritum et humiliatum, Deus, non despicias*<sup>46</sup>» [173, с. 182 – 183]. Дж.Р. Оуст показав, що мотив прання, на який спирається цей псалом, знайшов велику популярність серед середньовічних проповідників [183, с. 35 – 36]. Образ каптана Наукуп, що потребує очищення від гріхів через покаяння та сповідь, також пов'язаний з цим топосом.

Як бачимо, В. Ленгленд у властивій йому манері надає наочної форми абстрактним поняттям і створює образ, близький і зрозумілий низовій аудиторії. У західноєвропейському мистецтві сформувалися кілька типів зображення милосердя. У своєму трактуванні цієї теологічної чесноти В. Ленгленд значно відходить від

<sup>43</sup> «... нехай буде воля Твоя ...» (Мт. 6:10).

<sup>44</sup> «Май надію на Бога ...» (Пс. 42:5).

<sup>45</sup> «Змучився я від стогнання свого, щоночі постелю свою обмиваю слізьми, слъозами своїми окроплюю ложе своє!» (Пс. 6:7).

<sup>46</sup> «...серцем зламаним та упокorenим Ти не погордуєш, Боже!» (Пс. 50:19).

готичної традиції втілення її у вигляді жінки, що здійснює шість справ милосердя, тобто тамує голод, спрагу, надає притулок, вдягає, лікує, втішає в неволі, як це наказано в Євангелії від Матвія (Мт. 25:35 – 40). Поет також не наслідує тип зображення милосердя як фігури, яка тримає посудину з полум'ям, свічку або серце. Така традиція народилася в Італії на основі уявлення про любов до Бога і людей як «горінні серця», сформованого францисканським богословом Бонавентурою. Крім цих двох емблем милосердя з Італії приходить третя, що веде походження від давнього образу *Virgo Lactans* – жінка з оголеними грудьми, яка годує немовлят [117, с. 360 – 361]. Проте цей тип зображення у В. Ленгленда також відсутній, що частково пояснюється пізнішим розквітом його популярності в англійській літературі та образотворчому мистецтві. У ренесансній літературі милосердя, уособлене матір'ю в оточенні немовлят, вже впізнаваний для читача образ, який, наприклад, можна зустріти у просякнутій пафосом протестантизму «Королеві фей». Милосердя постає в ній в образі Чарисси, яка разом з сестрами Фіделією (вірою) і Сперанцею (надією) живе в домі своєї матері дами Селії, чие ім'я означає «небесна». Портрети чеснот являють собою «словесні ікони, насичені різноманітною біблійною символікою» [89, с. 62]. Чарисса описана як юна мати з дітьми, у жовтому вбранні, але з оголеними грудьми і шиєю. На голові у Чарисси золота тіара з дорогоцінним камінням, дама розташувалася на троні зі слонової кістки, а на руку до неї сіла пара диких голубів [89, с. 63]. Образи теологічних чеснот в поемі Е. Спенсера відрізняються бароковою надлишковістю, рясніють наочними алегоричними деталями, розрахованими на сприйняття освіченого читача, знавця емблем.

Портрет *Charite* у «Видінні про Петра Орача» відсутній, автор не прагне створити статичний емблемний образ, а переносить акцент на дії персонажа. Крім того, створений В. Ленглендом образ розходиться з типами, які знаходимо в живописі і у Е. Спенсера, тим, що *Charite* чоловічого роду.

Вілла захоплює розповідь про *Charite*, але виявляється, що цю чесноту не розпізнати за зовнішніми ознаками: «Без допомоги Петра Орача ... ти ніколи не

побачиш його» [173, с. 183]; духовенству можуть бути відомі слова і справи людей, «але Петро Орач бачить глибше» [173, с. 183]; справжнє милосердя проявляється тільки у волі людини, «а її не знає жоден священник, жодна істота на землі, / Але тільки Петро Орач – Petrus, id est, Christus<sup>47</sup>» [173, с. 183]. Бачимо, що В. Ленгленд розвиває і ускладнює алегоризацію образу орача, розпочату раніше. Anima посилається на нього як на вищий авторитет подібно до того, як у passus XIII це відбувається в словах Clergie. Ім'я персонажа, яке співпадає з ім'ям апостола Петра, є алюзією на подію заснування церкви<sup>48</sup>. Тож ймовірно, що в образі Петра Орача автор втілює ідею існування небесної церкви на чолі з Христом, якому відкриті всі таємні помисли людини.

В. Ленгленд дає характеристику різним соціальним групам з точки зору присутності в їх середовищі чесноти милосердя. Charite можна побачити серед різних людей будь-якого достатку, при цьому їх соціальна приналежність ідентифікується за одягом – «у шовку», «у домотканому одязі», «у сірому», «у золочених обладунках», «у багатих шатах, / Із завитим волоссям і з поголеною тонзурою» [173, с. 183], також за способом життя – «співає і читає, / Їздить верхи і вдягає лахміття» [173, с. 184]. Цю чесноту мали святі королі Едмунд і Едвард, у королівському дворі Charite буває, коли є правдиві порадики, однак його не знайти серед блазнів і чиновників єпископа в консисторії. В. Ленгленд нарікає на моральний стан людей церкви: в рясі ченця Charite бачили тільки за часів Франциска; деякий час Charite перебував серед архієпископів, єпископів і прелатів, розподіляючи спадщину Христа серед бідняків, але тепер ключами заволоділа жадібність. Характеристика Charite завершується прийомом ампліфікації, тобто нанизування синонімів, що виражають «програму» праведного життя через заперечення: «Він не звинувачує і не проклинає, не хизується і не плазує, / Не

<sup>47</sup> «Петро (або скеля), тобто Христос». В. Ленгленд спирається на біблійний вислів «... та скеля був Христос» (1Кор. 10:4)

<sup>48</sup> «... ти скеля, і на скелі оцій побудую Я Церкву Свою ...» (Мт. 16:18).

дорікає, не хмуриється, не дивиться суворо, / Не прагне, не жадає, не вимагає більшого, / ... / Він не просить, не випрошує, не позичає; / Нікому не завдає шкоди, нікого не ображає словами» [173, с. 185]. Негативні конструкції – характерна риса стилю різних середньовічних поетів – є поетичною алітеративною обробкою фрагмента з послання апостола Павла<sup>49</sup>, рядки якого вже цитувалися у промові *Anima*.

Поет пов'язує *Charite* зі смиренням (*myldenese*), вияви якого *Anima* знаходить у стражданнях Христа, а також знесенні катувань, бідності та аскезі різних святих і пустельників. Привертаючи увагу до різючого контрасту між ранніми прикладами духовного подвижництва та аскетизму і сучасним життям ченців, *Anima* проводить таку аналогію: як смиренних пустельників годували лагідні птахи, так і ченцям слід приймати дарунки лише від чесних людей.

Користуючись традиційним прийомом проповіді, поет вводить у промову *Anima* наочні побутові порівняння. Прагнення віддати гроші не біднякам, а багатим ченцям, порівнюється з бажанням людини, що володіє лісом з безліччю дерев, насадити серед них ще більше дерев. Поет підсилює аргументацію, використовуючи ще одне комічне порівняння: «Це ніби ви наповнили діжку річковою водою / І пішли з тією водою, щоб намочити Темзу» [173, с. 187]. Зважаючи на моральний стан духовенства і покладаючи на нього провину за нетвердсть мирян у вірі, В. Ленгленд вустами *Anima* уподібнює священників фальшивим монетам: «Фальшиві монети з домішкою простого металу виглядають повновагими: / Клеймо на таких грошах добре, а метал поганий» [173, с. 188], тобто зовні здається, що це хороші священники, їх хрещення – «клеймо небесного короля» [173, с. 188], «але метал,

---

<sup>49</sup> «Любов довготерпить, любов милосердствує, не заздрить, любов не величається, не надимається, не поводить нечемно, не шукає тільки свого, не рветься до гніву, не думає лихого, не радіє з неправди, але тішиться правдою, усе зносить, вірить у все, сподівається всього, усе терпить! Ніколи любов не перестає! Хоч пророцтва й існують, та припиняться, хоч мови існують, замовкнуть, хоч існує знання, та скасується» (1Кор. 13:4 – 8).

тобто людська душа, зіпсований багатьма гріхами» [173, с. 188]. Anima також посилається на легенду про засновника ісламу пророка Магомета, до вуха якого посланцем від Бога прилітав голуб. У середньовічній християнській трактовці, на яку спирається В. Ленгленд, Магомет був шахраєм, який знаджував голуба для цього трюку, і так само «англійські священники годують голуба, що зветься Жадібність, / І стають подібними до Магомета, отже ніхто не є чесним» [173, с. 190].

Людську душу без гарного прикладу з боку людей церкви Anima порівнює з їжею, позбавленою солі, яка швидко псується. В. Ленгленд спирається на текст Біблії, де Ісус називає своїх учнів сіллю землі (Мт. 5:13), але підкріплює тлумачення фразами, які апелюють до повсякденного людського досвіду: «“Сіль зберігає”, – скажуть господині» [173, с. 191], «свіже м'ясо або риба, коли не вистачає солі, / Несмачні, коли їх варять або печуть» [173, с. 191].

Стан душі немовляти, яке без хрещення буде вважатися язичником, поет пояснює, звертаючись до побуту сучасного життя. Образність будується на основі типово англійського явища того часу, яке починало відігравати важливу роль в економіці країни – процесу обробки тканини: «Тільки-но зіткана тканина не годиться для одягання, / Її потрібно потоптати ногами або відправити до сукновальні, / Добре вимити водою і прочесати ворсувальнею, / Збити, розтягти і віддати кравцеві; / І так само новонароджена дитина: / Перед тим, як бути хрещеною іменем Христовим і пройти обряд конфірмації в єпископа, / Вона язичник для неба, і її душа безпомічна» [173, с. 191].

Роль людей церкви Anima бачить у тому, що вони повинні бути хорошими вчителями, давати приклад праведного життя, йти з проповіддю до іновірців. Однак серед сучасного духовенства не зустрінеш подвижників віри, і «хрест на золотій монеті / Шанований більше, ніж розп'яття» [173, с. 195].

Таким чином, В. Ленгленд виявляє пильну спостережливість до життєвих реалій і залучає їх для з'ясування питань релігії, як це могло би робитися у проповіді для простців. Ця риса «Видіння про Петра Орача» вписується в загальний контекст



релігійної літератури того часу. Е. Ауербах зробив висновок про проникнення деталей повсякденності в середньовічне християнське мистецтво: «На повну протиположності феодальній поезії куртуазного роману, який із дійсності станого існування забирає до світу сказання і світу пригоди, тут відбувається зворотний рух – від давньої легенди та її алегоричного витлумачення до повсякденної реальності сучасного світу» [11, с. 168].

Вислухавши Anima, Вілл просить його більше розповісти про Charite, і тоді Anima розкриває його значення за допомогою алегоричного образу дерева Charite (passus XVI). Подібно до того, як сновидець дізнається про будову замку-тіла тільки зі слів Wit, образ дерева Charite виникає зі слів Anima. Вибудовується наочна алегорична картина, пов'язана з традицією середньовічного мистецтва представляти пороки і чесноти у вигляді дерев. Крім цього, у вигляді дерева часто зображували розп'ятого Христа поруч з колодязем милосердя Божого [187, с. 192]. У В. Ленгленда окремі деталі картини втілюють якості, з яких в уявленні поета складається чеснота милосердя: «Це дорогоцінний дерево ... / Милість його корінь, стовбур – жалість; / Листя – це правдиві слова, закон Святої Церкви; / Квіти – це лагідна мова і добрий вигляд; / Терпінням зветься чисте дерево і бідною простотою серця, / І так за допомогою Бога і добрих людей росте плід Charite» [173, с. 198]. Символізм алегоричної картини, створеної В. Ленглендом, спирається на біблійне уподібнення дереву праведників: «Хто надію кладе на багатство своє, той впаде, а праведники зеленіють, як листя» (Прип. 11:28), «плід праведного дерева життя» (Прип. 11:30). Про людину, яка сподівається на Бога, у Біблії сказано: «І він буде, як дерево те, над водою посаджене, що над потоком пускає коріння свої, і не боїться, як прийде спекота, і його листя зелене, і в році посухи не буде журитись, і не перестане приносити плоду!» (Єр. 17:8). Дерево життя згадується в Об'явленні, де описується Небесний Єрусалим: «Посеред його вулиці, і по цей бік і по той бік ріки дерево життя, що родить дванадцять раз плоди, кожного місяця приносячи плід свій. А листя дерев на вздоровлення народів» (Об. 22:2).

Вілл бажає плоду з дерева, і Anima розповідає, де це дерево шукати: «Воно росте в саду, – сказав він, – що посадив сам Бог; / У тілі людини корінь цього стовбура. / Серце зветься садом, в якому воно росте, / І Liberum Arbitrium<sup>50</sup> обробляє цю землю, / Під керівництвом Петра Орача розпушує і прополює її» [173, с. 198].

Почувши ім'я Петра Орача, сновидець «від сильної радості» [173, с. 198] занурюється у ще глибший сон, в якому він має можливість побачити дерево на власні очі. Автор подає алегоричний образ в іншому світлі: деталі, уведені до зображення дерева в промові Anima, замінюються на нові, на образ проектується проблема спасіння душі. Три різновиди гріхів, що походять від світу, плоті і диявола, персоніфіковані в passus XI жіночими фігурами, тепер зображені у вигляді шкідників, які зазіхають на квіти і плоди дерева. У цьому вставному сні з'являється Петро Орач і показує Віллу, що дерево Charite утримують від падіння три опори («piles»), в яких автор алегорично втілив образ Трійці.

Дереву загрожує «світ – злий вітер для тих, хто шукає істину» [173, с. 199], «з цим вітром приходять пожадливість і заповзає в листя / І поїдає плід за допомогою багатьох привабливих видовищ» [173, с. 199]. Тоді Петро Орач бере першу опору – Potencia Dei Patris<sup>51</sup> і збиває жадібність з дерева. Іншим лютим вітром для дерева є плоть, і «під час цвітіння / Хіттю і бажаннями так голосно він починає дуги, / Що це живить солодкі погляди і іноді слова, / І погані справи, черв'яків гріха» [173, с. 199], які з'їдають квіти. У цьому випадку Петро Орач рятує дерево другою опорою – Sapiencia Dei Patris<sup>52</sup>, назву якої він пояснює як «страсті і силу нашого принца Ісуса» [173, с. 199]. Коли ж плід дозрів, на нього починає зазіхати диявол. Він розхитує корінь дерева, кидає в плід сварливих сусідів, приставляє до дерева сходи з брехні і забирає квіти. Перешкодити йому може Liberum Arbitrium. Добровільний гріх без опору спокусі, тобто відмову від користування свободою волі, В. Ленгленд вважає

---

<sup>50</sup> Свободна воля.

<sup>51</sup> Сила Бога Отця.

<sup>52</sup> Мудрість Бога Отця.

провиною проти Святого Духа. Ганебність і караність такого гріха Петро Орач підтверджує, цитуючи Біблію: «...богозневага на Духа не проститься!<sup>53</sup>». Петро Орач пояснює роль Святого Духа в спасінні душі: коли диявол, плоть і світ хочуть забрати плід, *Liberum Arbitrium* «бере третю опору / І збиває диявола тільки благодаттю / Та за допомогою Святого Духа» [173, с. 199]. Таким чином, емблемою Трійці у В. Ленгленда служать побутові предмети (для позначення опор дерева поет використовує синоніми «pile», «planke», «post»); спокуси втілені у вигляді всім знайомих явищ, що створює дуже яскраву і повчальну алегоричну картину, яка поєднує зображення погибелі і спасіння людської душі.

Вілла цікавить питання про те, в якому лісі вирости ці опори однакової довжини, подібні за товщиною і зеленістю, і він думає, що ці опори походять від одного кореня. Петро відповідає, що земля, на якому росте дерево, зветься Добротою («goodnesse»), що Дж.Ф. Гудрідж пов'язує зі словами «упали на добрую землю і зродили» з притчі про сіяча (Мт. 13: 3 – 8) [172, с. 303], де йдеться про слово Боже і його сприйняття людьми. Поет описує плоди дерева, які образно втілюють три ступені чистоти людини, розташовані в просторі за принципом градації. Так, в самому низу дерева висіло Подружжя – «дуже соковитий плід» [173, с. 200], ближче до верхівки було прищеплено від груші («as kaylewey bastard» [173, с. 200]) Утримання, а вінчав дерево третій плід: «Далі на самій верхівці зростає добрий плід і найчистіший з усіх – / Цнота, поріднена з янголами, вона швидко досягає / І дуже солодка, хоча не збільшується – ніколи не кисла» [173, с. 200]. Як зазначає Ж. Дюбі, середньовічні релігійні мислителі «вибудовували за троїстою моделлю ходу до спасіння, яке вели найкращі, найчистіші, найменш відмінні від янголів, і вони, природно, йшли на чолі» [37]. Ідея тричастинного поділу суспільства залежно від сексуальної чистоти його груп, що В. Ленгленд наочно втілює за допомогою рослинної образності і смакових асоціацій, належала святому Ієроніму, який

---

<sup>53</sup> Мт. 12:31.

схвалював цноту і осуджував шлюб. Його концепція стала популярною і була розвинена Григорієм Великим і Августином [37].

Сновидець просить Петра дати йому спробувати плід, і різновид плода тут конкретизовано – це яблуко. Потрібно відзначити, що яблуко вважалось символом не лише гріхопадіння, але і спасіння, коли зображалось в руках Немовляти Христа [50]. Алегорична картина змінюється алегоричною дією: Петро спробував збити з дерева плоди, а диявол, користуючись нагодою, підібрав ті, що попадали. В образі зібраних дияволом плодів поет втілює відомі біблійні персоналії: «Адама і Авраама і пророка Ісаю, / Самсона і Самуїла і Святого Івана Хрестителя; / Сміливо забрав їх – ніхто не заважав йому – / І зробив із святих свій склад у Лімбі пекла, / Де тьма, і жах, і господар там диявол» [173, с. 200]. Таким чином, великий відрізок часу в алегоричному сні згорнутий до нетривалої події, історія людства від Адама до Івана Хрестителя майже миттєво проходить перед очима Вілла. Петро Орач хоче відібрати в диявола плоди і б'є його однією з опор – «Сином по волі Отця і благодаті Святого Духа» [173, с. 200].

Образ дерева дає В. Ленгленду можливість поєднати кілька рівнів алегорії. Дерево алегорично позначає і окремо взятого християнина в його боротьбі проти гріха, і групи людей, різною мірою наближених до чесноти, і події біблійної історії, пов'язані з місією Христа. Горизонти видіння Вілла розширюються: завдяки включенню біблійного часу, він оглядає не тільки сучасну Англію, але всю історію людства в одвічній боротьбі добра і зла.

Від алегорії дерева В. Ленгленд переходить до викладу біблійної біографії Христа, і в рамках сновидіння відбувається переключення на біблійний час, а саме подію Благовіщення: «І тоді сказав Святий Дух ротом Гавриїла / Діві, яка звалася Марією і була дуже лагідною, / Що Ісус, син судді, спатиме в її кімнаті, / Поки не прийде повнота часів, / Коли плід Петра розквітне і доспіє. / І тоді повинен буде Ісус битися за нього, щоб вирішити зброєю, / Кому дістанеться плід – Йому чи дияволу» [173, с. 201]. Автор поєднує традиційний біблійний сюжет з мотивом лицарства

Ісуса, поширеного в релігійній літературі. Петро Орач, на думку Д. Фавлера, виступає у ролі традиційного в романах наставника для лицаря [155, с. 278]: Петро «вчив Його цілительству, щоб Він міг рятувати своє життя, / Та якщо Його ранить ворог, вилікувати Себе» [173, с. 201]. Одне з найвідоміших чудес Ісуса – воскресіння Лазаря – описано В. Ленглендом як прояв цілительської майстерності.

Близько до тексту Євангелій поет викладає низку важливих подій життя Ісуса: серед них вигнання торговців і міняйл із храму, таємна вечеря, зрада Юди і арешт. Додаючи штрихи до образу Ісуса-лицаря, В. Ленгленд спирається на топос розп'яття як битви: «... заради людства / Бився в Єрусалимі, це радість для всіх нас. / На хресті на Голгофі прийняв Він битву / Проти смерті і диявола і зруйнував міць їх обох – / Помер і зруйнував смерть і зробив день із ночі» [173, с. 203]. Мотив битви буде розвинений автором у *passus* XVIII. Але перед тим, як удостоїтися споглядання самого Ісуса, сновидець знайомиться з Авраамом і Мойсеєм. Це також відбувається уві сні, але його більш глибокий сон до цього моменту вже обривається. Прокинувшись від нього, Вілл вирушає на пошуки Петра Орача.

У неділю, коли тривав піст, Вілл зустрів людину, «сиву, як глід, і звалася вона Авраамом» [173, с. 203]. Алегоризована постать Авраама втілює в поемі чесноту віри, що знаходиться в контексті традиційного середньовічного прочитання цього образу. Завдяки згоді принести в жертву власного сина Ісаака цей біблійний патріарх вважався найвищим втіленням віри і покори Богу. Пам'ять про його беззастережну віру спонукає апостола Павла сказати: «...ті, хто від віри, то сини Авраамові» (Гал. 3:7). У «Видінні про Петра Орача» Авраам шукає Ісуса, тому ми виділимо в тексті Біблії фрагменти, в яких імена Авраама і Спасителя пов'язані і які, ймовірно, підказали поетові такий поворот сюжету. Так, у Новому Завіті Ісус названий Сином Авраамовим (Мт. 1:1), насінням Авраамовим (Гал. 3:16). Ісус співвідносить час Свого існування з часом життя Авраама: «Отець ваш Авраам прагнув із радістю, щоб побачити день Мій, і він бачив, і тішився» (Ін. 8:56), «перш, ніж був Авраам, Я є» (Ін. 8:58). Ранні християнські мислителі розглядали

жертвоприношення Ісаака як передбачення жертви Христа і бачили в слухняності Ісаака Авраамові паралель послуху Ісуса волі Бога Отця, а несення їм дрів на гору розглядали як прообраз хресної ходи на Голгофу [93]. Отже, автор «Видіння про Петра Орача» міг знайти багато прикладів того, що події Старого Заповіту розглядалися як передвістя подій Нового.

У «Видінні про Петра Орача» зустріч з Авраамом знаменує першу сходинку тріади чеснот «віра-надія-любов», яку сновидець має досягнути. Алегоричний персонаж, як і Вілл, веде пошук: «Я – Віра, – сказав він, – я тебе не обману, / І дому Авраамова я герольд. / Я шукаю людину, яку одного разу бачив, / Сміливого юного лицаря – я знаю його герб» [173, с. 203]. В описі цього лицарського герба впізнається Трійця: «Три персони в одній, – однієї висоти, / Однакової ширини і сили, / Що робить один, роблять всі, і кожен з власної волі. / У першого є сила і велич, він творець всіх речей: / Сам по собі він носить ім'я Pater. / Другий з цих серів – це Справжній Filius, / Хранитель мудрості Батька, Він теж не має початку. / Третій сам по собі зветься Святий Дух, / Світло всього живого на землі або у воді, / Утішитель створінь – від Нього походить все блаженство» [173, с. 203 – 204].

Наявність у Христа власного герба можна зустріти не тільки у «Видіння про Петра Орача». Так, геральдична книга, датована 1180 р., містить зображення «Герба нашого Господа Ісуса Христа». На цьому гербі постать в убранні із золотих і срібних ниток тримає списоподібний флагшток з блакитним прапором і блакитний щит із зображенням хустки Св. Вероніки, а на голові фігури видно знаряддя страстей Христових [25, с. 88 – 89].

