

## «КОРОЛЕВА ФЕЙ» ЭДМУНДА СПЕНСЕРА КАК «ПРОСТРАННАЯ АЛЛЕГОРИЯ»: ОТ ЭМБЛЕМ И КОНЧЕТТО – К СИМВОЛУ

© 2016 г. Е. В. Халтрин-Халтурина

Институт мировой литературы им. А. М. Горького  
Российской академии наук, Москва, Россия

*Дата поступления статьи: 28 июня 2016 г.*

**Аннотация:** Цель статьи — проанализировать аллегорическую манеру письма Спенсера на материале известного образца аллегорической литературы — поэмы «Королева фей». Понятия «аллегория» и «символ» здесь употребляются в современном значении, с опорой на терминологический аппарат, разработанный философами и историками литературы. В частности, использованы предложенные А. Ф. Лосевым и С. С. Аверинцевым описания символа и соседних с ним структурно-семантических категорий (аллегория, олицетворение абстрактного понятия, художественный образ, метафора, миф). Наиболее резко эти понятия размежевались в романтическую эпоху. Для Спенсера границы между «аллегорией» и «символом» были весьма размыты: их единила «иносказательность». Анализ примеров из «Королевы фей» свидетельствует о том, что, назвав свою поэму «пространной» аллегорией, Спенсер вышел за рамки узко-аллегорического. Аллегория Спенсера многообразна. Временами она строга и походит на трехчастные эмблемы; временами она близка развернутой метафоре («кончетто»), а иногда приближена к мифу и символу.

**Ключевые слова:** аллегория, персонификация, эмблемы, развернутая метафора, миф, символ, Красный рыцарь, Уна, Сатирон, Архимаг.

**Информация об авторе:** Елена Владимировна Халтрин-Халтурина — доктор филологических наук (РФ), PhD in English (USA), ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 Москва, Россия. E-mail: elenahaltrin@yandex.ru

## EDMUND SPENSER'S "THE FAERIE QUEEN" AS "CONTINUED ALLEGORY": FROM EMBLEMATIC AND CONCEITED WRITING TO SYMBOLICAL

Elena V. Haltrin-Khalturina

A. M. Gorky Institute of World Literature  
of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia

Received: June 28, 2016

**Abstract:** The article aims to direct attention of the Russian readers to the richness of Spenser's allegorical palette in his poem "The Faerie Queene." The words "allegory" and "symbol" are employed here in their modern sense, with reference to the definitions discussed by scholars of literature and philosophy. In particular, the article draws on A. F. Losev's and S. S. Averintsev's studies of symbol and the neighboring semantic-and-structural categories (allegory, personification, artistic image, metaphor, and myth). Some of these terms were divorced from one another during the Romantic period. For Spenser, the borderline between allegory and symbol seems to be quite fuzzy: both of them convey hidden meaning. The discussion of passages from "The Faerie Queene" speaks for Spenser's departure from the pure allegory. His "continued allegory" embraces emblems, extended metaphors (conceits), mythical and symbolic figures.

**Keywords:** allegory, personification, emblems, conceit, myth, symbol, Redcross knight, Una, Satyrane, Archimago.

**Information about the author:** Elena V. Haltrin-Khalturina, DSc in Philology, PhD in English (USA), Leading Research Fellow, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, Moscow, 121069 Russia. E-mail: elenahaltrin@yandex.ru

Более 425-ти лет назад, в 1590 г., Эдмунд Спенсер в письме к своему покровителю Уолтеру Рэли, которое сопровождало издание первых трех книг поэмы «Королевы фей» ("Faerie Queen"), охарактеризовал ее следующим образом: это «пространная аллегория, или кончетто с затемненным смыслом» (букв. "continued Allegory, or darke conceit") [13, p. 737]. Коль скоро аллегория предполагает вовлеченность читателя в постоянное разгадывание смысла описанного, то, указав на аллегоричность текста, Спенсер подсказал своему корреспонденту приемы чтения и осмысления поэмы. В «Королеве фей» приходится постоянно разгадывать значение всякого рода иносказаний, неспешно передвигаясь от песни к песне. Здесь и отвлеченные понятия, воплотившиеся в конкретных персонажах, и эмблематические картинки, и аллегорические описания местности, и притчи. Имеются также эпизоды, в которых поданы в переносном смысле и прокомментированы события елизаветинской эпохи.