Сутність концепту Трійці, зображеного на щиті, Віра намагається пояснити через зіставлення з трьома станами людини, а також з родиною: «Шлюб і вдівство з дівуванням / На знак Трійці походять від однієї людини – / Адама, батька всіх нас; Єва пішла від нього, / І потомство, яке вони мали, було від них двох» [173, с. 204]. «Шлюб, що примножує землю» [173, с. 204], В. Ленгленд сприймає як символ творця всього Бога-Отця; вдівство – Сина, який говорив про свою оставленість:

«Боже Мій, Боже Мій, нащо Мене Ти покинув?» (Мт. 27:46). На подібності Святого Духа дівуванню Віра докладно не зупиняється. У родині, що складається з чоловіка, жінки, створеної від адамова ребра, і дітей, поет теж бачить образ Трійці, бо «від Батька походить Син, і Святий Дух від них обох» [173, с. 205]. Як бачимо, поет добирає явища, що допомагають пояснити поєднання троїчності з єдністю.

Вибираючи зі Старого Завіту ті деталі життя Авраама, які важливі для створення навколо нього ореолу обранця Божого, В. Ленгленд особливу увагу приділяє спілкуванню персонажа з Богом. Так, Авраам близько до біблійного тексту описує свою зустріч з Трійцею – з трьома чоловіками, у вигляді яких «явився до нього Господь між дубами Мамре» (Бут. 18:1). Автор змінює хронологію подій, дану в Старому Завіті. У Біблії принесення в жертву Ісаака відбувається набагато пізніше зустрічі з трьома чоловіками, але поет не вказує на будь-який часовий розрив між ними. У біблійному життєписі Авраама повідомлення про обрізання всіх чоловіків його родини наводиться до описів зустрічі з трьома чоловіками та жертвоприношення Ісаака (Бут. 17:23 – 27), але В. Ленгленд міняє їх місцями. Реорганізація подій дозволила поетові сконцентрувати навколо постаті Авраама знаки його обраності, близькості до Бога, показати в його особі провісника спасіння.

Праведність Авраама уможливила його особливу роль у загробному світі – у Біблії Христос згадує «Авраамове лоно», куди потрапив після смерті вбогий (Лк. 16). Тому в поемі цей алегоричний персонаж виступає розрадником душ у пеклі і віщує пришествя Христа. На завершення своєї промови Віра каже: «Отже, я Його герольд, тут і в пеклі, / І втішив багато страждальників, які чекають на Його прихід; / І тому шукаю Його, – сказав Авраам, – бо недавно чув / Про людину, яка хрестила Його, – на ім'я Іван Хреститель – / Який патріархам і пророкам та іншим людям у темряві / Сказав, що бачив Того, хто має всіх нас спасти» [173, с. 206].

Автор матеріалізує поняття «лона Авраамова», яке Вілл бачить на власні очі: «Я був здивований його словами і його широкими одягом; / Бо він щось ніс на грудях і весь час його благословляв. / Я глянув на його коліна; там лежав

прокажений / Серед радісних патріархів і пророків» [173, с. 206]. Грунтуючись на теорії викупу, згідно з якою людство було викуплено в диявола ціною крові Христа, поет визначає спасіння як купівлю душ: «жодна застава не може нас викупити» [173, с. 206], «ніякий викуп не може звільнити нас» [173, с. 206], «жодна цінність не може вивести нас з загороди диявола» [173, с. 206], тільки Христос «дасть за нас викуп кращий, ніж усі ми вартуємо» [173, с. 206]. Сновидець проливає сльози через людську гріховність, що свідчить про його внутрішнє перетворення. Тепер він готовий до зустрічі з другою чесною – Надією, яка відбувається в *passus XVII*.

Надія – персонаж чоловічої статі, який теж має мету пошуку. Портрет Надії жодним чином не деталізується, а про себе він повідомляє, що є розвідником («а спіє» [173, с. 208]) і шукає лицаря, який дав йому на горі Синай закон. Алегорична фігура не названа іменем біблійного пророка прямо, як у випадку з Авраамом, але вказівка на місце отримання закону створює прозору алюзію на Мойсея. Як десять заповідей Мойсея на кам'яних скрижалях, закон написаний на камені: «Він витягнув грамоту, шматок твердої скелі» [173, с. 208].

Надія розповідає, що причиною його пошуку є необхідність поставити печатку на закон в документі: «... я шукаю того, хто зберігає печатку – / Тобто християнство і хрест, на якому Христос. / І коли на ньому буде печатка, я добре знаю правду – / Владі Люцифера прийде кінець!» [173, с. 207]. Грамота містять лише «дві короткі настанови: / *Dilige Deum et proximum tuum*<sup>54</sup>» [173, с. 207 – 208] і коментар, який «був прекрасно написаний золотими літерами: / *In hiis duobus mandatis tota lex penhet et prophete*<sup>55</sup>» [173, с. 208]. Отже, у грамоті Надії замість десяти Мойсеєвих заповідей були дві, які Ісус визнав головними (Мт. 22:36 – 40). За допомогою юридичної образності (грамота з коментарем, печатка для набуття документом чинності) автор в алегоричній формі втілює мотив розп'яття, показуючи, що Христос повинен освятити новий закон Своєю смертю.

<sup>54</sup> «Люби Бога і ближнього свого».

<sup>55</sup> «На двох оцих заповідях увесь Закон і Пророки стоять» (Мт. 22:40).



Вкажемо на зв'язок фігур Мойсея і Христа в Біблії, художньо осмислений В. Ленглендом. Як духовні лідери народу, вони є ключовими фігурами Завітів. Але християнське сприйняття, визнаючи авторитет Мойсея, відводило чільне місце Христу (бачимо відображення цього, наприклад, у Посланні до Євреїв, де Христос визнається понад Мойсеєм, ніби син в домі понад служителем (Євр. 3:2 – 6)). Євангеліє від Івана говорить про закон і місію Христа: «Закон бо через Мойсея був даний, а благодать та правда з'явилися через Ісуса Христа» (Ін. 1:17). Гадаємо, що пошук Надією юного лицаря символізує перехід від Старого Завіту до Нового.

Надія називає свою грамоту талісманом, який врятував багато людей. Однак сновидець проявляє простакуватість, вагаючись, у що йому вірити – в Трійцю або в закон любові. Вілл здивований, що закон Надії такий короткий («Це є весь закон твого Господа?» [173, с. 208]), йому важко узгодити вчення Віри і Надії. У роздумах сновидця постають комічні нотки: труднощі поєднання цих двох повчань порівнюються з перешкодою, якою стануть два ціпки замість одного в руках у подорожнього: «Людині, в якій один ціпок, йти краще, / Ніж людині, в якій два, так нам всім здається. / І так само, мені підказує розум, / Неосвіченій людині легше вивчити один урок, / Ніж навчатися двом – їй важко вивчити і найпростіший!» [173, с. 208]. Вибір Вілла такий: «легше вірити в трьох прекрасних істот» [173, с. 209], «ніж любити шахраїв так само, як правдивих» [173, с. 209].

Відповіддю Віллу стає ще одна зустріч: з'являється самаритянин, який на мулі поспішає з Єрихону на турнір в Єрусалим. У тому місці, де самаритянин порівнявся з Вірою і Надією, лежав поранений і пограбований розбійниками чоловік. В. Ленгленд переносить до поеми сюжет біблійної притчі про доброго самаритянина (Лк. 10:30 – 37), у тому числі зберігає місце дії – дорогу з Єрусалиму, і додає деякі конкретні деталі для підсилення візуалізації, примножує подробиці стану пораненого: «Він не міг ні йти, ні стояти, ні поворухнути рукою чи ногою, / Ані допомогти собі, бо здавався напівживим, / Голий, як голка, і поряд нікого не

було, щоб допомогти», «він може померти, / І, якщо зараз не прийде до тьми, то може ніколи не встати» [173, с. 209].

Подібно до священика і левіта з притчі, Віра і Надія не допомагають нещасному. Поведінка цих алегоричних персонажів, за спостереженням Н. Коггілла, є фарсовою [149, с. 250]: «Віра першим побачив його, але відбіг убік, / І намагався триматися від нього на відстані дев'яти загонів землі. / Потім підскочив Надія, що до того вихвалявся, / Як допоміг багатьом заповідями Мойсея, / Але коли побачив того чоловіка, він відсахнувся, / Нажаханий, присягаюся цим днем! як качка від сокола!» [173, с. 209]. Помічені Н. Коггіллом риси – поєднання буденності і святості, елементи зниження чудесного [149, с. 251] – ріднять поему В. Ленгленда з жанром містерії, в якому вони вже виливаються в потужну тенденцію. Як підкреслює Е. Ауербах, у містерії, яка інсценує біблійні сюжети, «буває грубий реалізм і виникають такі форми змішання стилів, безпосереднього зіткнення пристрастей і дикого фарсу, які здаються нам дивними і неналежними» [11, с. 169].

Як і в Біблії, у «Видінні про Петра Орача» тільки самаритянин дбає про пораненого. Він промиває рани нещасного олією і вином, відвозить його до селища з алегоричною назвою *Lex Christi* (Закон Христа). В. Ленгленд звертається до сформованого в раннє Середньовіччя символічного прочитання притчі, коли в пораненому бачили грішника, а в самаритянині – Спасителя. Отже, за допомогою впізнаваних образів поет говорить про спокутну жертву Христа.

Віра і Надія намагаються наздогнати самаритянина, сновидець також кидається слідом. Вілл виражає прагнення стати його слугою, але самаритянин не бажає підпорядкування: «Друга і супутника, – сказав він, – ти знайдеш у мені за потреби» [173, с. 210]. Новий співрозмовник виправдовує Віру і Надію, які втекли побачивши нещасного: їх допомога була не потрібна, тому що «так загноїлися його рани» [173, с. 210], що ніякі ліки, навіть віра і надія, не в змозі вилікувати цього чоловіка «без крові дитини, народженої від діви. / Якщо він скупається в цій крові, хреститься, / І його будуть лікувати пластирами з епитимії і страстей цієї дитини, /

То він встане і піде, але ніколи не зміцніє, / Доки не з'їсть усю дитину і не вип'є її кров» [173, с. 210]. Таїнство євхаристії, на яке натякає поет, стало причиною запеклих суперечок в Англії XIV ст. Як уже було сказано, Дж. Вікліф висунув ідею про образну, а не буквальну присутність Христа в хлібі та вині, йдучи врозріз з уявленнями того часу. Розуміючи таїнство в традиційному ключі, В. Ленгленд показує себе противником даної теорії Дж. Вікліфа.

До притчі поет привносить свої деталі, створюючи алегоричний простір, якого не було в біблійному тексті. Відштовхуючись від згадки у притчі розбійників, він змальовує «дику місцевість» [173, с. 210], де «в лісі і під берегом ховається розбійник» [173, с. 210] і де всіх подорожніх обов'язково пограбують. За словами самаритянина, побачивши його на коні на ім'я Саго<sup>56</sup>, розбійник злякався. Від страху він сховався в пеклі, але самаритянин обіцяє, що «менш ніж через три дні ... / Буде в кайданах, цей злочинець, міцно закутий» [173, с. 211] і не стане більше занапащати людей. Тут же цитується біблійний вислів, який звучав як антифон у Страсну суботу: «0 Mors ergo mors tua &c.<sup>57</sup>» [173, с. 211]. В образі самаритянина за всіма деталям (згадки про людську плоть, пекло, перемогу над дияволом; біблійний вислів) впізнається Христос. Стаючи в один ряд з фігурами Авраама і Мойсея, які алегорично передають поняття віри і надії, фігура самаритянина постає як втілення любові, найважливішої християнської чесноти. В. Ленгленд втілює три чесноти в образах біблійних героїв, але для Е. Спенсера, який успадковує релігійний пафос В. Ленгленда і спирається на багато з його художніх знахідок, актуальна вже інша традиція. Як було сказано вище, віра, надія і любов персоніфіковані в «Королеві фей» у вигляді жіночих фігур, які оточені великою кількістю алегоричних деталей, в їх образи проникають мотиви античної міфології [89, с. 61].

---

<sup>56</sup> Плоть.

<sup>57</sup> З рук шеолу Я викуплю їх, від смерти їх вибавлю. Де, смерте, жало твоє? Де, шеоле, твоя перемога?» (Ос. 13:14).

Вирішуючи сумніви сновидця з приводу настанов Віри і Надії, самаритянин просить усталити свою віру на вченні про Трійцю, але при цьому любити ближніх. Промову нового наставника Вілла автор насичує порівняннями, взятими з повсякденного світу простої людини. Так, Бог порівнюється з кистю руки, образ якої передає поняття троїчності і разом з тим єдності Бога. Описуючи можливі дії руки, персонаж уподібнює кулак з одним зігнутих пальцем Богу Отцю, пальці – Сину, а долоню – Святому Духу, які становлять «єдине ціле, подібно до руки, / І три різних прояви в одному вигляді» [173, с. 212]. Образ деталізується за допомогою медичного факту: біль в долоні не дозволить стиснути пальці в кулак, і, навпаки, при пошкодженні пальців і неушкодженості долоні людина здатна до роботи. Це доводить непростимість гріха проти Святого Духа, «бо той простромлює Бога, як долоню, хто грішить проти Святого Духа» [173, с. 214]. Наочність образу підсилюють численні фізіологічні подробиці дії людської руки («долоня розкриває пальці і кулак» [173, с. 212], «кисть руки все щільно стискає і міцно тримає» [173, с. 212], «кисть може рухатися окремо від пальців» [173, с. 213], «у долоні є влада розкривати суглоби / І розгортати кулак, / І взяти або залишити те, до чого дістають пальці» [173, с. 213], «у кого болить рука, навіть у середині, / Той нічого не може взяти» [173, с. 213], «у пальців, які повинні згинатися і робити кулак, / Від болю в долоні не вистачає сили / Брати або складати кулак, стискати або тримати» [173, с. 213]) і її ушкоджень («якби середина моєї кисті була понівечена або проколена» [173, с. 213], «якби мої пальці були розірвані на шматки» [173, с. 213]).

Поет вводить у промову самаритянина ще один простий образ, пов'язаний з повсякденністю. Цього разу Трійця порівнюється з факелом або свічкою: «Як об'єднані віск і гніт / І полум'я палає від них двох, / І як віск, гніт і полум'я разом / Розпалюють вогонь і яскраве світло, / Яке служить трудівникам, щоб було видно вночі, / Так само Отець, Син і Святий Дух / Запалюють серед людей любов і віру, / Які всіх християн очищають від гріха» [173, с. 214]. Факел з тліючим гнітом, який не дає вогню скіпці, зіставляється зі Святим Духом, який являє собою благодать без

милосердя. В. Ленгленд звертається до побутової ситуації, згадуючи, як тліюча зола не дає трудівникам зимовими ночами такої радості, як палаючий факел або запалена свічка. Подібно до цього Святий Дух буде тліти, як зола, «доки істинна любов не ляже біля його вогню і не роздмухає його» [173, с. 215]. Абстрактним поняттям автор надає максимальної наочності: «І тоді він буде сяяти, як вогонь, Отцю і Сину / І розплавить Їх силу так, що вона стане милосердям – як можна побачити взимку, / Бурульки на краях дахів від сонячного тепла / За хвилину перетворюються на пару і воду. / Так від милості Святого Духа велика сила Трійці / Переплавится на милосердя – але лише для тих, хто сам милосердний» [173, с. 215]. Повертаючись до образу робітників, поет пише, що їх у темряві радує полум'я, яким займається віск на гарячій золі. Цьому уподібнюється прощення Богом Отцем лагідних людей, які каються. «І як гніт і вогонь дають тепле полум'я, / Щоб звеселяти людей, що сидять у темряві» [173, с. 215], так Христос надає заступництво перед Богом Отцем. Доброта до ближнього порівнюється в промові самаритянина з легко займистим матеріалом – клоччям, трупом, трісками – без яких вогонь не розгориться; подібно до цього, для людини, яка не виявляє доброти, не буде прощення.

Крім того, В. Ленгленд черпає образність з юридичної сфери. За словами самаритянина, ймовірність спасіння людини, яка згрішила проти Святого Духа, але сильно каялася при смерті і сповідалася, існує, але вона мала, адже рідко буває, «щоб звинуваченого королівським правосуддям / Прощали тільки через його каяття – у випадку, коли все свідчить проти нього. / Бо звинувачення постраждалої сторони такі серйозні, / Що король не може помилувати, доки обидві людини не дійдуть згоди / І не отримають по справедливості ...» [173, с. 217].

Гріхи самаритянин ділить на три категорії і порівнює їх із трьома речами, що змушують людину тікати з дому. Образність В. Ленгленда звернена до повсякденного досвіду: від сварливої дружини біжать зі страху перед її лаянням; маючи дірявий дах, під час дощу шукають сухе місце; але найнеприємніше для людини – це їдкі дим і гар від палаючого хмизу. Самаритянин тлумчить цю

ситуацію так: дружина означає плоть, що весь час намагається ввести людину в гріх, але цей гріх легко прощається, з причини природної людської слабкості. Дош означає хвороби і журби, які змушують страждати; від них люди бідкаються під час покути, однак Бог простить страждальців. Найстрашнішими гріхами самаритянин проголошує жадібність і недоброту, які порівнюються з димом і гаром. Робиться висновок про важливість любові до ближнього, автор знову акцентує увагу на тому, що любов – найважливіша християнська заповідь.

Промова самаритянина має велику схожість з проповіддю. Дж.Р. Оуст, який звертався у своїх роботах не тільки до поеми «Видіння про Петра Орача», а й до великого масиву текстів англійських середньовічних проповідей, виділив в них «той тип вербальної ілюстрації, який описує повсякденні речі з точки зору проникливого спостерігача» [183, с. 23]. Таке проникнення фактів реальності до текстів проповідей, на його думку, стає особливо помітним, починаючи з XIII ст., і саме з проповідей поширюється далі на різні жанри (насамперед – містерії). Дж.Р. Оуст вважає, що прийом використання «common things» в моралізаторських цілях популяризували ченці-проповідники, які розуміли світогляд, здатність до пізнання своїх неосвічених слухачів і прагнули створити найбільш дохідливе повчання [183, с. 24]. А.Я. Гуревич також підкреслює, що «проповідник не міг не враховувати соціальний і статеві-віковий статус аудиторії і намагався обговорювати такі теми, які були істотно важливими для неї» [30, с. 394]. Так і в «Видінні про Петра Орача» предмети або процеси, які були частиною життя звичайної людини, є тим фоном, до якого поет звертається для полегшення читацького сприйняття питань релігії.

### **3.6. Епізоди новозавітної історії в структурі видіння**

Коли самаритянин поспішив своєю дорогою, Вілл прокинувся від сну (passus XVIII) і продовжив шлях наяві «у вовняному одязі на голе тіло і промоклик

черевиках» [173, с. 219], поки «не втомився від світу, і знову не захотів спати» [173, с. 219]. Час нового сновидіння він позначає точно: «І став хилитися до Посту і спав довгий час; / Я ліг і сильно хропів до *gamis palmarum*<sup>58</sup>» [173, с. 219]. Уві сні Вілл бачить елементи церемонії, яка відбувається в цей час наяву, тобто ритуалу Пальмової Неділі: «Про дітей і про *gloria laus*<sup>59</sup> багато мені снилося снів, / І як літні люди співали осанну під звуки органу, / І про страсті і спокутування Христа, який спас людей» [173, с. 219 – 220]. Після згадки про Христа сновидець одразу ж переноситься до Єрусалиму часів біблійних подій. Автором вводиться насичений зоровими деталями алегоричний образ самого Христа, однак Вілл описує Його, не називаючи імені і взагалі не знаючи особи прибулого до Єрусалиму: «Хтось схожий на самаритянина і трохи на Петра Орача / Приїхав без взуття босоніж на спині осла, / Без острог або списа, він виглядав сяючим, / Як годиться лицареві, який приїжджає, щоб бути посвяченим, / Отримати позолочені остроги на черевиках з розрізами» [173, с. 220].

Поет знаходить точки дотику між біблійними мотивами і лицарською культурою. Поява інкогніто характерна для ситуації турніру, але ця деталь в той же час містить біблійну алюзію. В Євангелії Іван Хреститель промовляє такі слова: «Я водою хрищу, а між вами стоїть, що Його ви не знаєте. Він Той, Хто за мною йде, Хто до мене був ...» (Ін. 1:26 – 7). Урочистість обстановки початку сну Вілла також є алюзією на в'їзд Христа до Єрусалиму. З іншого боку, дослідники порівнюють зображене з сучасними В. Ленгленду святковими королівськими процесіями, наприклад, з коронацією Річарда II, а також тріумфальним поверненням до Лондону Пітера де ла Мара, звільненого з ув'язнення [135, с. 10].

Осел, на якому в'їжджає Ісус, у стародавніх євреїв вважався емблемою жрецького стану, царської влади, символом мудрості, миру і спасіння. Як символ лагідності і миролюбства осел постає, за спостереженням С.С. Аверінцева [7, с. 235],

<sup>58</sup> Пальмові гілки.

<sup>59</sup> «Gloria, laus et honor» - гімн, який виконується на Пальмову неділю.

у книзі Захарії, де протиставляється бойовому коню: «Радій вельми, о дочко Сіону, веселись, дочко Єрусалиму! Ось Цар твій до тебе гряде, справедливий і повний спасіння, покірний, і їде на ослі, і на молодім віслиюкові, сині ослиці. І вигублю Я колесниці з Єфрема, і коня з Єрусалиму, і військовий лук знищений буде. І народам Він мир сповістить ...» (Зах. 9:9 – 10). Як підкреслює С. Барні, мотив беззбройності Христа, відсутності острог, спису або щита був топосом сучасної В. Ленгленду релігійної поезії [135, с. 15]. Згадані в епізоді черевики з розрізами («galoshes usouped» [173, с. 220]) могли носити лицарі, але можливо також, що ця деталь має алюзивний характер: серед біблійних коментаторів склалася традиція розуміння взуття як емблеми втілення Бога в образі людини<sup>60</sup> [135, с. 16 – 17].

Про прибуття Христа оголошує Віра, який, як і годиться герольду, з'явився у вікні і закричав: «А! Fili David!<sup>61</sup>» [173, с. 220]. Вікно в тексті названо словом «fenestre», яким на турнірах називали місце, де на огляд герольдам виставлялася зброя [135, с. 17]. Сином Давидовим Ісуса названо в Біблії (Мт. 1:1), Він має право на престол Давида і царський титул (Лк. 1:27 – 33). Вказівка на родинний зв'язок в даному епізоді поеми відбувається в дусі турнірної церемонії: герольди, знаючі генеалогії шляхетних родів, вивчали герби на щитах, щоб визначити особу учасника турніру і його право на участь [135, с. 17 – 18].

Сновидець бажає дізнатися, хто буде битися на турнірі в Єрусалимі. У цьому бачимо алюзію на Євангеліє від Матвія, де говориться: «А коли увійшов Він до Єрусалиму, то здвигнулося ціле місто, питаючи: Хто це такий?» (Мт. 21:10). Віра відповідає, що в бій вступить Ісус, а предметом спору буде плід Петра Орача, і додає: «Цей Ісус з благородства буде битися під гербом Петра / У його шоломі і кольчuzі humana natura, / Щоб Христос не був упізнаний тут як consummatus Deus, / У вбранні Петра Орача буде скакати цей лицар; / Бо ніякий удар його не ранив як в

<sup>60</sup> Таке тлумачення йде від Пс. 59:10 («...на Едом узуттям Своім кину ...») та Іс. 63:1 (де того, хто «гряде із Едому», розуміли як Ісуса).

<sup>61</sup> Син Давидів.



deitate Patris» [173, с. 220]. Такі одяг та обладунок алегорично позначають тілесну природу Христа. У процитованому уривку знайшла відображення середньовічна теорія, що пояснює появу Бога в людській плоті необхідністю обдурити диявола, який інакше не прийняв би бій, боючись божественної сутності Христа. Ця тема, розвинена богословами, присутня в Біблії: «І очі відкрилися їм. А Ісус наказав їм суворо, говорячи: Глядіть, щоб ніхто не довідався про це!» (Мт. 9:30), «... коли б бо пізнали були, то не розп'яли б вони Господа слави!» (1Кор. 2:8). В інших алегоричних творах, ймовірно, знайомих В. Ленгленду, замість Петра Орача людство символізує Адам, чиєю зброєю буде битися Христос [135, с. 21].

Вілл припускає, що Ісус битиметься з фарисеями і книжниками. Але Віра називає інших супротивників: це «диявол і хибна доля померти» [173, с. 220]. С. Барні звертає увагу на те, що атмосфера турніру перетікає в атмосферу судового поєдинку [135, с. 12, 19]. На турнірах лицарі змагалися у силі, спритності та відвазі для розваги, а судовий поєдинок являв собою дуель і був поширеним способом вирішити позов, якщо жодна із сторін не визнавала себе винною. Перед поєдинком обвинувач і обвинувачений приходили до свого сеньйора або графа, де обвинувач вигукував своє звинувачення і кидав на землю рукавичку. Противники присягалися перед хрестом і Євангелієм у своїй правоті, а також у тому, що не вдадуться до чаклунства. Потім відбувався бій, після якого переможений вважався програвшим справу [41, с. 87 – 94].

В. Ленгленд включає в епізод такі елементи судового поєдинку, як наявність предмета спору (плід Петра Орача) і публічний виклик, який вони кидають один одному («Смерть говорить, що він знищить Все живе на землі або у воді» [173, с. 220]. Смерті відповідає Життя, під яким мається на увазі Ісус: «Життя говорить, що він бреше, і гарантує своїм життям, / Що, чого б диявол не робив, протягом трьох днів, / Він відніме у диявола плід Петра Орача, / І помістить його, де Йому подобається, і зв'яже Люцифера, / І переможе і знищить печаль-смерть назавжди: / O mors, ero mors tua!» [173, с. 220 – 221]). Роль судді виконує Пилат. Як і мало бути

на судовому поєдинку, він спостерігатиме, «наскільки сміливо буде битися Смерть, і судити про права обох» [173, с. 221].

Далі сновидець спостерігає сцену суду, розп'яття і природні явища, що послідували за смертю Христа згідно Біблії – затемнення і землетрус. Під час суду Ісуса звинувачено в глузуванні над храмом і чаклунстві (пристав вигукує: «Я присягаюся, Він чаклун!» [173, с. 221]). Ця деталь сходить до Біблії, але також відсилає до звичаю зречення чаклування перед поєдинками. Незважаючи на те, що Вілл бачить розп'яття Христа, сама битва залишається поза його поглядом. І лише один з мерців, що вийшли з могил, свідчить: «Через жорстоку битву, – сказав мрець, / Життя і Смерть у цій темряві знищують один іншого, / Нікому не відомо, хто переможе, / До недільного сходу сонця» [173, с. 221].

У сцені розп'яття Христос постає не як лицар чи воїн: Він «жалюгідний і блідий, як помираючий в'язень» [173, с. 221], що контрастує з епітетом, даними у наступної ж рядку: «І так лорд Життя і Світла закрив очі» [173, с. 221]. На думку Ш. Тейлора, поет тимчасово відмовляється від традиційного образу воїна, тому що для нього було важливим представити в героїчному дусі наближення до розп'яття, а саме розп'яття він описує так, щоб викликати в читача усвідомлення Божественного милосердя [201, с. 152]. Повернення до лицарських мотивів відбувається незабаром після цього. Коли поруч з Христом помирають двоє злодіїв, їм ламають руки і ноги, а тіла Христа ніхто не наважився торкнутися, «бо Він був лицар і син короля» [173, с. 222]. Використовуючи апокрифічні мотиви з «Євангелія Никодима», а також із «Золотої легенди», поет вводить образ Лонгина – «сліпого молодого лицаря» [173, с. 222], якого іудеї, «незважаючи на його заперечення, змусили / Битися з Ісусом» [173, с. 222]. Лонгин пронизав Ісуса в серце, прозрів від Його крові і тоді став на колінах благати Ісуса про милість.

Побачивши вчинок іудеїв, Віра заявляє про негідну лицарів поведінку, як це міг би зробити герольд, помітивши порушення правил: «За цю низьку підлість на вас впаде помста! / Змусити сліпого вдарити прив'язаного було хлопчачою

витівкою. / Прокляті негідники! Ніколи лицарі не мали звичаю / Погано поводитися з мертвим тілом, вдень або вночі» [173, с. 222 – 223]. Прозріння Лонгина справило емоційний вплив на Вілла, і саме його впливом він пояснює своє просторове переміщення: «Злякавшись цього дива і брехливих іудеїв, / Я поринув у темряву і спустився до пекла» [173, с. 223]. Докладного наочного зображення пекла у В. Ленгленда немає. Наводиться лише одна деталь – вхід до пекла являє собою ворота, забори і замки яких зажадає відкрити Христос. У цьому поет також орієнтується на «Євангеліє Никодима», де сказано, що до пекла ведуть страшні мідні ворота з залізними затворами [38].

Біля пекла Вілл спостерігає зустріч чотирьох сестер – персоніфікованих Милосердя, Істини, Справедливості і Миру, які обговорюють проблему спасіння людства. Джерелом цієї сцени, як зазначив В.В. Скит, є поема Роберта Гроссетеста «Замок любові», де також діють чотири дочки Бога, що сперечаються між собою [135, с. 2]. В. Ленгленд вибудовує дискусію в традиціях жанру диспуту: фігури наводять цілу низку доказів, відстоюючи відповідні своїм іменам точки зору. Сестри приходять з різних сторін світу: з заходу «йде по дорозі, дивлячись у бік пекла» [173, с. 223], Милосердя; Істина йшла «зі сходу і дивилася на захід» [173, с. 223]; «з морозної півночі, недалеко звідси, / Поспішає Справедливість» [173, с. 225]; з півдня з'являється Мир. Образ кожної сестри, крім Справедливості, містить портретні деталі або риси характеру: «Милосердя звалася та дівка, дуже лагідна істота, / Дуже добра леді і люб'язна у всьому, що вона говорить» [173, с. 223], «дуже гарна і чиста істота, вона звалася Істиною; / Із-за доброчесності, яка за нею йшла, вона ніколи не боялася» [173, с. 223], «Мир, одягнена в терпіння» [173, с. 225]. Н. Коггілл звернув увагу на те, що сестри названі словом «wenches» – дівки, служниці, яке знижує образи, створює «поєднання побутового натуралізму з таїнством» [149, с. 250].

Першими зустрічаються Милість і Істина, які починають суперечку «про шум і про пітьму і про світанок, / Який пеклу приніс світло і сяйво» [173, с. 223]. Милосердя повідомляє, що це диво «знаменує радість» [173, с. 223] спокутної

жертви Христа. В її промові використовуються антитези світла і темряви, загибелі і спасіння: «І Він прийняв смерть сьогодні опівдні – / В цьому причина затемнення, яке закрило сонце, / Це означає, що людей визволять з темряви, / Поки Люцифер засліплений світлом і сьйвом. /... / Що людина врятує людину за допомогою діви, / І те, що було втрачено через дерево, поверне дерево, / І кого Смерть згубила, тих врятує смерть» [173, с. 224].

Істина несподівано грубо заперечує своїй сестрі. Раніше охарактеризована як «дуже гарна і чиста істота» [173, с. 223], вона каже, що це безглуздя («a tale of waltrot!» [173, с. 224]), дурниця («It is but truffle» [173, с. 224]), і просить Милосердя притримати язика, точно як пивовар у *passus* XIX. Істина не вірить у можливість виходу з пекла і посилається на пророка Йова: «... хто сходить в шеол, не виходить<sup>62</sup> ...» [173, с. 224]. У словах цього алегоричного персонажа проявляється поєднання різних пластів культури, низький і високий стилі мовлення: правильність своєї думки Істина підкріплює цитатами на латині. На противагу сестрі Милосердя «дуже м'яко промовила» [173, с. 224] слова заперечення. Вона вірить у спасіння, доводячи свою думку порівнянням, побудованим на основі антитези: «Бо отрута руйнує отруту – і це я підтверджую розумом. / Бо з усіх отрут найгірша – отрута скорпіона; / Жодні ліки не можуть вилікувати місце, куди він ужалив, / Поки він не помре і його не прикладуть до того місця – тоді погані наслідки пропадуть, / І отрута буде вигнана самою ж отрутою» [173, с. 224]. Подібно до цього «смерть знищить ... / Все, що смерть зробила раніше за намовою диявола» [173, с. 224], «обманом обманника була обдурена людина» [173, с. 224], але тепер обманеться сам диявол.

Позиція кожної з сестер буде підкріплена словами двох інших сестер. Істина пропонує для повної ясності зачекати на Справедливість, а Милосердя помічає четверту сестру – Мир. Мир збирається привітати тих, хто буде визволений з пекла – Адама і Єву, Мойсея та інших, і пропонує Милосердю розділити з нею радість у співі і танцях. Миру і Милосердю належить зіграти найважливішу роль у спасінні

---

<sup>62</sup> Йов 7:9.

людства: як пояснює Мир, «Любов, мій коханий, надіслав мені листа, / Що Милосердя, моя сестра, і я повинні спасти людство, / І що Бог дарував прощення і пообіцяв, що я, Мир, і Милосердя / Будемо поручителями за людей відтепер і назавжди» [173, с. 225]. Вона пред'являє документ («the patente»), в якому написано: «In in pace idipsum. / ... dormiam et requiescam<sup>63</sup>» [173, с. 225].

Справедливість у різкій формі висловлює свою недовіру, вживаючи вирази «Ти що, мариш?» [173, с. 225], «Чи ти п'яна?» [173, с. 225]. Вкладаючи в уста Справедливості та Істини категоричні висловлювання, поет, як здається, підкреслює неймовірність дива і величину Божої милості до людини. Справедливість наполягає, що душі не можуть бути врятовані, адже «Бог сам дав вирок зпочатку» [173, с. 226] за первородний гріх Адама і Єви, і «з'їдений ними шматочок був горем, проти якого немає засобу» [173, с. 226]. Як Мир бере в союзники Милосердя, так само Справедливість закликає у свідки Істину, наполягаючи на своїй думці.

У суперечку знову включається Мир, яка для аргументації наводить цілий каскад протиставлень: «Бо жодна людина не розуміє, що таке радість, якщо вона не страждала, / Або що таке голод, якщо вона ніколи не знала недостатчі. / Якби не було ночі, ніхто, я думаю, / Не знав би точно, що означає день. / Ніколи багач, що живе в зручності і спокої, / Не знав би, що таке горе, якби не було смерті» [173, с. 226], «людина не знає, що таке війна, коли панує мир, / І не може знати, що таке щастя, доки нещастя його не навчить» [173, с. 226]. Тому Бог Адама «помістив в достатку і найбільшій веселості» [173, с. 226], а потім дозволив згрішити і відчутти печаль, щоб люди осмислили сутність щастя. Після цього Бог прийняв природу Адама, «щоб дізнатися, що він терпів у трьох різних місцях, / На небі і на землі – і тепер Він збирається до пекла, / Щоб пізнати повну міру горя, до того знаючи повну міру радості» [173, с. 226 – 227]. Тому людство зможе від болю перейти до блаженства.

Щоб розвіяти сумніви сестер, вводиться новий алегоричний персонаж: «Потім з'явився чоловік з двома широко відкритими очима; / Цей велебний отець звався

<sup>63</sup> «У спокої я ляжу, і засну ...» (Пс. 4:9).

Книгою і був дуже відвертим» [173, с. 227]. Книга підтверджує, що прийде Спаситель, а Люцифер буде переможений, «бо велетень Ісус озброївся зброєю, / Якою розіб'є і знесе все, що проти Нього» [173, с. 227]. Книга називає Ісуса велетнем («Gigas») в руслі традиційної іконографії сцени зішестя до пекла, де фігура Спасителя зображалася набагато більшою за фігури тих, кого Він з пекла виводить. Так, на кам'яному рельєфі в Бристольському соборі (близько 1050 р.) фігура Христа значно перевищує розмірами фігури Адама і Єви [200], в такому ж масштабі вирішено образ Христа в інших зразках англійського середньовічного мистецтва – у Коттонівській Псалтирі (близько 1050 р.) [200], на фресці 1290 р. у Грейт Тью (Оксфордшир), на рельєфі в соборі Богоматері і св. Етельберти в Герефорі (XI – XII ст.) [42].

Сцена суперечки сестер створює театральний ефект і готує читацьке сприйняття до того, що зараз відбудеться найважливіша подія – зішестя Христа до пекла. На завершення спору Істина, за якою лишається останнє слово, пропонує подивитися, що станеться далі, бо в цей момент до пекла звертається дух («a spirit»), словами «Attolite portas» вимагаючи відкрити браму. Ця фраза є алюзією на Псалом 23 (в англійській традиції – Пс. 24), який розглядався як пророцтво про зішестя Христа до пекла і виконувався в Страсну суботу і свято Воскресіння [172, с. 308]. Фрагмент біблійного псалма, до якого звертається В. Ленгленд, побудований у формі діалогу: «Піднесіте верхи свої, брами, і будьте відчинені, входи відвічні, і ввійде Цар слави! Хто ж то Цар слави? Господь сильний й могутній, Господь, що потужний в бою! Піднесіте верхи свої, брами, і піднесіте, входи відвічні, і ввійде Цар слави! Хто ж то Він, той Цар слави? Господь Саваот Він Цар слави!» (Пс. 23:7 – 10). Діалогічна форма біблійного тексту дає поетові можливість використовувати окремі цитати з нього як репліки своїх персонажів. В. Ленгленд успадковує цей прийом від «Євангелія Никодима», дійові особи якого цитують згаданий псалом.

Біблія не містить докладної оповіді про зішестя до пекла або хоча б точного повідомлення про нього і дає лише окремі розкидані вказівки. Тема розробляється в

апокрифах, таких як «Вознесіння Ісаї», «Заповіт Ашера», «Заповіти дванадцяти патріархів», «Євангеліє Петра», «Послання апостолів», «Пастир» Єрма, але найбільш докладно в «Євангелії Варфоломія» і особливо в «Євангелії Никодима». «Євангеліє Никодима» було відоме в Європі і зокрема в Англії, де на основі його сюжету ставилися п'єси, створювалися церковні вітражі, кам'яні і дерев'яні рельєфи, настінні зображення [200, с. 105]. На думку дослідників, В. Ленгленд будує епізод зішестя до пекла, спираючись на цей вкрай популярний апокрифічний текст і запозичуючи з нього багато деталей [200, с. 142]. Форма сну дозволяє В. Ленгленду поставити Вілла в позицію спостерігача, близьку до займаної оповідачами в «Євангеліє Никодима». У цьому апокрифі розповідь про зішестя до пекла ведеться від особи синів Симеона – Харина і Лентія, які разом з іншими були звільнені з пекла, на деякий час повернулися у світ живих і повідали про перемогу Христа.

У «Видінні про Петра Орача» насиченість дією порівняно з «Євангелієм Никодима» знижена. В. Ленгленд фокусує увагу на промовах – монологах і діалогах, причому в діалогах ті репліки персонажів, які не походять від тексту Псалма 23, за довжиною тяжіють до монологів. В «Євангелії Никодима» оповідь про перемогу над пеклом розпадається на такі сцени: радість праотців і пророків, які знають, що сяюче світло означає появу Сина Божого; суперечка пекельних сил; прихід Царя Слави і перемога над дияволом; визволення Адама і святих, які славлять Господа; вхід спасених до раю, де вони зустрічають Еноха та Іллю, а також розбійника, який розкався на хресті. В. Ленгленд пропускає сцену тріумфування праотців і пророків та починає епізод зі звернення до володарів пекла: «Із світла гучний голос закричав Люциферу: / “Принци цього місця, зніміть запори і відкрийте замки! / Бо сюди йде в короні Король Слави”» [173, с. 228]. Такі деталі, як світло і гучний голос, що є атрибутами Христа, знаходимо і в «Євангелії Никодима» [38]. Однак в апокрифі вимозі громоподібного голосу вторить хор святих, які також закликають відчинити двері, щоб увійшов Цар слави. Цю деталь В. Ленгленд оминає.

Слідом за «Євангелієм Никодима» В. Ленгленд вибудовує сцену наради пекельних сил, але вносить істотні зміни. В апокрифічному тексті через появу Ісуса сперечаються володар пекла Сатана і персоніфіковане Пекло. Сатана просить Пекло прийняти Ісуса як переможеного, як підвладну їм душу. Однак Пекло розуміє, що це Спаситель, і в страху благає Сатану не приводити Ісуса [38]. У «Видінні про Петра Орача» володарі пекла, і перш за все Сатана, одразу усвідомлюють, що сяюче біля пекельних врат світло загрожує їм втратою влади над людством. Нарада демонів пекла, серед яких названі Сатана, Гоблін, Диявол, Ашторет та їх голова Люцифер, композиційно врівноважує суперечку чотирьох сестер. Сум'яття пекельних сил передається за допомогою фраз «застогнав Сатана» [173, с. 228], «на нас всім чекають смуток і нещастя!» [173, с. 228], «Я боюся, – сказав Диявол, – що Істина їх (душі) забере» [173, с. 229], «Ми всі повинні, – сказав він (Диявол), – швидко звідси тікати – / Нам краще не бути тут, ніж бачити Його» [173, с. 229]. В «Євангелії Никодима» Пекло передрікає звільнення людства, пояснюючи його силою і владою Ісуса [38]. У «Видінні про Петра Орача» Люцифер не сумнівається в могутності Спасителя, але нагадує про своє законне володіння душами, на яких лежить первородний гріх: «Що Він захоче, те й зробить, – але нехай подумає про ризик! / Якщо Він відбере у мене моє право, Він пограбує мене силою; / Бо за правом і розумом люди, які знаходяться тут, / Тілом і душею належать мені, хороші і погані» [173, с. 228]. Однак інші демони звинувачують Люцифера в тому, що душі Адама і Єви він отримав обманом: «Ніщо не належить напевно, якщо воно отримано обманом!» [173, с. 229], «у нас немає на них істинного права, бо вони були прокляті через зраду» [173, с. 229], «через твою брехню, Люцифер, втрачена вся наша здобич» [173, с. 229]. Зазначимо, що володарі пекла розглядають проблему в юридичній площині.

Поет повторює прийом, використаний у «Євангелії Никодима», де громоподібний голос ще раз наказує відчинити ворота [38]. При цьому поет виключає з дії роль Давида, який цитує в апокрифі Псалом 23 і відповідає Пеклу про



те, ким є Цар слави. В. Ленгленд драматизує текст псалма, розподіляючи репліки між світлом, яке повторно вимагає відкрити ворота, і Люцифером: «“Quis est iste? / Який Ти лорд?” сказав Люцифер. Світло швидко відповіло: / “Rex glorie, / Лорд влади і могутності і всіх чеснот – / Dominus virtutum. / Герцоги цього похмурого місця, відкрийте зараз ці ворота, / Щоб міг увійти Христос, Син Короля Небес!”» [173, с. 230]. Одразу після цього засуви Беліала відкрилися, ворота розчинилися, і Люцифер був засліплений світлом. Тоді патріархи і пророки заспівали пісню Іоана Хрестителя «Ecce Agnus Dei» (Ін. 1:29). За сформованою в західному християнстві традицією В. Ленгленд дотримується думки, що з пекла були виведені не всі люди, а тільки праведники: «І ті, хто любив Господа Нашого, були взяті Їм у світло» [173, с. 230]; Христос говорить Сатані: «Ось Моя душа для викупу / Усіх грішних душ, щоб врятувати тих, хто достойний» [173, с. 230].

Далі йде монолог Христа, в якому Він пояснює, як душі було визволено з пекла. В. Ленгленд поєднує дві середньовічні точки зору на спокутування, які відомі як теорія викупу і теорія відшкодування. Прихильниками першої теорії були Оріген і Григорій Ніський, вона також була основою розуміння спокутування для Августина. За цією теорією, людство було викуплено у диявола ціною крові Христа, при цьому диявол був обманутий. Оріген вважав, що Сатана обдурив сам себе, думаючи, що отримає душу Ісуса, і не припускаючи, що люди будуть повністю звільнені завдяки смерті і воскресінню Христа. На думку Григорія Ніського, Сатану обдурив Бог, приховавши людською плоттю Божественну природу Христа. Мислитель виправдовував цей обман, бо право на володіння душами диявол отримав нечесно і тепер сам виявився обдуреним. При цьому Григорій Ніський використовує метафору риболовного гачка, де наживкою є плоть. Подібна образність з'являється у Григорія Великого, який порівнює хрест з пасткою для лову птахів, і Августина, який використовує образ мишоловки. Однак Августин підкреслював, що Сатану ввела в оману власна гордіня, через яку він переоцінив свою силу [126].

Друга теорія була розвинута Ансельмом Кентерберійським, який розмірковував про спасіння в термінах феодального права. Він заперечував будь-яке право диявола на людину і стверджував, що людина повністю належить Богу. У зв'язку з цим Бог не повинен платити дияволу викуп. На думку Ансельма, вчиняючи гріх, людина не віддає своєму сюзерену Богові належне, тому позбавляє Бога того, що належить Йому за правом і ображає Його. Людина не здатна сама відшкодувати цю шкоду, і врятувати хоча б частину занепаłego людства може тільки Боголюдина. Його добровільна смерть служить справжнім задоволенням і компенсацією за людські гріхи [126].

Елементи теорії викупу фігурують у В. Ленгленда в сцені в'їзду до Єрусалиму, коли повідомляється, що Ісус буде битися в обладунку *humana natura*, щоб не бути впізнаним. У промові, зверненій до Сатани, Христос пропонує Свою душу для викупу, а також говорить, що людські душі були отримані «обманом, проти всякого розуму» [173, с. 230], отже, тепер «обманник буде обманутий» [173, с. 230], «і що смерть зруйнувала в них, Моя смерть відновить, / Я поверну їх до життя і заплачу за тих, кого вбив гріх» [173, с. 231].

У той же час Христос наполягає на Своему природному праві на душі людей, якого в диявола немає: «Вони Мої і походять від Мене – Я маю більше прав на них» [173, с. 230]. У промові Христа особливо акцентовано Його милосердя. Він проголошує: «Але бути милосердним до людини просить Моя природа, / Бо ми брати по крові, хоча ми не всі одного хрещення» [173, с. 232], хоча зло має бути покаране, грішники «... будуть ретельно очищені і начисто відмиті від гріха / В Моїй в'язниці Чистилище, поки Я не скажу, що досить» [173, с. 232]. Христос називає людей своїми рідними і стверджує, що як родич і як добрий король Він обов'язково повинен надати їм допомогу. Так у дусі свого часу В. Ленгленд підкреслює людяність Христа, яка привертала увагу мислителів зрілого і пізнього Середньовіччя. Крім того, на відносини Бога і людини автор проектує систему феодальних зв'язків і цінностей, згідно з якими король зобов'язаний піклуватися

про своїх підданих. Христос наполягає на праві короля помилувати злочинця і нагадує про звичай не вішати людину два рази, навіть якщо вона є зрадником.