Первая аллегорическая фигура, которая сразу, уже в заглавии, встречает читателя — это Королева фей. Однако раскрывается смысл данной аллегории не сразу, а лишь в ходе долгого повествования, хотя Спенсер расшифровывает общее значение образа уже в письме к Рэли, предваряющем издание. В Королеве фей (Faerie) угадывается идеальный образ правительницы — прекрасной, справедливой (Fair)<sup>1</sup>, — способной радеть о душе своих подданных и укреплять силу их духа. Волшебной царице подчиняются доблестные рыцари и

<sup>1</sup> В устаревшем "faerie," по принципу созвучия, узнаваемо не только "fairy" («фейный»), но и слово "fair," среди значений которого — «прекрасный» и «справедливый».

сказочные существа: эльфы, духи, феи. Временами в образе королевы фей проглядывает панегирический портрет современницы Спенсера — королевы Англии Елизаветы I Тюдор.

По замыслу Спенсера, поэма должна была состоять из 12 книг, так как в ней описывалось 12-дневное ежегодное придворное торжество, во время которого Королева отправляла своих рыцарей в поход для совершения подвигов (“quests”) и обретения определенных добродетелей. На пути каждого рыцаря в какой-то момент (обычно в 8 песне каждой книги) возникает непреодолимое препятствие. Всякий раз на помощь путешествующим вассалам Ее Величества, подобно *deus ex machina*, приходит принц Артур — идеальный рыцарь, будущий великий государь и суженый Королевы фей. Принц Артур наделен добродетелью, которую Спенсер считает самой совершенной из всех — Великолепием (Magnificence)<sup>2</sup>. Королевское пиршество и предыстория всех 12 рыцарей, согласно письму к Рэли, должны были быть воспеты в последней 12-й книге поэмы.

План Спенсера был воплощен лишь частично. В 1599 г. поэта не стало — и на 7-й незавершенной книге поэма оборвалась. Однако и эта «малость», написанная Спенсером, содержит около 40 тыс. поэтических строк и сотни аллегорических образов.

По канве поэмы аллегорическое распределяется неравномерно. Здесь нет той последовательной аллегоричности, которую мы знаем, например, по «Пурпурному острову» Флетчера (1633), по «Пути паломника» Баньяна (1678/1688) или по «Сказке бочки» Свифта (1704). У Спенсера аллегорическое повествование прерывисто. Случается, что нарисовав тот или иной аллегорический портрет, он на время словно «забывает» об иносказательности изображенной фигуры и обращается с ней как с персонажем рыцарского романа (см. примеры ниже). Затем поэт вновь вспоминает об уровне переносного значения. Причем смысл иносказания может варьироваться: то за образом скрывается христианская мораль, то историческая аналогия, то политический намек.

Случается, что один и тот же эпизод из «Королевы фей» получает неодинаковые толкования в работах разных исследователей — и целый ряд таких толкований спенсероведение признает правомерны-

---

<sup>2</sup> Здесь, переводя английские названия добродетелей, мы сверяемся с переводом Н. В. Брагинской из Аристотеля, так как Спенсер, по его собственному признанию в письме к Рэли, придерживается — в общих чертах — списка добродетелей, приведенного во 2 книге «Никомаховой этики». Спенсер, следуя комментаторам Аристотеля, насчитывал 13 добродетелей, одна из которых, по его утверждению, лучше всего характеризует принца Артура, а остальные уготованы для постижения 12 рыцарям. С аристотелевским списком Спенсер поступил вольно, не воспроизводя его «один к одному». Среди добродетелей, воспетых Спенсером, — Святость, Целомудрие, Умеренность, Дружба и Согласие, Справедливость, Куртуазность и пр. См. об этом: [11; 6].