В. Ленгленд розвиває складний метафоричний образ напою, підказаний йому Біблією. Спаситель говорить Сатані: «Гіркоту, яку ти заварив, тепер проковтнеш сам; / Ти, доктор смерті, вип'єш те, що сам приготував! / Бо Я – Лорд життя, Мій напій – любов, / І за цей напій сьогодні Я вмер на землі. / Я так сильно бився за людську душу, що Мені все ще хочеться пити; / Жоден напій не освіжить Мене, не втамує Моєї спраги, / Доки не буде врожаю вина в долині Йосафатовій, / Тоді Я вип'ю дозрілого вина, *resurrectio mortuorum*<sup>64</sup>. / І тоді прийду як король, коронований ангелами, / І виведу з пекла всі людські душі» [173, с. 231 – 232]. Долина Йосафатова в Біблії названа місцем, де відбудеться Божий суд (Йоїл. 4:2, 12), тут же з'являється мотив вина: «... чавило наповнене, кадки переливаються, бо зло їхнє розмножилось!» (Йоїл. 4:13). Тему Судного дня пов'язано з мотивом вина і в Об'явленні: хто поклоняється звірові, «той питиме з вина Божого гніву, вина незмішаного в чаші гніву Його» (Об'явл. 14:10), ангел «зібрав виноград на землі, і вкинув в велике чавило Божого гніву» (Об'явл. 14:19). Однак В. Ленгленд зображує Христа не суддею, а милосердним, з любові даруючим людям вічне життя.

Повертаючись до військової образності за допомогою фрази «так сильно бився за людську душу» [173, с. 231], В. Ленгленд знову звертається до мотиву лицарства Христа. Обіцянка Спасителя прийти як коронований янголами король завершує ідентифікацію невідомого, який прибув до Єрусалиму на початку розділу. Раніше Ісус порівнювався з молодим лицарем, який очікує на посвячення, а тепер Він явлений як Син Короля, Король Слави, Лорд Життя, Лорд Неба.

Промова Христа насичена антитезами, які повторюють стилістику сказаного в супереччі однією з чотирьох сестер – Милосердям, і деякі образи, які знаходимо в її словах: «Так душа викупить душу, гріх буде протистояти гріху, / І все, що людина зробила неправильно, Я, людина, виправлю» [173, с. 231], «і що смерть зруйнувала в

<sup>64</sup> Воскресіння мертвих.

них, Моя смерть відновить» [173, с. 231], «і Я, Лорд неба, в подобі людини / Милосердно заплатив за твій обман – обман проти обману! / І як Адам та інші померли через дерево, / Адам та інші через дерево повернуться до життя; / І обман є обманутий і впав у свій власний обман» [173, с. 231]. Дерево, що несе смерть або життя, згадується і в «Євангелії Никодима» [38]. Але Христос «Євангелія Никодима» не такий красномовний і багатослівний, як у «Видінні про Петра Орача», і супереччі пекельних сил протиставлені віщування пророків, які сповіщують про своє майбутнє звільнення словами з однойменних біблійних книг (Книга пророка Ісаї, Книга пророка Осії і т. д.). В. Ленгленд відмовляється від цього прийому і не дає слова пророкам, чия участь у дії пасивна – вони виводяться з пекла. Домінантою всього розділу стає промова Христа з її яскравою образністю, антитезами і повторами, які надають сказаному урочистості і значимості. Вона примиряє поняття справедливості та милосердя, які здавалися чотирьом сестрам протилежними.

Після промови Христос скував Люцифера і вивів обраних, а інші володарі пекла поховалися по кутах, не наслідуючись глянути на Спасителя. Тоді янголи заграли на арфах та заспівали гімн, який виконувався в церкві на Вознесіння [172, с. 309]: «Culpat caro, purgat caro, regnat Deus Dei caro<sup>65</sup>» [173, с. 233]. Розповідь повертається до чотирьох сестер, які миряться, як про це сказано в біблійному псалмі: «Милість та правда спіткаються, справедливість та мир поцілюються» (Пс. 84:11). В. Ленгленд посилює святкову атмосферу радості, створюючи ефект музичної поліфонії: слідом за янголами, Мир заграла на сопілці, Істина протрубила в трубу, а Милосердя починає грати на лютні. Діви тріумфували, «доки не зайнявся день, / І люди почали дзвонити у дзвони на знак Воскресіння» [173, с. 234]. Спів псалмів, що відбувається уві сні, нагадує читачеві про час розповідача наяву, про святкування Великодня. Дзвін будить Вілла, і він кличе своїх дружину Кіт і дочку Калотт на колінах наблизитися до хреста і поцілувати його як коштовність, за допомогою якої було здобуто спасіння. Захват, який відчувають сестри, передається

<sup>65</sup> «Плоть грішить, плоть спокутує гріх, плоть Божа править як Бог».

і розповідачеві, так що автор створює всеохоплюючу атмосферу свята, присвяченого найважливішій у християнській історії події.

Отже, події уві сні і наяву вибудовується у зв'язну послідовність і являють собою епізоди Страсного тижня – Пальмова неділя (в'їзд до Єрусалиму), суд, розп'яття, зішестя до пекла, Воскресіння. Однак вони відбуваються в різному часі: до часу життя розповідача відносяться церковні свята і ритуали, які навіюють йому сон про події життя Христа, що лежать в основі цих ритуалів. Подібне відображення церемонії Пальнової неділі у свідомості віруючого описано Марджері Кемп, яка під час святкування уявляла, що знаходиться в Єрусалимі і бачить Ісуса [135, с. 10]. Як зазначив Д.С. Ліхачов, для середньовічного світобачення події біблійної історії «не щезли, вони існують у вічному світі та продовжують існувати у тимчасовому, повторюючись у християнському календарі. Тому християнське богослужіння не лише їх “згадує”, але вважає такими, що відбуваються у момент свята і навіть частково їх відтворює. ... Хоча вони відносяться до минулого, але у певному відношенні вони водночас є і фактами сьогодення» [66, с. 271 – 272]. Таким чином, В. Ленгленд відображає особливості середньовічного сприйняття часу: він доповнює лінійну концепцію часу – від створення світу до Страшного суду – циклічною концепцією, що представляє послідовність святкування подій християнської історії, які складали річний церковний цикл. Пережиття Віллом близькості до Христа в традиціях середньовічних містиків становить особистий досвід – *kynde knowynge*, якого він шукав.

Формулу, зазвичай заключну для алегоричного видіння, В. Ленгленд вводить на закінчення сну про Спасителя, до того ж починає з неї новий розділ – *passus XIX*: «Так я прокинувся і записав те, що мені наснилось» [173, с. 235]. Після пробудження Вілл «вбрався і пішов до церкви, / Щоб почути всю службу і причаститися» [173, с. 235], але в середині меси під час збору пожертвувань він знову засинає. Як зазначає С. Барні, мотив видіння під час меси був досить поширений і ймовірно виник з розповіді про те, як Григорію Великому посеред меси явився Христос [135,

с. 104]. Подібно до цього, Віллу наснилося, «що Петро Орач був весь просочений кров'ю / І з'явився з хрестом перед простими людьми, / І всім тілом виглядав точнісінько як Наш Господь Ісус» [173, с. 235].

За поясненням сновидець звертається до Совісті. Цей персонаж не брав участь у дії поеми протягом декількох розділів, і тепер не вказується, звідки він з'явився. У подиві Вілл питає: «Це Ісус-лицар, – сказав я, – якого вбили іудеї? / Чи це Петро Орач? Хто так забарвив його червоним?» [173, с. 235]. Схиливши коліна, Совість відповідає: «Це герб Петра – / Його кольори та обладунок; але той, хто з'явився скривавленим, / Є Христос з хрестом, завойовник християн» [173, с. 235]. Аналізуючи даний фрагмент, С. Барні робить висновок, що «загадкова тотожність Петра і Ісуса відповідає тотожності людини і Бога у втіленні і тотожності вина і крові в євхаристії» [135, с. 107]. Дослідник зазначає, що образ скривавленого Ісуса ґрунтується на Книзі Ісаї, цитований фрагмент якої традиційно інтерпретувався як пророцтво про пришестя Христа [135, с. 108]: «Хто це гряде із Едому, у шатах червоних із Боцри? ... Чого то червона одежа Твоя, а шати Твої як у того, хто топче в чавилі? Сам один Я чавило топтав, і не було із народів зо Мною нікого! І Я топтав їх у гніві Своїм, і чавив їх у люті Своїй, і бризкав їх сік на одягу Мою, і Я поплямив всі шати Свої...» (Іс. 63:1 – 3), а також на Об'явленні: «І зодягнений був Він у шату, покрашену кров'ю» (Об'явл. 19:13).

В. Ленгленд проявляє підвищену увагу до імені Ісуса, відображаючи тенденцію англійської богослужіння середини XIV ст., коли культ імені починає входити в літургію [135, с. 112]. Вілл згадує, що сили темряви бояться імені «Ісус», грішники втішаються і рятуються їм, «отже, жодне ім'я не може зрівнятися з ім'ям Ісуса» [173, с. 235], так чому ж Совість кличе Його Христом – «невже Христос більш могутнє і гідне ім'я?» [173, с. 235]. Ідея величчя і важливості імені Ісуса ґрунтується на біблійних словах: «... щоб перед Ісусовим Ім'ям вклонялося кожне коліно небесних, і земних, і підземних...» (Флп. 2:10), які Совість цитує, визнаючи

резонність питання Вілла. Біблія містить також інші фрагменти, що обґрунтовують таке вшанування, наприклад, «у Ім'я Моє демонів будуть вигонити» (Мк. 16:17).

Як зауважує С. Барні, набуття імені «Христос» поет розглядає в контексті феодального світоустрою, пояснюючи цю подію як надбання титулу короля і слави завойовника, які даються не при народженні, а пізніше, завдяки видатним діям [135, с. 115]: «Ти добре знаєш, – сказав Совість, – якщо замислитися, / Що лицар, король і завойовник можуть бути однією людиною. / Зватися лицарем чудово, бо люди схиляють перед ним коліна; / Зватися королем прекрасніше, бо він може посвячувати в лицарі; / Але щоб зватися завойовником, потрібна особлива благодать, / І твердість серця і лицарскість, / Щоб робити лордів з хлопців тих земель, які він переміг, / І з вільних людей – рабів, якщо вони не підкоряються його законам» [173, с. 235]. Так, Совість оголошує іудеїв, які не увірували в Христа, кріпаками під гнітом данини і податків. У той же час хрещені стали франклінами – вільними і шляхетними людьми. В. Ленгленд втілює традиційне середньовічне уявлення про Христа в ролі сюзерена, що спирається на слова апостола Павла «всякому чоловікові голова Христос» (1Кор. 11:3).

Біблійні події життя Ісуса тлумачаться В. Ленглендом у дусі середньовічного кодексу поведінки короля і завойовника. Як пояснює Совість, проповідницьку діяльність Христа, захист іудеїв від «злих бід, лихоманок і повеней, / І від бісів, які були в них, і від помилкової віри» [173, с. 236] слід розуміти як захист королем і завойовником своїх законів і васалів. Він носив корону з терну і в результаті перемоги на хресті, воскресіння і взяття пекла штурмом «був Він названий завойовником живих і мертвих» [173, с. 236], який «відвоював усіх, за кого пролив Свою кров» [173, с. 236]. Статус завойовника підкреслює щедрість Христа в роздачі дарів васалам: Він жалував місця в раю, «і також дарував зцілення, / Життя і кінцівки – як Він обирав» [173, с. 238].

Оповідуючи про момент набуття Спасителем людської природи, Совість дає алегоричне тлумачення дарів, принесених трьома волхвами: ладан символізував

розум (Reson), золото означало справедливість (Rightwisnesse), а миро – співчуття (Ruthe). Таке поєднання чеснот, як вказує Дж.Ф. Гудрідж, вважалося за часів В. Ленгленда основоположним для ідеального короля [172, с. 310], і образ Ісуса, як нам здається, виконує в цьому випадку роль «зеркала» для королів.

Діяння Ісуса Совість співвідносить з тріадою Dowel, Dobet і Dobest. Першим етапом, коли Ісус почав творити Dowel, стає перетворення води на вино, і цим чудом Він вказав на необхідність любові до ворогів: «Бо вино є подібним до закона і святого життя; / І закон був недосконалим тоді, бо люди не любили своїх ворогів; / І Христос порадив робити це – і наказав – / Ученим і невченим, любити наших ворогів» [173, с. 238]. У старшому віці Ісус зцілював хворих, а також нагодував людей п'ятьма хлібами та двома рибами, і Совість пояснює, що розрада страждених дала Ісусу ім'я Dobet. Воскреснувши з мертвих, Христос з'явився перед апостолами і навчав їх, як вчиняти згідно з Dobest. Як бачимо, В. Ленгленд поширює мотив троїчності, що лежить в основі багатьох концепцій середньовічної культури, не тільки на сферу соціального порядку і моралі, але і на діяння Христа, робить прагнення до ідеалу універсальним принципом світобудови.

Підкреслимо, що поет неодноразово повертається до подій життя Христа, на кожному новому витку оповіді акцентуючи інші важливі моменти. У *passus* XVII і XIX Христа «вбрано» в сучасні авторів шати, обстановка і мотивування дії наближені до його часу, зрозумілі читачеві. У поемі переплітаються військово-феодальні і релігійні реалії, земний устрій життя проектується на небесний.

### **3.7. Апокаліптичні мотиви і пророчий пафос поеми**

Поет повертається до лінійної концепції часу, описуючи діяльність Петра Орача, на якого проектує риси апостола Петра – першого голови християнської церкви. В Євангелії від Івана розповідається, що Христос доручив Петру



підкуватися про віруючих: «Паси ягнята Мої» (Ін. 21:15), «паси вівці Мої» (Ін. 21:16, 17). В Євангелії від Матвія місія Петра визначена конкретніше: «І кажу Я тобі, що ти скеля, і на скелі оцій побудую Я Церкву Свою, і сили адові не переможуть її. І ключі тобі дам від Царства Небесного, і що на землі ти зв'яжеш, те зв'язане буде на небі, а що на землі ти розв'яжеш, те розв'язане буде на небі!» (Мт. 16:18 – 19). З цієї причини в Петрі бачили намісника Христа на землі і попередника всіх пап римських. У поемі В. Ленгленда Петра Орача супроводжуватиме Благодать, який покладе на нього функцію посередника між Богом і людьми і допоможе побудувати комору для зберігання зерен чеснот під назвою «Свята Церква». Сільськогосподарська праця Петра – виробництво хліба – стає алегорією церковного служіння і турботи про паству.

Вілл бачить сходження «в подобі блискавки» [173, с. 241] Spiritus Paraclitus, який освітив усіх апостолів і подарував їм знання всіх мов. Сновидець дізнається, що Spiritus Paraclitus – «це вісник Христа, / Він виходить від великого Бога – Благодать Йому ім'я» [173, с. 241]. Совість просить привітати його словами «Veni Creator Spiritus<sup>66</sup>» – першим рядком гімну, який виконувався в період від Вознесіння до П'ятидесятниці. До дня П'ятидесятниці віднесено в Біблії сходження вогню, після чого, сповнившись Святого Духа, апостоли раптово отримали здатність говорити різними мовами (Діян. 2:1 – 12). Таким чином, автор продовжує послідовність свят літургійного року, у даному епізоді співвідносячи сюжетну дію зі святом П'ятидесятниці за допомогою введення відповідного фрагмента пісні та біблійної алюзії.

Благодать попросив Петра Орача скликати людей для роздачі дарів, щоб у кожного був засіб для заробітку і зброя проти Антихриста. Відповідно до дарів утворюються соціальні групи: дар пояснювати словами і ум отримали проповідники, священники та юристи, інші люди отримали здатність до ремесел і гострий зір, треті навчилися праці на землі і воді, четверті – обробляти землю, рити канали і робити

<sup>66</sup> «О Дух Сотворитель, прийди».

покрівлю, у п'ятих з'явилася здатність робити підрахунки, у шостих – малювати і змішувати кольори, сьомі – астрономи й філософи – змогли робити передбачення, восьмі стали скакати на коні і відновлювати справедливість, дев'яті були навчені молитися. Благодать заповідав злагоду між представниками всіх занять і заборонив презирство і розбрат. Так поет змальовує уявлення про ідеальне суспільство, в якому всі стани підтримують один одного, виконуючи власну функцію.

Поет оточує Петра Орача аграрними образами, за допомогою яких в алегоричній формі відображає початок церковної історії. Благодать призначає Петра своїм повіреним, управителем, скарбником, постачальником і орачем. Крім того, Петро отримує упряжку з чотирьох биків, «щоб орати істину» [173, с. 243]: це чотири євангелісти Лука, Марк, Матвій та Іван. Те, що зорали бики, повинні боронувати за допомогою Старого і Нового Завітів чотири воли – отці церкви Августин, Амвросій, Григорій і Ієронім: «Ці четверо, щоб учити вірі, йшли за волами Петра, / І разборонували незабаром все Святе Письмо / Двома боронами, що в них були, старою і новою / *Id est, Vetus Testament et Novum*» [173, с. 243]. Благодать дає Петру для засівання людських душ зерна кардинальних чеснот: *Spiritus Prudencie* (дух розсудливості), *Spiritus Temperancie* (дух поміркованості), *Spiritus Fortitudinis* (дух мужності), *Spiritus Iusticie* (дух справедливості).

Посіявши чесноти, Петро боронував їх Старим і Новим Заповітом, «щоб любов могла вирости / Серед цих чотирьох чеснот і знищити пороки» [173, с. 245]. Поет пояснює за допомогою звичних предметів невідчутні поняття і зіставляє алегоричну картину зі сценою сільського побуту: «Бо часто в сільській місцевості бур'яни / Заглушають плоди в полі, де вони разом зростають; / І так само роблять пороки з чеснотами» [173, с. 245]. Крім цього, аграрна образність може бути алюзією на притчу Христа про поле, засіяне зернами і куколю.

Щоб побудувати дім для зберігання зерен, Благодать дає Петру деревину – хрест з терновим вінцем, «і з Його хрещення і крові, що Він пролив на хресті, / Він зробив розчин і назвав його милосердям. / І з цього Благодать почав робити добрий

фундамент / І обніс його тином і стінами з Його страждань і страстей, / І з усього Святого Письма він потім зробив дах, / І назвав цей дім Єдністю – англійською Свята Церква» [173, с. 245]. При створенні архітектурного образу автор вдається до каталогізації складових частин споруди, яким уподібнюються мотиви священної історії. Цей образ виділяється в поемі серед інших архітектурних образів (вежа Істини, тіло-замок) своєю динамічністю, тому що будівництво відбувається на очах у розповідача.

Петро одержує від Благодаті віз Християнство, коней Покаяння та Сповідь, а охоронцем сіна Благодать призначає Духовенство. Після цього Благодать відправився «по всьому світі з Петром обробляти істину / І землю віри, закон Святої Церкви» [173, с. 246]. У цьому епізоді Петро більше не з'являється – поет лише вказує, що він займається оранням: «Now is Piers to the plow» [173, с. 246]. Ця ситуація має подібність до ситуації *passus VI*, де було зазначено: «Now is Perkyn and these pilgrimes to the plow faren» [173, с. 69]. В епізоді обробки пів-акра Петро Орач боровся з неробами та марнотратами, але зараз насувається страшніша біда – на кардинальні чесноти і християн зазіхає Гординя з великим військом.

Посланці Гордині – Зарозумілість і Убий-любов – погрожують, що комору Єдність буде зламано, а коні та віз «будуть зафарбовані так химерно і сховані під нашої софістикою» [173, с. 246], що Совісті ніколи не відрізнити за допомогою Покаяння і Сповіді християнина від язичника, а купцям не зрозуміти, чи праведний їхній заробіток. Остання погроза являє собою відгук на актуальну проблему статусу купців, які в динамічному суспільстві XIV ст. погано вписувалися в традиційне уявлення про суспільство.

Совість закликає християн сховатися в Єдності і «молитися, щоб був мир у коморі Петра Орача» [173, с. 246], тому що протистояти Гордині без допомоги Благодаті вони не зможуть. Тоді з'явився Здоровий Глузд (Kynde Wit), який «скомандував всім християнам / Копати глибоко навколо Єдності, / Щоб Свята Церква стояла в святості, як твердиня» [173, с. 246–247]. Рів навколо Святої

Церкви наповнюється водою від сліз покаянників. У покаянні беруть участь усі християни, за винятком повій, а також брехливих присяжного і пристава. Покаянники допомагають «рости кількості святості: / Деякі перебиранням чоток, деякі паломництвом, / А інші усамітненим покаянням, деякі роздачею грошей» [173, с. 247]. Автор створює масову сцену за участю представників різних груп суспільства, що нагадує сцену покаяння натовпу людей у *passus V*, і знову звертається до традицій станової сатири.

У церковному обряді після епітимії йде причастя, і Совість запрошує розкаяних до куштування ритуальної їжі: «Ходімо, – сказав Совість, – християни, і пообідаємо, / Хто чесно трудився під час усього Посту. / Ось благословенний хліб і під ним тіло Боже. / Благодать, через Боже слово, дав Петру владу, / Могутність робити його, щоб люди потім їли / У допомогу зціленню раз на місяць / Або так часто, як потрібно» [173, с. 247]. Почувши, що обов'язковою умовою перед причастям є повернення боргу, що молитва «Отче наш» містить рядок «ми відпускаємо винуватцям нашим», люди неприємно здивовані. Поет по черзі надає слово представникам різних станів. Влучно окреслено образ пивовара, грубого і хитрого, якому «продати / Осад і помії і наливати з одного крана / Густий ель і розведений ель» [173, с. 248] набагато важливіше, ніж мати святість.

Далі свій голос подає неграмотний вікарій («*a lewed vicory*» [173, с. 248]), який називає себе парафіяльним священиком Святої Церкви. Його хвилюють проблеми пограбування країни папою і кардиналами і невідповідності їх способу життя статусу духовної особи. Обігруючи подвійне значення слова «*cardinal*», поет вкладає в уста вікарія саркастичне зауваження: він не знає тих, хто зважає на Совість чи здатний розповісти про кардинальні чесноти, а бачив «тільки кардиналів, які приїжджають від папи» [173, с. 248]. Вікарій скаржиться, що священики змушені утримувати цих кардиналів, а папа «посилає армії вбивати тих, кого він повинен рятувати» [173, с. 249], «грабує Святу Церкву» [173, с. 249]. В такий спосіб

В. Ленгленд відгукується на актуальні проблеми, що хвилювали не лише духовенство, але й патріотично налаштовані громади.

Потім свою думку про прощення боргів висловлює лорд: «Я вважаю правильним і розумним, щоб мій управитель брав / Усе, що мої ревізор або економ / Радять мені за своїми рахунками і записами клерків. / Зі Spiritus Intellectus переглядають вони сувої управителя, / І зі Spiritus Fortitudinis я стягую гроші» [173, с. 250]. За контрастом з промовою вікарія, слова лорда виражають мирські цінності, персонаж постає як дбайливий господар, якому не притаманне безкорисливе прощення боргів.

Далі власне розуміння боргу висловлює король. Він бачить свій обов'язок в управлінні народом і захисті церкви і акцентує увагу на своєму найвищому статусі, що дає право не вважати себе кому-небудь зобов'язаним: «... я на чолі закону: / Бо ви тільки члени, а я над усіма» [173, с. 250], «раз я голова вам усім» [173, с. 250], «суджу вас усіх я» [173, с. 250]. Король не знає за собою ніякого боргу: «І якщо мені не вистачає на життя, закон дозволяє мені взяти там, / Де я можу швидше за все» [173, с. 250], «отже я можу сміливо причащатися, бо ніколи не заборговую / І не прошу в свого народу крім тих випадків, коли вимагає мій статус» [173, с. 250].

Таким чином, В. Ленгленд дає багатопланову картину спотворення істинного сенсу кардинальних чеснот, поняття боргу і його повернення, до яких людство схильне ставитися утилітарно, з матеріальної точки зору. На прикладі конкретних представників сучасного йому суспільства поет показує, як людина, якій даровано можливість спасти душу, може відкинути благодать заради сьогочасної вигоди.

Сон Вілла закінчується, і він знову його записує, а потім продовжує свій шлях, нещасний і голодний (passus XX). Цього разу наяві Вілл зустрічає персоніфікацію свого становища – Нужденність (Nede). Той відчитує Віллові за його нездатність «знайти собі виправдання, як це зробили король та інші» [173, с. 251], і взяти собі одяг і їжу. Нужденність хвалить бідність, що співзвучно загальній концепції поеми, однак сам персонаж виглядає лукавим. У нього власне розуміння гріховності: «І для

нужденності немає законів, не буде і боргів» [173, с. 251], «... бере обманом, / Але не грішить» [173, с. 251 – 252], «отже Нужденність у великій нужді може брати своє, / Не порадившись з Совістю або кардинальними чеснотами» [173, с. 252]. Хочеться погодитися з Д. Фавлером, що цей персонаж не є виразником думки самого автора. Як вважає дослідник, образ підказано текстом Книги Йова (Йов 41:14), де описується Левіафан, і в латинській версії говориться, що перед ним буде йти нужда. Левіафан асоціювався з дияволом з Об'явлення: «... змії великий, вуж стародавній, що зветься диявол і сатана ...» (Об'явл. 12:9). Коментуючи цей фрагмент з Книги Йова, Григорій Великий розрізняв два види нужди: нужду обраних, які прагнуть царства небесного, і нужду грішників, які бажають матеріальних благ. Григорій підкреслює, що до грішника в його нужденності диявол підбирається хитро й непомітно, і Д. Фавлер абсолютно справедливо зазначає таку манеру промови Нужденності у «Видінні про Петра Орача» [155, с. 285 – 286].

Поява перед розповідачем Нужденності, чия фігура через алюзії пов'язана з образом диявола, віщує прихід Антихриста, який Вілл спостерігає уві сні. Побудувавши алегоричну дію на основі мотивів орання й збирання врожаю в сцені заснування Святої Церкви, в останньому сні Вілла В. Ленгленд поширює аграрні мотиви на фінальну стадію історії людства, відображаючи есхатологічні настрої Англії XIV ст. Вілл розповідає, як «у вигляді людини / Прийшов Антихрист і весь урожай істини / Перевернув і вирвав коріння» [173, с. 253], а замість неї всюди «виросував обман під виглядом добра» [173, с. 253]. Вкотре автор критикує звичай ченців, які урочисто зустрічали Антихриста: «Ченці пішли за цим демоном, бо він дав їм ризи, / І релігійні ордени висловлювали свою повагу і дзвонили в дзвони, / І всі мешканці монастиря вийшли привітати цього тирана / І всіх його поплічників – тільки за винятком дурнів ...» [173, с. 253].

Як вже було сказано, мотив нерозумності має в Біблії різні значення, і ця подвійність відображається у фігурі сновидця. У даному фрагменті словом «дурні» поет називає добродішних людей. В. Ленгленд протиставив дурнів ченцям, які радо

йдуть назустріч власній загибелі, як це зроблено в Біблії: «Бож слово про хреста тим, що гинуть, то глупота, а для нас, що спасаємось, Сила Божа!» (1Кор. 1:18). В. Ленгленд характеризує дурнів так: «Ці дурні ладні були померти, / Аніж продовжували жити, раз Вірність у такому занедбанні / І брехливий Антихрист править усіма людьми. / І це були лагідні і святі люди, які не боялися бід, / Опиралися брехні і тим, хто нею користується ...» [173, с. 253].

Далі поет описує алегоричну битву, спираючись на літературну і живописну традицію битв пороків і чеснот, але противниками пороків тут виступають не тільки чесноти, але й різні лиха. Вілл розповідає, що під прапор Антихриста, який носили Гординя і лорд, «що живе примхами свого тіла» [173, с. 253], зібралися сотні. Доброчесних християн очолив Совість, який разом з «дурнями» закріпився в Єдності, сподіваючись, що до них приєднається вся громада. Отже, комора для зберігання зерен чеснот перетворюється на фортецю, де добрі християни ховаються від Антихриста. Уявлення про церкву, яка захищає чесноти, як про замок, що бореться проти ворогів, зустрічається і в проповідях Дж. Вікліфа [81, с. 96].

Алегорична дія будується на основі мотивів Об'явлення. Совість покликав на допомогу Природу, який наслав на людство хвороби, і ця деталь близька до опису виливання першою з семи чаш гніву Божого в Об'явленні (Об'явл. 16:2). В. Ленгленд розгортає цілий каталог хвороб: «... Природа спустився з планет / І послав уперед своїх попередників – лихоманку та дизентерію, / Кашель і напади, судоми і зубний біль, / Застуду і катаракту і коросту, / Нариви і пухлини і озноб, / Сказ та інші напасті – ці спустошувачі, послані Природою, / Проникали і мучили багатьох людей; / Незабаром легіон розлучився з життям» [173, с. 254]. Сум'яття, викликане хворобами, має характер алюзії на той самий фрагмент Об'явлення (Об'явл. 16:10). В. Ленгленд одним штрихом позначає масову паніку серед воїнства Антихриста, не використовуючи візуальні деталі, а вкладаючи в уста учасників битви емоційні вигуки: «Чулися крики: “Горе!” та “На допомогу! Ось йде Природа / З жахливою Смертю, щоб погубити нас усіх!”» [173, с. 254]. Поет виділяє з натовпу

один алегоричний персонаж і показує його реакцію, а психологічний стан персонажа – необхідність розради – втілюється іншою алегоричною фігурою: «Лорд, що живе примхами тіла, голосно кликав / Лицаря Розраду, щоб той ніс його прапор. / “Тривога! Тривога! – кричав лицар. – Нехай кожен буде сам за себе!”» [173, с. 254].

В. Ленгленд вводить деталі, необхідні для створення атмосфери лицарської битви. Він згадує менестрелів, герольдів, називає ім'я воїна з прапором в авангарді. У цій битві війська зійшлися до того, «як менестрелі встигли просурмити / І герольди оголосити імена лордів» [173, с. 254], що, можливо, алегорично позначає завжди несподіване для людини настання хвороби, старості і смерті, особливо для того, хто бездумно живе земними задоволеннями. В авангарді війська рухався Сива Старість, що ніс прапор перед Смертю. Ім'я цього алегоричного персонажа дослівно звучить як «Старість Сивий» («Elde the hoore» [173, с. 254]), що нагадує поширений звичай вказувати після імені лицаря його прозвання. За Старістю йшов Природа з хворобами (тепер поет згадує більш серйозні захворювання – віспу й чуму), а після них – Смерть, який «стирав на порох» [173, с. 254]. У нещадності Смерті проявляється середньовічний мотив «memento mori», і особливий акцент робиться на високому статусі або куртуазності жертв: «Королів та лицарів, імператорів і пап. / Ні клірика, ні мирянина, нікого він не залишив стояти» [173, с. 254], «багато прекрасних леді і їх коханих лицарів / Утратили свідомість і розпухли від гірких ударів Смерті» [173, с. 254].

Після спустошення Совість просить Природу зупинитися, щоб перевірити, чи зможуть тепер люди стати добрими християнами. Але Фортуна поселила серед людей Хтивість і зібрала проти Совісті велике військо. Хтивість стає підступним добре озброєним супротивником: «Хтивість наносив удари посмішкою / І таємним шепотом і манірними словами, / І озброївся ледарством і поважним виглядом. / Він тримав лук і багато широких стріл / З оперенням із прекрасних обіцянок і багатьох хибних істин. / Непристойними розповідями він часто ранив / Совість і його



товаришів, вчителів Святої Церкви» [173, с. 255]. Іншим небезпечним ворогом був Жадібність, який бився «хитрощами, що допомагають набути й сховати» [173, с. 255]. Описуючи зброю, яка наочно втілює певні людські якості або особливості поведінки, В. Ленгленд використовує прийом, що зустрічається і в інших творах алегоричній літератури. Наприклад, у «Романі про Троянду» юнак Ніжний Погляд тримає два луки і десять стріл під назвою Краса, Простота, Щирість, Дружба, Чарівність, Зверхність, Підлість, Сором, Відчай і Прозріння [67, с. 36]; також Амур ранив сновидця п'ятьма стрілами, які втілювали принади коханої [67, с. 46].

Поведінка Жадібності, який «з'явився в раді короля як жорстокий барон» [173, с. 255], повертає читача до проблеми продажності правосуддя, яка вже підіймалася в сцені суду над леді Мід: «І барон сміливо впорався за допомогою багатьох блискучих монет / З більшою частиною уму і мудрості Вестмінстер-Холу» [173, с. 255]. Діяльність Жадібності в суді являє собою його внесок у бій, і вона настільки успішна, що змушує Совість шкодувати про належність цього бійця до табору супротивника: якби «Жадібність був християнином, адже він такий полум'яний боєць / І сміливий та завзятий, доки вистачає його мошни!» [173, с. 255].

Ще одним представником ворожого війська є Життя. Після слів Совісті він «засміявся і наказав зробити прорізи на своєму одязі» [173, с. 255] – конкретна зорова деталь являє собою відгук поета на поведінку нерозважливих модників свого часу. Життя мав за озброєння непристойні слова («harlots wordes» [173, с. 256]) і не зважав на добродетель: «Він вважав святість дурницею, а шляхетність марнотратством, / Вірність рабом, а Брехуна вільною людиною; / Совість і пораду він вважав дурістю» [173, с. 256]. Життя взяв коханкою Фортуну, і ця пара народила Лінивство, який потім одружився на дівчині Відчай (Wanhope) з борделю, чиїм батьком був брехливий присяжний. Користуючись пращею, Лінивство кидав страх відчаю на багато миль навколо. Тоді Старість прогнав Відчай доброю надією і накинувся на Життя. Той в страху побіг до Медицини (Phisik) і купив скляний шолом. Ця наочна деталь є буквальною втіленням сучасного В. Ленгленду

усталеного виразу, в якому скляний шолом був метафорою ілюзорною захисту [166]. Незважаючи на віру Життя в дієвість лікування проти Старості і Смерті, поет показує посоромлення медика: «І Старість атакував Життя – і, нарешті, він завдав такого удару / Лікарю в хутрянному каптурі, що того паралізувало, / І доктор помер всього за три дні» [173, с. 256]. Це змушує Життя розчаруватися в медицині, тому він тікає «до Розгулу, багатого і веселого місця» [173, с. 257]. Отже, апокаліптична битва переростає в пародійний бій, зображення якого має повчальну мету.

«Я» розповідача, який з початку сну лише спостерігав за подіями, тепер виходить на передній план, і Вілл стає учасником дії. Поет алегорично зображує старіння сновидця, який грає в епізоді трагікомічну роль. Він піддається нападу Старості, який «пройшовся по моїй голові / І від цього я полисів спереду і на маківці: / Він так сильно пройшовся по моїй голові, що тепер це завжди буде видно» [173, с. 257]. В інших розділах сновидець іноді робив спроби підлаштуватися під мовленнєву ситуацію і, вступаючи в диспут, використовував слова «contra», «ergo». У даному епізоді, враховуючи високий статус атакуючого, Вілл звертається до нього з докором у куртуазній манері: «Невихований сер Старість! – сказав я, – не годиться так ходити! / Відколи шлях лежить через голови людей? / Невже ви не могли проявити ввічливість і попросити дозволу!» [173, с. 257].

Ця стилізація справляє в тексті комічний ефект. Образлива тирада Вілла призводить до сумних наслідків – поет розвиває тему вікових змін сновидця, багату на фізіологічні подробиці: «“Он як, негідник?” – сказав він і атакував мене віком, / І вдарив мене під вухом – тепер я погано чую. / Він ударив мене по роту і вибив бічні зуби, / І скував мене подагрою – тепер я не міг ходити. / І від того горя, яке я відчував, що моя дружина була охоплена жалем / І дуже щиро бажала, щоб я був на небесах» [173, с. 257]. Жаль дружини автор подає в іронічному ключі: вона бажає позбутися чоловіка, від якого тепер не буде користі, бо «Старість і вона зруйнували ту частину тіла» [173, с. 257], яка їй найбільше подобалась. У причетності дружини

до чоловічої слабкості чується відгомін мотиву про здатність жінки робити чоловіка фізично немічним, на популярність якого у фаблію вказує Б. Д'Анджело [31, с. 77].

Бачимо, що В. Ленгленд поєднує біблійний час з часом сновидця, історію людства з історією життя Вілла. З приходом Антихриста як кінцем часів співвідноситься його старість. «Велика» есхатологія, що являє собою віру в Страшний суд, зливається з «малою» есхатологією, тобто уявленням про суд над окремою людською душею безпосередньо після смерті.

Природа радить сновидцеві сховатися в Єдності і там навчитися любові. Поет знову звертається до образу церкви-фортеці в облозі гріхів і простежує алегоричний шлях віруючого в пошуках спасіння: «І так за порадою Природи я вирушив блукати / По Покаянню і Сповіді, доки не прийшов у Єдність. / І Совість був там вартовим, щоб рятувати християн, / І сім величезних велетнів вели облогу, / Вони разом з Антихристом завзято боролися проти Совісті» [173, с. 258]. Зазначимо, що В. Ленгленд змінює образне втілення понять покаяння і сповіді, які в попередньому сні Вілла зображувалися як коні для воза Християнство, а тепер постають як географічні території, що допомагає поетові повернутися до мотиву шляху.

Останні сторінки поеми присвячено критиці ченців. Їм дозволяють увійти до фортеці за умови, що вони стануть дотримуватися статуту, не жадатимуть парафій і, відмовившись від логіки, навчатися любові. Як аргумент проти узурпації ченцями обов'язків священників проводиться думка про те, що Бог закріпив необхідну кількість речей у світі, яку не можна перевищувати. Поет конкретизує цю думку, проектує її на сферу правових відносин. Священики зіставляються з офіцерами короля і лицарів, яких має бути обмежена кількість: «І якщо вони ведуть людей на війну, вони записують їх кількість; / Жоден скарбник не видасть їм оплати, як би ретельно вони не билися, / Якщо вони не названі в списку тих, кому треба заплатити. / Решта на полі битви вважаються бандитами – / Грабіжниками і викрадачами обладунків убитих, таких проклинають в кожній парафії» [173, с. 259]. З грабіжниками поет порівнює ченців, і Совість зауважує, що «було б погано

видавати вам оплату – вас вже незліченна купа!» [173, с. 260]. Дж.Ф. Гудрідж вказує на зв'язок мотиву злічуваності з Об'явленням, в якому вказується точна кількість спасених (Об'явл. 7:4). На думку дослідника, мотив незліченності йде від Книги Йова: пекло там згадується як країна, де «порядків нема» (Йов 10:22). У Біблії такими, що їх важко порахувати, названо людей, які відвернулися від Бога, наприклад, «число їхнє як морський пісок» (Об'явл. 20:8) сказано про прихильників сатани, зібраних ним на війну [172, с. 314]. Алюзія на ці біблійні тексти міститься у побажанні Совісті ченцям: «Ті, хто на небесах, у парній кількості, у пеклі ж без числа; / Тому я бажаю, щоб ви були записані до списку / І вашу кількість засвідчено нотарієм, не більше і не менше!» [173, с. 260].

Крім прагнення до багатства, В. Ленгленд звинувачує ченців у їх руйнівному впливі на грішників. У той час як парафіяльні священики накладають покути і змушують людей соромитися вчинених гріхів, ченці за гроші позбавляють від цього покарання. Звернення грішників до них за сповіддю порівнюється з втечею боржників від кредиторів: «Біжать до монахів, як тікають у Вестмінстер шахраї, / Які беруть у борг, забирають гроші з собою і благають кредиторів / Гаряче про прощення або більший термін розплати» [173, с. 260].

Шкідливість діяльності ченців передається автором і за допомогою образу ченця-цілителя. В. Ленгленд знову звертається до топосу лікування душі, який ми вже відзначали в *passus I*. Під час битви Лицемірство «сильно поранив багатьох мудрих вчителів, / Які були у згоді з Совістю і кардинальними чеснотами» [173, с. 261]. Для лікування поранилих Совість покликав доктора Сповідь, який «приготував болючий засіб і змусив людей каятися» [173, с. 261]. Але пацієнтам захотілося м'якшого лікування, і лікарем, «який може застосовувати ніжніші пластирі» [173, с. 261], виявляється брат Підлесник.

Образу ченця, який стає втіленням лестоців і облуди, В. Ленгленд надає «повнокровності», розповідаючи, як він розторопно поспішив до лорда за дозволом на лікування, а потім до єпископа за правом сповідувати. Біля кріпосної брами

розгортається діалог між ченцем і брамником Мир, який не хоче його пускати. Ще одним іменем прибулого виявляється «Sire Penetrans-domos» (сер Пролазник-дохат), що являє собою алюзію на слова: «До них бо належать і ті, хто пролазить до хат та зводить жінок, гріхами обтяжених, ведених усякими пожадливістями ...» (2Тим. 3:6). Таке зауваження Павло робить після перерахування пороків людей в останні дні, що також співзвучно засиллю алегоричних пороків на полі бою навколо Єдності. Але прізвисько безпосередньо походить від праці Вільяма Сент-Амура «De periculis novissimorum temporum» (XIII ст.) [208, с. 66], яка породила традицію критики ченців у середньовічній культурі і легла в основу риторики цієї традиції.

Мир пригадує, що такий самий жибрущій чернець приїздив лікарем до його лорда і леді і «так вилікував наших жінок, що деякі з них виявилися вагітними» [173, с. 262]. Пародійна ситуація, яку поет конструює на основі процитованого вище уривку з Біблії, відбиває авторську іронію: подібно до «пацієнтів», «лікар» теж хворіє на лицемірство. Звинувачення ченців у тому, що вони вкрадаються в довіру в домівках і зваблюють жінок, містяться і в трудах Дж. Вікліфа [123, с. 216].

Тим не менш, брат Підлесник отримує дозвіл увійти. Совість просить ченця подбати про рани Каяття, і тоді він замість пекучих ліків пастора ставить Каяттю свій пластир «Приватний внесок». В. Ленгленд показує, що результатом діяльності ченця став підрив захисту Єдності. Так, Каяття «покинув каяття» [173, с. 263], забув, «як кричати і плакати / І не спати по ночах за свої гріхи» [173, с. 263]. Побачивши це, вороги Совісті Лінивство і Гординя відновлюють натиск, і Совість знову змушений кликати на допомогу Духовенство. Коли він просить Каяття охороняти ворота, Мир визнає його повну нездатність: він і багато інших сплять, бо чернець «так безболісно накладав пластирі, що вони не бояться гріха!» [173, с. 263]. Отже, В. Ленгленд створює картину глобального занепаду і розгулу гріхів, які підсилюють натиск, і навіть в оплоті праведності спостерігається загальне падіння моралі.

Совість виражає бажання стати пілігримом і шукати Петра Орача, який, як Совість сподівається, переможе Гординю і знайде ченцям інше заняття, ніж лестити.

Совість знову звертається до Природи: «Тепер, Природа, помстися за мене / І дай мені щастя і здоров'я, доки я не знайду Петра Орача!» [173, с. 263] Останньою фразою розповідача є його коментар: «І так він закликав Благодать, доки я не прокинувся» [173, с. 263]. Автор обмежується цим коротким повідомленням для закінчення поеми, не додаючи більше ніяких подробиць про самого розповідача, не роблячи жодного висновку.

Таким чином, В. Ленгленд проектує очікування кінця світу на сучасний гріховний світ, зображуючи апокаліптичну битву за допомогою прийомів пародії і станової сатири. Плідно використовуючи можливості форми алегоричного сну, він поєднує різні часові пласти, включає в дію безліч алегоричних персонажів, робить повчання барвистим і цікавим. Фінальна сцена, з одного боку, звучить як утвердження важливості особистого вибору людини на користь чесноти, стійкості проти гріха, а з іншого боку, як визнання слабкості і недосконалості людини, яка з цієї причини не може спастися без благодаті. Тим не менш, автор «Видіння про Петра Орача» наполягає на важливій ролі свободної волі, тому велику увагу в поемі приділено моральній проблематиці. Величезний інтерес до питань гріха і чесноти, до моральної філософії відчуває Е. Спенсер, чия поема «Королева фей» продовжує традицію В. Ленгленда.

Віра у свободу волі, дану Богом, була, як вважає Ю.В. Пелешенко, одним з принципів, усвідомлення яких «підносило вагу особистості у Всесвіті» [85, с. 463]. Висуваючи в центр «Видіння про Петра Орача» «я» сновидця, вводячи подробиці його біографії, вибудовуючи дію поеми як його особистий пошук, В. Ленгленд проявляє увагу до особистості та її внутрішнього світу. Таким чином, в проблематиці «Видіння про Петра Орача», у формі сновидіння, використаній для написання поеми, і в образі сновидіння Вілла ми бачимо зазначену М.І. Ніколою тенденцію загострення інтересу до індивідуума, характерну для англійської літератури кінця XIV ст. [81, с. 303]

## ВИСНОВКИ

Англія XIV ст. переживала бурхливий час становлення державних інститутів, посилення соціального динамізму, гарячої релігійної полеміки. Події Столітньої війни багато в чому визначили ситуацію в країні, відобразилися на настроях у суспільстві, долях монархів, відносинах з папством. Величезний вплив на світовідчуття англійців мала епідемія чуми, яка вселила в людей особливий страх перед завтрашнім днем і змусила багатьох замислитися про душу, шукати розради і спасіння в церкві. Однак моральний стан самих представників церкви викликав бурхливу критику. Епоха подвижництва і аскетизму початку християнства змінилася часом, коли зі статусу духовної особи можна було отримати чималу вигоду. Це породжувало прагнення до оновлення і очищення церкви, яке озвучив Дж. Вікліф, а потім у XVI ст. підхопив Лютер.

Історико-культурна ситуація, що склалася в XIV ст., сприяла розквіту художньої літератури англійською мовою, яка в якості домінуючої літературної мови починає витіснити французьку. Розвиток поезії у другій половині століття сягає такого рівня, який має вирішальний вплив на становлення національних поетичних традицій. Поетичною формою, здатною відобразити світосприйняття середньовічної людини на зламі епох, стала алегорична форма сну.

Використання художньої літературою мотиву сну йде в глиб століть; він поширений і в сакральних текстах, наприклад, в Біблії. Крім цього, під впливом «Сну Сципіона» Цицерона в середньовічній літературі складається рамкова структура, де основна дія зображується у вигляді сну розповідача. Після твору Цицерона форма сну проникає в алегоричну поезію. Першою алегоричною поемою в такій формі стало англійське «Видіння Хреста», але справжня популярність до алегоричних снів приходить після «Романа про Троянду».

Ми з'ясували, що жанр алегоричного видіння можна протиставити жанру видіння-одкровення за багатьма ознаками. Перш за все, слідом за Дж. С. Расселлом,

ми вважаємо їх різними за походженням явищами, що мають власну історію розвитку. Зокрема, алегоричне видіння-сон, яке йде від «Сну Сципіона», стало особливо популярним у XII – XIV ст. Видіння-одкровення беруть початок від іудейських і ранньохристиянських апокаліптичних творів, підвищений інтерес до них виникає з IV ст. і зберігається протягом усього періоду Середньовіччя. Такі видіння живили своїми образами і мотивами алегоричні поеми, у тому числі видіння-сон, що тим не менш не дає підстав розглядати їх як різні стадії розвитку одного жанру.