ми. Так, прочитав, что змей сжал рыцаря кольцами своего тела (bk. I, canto I), можно угадать в змее Сатану, а в рыцаре — пострадавшее человечество; можно сравнить змея с Римской империей I в. н.э., а рыцаря — с христианами того же времени. В контексте XVI в. змей может предстать Ватиканом, а рыцарь — Англиканской церковью. Если змей — Страсти Христовы, то рыцарь — Христос; а коли змей — Похоть, то рыцарь — Целомудрие и т. п. (Перечень многочисленных толкований эпизода см.: [15, р. 22]). Отсеять часть этих толкований можно по ходу поэмы и только тогда, когда Спенсер наконец раскрывает имя змея — «Заблудшесть» — “Errour” (bk. I, canto I, stph. 18). Причем имени рыцаря-змееборца (Сент-Георг) к этому моменту читатель еще не знает, поэтому едва ли будет сравнивать этот образ с традиционной иконографией Святого Георгия. Кроме того, прежде чем Красный рыцарь получит право называться Сент-Георгом, ему предстоит сразиться еще не с одной змеей. Вот почему даже когда поэма дочитана до конца, представленная аллегория продолжает мерцать разными смысловыми гранями, спорящими и перекликающимися друг с другом.

\* \* \*

На родном языке Спенсера — в англоязычном литературоведении — написаны десятки трудов, посвященные разным аспектам спенсеровской аллегории (некоторые мы цитируем по ходу статьи). В этих трудах, как правило, очень детально и глубоко рассматриваются такие частные вопросы, как различия между аллегорией и метафорой, аллегорией и мифом, исторической аллегорией и протестантской аллегорией и т. д. Здесь мы ставим другую задачу — взглянуть на аллегорический метод Спенсера более обобщенно, получить представление о разнообразии спенсеровской аллегорической палитры, охватив «Королеву фей» взглядом, так сказать, с птичьего полета.

Мы приведем несколько иллюстраций из «Королевы фей», однако терминологический аппарат сами разрабатывать не будем, а воспользуемся известными работами философов и историков литературы. В частности, нам пригодится предложенное А. Ф. Лосевым описание символа и соседних с ним структурно-семантических категорий, к которым относятся: аллегория, олицетворение абстрактного понятия, художественный образ, метафора, миф. Такого спектра понятий нам будет вполне достаточно, чтобы получить необходимое представление о характере спенсеровских аллегорий.

А. Ф. Лосев проводит различие между аллегорией, символом и другими категориями, поясняя, как они оттеняют друг друга. Философ размышляет о том, как в каждой из этих категорий соотносятся

конкретная образность и идейное наполнение, «единичность» (т. е. нечто уникальное, самостоятельное) и «общность» (т. е. «обязательно существующее в каждой отдельной вещи, но каждый раз по-разному») [2, с. 183]. Согласно Лосеву, если в художественном образе, символе и мифе наблюдается отождествление «общности» и «единичности», то в аллегории и олицетворении такого субстанциального отождествления нет. Иначе говоря, «аллегорический образ указывает на какую-нибудь абстрактную идею, от которой он не только резко отличается, но и с которой даже не имеет ничего общего, причем этот аллегорический образ может быть заменен каким угодно другим, потому что он только иллюстрация какой-нибудь общей и абстрактной идеи» [2, с. 167].

Для наглядности философ приводит примеры. Вот как он иллюстрирует соотношение между внешней (образной) и внутренней (содержательной) стороной различных иносказаний.

В аллегории образность сопряжена с идейной составляющей исключительно в переносном смысле. Так, у Сенеки в сатире «Отыскание божественного Клавдия», воплощением глупости служит образ тыквы. Тыква — это «не символ глупости, но аллегория глупости, потому что ни глупость совершенно не имеет никакого отношения к тыкве, ни тыква к глупости. Тыква здесь только иллюстрация» [2, с. 136]. И потому связь между иллюстрацией и идеей помогает расшифровать тот, кто аллегорию придумал. Сторонним лицам догадаться об этой связи — без подсказок и знания условностей конкретной аллегорической традиции — бывает не так легко.

Когда речь идет о символе, то между внешним образом и внутренней идеей наблюдается более тесная связь. «Символ, с одной стороны, тождествен тому, что символизируется, а с другой стороны, резко от него отличается» [2, с. 151]. К примеру, Анчар Пушкина — это вполне реалистичный образ: дерево семейства тутовых, к которому некий господин вполне мог послать своего слугу с определенным заданием. Но в то же время Анчар — это центр символистической картины, которая «имеет значение не сама по себе как отражение соответствующих явлений природы и общества, но как символ деспотической власти непобедимого владыки» [2, с. 162–163].