Відмінність між видінням-одкровенням і алегоричним видінням спостерігається і в очікуваному читацькому сприйнятті. Видіння-одкровення повинно було сприйматися як документ, що реєструє спілкування між двома світами в той момент, коли до світу людей зверталися вищі сили. До візонера являлися янголи або святі, які відкривали перед ним завісу майбутнього або показували картини загробного світу; записи про такі події не підлягали сумніву. Алегоричне видіння говорило з читачем мовою художньої літератури, створюючи свою «реальність». Воно поєднувало естетичну та дидактичну функції, і напевне сприймалося як корисна вигадка, що не вимагає буквальної віри в кожную деталь.

Для алегоричних видінь важливою є категорія авторства, можна говорити про індивідуальні стилі різних поетів, які орієнтуються на одну традицію. У деяких випадках відчувається змагальність, як, наприклад, в алегоричних видіннях Дж. Чосера, який навчався у французьких поетів і надав жанру своє особливе звучання. Видіння-одкровення слід розглядати з інших позицій, тому що в них автор письмового тексту не є автором сюжету, хоча художня сторона поступово посилюється, з'являється літературна обробка.

Таким чином, різницю між двома типами видінь можна співвіднести з відмінностями в двох типах творчості, виділених С.С. Аверінцевим, – літературі і словесності. Видіння-одкровення ми вважаємо зразком словесності, а алегоричні видіння, звичайно, належать сфері літератури.



В алегоричних видіннях-снах оповідь ведеться від першої особи, а не від третьої, як в видіннях-одкровеннях. «Я» розповідача висувається в центр поеми, хід алегоричної дії пов'язаний з потребами сновидця, тобто розвиває досвід, який він набув наяві (поеми Дж. Чосера), пропонує відповіді на його питання («Видіння про Петра Орача», «Перлина»), втішає його («Перлина»). У цьому помітна увага поетів до особистості з її індивідуальними запитами, але при цьому видіння-сон стає інструментом для вираження універсального повідомлення загальної важливості. Якщо своєрідність особистості візюнера у видінні-одкровенні не мала особливої ваги, то в алегоричних снах знеособлення сновидця не відбувається. Але в них образ окремої людини розширюється до образу «кожної людини» – *everyman*.

Ймовірно, розквіт видіння-сну з його інтересом до особистості пов'язаний з розумінням суб'єктивності сновидіння і прагненням поетів творчо осмислити цей психофізіологічний феномен, скористатися його багатим художнім потенціалом. Колишня недовіра до сну в середньовічній культурі – автори письмових текстів видінь-одкровень старанно підкреслювали, що візюнер не спав, щоб відкинути можливі сумніви в істинності отриманого повідомлення, – змінюється підвищеною увагою. Це відбувається в XII ст., що приблизно збігається з часом сплеску популярності видіння-сну. Інші фактори, що вплинули на розвиток цієї форми, виділив Дж. С. Расселл: Макробій і Августин відстоювали користь вимислу, здатного служити для передачі високих істин; Гійом де Лоррис, орієнтуючись на «Сон Сципіона», зумів втілити в «Романі про Троянду» художні можливості феномену сну; розвиток номіналізму в філософії сприяв концентрації уваги на психіці людини.

Англійський варіант видіння-сну, наслідуючи досягнення французької літератури, набуває власної специфіки. Вона передусім виявляється у зверненні до національної традиції алітераційного вірша, за допомогою якого написані «Видіння про Петра Орача», «Перлина», «Накопичувач і Марнотрат», «Парламент трьох Віків». Крім куртуазного видіння, яке характерне для творчості Дж. Чосера, в

англійській літературі розвивається релігійне видіння, якому властива підвищена увага до проблеми спасіння душі («Видіння про Петра Орача», «Перлина»). Англійське алегоричне видіння також звертається до соціальної проблематики, станової сатири, наближуючись до памфлетів («Видіння про Петра Орача», «Накопичувач і Марнотрат», «Парламент трьох Віків»). Поети відгукуються на проблеми, актуальні для історичної ситуації Англії XIV ст., а також на такі, що є важливими для усіх часів.

Одним з найскладніших алегоричних видінь-снів було «Видіння про Петра Орача», яке підбивало підсумок досягненням середньовічної літератури і проклало шлях новим традиціям. Це релігійне видіння, в якому автор концентрує увагу не на загробному світі, а на світі людей, відзначене тенденцією секуляризації. В. Ленгленд експериментує з формою, розподіляючи алегоричну дію між кількома снами, створюючи подвійне обрамлення – сон всередині сну. Композиція «Видіння про Петра Орача» будується на основі мотивів паломництва, пошуку, шляху. Відгукуючись на художні тенденції часу до пошуків сумми, В. Ленгленд створює своєрідний жанровий компендіум, ускладнюючи поетику алегоричного видіння елементами жанрів дебатів, проповіді, байки, мораліте, фаблію, паломницької літератури, спираючись на традиції станової сатири, карнавального сміху, інтелектуальної університетської культури, біблійного коментаря. Це визначає складність композиції «Видіння про Петра Орача», в якому можна виділити наступні складові: пролог; багатофігурні сцени життя Англії, створені за допомогою сатиричних прийомів; сцену паломництва до Істини; індивідуальний пошук сновидця, супроводжуваний зустрічами з алегоричними фігурами, підказаними інтелектуальною схоластичною традицією; зустрічі сновидця з фігурами Віри, Надії та Любові; фінальні апокаліптичні сцени, в яких поет повертається до багатофігурності та сатиричних і пародійних традицій. Отже, композиція поеми замикається в кільце двома масовими картинами, а пошук повертається до початку.

Наявність алегоричного значення в образі сновидця (Will – воля) надає поемі додатковий вимір: розгортається не лише історія окремої людини, що піклується про свою душу, але також досліджується можливий шлях свободної волі, якою від Бога наділений кожен, щоб шукати спасіння або закінчити погибеллю. Тому «Видіння про Петра Орача» відрізняється складною часовою організацією: хід життя сновидця від молодості до старості, який при цьому алегорично втілює шлях душі, можливий в будь-який момент християнської історії, супроводжується в останніх розділах побаченими уві сні біблійними подіями від входу Ісуса в Єрусалим до появи Антихриста. В. Ленгленд поєднує дві середньовічні моделі часу – лінійну есхатологічну і циклічну літургійну.

Вважаємо, що розглядаючи основну проблему твору – спасіння душі – автор «Видіння про Петра Орача» не приєднується до прибічників ідеї предестинації. На думку В. Ленгленда, людина потребує благодаті, але мають величезну важливість вчинки, що здійснюються за велінням даної Богом свободної волі, особистий вибір на користь гріха або чесноти. Отже, проблема вирішується амбівалентно. Проблематика поеми, її форма, образ сновидця, який на самоті здійснює свої шукання, говорять про увагу поета до особистості та її ціннісного вибору. Акцент на особистому релігійному досвіді, індивідуальному шляху до спасіння зближує концепцію автора «Видіння про Петра Орача» з містичними поглядами, що поширилися в Англії XIV ст.

Поділяючи занепокоєння про долю англійців і англійської церкви, В. Ленгленд приєднується до критиків папства і сучасного стану білого і чорного духовенства, звинувачуючи їх жадібність і нехтування власними обов'язками, але особливий гнів поета викликає гріховність ченців. Однак автор «Видіння про Петра Орача» займає менш радикальну позицію, ніж Дж. Вікліф, швидше виступаючи за моральні, а не соціальні перетворення. Тим не менш, у тексті поеми зустрічаються відгомони ідей Дж. Вікліфа про верховенство світської влади. Образ папи ще не приймає у

В. Ленгленда «диявольських» обрисів, як у працях Дж. Вікліфа, а потім в «Королеві фей» Е. Спенсера.

Автор «Видіння про Петра Орача» показує себе прихильником Дж. Вікліфа в питанні марності індульгенцій і прощ. В. Ленгленд створює власну концепцію паломництва, в основі якої була середньовічна ідея *homo viator* – уявлення про людське життя як про мандрівку до Бога. У ритуалі паломництва поет виділяє його духовний зміст, перетворюючи його із збору реліквій на устремління до праведності. Засіб досягнення праведності бачиться В. Ленгленду в чесній праці, терплячій бідності та любові до Бога і ближнього. Любов, що займає в ціннісній картині автора «Видіння про Петра Орача» перше місце, та прийнята з терпінням бідність, здатна, на думку В. Ленгленда, дати право на райське блаженство, були ідеалами ордена францисканців. У часи В. Ленгленда ченці далеко відійшли від втілення цього ідеалу в життя, і поет, як і Дж. Вікліф, схвалює їх теорію, але не сучасну практику.

В. Ленгленд дотримується більш традиційних поглядів на функції духовенства в суспільстві, ніж висловлені Дж. Вікліфом. Крім особистого прикладу і проповіді, які сприяють зміцненню пастви у вірі, В. Ленгленд наполягає на важливості ролі священників у церковних обрядах. Від радикальних ідей Дж. Вікліфа його також відрізняє впевненість у необхідності усної сповіді, віра в дієвість молитов за померлих і, як нам здається, переконаність у трансубстанціації під час таїнства євхаристії.

У «Видінні про Петра Орача» сплелися традиції схоластичних дискусій, біблійного коментаря та майстерності проповіді, спостерігається поєднання впливів високої інтелектуальної і низової культури. Коли сновидець, вирушаючи в індивідуальний пошук, робить спроби пізнати проблему спасіння за допомогою інтелекту, його дискусії з алегоричними персонажами вибудовуються на основі прийомів і методів, вироблених схоластиком. Серед них висунення теми обговорення, логічні докази, аргументи *pro* і *contra*, розгляд проблеми під різними

кутами. В ході обговорення виявляється неоднозначність поняття «clergie», в інших епізодах поеми амбівалентними виявляються поняття «mede», «nede», «fool». Крім звернення до традицій схоластики, вплив інтелектуальної культури помітний навіть у виборі проблематики поеми, так як проблема спасіння бурхливо обговорювалася в університетських колах Англії.

Біблійний дискурс реалізується на різних рівнях поеми: це і актуалізація біблійних мотивів і образів, і латинські цитати з Біблії, які наводяться персонажами, в тому числі сновидцем, для підкріплення аргументації. Латинський текст супроводжується перекладом або парафразом, думка, закладена в біблійному вислові, розвивається, тлумачиться, іноді доповнюється наочними деталями, що допомагають оживити сухий дидактизм. Такого роду тлумачення Біблії, пояснення християнського вчення за допомогою яскравих образів, взятих з повсякденного життя простих людей, було дуже характерним для мистецтва проповідників, що йдуть в народні маси. Крім побутової образності, поет вводить порівняння зі сфери юридичної практики, державного устрою, медицини, тобто, як і Дж. Вікліф, активно користується прийомами проповідницького мистецтва. Звернення, часто до конкретної соціальної групи, риторичні запитання та окличні речення, що зустрічаються в монологіях алегоричних фігур, також ріднять стиль В. Ленгленда зі стилем проповіді. Компонування промов деяких персонажів нагадує ускладнену структуру проповідей «університетського» типу, розрахованих одночасно на витончених цінителів і на пересічних слухачів. Це демонструє орієнтацію В. Ленгленда на інтелектуальну культуру і разом з тим на потреби простої аудиторії.

Поетику «Видіння про Петра Орача» можна зіставити з манерою францисканських і домініканських проповідників, які розцвічували свої настанови байками, анекдотами, жартами, плітками. Жанрова форма сну дозволила В. Ленгленду органічно вплітати в оповідь про високі істини сюжети новелістичного типу, байкові сюжети, комічні фарсові елементи. У поему проникає розмовний стиль мови: у висловлюваннях персонажів, у тому числі позитивних і авторитетних,

зустрічаються грубуваті жарти, клятви, розмовні мовні звороти. В образи грішників вводяться натуралістичні деталі, пов'язані з тілесним низом, переважно з травленням. Синтез високих і низових жанрів, змішання стилів відрізняють «Видіння про Петра Орача» від інших англійських алегоричних видінь XIV ст.

Морально-релігійні шукання «Видіння про Петра Орача» були близькі Англії XVI ст., яка розірвала відносини з папством і відійшла від католицизму. Проблематику, до якої звертався В. Ленгленд, його образи і мотиви підхоплює в «Королеві фей» Е. Спенсер, проте форма сну для його алегоричної поеми вже не актуальна. Орієнтуючись на смаки придворної культури, Е. Спенсер відходить від побутових замальовок з життя третього стану. Він створює барочну візуально насичену образність з багатою символічною атрибутикою, звертається до мотивів античної міфології та літератури. Проте, автор «Королеви фей» стає продовжувачем християнської алегоричної традиції в англійській літературі, закладеної В. Ленглендом. На цю традицію спирається Джон Беньян, повертаючись в своєму алегоричному романі «Шлях паломника», написаному в формі сну, до багатьох художніх знахідок автора «Видіння про Петра Орача».

Отже, творчі рішення В. Ленгленда знаходять подальший розвиток у літературі наступних періодів. Мотив самотнього мандрування стає одним з провідних мотивів літератури романтизму. Критичний погляд на сучасників успадковує від В. Ленгленда і Дж. Беньяна Вільям Теккерей, розвиваючи сатиричні традиції англійської літератури. Сон, слугуючи в літературі бароко прийомом відображення ілюзорності буття, в подальшому входить до художніх систем XIX – XXI ст., збагачуючись новим змістом. Притаманні «Видінню про Петра Орача» комбінування жанрових ознак і змішання стилів стануть однією з провідних ознак поетики постмодернізму, проявляючись як еkleктика жанрових і стильових рис. Без розуміння середньовічних витоків усіх цих мистецьких явищ їх осмислення буде неповним.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абрамова М.А. Аллегорическая поэма / М.А. Абрамова // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н. Николюкина ; Институт научн. информации по общественным наукам РАН. – М. : НПК «Интелвак», 2001. – Стб. 26 – 27.
2. Абрамова М.А. Видение / М.А. Абрамова // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н. Николюкина ; Институт научн. информации по общественным наукам РАН. – М. : НПК «Интелвак», 2001. – Стб. 123 – 124.
3. Августин блаженный. Исповедь. Творения [Электронный ресурс] / Августин блаженный. – СПб. : Алетейя; Киев : УЦИММ-Пресс, 1998. – Т. 1. – с. 469 – 741. – Режим доступа: <http://www.xpa-spb.ru/libr/ Avgustin/ispoved-08.html> (дата обращения 30.05.2016).
4. Аверинцев С.С. Ад / Сергей Сергеевич Аверинцев // Мифологический словарь / Гл. ред. Е.М. Мелетинский. – М. : Советская Энциклопедия, 1991. – С. 16 – 17.
5. Аверинцев С.С. Греческая «литература» и ближневосточная «словесность» (противостояние и встреча двух творческих принципов) / Сергей Сергеевич Аверинцев // Аверинцев С.С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. – М. : Школа «Языки русской культуры», 1996. – С. 13 – 75.
6. Аверинцев С.С. Древнегреческая поэтика и мировая литература / Сергей Сергеевич Аверинцев // Поэтика древнегреческой литературы / Отв. ред. С.С. Аверинцев. – М. : Наука, 1981. – С. 3 – 14.
7. Аверинцев С.С. Иисус Христос / Сергей Сергеевич Аверинцев // Мифологический словарь / Гл. ред. Е.М. Мелетинский. – М. : Советская Энциклопедия, 1991. – С. 234 – 238.

8. Андреева В.А. Архитектура / В.А. Андреева, А.Б. Ровнер, В.В. Куклев // Энциклопедия символов, знаков, эмблем. – М. : Астрель-Миф, 2002. – С. 49 – 53. – («AD MARGINEM»).
9. Андреева В.А. Гора / В.А. Андреева, А.Б. Ровнер, В.В. Куклев // Энциклопедия символов, знаков, эмблем. – М. : Астрель-Миф, 2002. – С. 123 – 126. – («AD MARGINEM»).
10. Арнаутова Ю.Е. Сон и сновидение / Ю.Е. Арнаутова // Словарь средневековой культуры / Под ред. А.Я. Гуревича. – М. : «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2003. – С. 500 – 505. – (Серия “Summa culturologiae”).
11. Ауэрбах Э. Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе / Э. Ауэрбах. – М. : Прогресс, 1976. – 556 с.
12. Басовская Н.И. Правитель и народ в Столетней войне: миф и реальность / Н.И. Басовская // Средние века / Редкол.: А.А. Сванидзе (отв. ред.) [и др.] – М. : Наука, 1991. – Вып. 54. – с. 23 – 34.
13. Басовская Н.И. Столетняя война: леопард против лилии / Н.И. Басовская. – М. : Астрель: АСТ, 2010. – 446 с. – (Историческая библиотека).
14. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса [Электронный ресурс] / М.М. Бахтин. – 2-е изд. – М. : Худож. лит., 1990. – 543 с. – Режим доступа : [http://www.krotov.info/libr\\_min/02\\_b/ah/baht\\_05.html](http://www.krotov.info/libr_min/02_b/ah/baht_05.html) (дата обращения 20.04.2016).
15. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике [Электронный ресурс] / М.М. Бахтин // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. – М. : Худож. лит., 1975. – С. 234 – 407. – Режим доступа: <http://philologos.narod.ru/bakhtin/hronotop/hronotop10.html> (дата обращения 21.05.2016).



- 16.Березкина В.И. Идеино-художественное своеобразие темы паломничества у Джона Бэньяна («Странствование паломника») / В.И. Березкина // Актуальные вопросы курса истории зарубежной литературы XVII века: сборник научных статей. – Днепропетровск : Издательство ДГУ, 1974. – С. 67 – 79.
- 17.Беспалов А.Н. Структура портретных описаний в художественном тексте среднеанглийского периода : дисс. ... канд. филол. наук : 10.02.04 / А.Н. Беспалов. – М., 2001. – 160 с. – Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/struktura-portretnykh-opisanii-v-khudozhestvennom-tekste-sredneangliiskogo-perioda> (дата обращения 21.08.2016).
- 18.Бистрова О.О. Формотворчі функції домінантних образів. На матеріалі української та російської поезії. Автореф. Дис... канд. Філол. Наук: 10.01.06 / О.О. Бистрова; НАН України. Ін-т л-ри ім. Т.Г.Шевченка. – К., 2001. – 18 с.
- 19.Біблія / Український переклад І. Огієнка. – Режим доступу: <https://www.bibleonline.ru/bible/ukr/> (дата звернення 15.05.2016).
- 20.Боецій Северин. Розрада від філософії / Северин Боецій / Пер. з лат. А. Содомора; Передм. В. Кондзьолки. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. – 146 с.
- 21.Брайант А. Эпоха рыцарства в истории Англии / Артур Брайант / Пер. с англ. Т.В. Ковалева, М.Г. Муравьева. – СПб. : Издательская группа «Евразия», 2001. – 576 с.
- 22.Бурбела В.А. Корецький Юрій Володимирович [Електронний ресурс] / В.А. Бурбела // Енциклопедія сучасної України. – Режим доступу: [http://esu.com.ua/search\\_articles.php?id=3585](http://esu.com.ua/search_articles.php?id=3585) (дата звернення 30.07.2016).
- 23.Вязовская А.В. Предопределение [Электронный ресурс] / А.В. Вязовская // Новейший философский словарь / Сост. и главн. науч. ред. А.А. Грицанов. – 3-е изд., исправл. – Мн.: Книжный Дом, 2003. – С. 796. – (Мир

- энциклопедий). – Режим доступа: [http://www.gumer.info/bogoslov\\_Buks/Philos/fil\\_dict/625.php](http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/fil_dict/625.php) (дата обращения 20.09.2015).
24. Гарнцев М.А. Проблема самосознания в западноевропейской философии (от Аристотеля до Декарта) / М.А. Гарнцев. – М. : Изд-во МГУ, 1987. – 215 с. – Режим доступа: <http://psylib.org.ua/books/garnz01/txt06.htm> (дата обращения 12.06.2016).
25. Герб // Энциклопедия символов, знаков, эмблем. – М. : Эксмо; СПб. : Мидгард, 2005. – С. 88 – 92.
26. Глупец [Электронный ресурс] // Библейская энциклопедия Брокгауза / Фритц Ринекер, Герхард Майер. – 1994. – Режим доступа: <http://azbyka.ru/otechnik/Spravochniki/biblejskaja-entsiklopedija-brokgauza/1047> (дата обращения 23.08.2016).
27. Гуревич А.Я. Культура и общество средневековой Европы глазами современников (Exempla XIII века) / А.Я. Гуревич. – М. : „Искусство“, 1989. – 366 с.
28. Гуревич А.Я. Купцы / А.Я. Гуревич // Словарь средневековой культуры / Под ред. А.Я. Гуревича. – М. : «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2003. – С. 247 – 253. – (Серия “Summa culturologiae”).
29. Гуревич А.Я. Предисловие / А.Я. Гуревич // Словарь средневековой культуры / Под ред. А.Я. Гуревича. – М. : «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2003. – С. 5 – 18. – (Серия “Summa culturologiae”).
30. Гуревич А.Я. Проповедь / А.Я. Гуревич // Словарь средневековой культуры / Под ред. А.Я. Гуревича. – М. : «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2003. – С. 394 – 397. – (Серия “Summa culturologiae”).
31. Д’Анджело Б. Narratio et delectatio. Пародия в средневековой романской литературе (1250 – 1350) / Бьяджо Д’Анджело. – М. : ОГИ, 2003. – 176 с.

32. Данте. Божественна комедія / Данте Аліг'єрі / Переклад з італійської Є. Дроб'язка. – Х. : Фоліо, 2001. – 608 с. – Режим доступу: [http://www.ae-lib.org.ua/texts/dante\\_\\_divina\\_comedia\\_\\_ua.htm](http://www.ae-lib.org.ua/texts/dante__divina_comedia__ua.htm) (дата звернення 12.06.2016).
33. Даркевич В.П. Народная культура Средневековья: Пародия в литературе и искусстве IX – XVI вв. / В.П. Даркевич. – М. : ООО «ИТИ ТЕХНОЛОГИИ», 2004. – 328 с.
34. Делюмо Ж. Грех и страх: Формирование чувства вины в цивилизации Запада (XIII – XVIII вв.) / Жан Делюмо / Пер. с франц. И.Б. Иткина, Е.Э. Ляминой, Е.И. Лебедевой, А.Г. Пазельской под ред. Д.Э. Харитоновича. – Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2003. – 752 с. – (Серия «Другая история»).
35. Динцельбахер П. Видения / Петер Динцельбахер // Словарь средневековой культуры / Под ред. А.Я. Гуревича. – М. : «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2003. – С. 66 – 73. – (Серия “Summa culturologiae”).
36. Дунаев А.Л. Францисканский орден и движение спиритуалов: история конфликта (1220-1319 гг.) : автореф. дисс. на соискание уч. степени канд. истор. наук : спец. 07.00.03 «Всеобщая история (средние века)» / А.Л. Дунаев. – М., 2009. – 20 с. – Режим доступа: <http://krotov.info/history/14/1/dunaev.htm> (дата обращения 11.05.2016).
37. Дюби Ж. Трехчастная модель, или Представления средневекового общества о себе самом / Жорж Дюби / Пер. с фр. Ю.А. Гинзбург. – М. : Языки русской культуры, 2000. – 320 с. – (Studia historica) – Режим доступа: [http://oldeurasia.ru/library/ZHorzh-Dyubi\\_Trekhchastnaya-model--ili-Predstavleniya-srednevekovogo-obshchestva-o-sebe-samom/12](http://oldeurasia.ru/library/ZHorzh-Dyubi_Trekhchastnaya-model--ili-Predstavleniya-srednevekovogo-obshchestva-o-sebe-samom/12) (дата обращения 20.11.2015).
38. Евангелие Никодима: Акты Пилата и сошествие во ад [Электронный ресурс] // [Апокрифические сказания](#) об [Иисусе](#), Святом Семействе и Свидетелях

- Христовых. Составители, авторы вступительных статей и комментариев И.С. Свенцицкая, А.П. Скогорев. – М. : "Когелет", 1999. – Режим доступа: [http://www.gumer.info/bogoslov\\_Buks/apokrif/Ev\\_Nikod.php](http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/apokrif/Ev_Nikod.php) (дата обращения 04.07.2014).
39. Жемчужина // Сэр Гавейн и Зеленый Рыцарь : [сб. средневековых англ. поэм] / Пер. со среднеангл. Н. Резниковой и В. Тихомирова ; общ. ред. О.А. Смирницкой. – М. : Аграф, 2006. – С. 155 – 217.
40. Зайцев Е.А. Монастырская геометрия и библейская экзегеза [Электронный ресурс] / Е.А. Зайцев. – Режим доступа: [http://www.gumer.info/bogoslov\\_Buks/bogoslov/Article/Zai\\_MonGeo.php](http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/bogoslov/Article/Zai_MonGeo.php) (дата обращения 15.08.2016).
41. Иванов К.А. Многоликое средневековье / К. А. Иванов. – М. : Алетея, 1996. – 432 с. – (Vita memoriae).
42. Иванова С.В. Иконография Пасхи: «Сошествие во ад» или «Воскресение»? [Электронный ресурс] / С.В. Иванова. – Режим доступа: <http://www.bogoslov.ru/text/730084.html> (дата обращения 04.07.2014).
43. Илларионова Е.В. Жизнь и литературная деятельность Джона Уиклефа / Е.В. Илларионова // Из истории западноевропейского Средневековья. – М. : МГПИ, 1972. – С. 198 – 237.
44. История английской литературы [Электронный ресурс] / Под ред. проф. М.П. Алексеева [и др.]. – М. – Л.: Изд-во АН СССР, 1943. – Т. 1. Вып. 1. – 397 с. – Режим доступа: [http://lib.ru/CULTURE/LITSTUDY/history\\_of\\_english\\_literature1\\_1.txt](http://lib.ru/CULTURE/LITSTUDY/history_of_english_literature1_1.txt) (дата обращения 21.05.2016).
45. История Великобритании / Под ред. Кеннета О. Моргана. – М. : Весь мир, 2008. – 680 с. – (Национальная история).
46. История францисканского ордена // Св. Франциск Ассизский. Сочинения. – М. : Изд-во Францисканцев – Братьев Меньших Конвентуальных, 1995. –

- Т. 1. – С. 25 – 52. – Режим доступа: <http://www.katolik.ru/istoriya/item/1522-istorija-frantsiskanskogo.html> (дата обращения 30.07.2016).
- 47.Иустин. Первая апология // Св. Иустин философ и мученик. Творения / пред. А. И. Сидорова. – М. : "Паломник" – "Благовест", 1995. – С. 31 – 105. – (Библиотека отцов и учителей церкви).
- 48.Калмыкова Е.В. Официальная пропаганда английской внешней политики в XIV – XV вв. / Е.В. Калмыкова // Королевский двор в политической культуре средневековой Европы / Редкол.: Н.А. Хачатурян (отв. ред.) ; Московский государственный университет ; Ин-т всеобщей истории. – М. : Наука, 2004. – С. 81 – 113.
- 49.Кальниченко А.О. Історія перекладу та перекладацької думки в Англії XIV ст. / А.О. Кальниченко, В.О. Подміногін // Вісник Житомирського державного університету. Вип. 42. Філологічні науки. – Житомир : Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2008. – с. 172 – 180.
- 50.Карсеко О. Яблоко как символ: здоровое искушение [Электронный ресурс] // Оксана Карсеко. – Режим доступа: [https://artchive.ru/encyclopedia/68~Jabloko\\_kak\\_simvol\\_zdorovoe\\_iskushenie](https://artchive.ru/encyclopedia/68~Jabloko_kak_simvol_zdorovoe_iskushenie) (дата обращения 14.07.2016).
- 51.Качуровський І. Генерика і архітектоніка / І. Качуровський. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська акад.», 2005. – Кн. I: Література європейського Середньовіччя. – 382 с.
- 52.Козлик І.В. Світова література доби Середньовіччя та епохи Відродження («Картина світу». Естетика. Поетика) : навчальний посібник [для студ. вищ. навч. закл.] / І.В. Козлик. – Івано-Франківськ : СИМФОНІЯ форте, 2011. – 344 с.
- 53.Коплстон Ф. История философии. Средние века / Фредерик Коплстон / Пер. с англ. Ю.А. Алакина. – М. : ЗАО Центрполиграф, 2003. – 494 с.

- 54.Королев К.М. Восток-запад / К.М. Королев // Энциклопедия символов, знаков, эмблем. – М. : Эксмо; СПб. : Мидгард, 2005. – С. 74 – 77.
- 55.Королев К.М. Путь / К.М. Королев // Энциклопедия символов, знаков, эмблем. – М. : Эксмо; СПб. : Мидгард, 2005. – С. 487 – 489.
- 56.Котельникова Т.М. Тема Фортуны у Ульриха фон Гуттена и в немецкой изобразительной традиции [Электронный ресурс] / Т.М. Котельникова // Культура Возрождения XVI века. – М. : Наука, 1997, с. 92 – 116. – Режим доступа: [http://ec-dejavu.ru/f-2/Fortuna\\_von\\_Hutten.html](http://ec-dejavu.ru/f-2/Fortuna_von_Hutten.html) (дата обращения 30.05.2016).
- 57.Курціус Е.Р. Європейська література і латинське середньовіччя / Ернст Роберт Курціус / Пер. з нім. Анатолій Онишко. – Львів : Літопис, 2007. – 752 с.
- 58.Кучинський Б. В. Література доби раннього Відродження в Англії / Б. В. Кучинський // Наукові записки КДПУ. Серія: філологічні науки (мовознавство) / ред. О. А. Семенюк [та ін.]. – Кіровоград : КДПУ ім. В. Винниченка, 2014. – Вип. 128. – С. 39 – 45.
- 59.Ле Гофф Ж. Другое средневековье: Время, труд, культура Запада / Жак Ле Гофф / Пер. с фр. С.В. Чистяковой и Н.В. Шевченко под ред. В.А. Бабинцева. – 2-е изд., испр. – Екатеринбург : Изд-во Уральского университета, 2002. – 328 с.
- 60.Ле Гофф Ж. История тела в средние века / Жак Ле Гофф, Никола Трюон / Пер. с фр. Е. Лебедевой. – М. : Текст, 2008. – 189 с.
- 61.Ле Гофф Ж. Цивилизация средневекового Запада / Жак Ле Гофф / Пер. с фр. под общ. ред. В.А. Бабинцева ; послесл. А.Я. Гуревича. – Екатеринбург : У-Фактория, 2005. – 560 с. – (Серия «Великие цивилизации»).
- 62.Ле Гофф Ж. За довге Середньовіччя / Жак Ле Гофф // Ле Гофф Ж. Середньовічна уява / Пер. с фр. Ярема Кравець. – Львів : Літопис, 2007. – С. 25 – 30.

63. Ле Гофф Ж. Християнство і сновидіння (II – VII ст.) / Жак Ле Гофф // Ле Гофф Ж. Середньовічна уява / Пер. с фр. Ярема Кравець. – Львів : Літопис, 2007. – С. 244 – 289.
64. Ленгленд У. Видение Уилльяма о Петре Пахаре / Уилльям Ленгленд / Пер., вступ. ст. и прим. акад. Д.М. Петрушевского. – М.; Л. : Изд-во Акад. наук СССР, 1941. – 276 с.
65. Леонова Т.А. Начальный этап формирования антипапского законодательства в Англии XIV в. / Т.А. Леонова // Социально-политические отношения в Западной Европе (Средние века – Новое время): межвуз. сб. науч. тр. – Уфа : Башкирский педин-т, 1988. – С. 11 – 24.
66. Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы / Дмитрий Сергеевич Лихачев. – 3-е изд. – М. : Наука, 1979. – 360 с.
67. Лоррис Гильом де. Роман о Розе / Гильом де Лоррис, Жан де Мен / Пер. со старофранцузского Н.В. Забабуровой на основе подстрочника Д.Н. Вальяно. – Ростов-на-Дону : ЗАО «Югпродторг», 2001. – 288 с.
68. Лукашенко А.І. Есхатологічні очікування та їх вплив на суспільно-трансформаційні процеси в Європі XV-XVII ст. : автореф. дис. ... канд. іст. наук : 07.00.02 / А.І. Лукашенко / Київ. нац. ун-т ім. Т.Шевченка. – Б.м., 2010. – 20 с.
69. Лучицкая С.И. Грехи и добродетели / С.И. Лучицкая // Словарь средневековой культуры / Под ред. А.Я. Гуревича. – М. : «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2003. – С. 125 – 128. – (Серия “Summa culturologiae”).
70. Лучицкая С.И. Паломничество / С.И. Лучицкая // Словарь средневековой культуры / Под ред. А.Я. Гуревича. – М. : «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2003. – С. 337 – 342. – (Серия “Summa culturologiae”).

- 71.Майоров Г.Г. Судьба и дело Боэция / Г.Г. Майоров // Боэций. «Утешение Философией» и другие трактаты / Отв. ред., сост. и авт. статьи Г.Г. Майоров. – М. : Наука, 1990. – С. 315 – 413. – («Памятники философской мысли»).
- 72.Макарова Н.И. Символика супружества в искусстве Тициана. Автореф. дис... канд. культурологич. наук: 24.00.00 [Электронный ресурс] / Н.И. Макарова; Отделение Искусств в Университете имени Монаша. – Мельбурн, 2004. – Режим доступа: <http://cheloveknauka.com/simvolika-supruzhestva-v-iskusstve-titsiana> (дата обращения 11.05.2016).
- 73.Макробій Амвросій Теодосій. Коментарі до сновидіння Сципіона Африканського / Амвросій Теодосій Макробій / Пер. з лат. В. Андрушко. – К. : Тандем, 2000. – 176 с. – (Неоплатонічна бібліотека).
- 74.Маркова С.П. Англия эпохи Средневековья и раннего Нового времени: учебное пособие / С.П. Маркова. – М. : КДУ, 2007. – 340 с.
- 75.Махов А.Е. Аллегория / А.Е. Махов // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н.Д. Тamarченко. – М. : Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. – С. 15 – 18.
- 76.Махов А.Е. Топос / А.Е. Махов // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н.Д. Тamarченко. – М. : Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. – С. 264 – 266.
- 77.Мочернюк Н.Д. Сновидіння в поезиці романтизму: часо-просторова специфіка. Автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.06 / Н.Д. Мочернюк; Терноп. нац. пед. ун-т ім. В.Гнатюка. – Т., 2005. – 20 с.
- 78.Никола М.И. «Видение о Петре Пахаре» У. Ленгленда как явление английского Предвозрождения / М.И. Никола // Художественное произведение в литературном процессе /на материале Англии/ : межвуз. сб. науч. тр. / МГПИ им. В.И. Ленина ; редкол.: Н.П. Михальская (отв. ред.) [и др.]. – М. : МГПИ им. В.И. Ленина, 1985. – С. 13 – 29.



79. Никола М.И. «Видение о Петре Пахаре» Уильяма Ленгленда. Своеобразие жанра / М.И. Никола // *Метод и жанр в зарубежной литературе*. – М. : МГПИ, 1979. – Вып. 4. – С. 38 – 48.
80. Никола М.И. *Английская литература XIV века: становление поэзии и прозы, истоки традиций* : автореф. дисс. на соискание уч. степени докт. филол. наук : спец. 10.01.05 “Литературы народов Европы, Америки и Австралии” / М.И. Никола. – М., 1995. – 23 с.
81. Никола М.И. *Английская литература XIV века: становление поэзии и прозы, истоки традиций* : дисс. ... докт. филол. наук : 10.01.05 / М.И. Никола. – М., 1995. – 340 с.
82. Норвич Дж. *История Англии и шекспировские короли* / Джон Норвич / Пер. с англ. И.В. Лобанова. – М. : Астрель, 2012. – 414 с.
83. Огорокова В.В. *Окремість середньовічної утопії як одного з «темних періодів» в історії утопічної думки* / В.В. Огорокова // *Гілея: науковий вісник. Збірник наукових праць*. – Вип. 56 (№1). – Київ : ВІР УАН, 2012. – С. 333 – 338.
84. Пастуро М. *Символическая история европейского средневековья* / Мишель Пастуро / Пер. с фр. Е. Решетниковой. – СПб. : «Александрия», 2012. – 448 с.
85. Пелешенко Ю.В. *Українська література пізнього Середньовіччя (друга половина XIII – XV ст.): Джерела. Система жанрів. Духовні інтенції. Постаті* / Ю.В. Пелешенко. – 2-е вид., переробл. і доповн. – К. : ВД «Стилос», 2012. – 608 с.
86. Петрушевский Д.М. *Видения Ленгленда и современная ему английская действительность* / Д.М. Петрушевский // *Ленгленд У. Видение Уильяма о Петре Пахаре* / Пер., вступ. ст. и прим. акад. Д.М. Петрушевского. – М.; Л. : Изд-во Акад. наук СССР, 1941. – С. 5 – 40.
87. Попова М.К. *Аллегория в английской литературе Средних веков* / М.К. Попова. – Воронеж : Изд-во ВГУ, 1993. – 152 с.

88. Попова М.К. Аллегория как способ интерпретации текста в английской клерикальной литературе / М.К. Попова // Средние века / Редкол.: А.А. Сванидзе (отв. ред.) [и др.] – М. : Наука, 1997. – Вып. 59. – С. 196 – 213.
89. Привалова Л.П. Библейские аллюзии в поэме Э. Спенсера «Легенда о рыцаре Алого Креста» / Л.П. Привалова // Від бароко до постмодернізму : зб. наук. праць. – Дніпропетровськ : Видавництво ДНУ, 2011. – Вип. XV. – С. 59 – 65.
90. Привалова Л.П. Иконография образа Гордыни в поэме Э. Спенсера «Королева фей» / Л.П. Привалова // Матеріали міжвузівської конференції «Від бароко до постмодернізму». – Дніпропетровськ : ДДУ, 2000. – С. 24 – 27.
91. Привалова Л.П. Легенда о подвиге св. Георгия в поэме Э. Спенсера «Королева фей»: Монография / Л.П. Привалова. – Днепропетровск : Акцент ПП, 2015. – 208 с.
92. Привалова Л.П. Особенности религиозной символики в «Легенде о Рыцаре Красного Креста» Э. Спенсера / Л.П. Привалова // Від бароко до постмодернізму : зб. наук. праць. – Дніпропетровськ : Видавництво ДНУ, 2000. – С. 3 – 6.
93. Приношение Исаака жертвы [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://alchevskpravoslavniy.ru/kartiny/prinoshenie-isaaka-zhertvy.html> (дата обращения 14.07.2016).
94. Рассел Б. История западной философии и ее связи с политическими и социальными условиями от античности до наших дней [Электронный ресурс] / Бертран Рассел / Научн. ред. проф. В.В. Целищев. – изд. 3-е, исправл. – Новосибирск : Сибирское университетское издательство, 2001. – 540 с. – Режим доступа: <http://mathcenter.spb.ru/nikaan/phylo/rassel.pdf> (дата обращения 23.10.2015).

95. Ренч Т. Культура quaestio: к вопросу об истории литературных форм средневековой философии / Т Ренч // Культура интерпретации до начала Нового времени / науч. ред. О.С. Воскобойников, Ю.В. Иванова ; Гос. Ун-т – Высшая школа экономики. – М. : Изд. дом Гос. ун-та – Высшей школы экономики. 2009. – С. 181 – 207.
96. Сапрыкин Ю.М. Взгляды Джона Уиклифа на общность имущества и равенство / Ю.М. Сапрыкин // Средние века / Редкол.: С.Д. Сказкин (отв. ред.) [и др.] – М. : Наука, 1971. – Вып. 34. – с. 163 – 190.
97. Св. Григорий Великий. Сорок бесед на Евангелия [Электронный ресурс] // Святитель Григорий Великий Двоеслов. Избранные творения. – М. : Паломник, 1999. – (Библиотека отцов и учителей Церкви. Т. VII). – Режим доступа: [http://www.krotov.info/library/04\\_g/ri/gory\\_dvoe\\_01.htm](http://www.krotov.info/library/04_g/ri/gory_dvoe_01.htm) (дата обращения 30.05.2016).
98. Силантьев И.В. Ансамбли текстов в словесной культуре Нового времени / И.В. Силантьев // ДИСКУРС: КОММУНИКАЦИЯ – ОБРАЗОВАНИЕ – КУЛЬТУРА / Редкол.: В.И.Тюпа (глав. ред.) [и др.] – Новосибирск : Лаборатория "ТЕКСТ", 1996. – №1. – Режим доступа: [http://www.nsu.ru/education/virtual/discourse1\\_9.htm](http://www.nsu.ru/education/virtual/discourse1_9.htm) (дата обращения 20.09.2016).
99. Словарь русской фразеологии. Историко-этимологический справочник / А.К. Бирих, В.М. Мокиенко, Л.И. Степанова / Под ред. В.М. Мокиенко. – СПб. : Фолио-Пресс, 1998. – 704 с.
100. Смирницкая О.А. Поэтическое искусство англосаксов / О.А. Смирницкая // Древнеанглийская поэзия / Изд. подгот. О.А. Смирницкая, В.Г. Тихомиров. – М. : Наука, 1982. – С. 171 – 232.
101. Соколов Д.А. Текст. Эпоха. Интерпретация: «Песни и сонеты» Ричарда Тоттела и английская поэзия Возрождения / Д.А. Соколов. – СПб. : Филологич. факультет СПбГУ, 2006. – 326 с.

102. Суховая В.В. Об особенностях и роли пролога в «Исповеди влюбленного» Джона Гауэра / В.В. Суховая // Від бароко до постмодернізму : зб. наук. пр. / редкол.: Т.М. Потніцева (відп. редактор) [та ін.]. – Дніпропетровськ : Видавництво ДНУ, 2008. – Вип. XII. – С. 4 – 14.
103. Сучасні літературознавчі студії : зб. наук. праць / Гол. ред. В.І. Фесенко. – К. : Вид. центр КНЛУ, 2004. – Вип. 1 : Онірична парадигма світової літератури. – 173 с.
104. Такман Б. Загадка XIV века / Барбара Такман / Пер. с англ. Н.К. Омелянович. – М. : Аст, 2013. – 183 с. (Страницы истории). – Режим доступа: <http://coollib.com/b/254530> (дата обращения 10.06.2016).
105. Таруашвили Л.И. Тектоника визуального образа в поэзии античности и христианской Европы. К вопросу о культурно-исторических предпосылках ордерного зодчества / Л.И. Таруашвили. – М. : «Языки русской культуры», 1998. – 376 с.
106. Теория литературы: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: В 2 т. / Под ред. Н.Д. Тамарченко. – Т.2: Бройтман С.Н. Историческая поэтика. – М. : Издательский центр «Академия», 2004. – 368 с.
107. Терехова Л.В. Західноєвропейський містицизм і філософські настанови Середньовіччя / Л.В. Терехова // Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Філософія. Політологія. – К. : ВПЦ «Київський університет», 2012. – Вип. 109. – С. 40 – 43. – Режим доступу: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/VKNU\\_FP\\_2012\\_109\\_13](http://nbuv.gov.ua/UJRN/VKNU_FP_2012_109_13) (дата звернення 17.07.2016).
108. Торкут Н.М. Специфіка реформації в Англії та її вплив на літературний процес / Н.М. Торкут // Вісник Запорізького державного університету: Філологічні науки. — Запоріжжя : ЗДУ, 2001. – № 4. – С. 121 – 127. – Режем доступу: <http://web.znu.edu.ua/herald/issues/archive/articles/1914.pdf> (дата звернення 11.09.2016).

109. Тревельян Дж.М. История Англии от Чосера до королевы Виктории / Дж.М. Тревельян / Пер. с англ. А.А. Крушинской и К.Н. Татариновой. – Смоленск : Русич, 2001. – 624 с. – (Популярная историческая библиотека).
110. Тресиддер Дж. Семь смертных грехов [Электронный ресурс] / Джек Тресиддер // Тресиддер Дж. Словарь символов / Пер. с англ. С. Палько. – М. : ФАИР-ПРЕСС, 1999. – Режим доступа: [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Culture/JekTresidder/526.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/JekTresidder/526.php) (дата обращения 02.03.2014).
111. Фаулер К. Эпоха Плантагенетов и Валуа. Борьба за власть (1328 – 1498) / К. Фаулер / Пер. с англ. С.А. Кириленко, вступ. статья А.Ю. Карачинский. – СПб. : Издательская группа «Евразия», 2002. – 352 с.
112. Фенько Н.М. Эстетичні функції картин сновидінь у художніх творах українських письменників другої половини ХІХ-ХХ століть. Автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.01 / Н.М. Фенько; Дніпропетр. держ. ун-т. – Д., 1999. – 19 с.
113. Философия западноевропейского Средневековья : учеб. пособие для вузов / Отв. ред. Д.В. Шмонин. – СПб. : Изд-во Санкт-Петербургского университета, 2005. – 298 с.
114. Фортуна [Электронный ресурс] // Яндекс. Словари > Словарь изобразительного искусства. – 2004 – 2009. – Режим доступа: <http://slovari.yandex.ru/> (дата обращения 06.09.2015).
115. Хейзинга Й. Осень Средневековья / Йохан Хейзинга / Пер. с нидерландского Д.В. Сильвестрова. – 3-е изд., испр. – М. : Айрис-пресс, 2002. – 544 с.
116. Холл Дж. Добродетели и пороки / Джеймс Холл // Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве. Пер. с англ. А.Е. Майкапара. – М. : КРОНПРЕСС, 1996. – С. 215 – 217.

117. Холл Дж. Милосердие / Джеймс Холл // Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве. Пер. с англ. А.Е. Майкапара. – М. : КРОНПРЕСС, 1996. – С. 360 – 361.
118. Чередніченко О.В. Питні заклади в містах Англії XIV–XV ст. / О.В. Чередніченко // Часопис української історії / За ред. д-ра іст. наук, проф. А.П. Коцура. – К. : Вид-во "Книги-XXI", 2015. – Вип. 32. – с. 45 – 51.
119. Чередніченко О.В. Раціон харчування англійських міщан XIV-XV ст. / О.В. Чередніченко // Схід: Аналітично-інформаційний журнал. – Маріуполь : 2016. – № 2 (142). – с. 65 – 70.
120. Чередніченко О.В. Соціальний маргінес англійських міст XIV-XV століття / О.В. Чередніченко // Перспективи розвитку сучасної науки. Матеріали III Міжнародної науково-практичної конференції (м. Чернігів, 6-7 травня 2016 року). – У 2-х частинах. – Херсон : Видавничий дім «Гельветика», 2015. – Ч. II. – С. 9 – 12.
121. Шаповалова М.С. Історія зарубіжної літератури / М.С. Шаповалова, Г.Л. Рубанова, В.А. Моторний. – Львів : Світ, 1993. – 312 с.
122. Шафф Ф. История христианской церкви. Т. V: Средневековое христианство. От Григория VII до Бонифация VIII / Филип Шафф / Пер. О.А. Рыбакова. – СПб. : Библия для всех, 2008. – 574 с.
123. Шафф Ф. История христианской церкви. Т. VI: Средневековое христианство. От Бонифация VIII до протестантской Реформации / Филип Шафф / Пер. О.А. Рыбакова – СПб. : Библия для всех, 2009. – 517 с.
124. Шишков А.М. Средневековая интеллектуальная культура / А.М. Шишков / Учебное пособие. – М. : Издатель Савин С.А., 2003. – 592 с.
125. Щеглов А.Д. Индульгенция / А.Д. Щеглов // Словарь средневековой культуры / Под ред. А.Я. Гуревича. – М. : «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2003. – С. 187 – 189. – (Серия “Summa culturologiae”).

126. Эриксон М. Христианское богословие [Электронный ресурс] / Миллард Эриксон. – Режим доступа: <http://rudocs.exdat.com/docs/index-46066.html?page=38> (дата обращения 04.07.2014).
127. A Dictionary of Biblical Tradition in English Literature / Ed. by David Lyle Geffrey. – Michigan : William Eerdmans Publishing Company, 1992. – 960 p.
128. Adams R. Langland's Theology / Robert Adams // A Companion to Piers Plowman / Ed. by John A. Alford. – Berkeley, Los Angeles, London : University of California Press, 1988. – P. 87 – 116.
129. Aers D. Chaucer, Langland and the Creative Imagination / David Aers. – London ; Boston : Routledge & Kegan Paul, 1980. – 236 p.
130. Alford J.A. The Design of the Poem / John A. Alford // A Companion to Piers Plowman / Ed. by John A. Alford. – Berkeley, Los Angeles, London : University of California Press, 1988. – P. 29 – 66.
131. Anderson J.H. Langland / Judith H. Anderson // The Spenser Encyclopedia / Gen. ed. A. C. Hamilton. – Toronto, Buffalo, London : University of Toronto Press, 1990. – P. 425 – 426.
132. Baker D.N. From Plowing to Penitence Piers Plowman and Fourteenth-Century Theology / Denise N. Baker // Speculum. A Journal of Medieval Studies. – Chicago : The University of Chicago Press, 1980. – Vol. 55. – № 4. – P. 715 – 725.
133. Baldwin A.P. The Historical Context / Anna P. Baldwin // A Companion to Piers Plowman / Ed. by John A. Alford. – Berkeley, Los Angeles, London : University of California Press, 1988. – P. 67 – 86.
134. Barney S.A. Allegorical Visions / A. Stephen Barney // A Companion to Piers Plowman / Ed. by John A. Alford. – Berkeley, Los Angeles, London : University of California Press, 1988. – P. 117 – 133

135. Barney S.A. *The Penn Commentary on Piers Plowman* / Stephen A. Barney. – Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 2011. – Volume 5: C Passus 20 – 22; B passus 18 – 20. – 328 p.
136. Benson C.D. *The Langland Myth* / C. David Benson // *William Langland's Piers Plowman: a book of essays* / Ed. by Kathleen M. Hewett-Smith. – NY; London : Routledge, 2001. – P. 83 – 99.
137. Bishop L. Reading 'Piers Plowman' (by Emily Steiner) / Louise Bishop // *The Yearbook of Langland Studies*. – Brepols Publishers, 2014. – Vol. 28. – P. 239 – 245. – Mode of Access: <http://www.brepolonline.net/doi/abs/10.1484/J.YLS.5.103728?journalCode=ylys> (date of access 13.09.2016).
138. Bloomfield M.W. *Piers Plowman as a Fourteenth-Century Apocalypse* / M. W. Bloomfield. – New Brunswick; NJ : Rutgers University Press, 1961. – 259 p.
139. *Book of the Duchesse* by Geoffrey Chaucer. Online Medieval and Classical Library Release #1 [Electronic resource] // *The Online Medieval & Classical Library* [site] / Ed., proofed, and prepared by Douglas B. Killings – Mode of access: <http://omacl.org/Duchess/> (date of access 12.07.2014).
140. Bowers A.J. *The Tree of Charity in Piers Plowman* / A. Joan Bowers // *Literary Monographs 6* / Ed. Eric Rothstein and Joseph Antony Wittreich Jr. – Madison : University of Wisconsin Press, 1975. – P. 1 – 34.
141. Brooks-Davies D. *Spenser's Faerie Queene. A Critical Commentary on Books I and II* / Douglas Brooks-Davies. – Manchester: Manchester University Press ND, 1977. – 310 p.
142. Brown P. *On the Borders of Middle English Dream Visions* [Electronic resource] / Peter Brown // *Reading Dreams: The Interpretation of Dreams from Chaucer to Shakespeare* / Ed. by Peter Brown. – New York : Oxford University Press, 1999. – P. 22 – 50. – Mode of access:



- <http://fds.oup.com/www.oup.com/pdf/13/9780198183631.pdf> (date of access 25.08.2014).
143. Calabrese M. Interior Visions: Piers Plowman and the Dream Vision Genre / Michael Calabrese // A Companion to British Literature: in 4 Volumes. – Volume I: Medieval Literature, 700 – 1450 / Ed. by Robert DeMaria, Jr., Heesok Chang, Samantha Zacher. – Wiley Blackwell, 2014. – c. 180 – 201. – (Blackwell companions to literature and culture).
144. Cali P. Allegory and Vision in Dante and Langland / Pietro Cali. – Cork : Cork University Press, 1971. – 198 p.
145. Chambers R.W. The Authorship of “Piers Plowman”/ R.W. Chambers // The Modern Language Review. – Modern Humanities Research Association, 1910. – Vol. V. – № 1. – P. 1 – 32. – Mode of access: [https://www.jstor.org/stable/3713479?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/3713479?seq=1#page_scan_tab_contents) (date of access 17.08.2016).
146. Charitē [Electronic resource] // Middle English Dictionary [Site]. – The University of Michigan, 2001. – Mode of access: <http://quod.lib.umich.edu/cgi/m/mec/med-idx?type=id&id=MED7269> (date of access 08.06.2013).
147. Clergie [Electronic resource] // Middle English Dictionary [Site]. – The University of Michigan, 2001. – Mode of access: <http://quod.lib.umich.edu/cgi/m/mec/med-idx?type=byte&byte=28346027&egdisplay=compact> (date of access 05.03.2016).
148. Clopper L.M. Songes of Rechelesnesse: Langland and the Franciscans / Lawrence M. Clopper. – Ann Arbor : The University of Michigan Press, 1997. – 368 p.
149. Coghill N.K. God's Wenches and the Light That Spoke / Nevill K. Coghill // Chaucer and His Contemporaries. Essays on Medieval Literature and Thought. – Greenwich, Conn., 1968. – P. 236 – 254.

150. Coghill N.K. *The Pardon of Piers Plowman* / Nevill K. Coghill // *Style and Symbolism in Piers Plowman* / Ed. by R. Blanch. – Knoxville : The University of Tennessee Press, 1969. – P. 40 – 86.
151. Cole A. Christian Philosophy in “Piers Plowman” / A. Cole, A. Galloway // *The Cambridge Companion to Piers Plowman* / Ed. by Andrew Cole and Andrew Galloway. – Cambridge : Cambridge University Press, 2014. – P. 136 – 159. (Cambridge Companions to Literature).
152. Davlin M.C. Tower and Tabernacle: The Architecture of Heaven and the Language of Dwelling with/in God in the B-Text of Piers Plowman [Electronic resource] / Mary Clemente Davlin // *Essays in Medieval Studies* / Editor: Allen J. Frantzen. – 1993. – Volume 10. – P. 99 – 110. – Mode of access: <http://www.illinoismedieval.org/ems/VOL10/davlin.html> (date of access 10.07.2016).
153. Davlin M.C. William Langland / Mary Clemente Davlin // *The Blackwell Companion to the Bible in English Literature* / Editor(s): Rebecca Lemon, Emma Mason, Jonathan Roberts, Christopher Rowland. – Oxford : Blackwell Publishing, 2009. – P. 116 – 133.
154. Dunai A.R. *Dreams and Visions in Medieval Literature* / Amber Rose Dunai / A Dissertation Submitted to the Office of Graduate and Professional Studies of Texas A&M University in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor OF Philosophy. Major Subject: English. – Texas A&M University, 2015. – 213 p. – Mode of access: <http://oaktrust.library.tamu.edu/bitstream/handle/1969.1/155179/DUNAI-DISSERTATION-2015.pdf?sequence=1> (date of access 5.09.2016).
155. Fowler D.C. *The Bible in Middle English Literature* / David C. Fowler. – Seattle and London : University of Washington Press, 1984. – 340 p.

156. Frank R.W. *Piers Plowman and the Scheme of Salvation: an Interpretation of Dowel, Dobet and Dobest* / R. W. Frank. – New Haven : Yale University Press, London : Oxford University Press, 1957. – 123 p.
157. Frank R.W., Jr. *The Art of Reading Medieval Personification-Allegory* / Robert Worth Frank, Jr. // *Interpretations of "Piers Plowman"* / Ed. by Edward Vasta. – Notre Dame, Ind. : University of Notre Dame Press, 1968. – P. 217 – 231.
158. Galloway A. *The Penn Commentary on Piers Plowman* / Andrew Galloway. – Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 2006. – Vol. 1: C Prologue-Passus 4; B Prologue-Passus 4; A Prologue-Passus 4. – 512 p.
159. Ginsberg W. *Wynnere and Wastoure and The Parlement of the Thre Ages: Introduction* [Electronic resource] / W. Ginsberg // *Wynnere and Wastoure and The Parlement of the Thre Ages* / Ed. by Warren Ginsberg. – Kalamazoo, Michigan: Medieval Institute Publications, 1992. – Mode of access: <http://www.lib.rochester.edu/camelot/teams/ginintro.htm> (date of access 25.06.2014).
160. Grabes H. *The Mutable Glass: Mirror-Imagery in Titles and Texts of the Middle Ages and the English Renaissance* / Herbert Grabes / Tr. from German by Gordon Collier. – NY : Cambridge University Press, 1982. – 414 p.
161. Gradon P. *Langland and the Ideology of Dissent (Gollancz Memorial Lecture)* [Electronic resource] / Pamela Gradon // *Proceedings of the British Academy*. – 1982. – № 66. – P. 179 – 205. – Mode of access: <http://www.britac.ac.uk/sites/default/files/66p179.pdf> (date of access 20.08.2016).
162. *Gregory the Great and Trayan* [Electronic resource] // Fr. Luke Dysinger, O.S.B. *Monastic Spirituality Self-Study* [Site]. – Mode of access: [http://www.ldysinger.com/@themes/Apokat/03\\_liter/02\\_trajan.htm](http://www.ldysinger.com/@themes/Apokat/03_liter/02_trajan.htm) (date of access 30.07.2016).

163. Harrison M.L. *Ascetic Ideology and The Satiric Mode in Piers Plowman* / Martin Leigh Harrison / A Dissertation Presented to the Faculty of the Graduate School of Cornell University in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Philosophy. – Cornell University, 2010. – 378 p. – Mode of access:  
<https://ecommons.cornell.edu/bitstream/handle/1813/17619/Harrison,%20Martin.pdf;sequence=1> (date of access 20.07.2016).
164. Harwood B.J. *Piers Plowman and the Problem of Belief* / Britton J. Harwood. – Toronto : University of Toronto Press, 1992. – 237 c.
165. Hill O.G. *The Manor, the Plowman, and the Shepherd: Agrarian Themes and Imagery in Late Medieval and Early Renaissance English Literature* / Ordelle G. Hill. – Selinsgrove : Susquehanna University Press ; London and Toronto : Associated University Presses, 1993. – 257 p.
166. Houve [Electronic resource] // Middle English Dictionary [Site]. – The University of Michigan, 2001. – Mode of access:  
<http://quod.lib.umich.edu/cgi/m/mec/med-idx?type=id&id=MED21393> (date of access 23.09.2015).
167. Impelluso L. *Nature and Its Symbols* / Lucia Impelluso. – Los Angeles : Getty Publications, 2004. – 382 p.
168. Inwit [Electronic resource] // Middle English Dictionary [Site]. – The University of Michigan, 2001. – Mode of access:  
<http://quod.lib.umich.edu/cgi/m/mec/med-idx?type=byte&byte=87624777&egdisplay=compact&egs=87630523> (date of access 14.03.2016).
169. Jusserand J.J. *Piers Plowman: A Contribution to the History of English Mysticism* / Jean Jules Jusserand / Transl. by Marion Richards, Elise Richards. – London : T. Fisher Unwin, 1894. – 262 p.

170. Kane G. *Piers Plowman: The Evidence for Authorship* / George Kane. – University of London : The Athlon Press, 1965. – 72 p.
171. Kelly S. *Piers Plowman* / Stephen Kelly // *A Companion to Medieval English Literature and Culture, c.1350 – c.1500* / Ed. by Peter Brown. – Blackwell Publishing Ltd, 2007. – P. 540 – 553. – (Blackwell companions to literature and culture ; 42).
172. Langland William. *Piers the Plowman* / William Langland / Translated into modern English with an introduction by J. F. Goodridge. – Rev. ed. – Harmondsworth : Penguin Books, 1966. – 318 p.
173. Langland William. *The Vision of Piers Plowman* [Electronic resource] / William Langland. – London : J.M. Dent; New York : E.P. Dutton, 1978. – 263 p. – Mode of access : <http://name.umdl.umich.edu/PPILan> (date of access 14.10.2015).
174. Lynch K.L. *The High Medieval Dream Vision: Poetry, Philosophy, and Literary Form* / Kathryn L. Lynch. – Stanford, California : Stanford University Press, 1988. – 263 c.
175. Maguire S. *The Significance of Haukyn, Activa Vita, in Piers Plowman* / Stella Maguire // *Style and Symbolism in Piers Plowman: A Modern Critical Antology* / Ed. by Robert J. Blanch. – Knoxville : University of Tennessee Press, 1969. – P. 194 – 208.
176. Manly J.M. *The Lost Leaf of "Piers Plowman"* / J.M. Manly // *The Cambridge History of English Literature* / Ed. by A.W. Ward and A.R. Waller. – Cambridge : Cambridge University Press; New York : G.P. Putnam's Sons, 1908. – Vol. II: *The End of the Middle Ages*. – P. 1 – 42.
177. Mann J. *Langland and Allegory* / Jill Mann // *The Morton W. Bloomfield Lectures, 1989 – 2005* / Ed. by Daniel Donoghue, James Simpson and Nicholas Watson. – Kalamazoo : Medieval Institute Publications, Western Michigan University, 2010. – p. 20 – 41. – Mode of access:

- <http://isites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic730475.files/Mann%20Langland%20and%20Allegory.pdf> (date of access 12.07.2016).
178. Manuscripts and Special Collections [Electronic resource]. – Mode of access: <http://www.nottingham.ac.uk/manuscriptsandspecialcollections/researchguidance/deedsindepth/freehold/gift.aspx> (date of access 22.07.2016).
179. Mede [Electronic resource] // Middle English Dictionary [Site]. – The University of Michigan, 2001. – Mode of access: <http://quod.lib.umich.edu/cgi/m/mec/med-idx?type=id&id=MED27143> (date of access 02.06.2016).
180. Middleton A. Introduction: The Critical Heritage / Anne Middleton // A Companion to Piers Plowman / Ed. by John A. Alford. – Berkeley, Los Angeles, London : University of California Press, 1988. – P. 1 – 25.
181. Middleton A. The Audience and Public of 'Piers Plowman' / Anne Middleton // Middle English Alliterative Poetry and Its Literary Background: Seven Essays / Ed. by David Lawton. – Cambridge : D.S. Brewer, 1982. – p. 101 – 123.
182. Owen D.L. Piers Plowman: A Comparison with Some Earlier and Contemporary French Allegories / D.L. Owen. – London : London University Press, 1912. – 202 p.
183. Owst G.R. Literature and Pulpit in Medieval England: A Neglected Chapter in the History of English Letters and of the English People / Gerald Robert Owst. – 2d rev. ed. – Oxford : Basil Blackwell, 1966. – 614 p.
184. Phillips H. Chaucer and Dream Poetry / Helen Phillips // Chaucer's Dream Poems / Ed. by Helen Phillips and Nick Havely. – Harlow : Longman – Pearson, 1997. – P. 3 – 20. – (Longman Annotated Texts).
185. Phillips H. Dream Poems / Helen Phillips // A Companion to Medieval English Literature and Culture, c.1350 – c.1500 / Ed. by Peter Brown. – Blackwell Publishing Ltd, 2007. – P. 374 – 386. – (Blackwell companions to literature and culture ; 42).

186. Richard the Redeless: Introduction [Electronic resource] // Richard the Redeless and Mum and the Sothsegger / Ed. by James M. Dean. – Kalamazoo, Michigan: Medieval Institute Publications, 2000. – Mode of access: <http://www.lib.rochester.edu/camelot/teams/rrintro.htm> (date of access 19.05.2016).
187. Robertson D.W. Piers Plowman and Scriptural Tradition / D.W. Robertson, B.F. Huppe // Piers Plowman and Scriptural Tradition. – N.Y. : Octagon Books, 1969. – 259 p.
188. Robson J.A. Wyclif and the Oxford Schools: The Relation of the “Summa de Ente” to Scholastic Debates at Oxford in the Later Fourteenth Century / J.A. Robson. – Cambridge : Cambridge University Press, 1961. – 268 p.
189. Rogers W.E. Interpretation in "Piers Plowman" / William Elford Rogers. – Washington, D.C. : CUA Press, 2002. – 300 p.
190. Russell J.S. The English Dream Vision: Anatomy of a Form / J. Stephen Russell. – Columbus : Ohio State University Press, 1988. – 244 p.
191. Russet [Electronic resource] // Middle English Dictionary [Site]. – The University of Michigan, 2001. – Mode of access: <http://quod.lib.umich.edu/cgi/m/mec/med-idx?type=id&id=MED38155> (date of access 14.10.2015).
192. Salter E. Piers Plowman – An Introduction / Elizabeth Salter. – Oxford : Basil Blackwell, 1962. – 119 c.
193. Shep [Electronic resource] // Middle English Dictionary [Site]. – The University of Michigan, 2001. – Mode of access: <http://quod.lib.umich.edu/cgi/m/mec/med-idx?type=id&id=MED39880> (date of access 14.04.2013).
194. Shroud [Electronic resource] // Middle English Dictionary [Site]. – The University of Michigan, 2001. – Mode of access:

- <http://quod.lib.umich.edu/cgi/m/mec/med-idx?type=id&id=MED40145> (date of access 14.04.2013).
195. Spearing A.C. *Medieval Dream-Poetry* / A.C. Spearing. – Cambridge; London; New York; Melbourne : Cambridge University Press, 1976. – 236 p.
196. Spearing A.C. *The Art of Preaching and Piers Plowman* / A.C. Spearing // *Chaucer and His Contemporaries. Essays on Medieval Literature and Thought.* – Greenwich, Conn., 1968. – P. 255 – 282.
197. Spice [Electronic resource] // *Middle English Dictionary* [Site]. – The University of Michigan, 2001. – Mode of access: <http://quod.lib.umich.edu/cgi/m/mec/med-idx?type=id&id=MED42182> (date of access 06.04.2015).
198. Steffler A.W. *Symbols of the Christian Faith* / A.W. Steffler. – Grand Rapids, Michigan / Cambridge, UK : Wm. B. Eerdmans Publishing, 2002. – 166 p.
199. Steiner E. *Reading “Piers Plowman”* / Emily Steiner. – Cambridge : Cambridge University Press, 2013. – 273 p.
200. Tamburr K. *The Harrowing of Hell in Medieval England* / Karl Tamburr. – Woodbridge : D.S. Brewer, 2007. – 211 p.
201. Taylor S. *Harrowing Hell’s Halfacre: Langland’s Meditation of the “Descensus” from the Gospel of Nicodemus* [Electronic resource] / Sean Taylor // *Essays in Medieval Studies* / Editor: Allen J. Frantzen. – 1993. – Volume 10. – P. 145 – 158. – Mode of access: <http://www.illinoismedieval.org/ems/VOL10/taylor.html> (date of access 10.07.2016).
202. *The House of Fame* by Geoffrey Chaucer. Online Medieval and Classical Library Release #2 [Electronic resource] // The Online Medieval & Classical Library [site] / Ed., proofed, and prepared by Douglas B. Killings – Mode of access: <http://omacl.org/Houseoffame/> (date of access 12.07.2014).



203. Token [Electronic resource] // Middle English Dictionary [Site]. – The University of Michigan, 2001. – Mode of access: <http://quod.lib.umich.edu/cgi/m/mec/med-idx?type=byte&byte=216831586&egdisplay=compact&egs=216885249> (date of access 05.03.2016).
204. Triacle [Electronic resource] // Middle English Dictionary [Site]. – The University of Michigan, 2001. – Mode of access: <http://quod.lib.umich.edu/cgi/m/mec/med-idx?size=First+100&type=orths&q1=triacle&rgxp=constrained> (date of access 06.04.2015).
205. Troyer H.W. Who is Piers Plowman? / H.W. Troyer // Style and Symbolism in Piers Plowman: a Modern Critical Anthology / Ed. by Robert J. Blanch. – Knoxville : University of Tennessee Press, 1969. – P. 156 – 173.
206. Turville-Petre Th. The Alliterative Revival / Thorlac Turville-Petre. – Cambridge : D.S. Brewer Ltd; Totowa : Rowman and Littlefield, 1977. – 152 p.
207. Wildernes(se [Electronic resource] // Middle English Dictionary [Site]. – The University of Michigan, 2001. – Mode of access: <http://quod.lib.umich.edu/cgi/m/mec/med-idx?size=First+100&type=orths&q1=wildernes&rgxp=constrained> (date of access 12.07.2014).
208. William of Saint-Amour. A Brief Tract on the Dangers of the Last Days [Electronic resource] / William of Saint-Amour / Tr. by Jonathan Robinson. – Mode of access: [http://individual.utoronto.ca/jwrobinson/translations/wsa\\_de-periculis.pdf](http://individual.utoronto.ca/jwrobinson/translations/wsa_de-periculis.pdf) (date of access 23.06.2016).
209. Woolf R. The Tearing of the Pardon // Piers Plowman: Critical Approaches / Ed. by S.S. Hussey. – London : Methuen, 1969. – P. 50 – 79.
210. Wynnere and Wastoure [Electronic resource] // [Wynnere and Wastoure and The Parlement of the Thre Ages](#) / Ed. by Warren Ginsberg. – Kalamazoo,

Michigan : Medieval Institute Publications, 1992. – (TEAMS Middle English Text Series). – Mode of access: <http://d.lib.rochester.edu/teams/text/ginsberg-wynnere-and-wastoure> (date of access 21.05.2014).

211. Yunck J.A. Satire / A. John Yunk // A Companion to Piers Plowman / Ed. by John A. Alford. – Berkeley, Los Angeles, London : University of California Press, 1988. – P. 135 – 154.
212. Yunck J.A. The Lineage of Lady Meed: The Development of Mediaeval Venality Satire / A. John Yunk. – Notre Dame, Ind. : University of Notre Dame Press, 1963. – 350 p.
213. Zeeman E. Piers Plowman and the Pilgrimage to Truth / Elizabeth Zeeman // Style and symbolism in Piers Plowman : a modern critical anthology / Edited by Robert J. Blanch. Knoxville : University of Tennessee Press, 1969. – P. 117 – 131.