Понятно, что в труде Лосева учтено современное понимание терминов «аллегория» и «символ». Наиболее резко эти понятия размежевались в романтическую эпоху. Для Спенсера, как мы увидим ниже, границы между «аллегорией» и «символом» были весьма размыты: их единила «иносказательность». И то, и другое являлось знаком<sup>3</sup>, указывающим на некое переносное разумение. Мы, однако,

---

<sup>3</sup> Примечательно, что Спенсер однажды употребил в «Королеве фей» слово «символ» (bk. II, canto 2, strophe 10), подразумевая под «символом» некое иносказание: образ, в котором угадывается определенный глубинный смысл.

будем употреблять указанные термины в современном значении, с учетом смысловой градации, которая — ретроспективно — позволит нам выявить многообразие оттенков в аллегорическом повествовании «Королевы фей».

Приведем еще несколько пояснений, касающихся различий аллегории и символа.

С. С. Аверинцев подчеркивает присутствие в символе «некоего смысла, интимно слитого с образом, но ему не тождественного. <...> Смысл символа нельзя дешифровать простым усилием рассудка, в него надо “вжиться”. Именно в этом состоит принципиальное отличие символа от аллегории: смысл символа не существует в качестве некоей рациональной формулы, которую можно «вложить» в образ и затем извлечь из образа. <...> Этот смысл, строго говоря, нельзя разъяснить, сведя к однозначной логической формуле, а можно лишь пояснить, соотнеся его с дальнейшими символическими сцеплениями» [1]. Таким образом, различен сам механизм разгадывания смысла, вложенного в символ и в аллегорию.

Современные американские исследователи указывают также на разные пути создания аллегорического и символического образа. Создавая аллегорию, ее автор движется от смысла к образному оформлению, к накоплению дробных характеристик — причем нередко к весьма искусственному набору черт. Рождение символа происходит иначе: возникает целостный, вполне органичный образ, сквозь который мерцают некие скрытые смыслы [7].

В спенсеровской Англии аллегория была очень популярна, искусством иносказания наслаждались. «Неестественность» аллегорических образов, которая сегодня требует дополнительного комментария, воспринималась как должное.

К примеру, едва ли современники Спенсера ставили в упрек процессу Уне (“Una”) (является у Спенсера аллегорией «истинного христианского знания» и Англиканской церкви) то, что во время битвы Красного рыцаря с драконом, она остается совершенно бесстрашной и не пытается ничем помочь своему защитнику-рыцарю. Современному читателю, однако, требуется напоминать: Уна не является героиней романа и к ее действиям не следует применять критерий психологического правдоподобия. Вот почему в комментариях к лекциям о «Королеве фей» Уильям Грэйс счел необходимым напомнить студентам: «Если персонажи Спенсера ведут себя неестественно, не так, как повели бы себя в описанной ситуации живые люди, то объяснение этому следует искать в природе аллегорического» [8, p. 26].

Напоминание это отнюдь не лишнее. В самом деле, и современные читатели, и даже переводчики Спенсера порой забывают о том, что во время чтения «Королевы фей» надо постоянно настраивать себя «на

волну» аллегории. Соблазн «причесать» спенсеровские «натянутые» и непонятные портреты заканчивается подменой сути изображаемого: вместо ренессансной аллегории мы увидим романтизированные «жизненные» образы, т. е. совсем не то, что изобразил Спенсер. Проиллюстрирую сказанное.

\* \* \*

В начале поэмы «Королева фей» Спенсер рисует аллегорический образ Красного рыцаря, подчеркивая противоречащие друг другу детали: латы и щит рыцаря несут на себе следы жестоких сражений, однако — сообщается загадочное — «оружие до сего времени он [рыцарь] никогда не использовал». Как одно сочетается с другим? Приведем эту строфу целиком и приложим подстрочник, учитывая, что многие слова спенсеровского времени в современном английском изменили свое значение:

A GENTLE Knight was pricking on the plaine,  
Ycladd in mightie armes and silver shielde,  
Wherein old dints of deepe wounds did remaine,  
The cruel markes of many'a bloody field;  
Yet armes till that time did he never wield:  
His angry steede did chide his foming bitt,  
As much disdayning to the curbe to yield:  
Full jolly knight he seemd, and faire did sitt,  
As one for knightly giusts and fierce encounters fitt.

(FQ, bk. I, canto I, stph. 1)<sup>4</sup>.

(Благородный рыцарь энергично скакал по долине, облачен он был в крепкие доспехи и <имел при себе> серебряный щит, на котором старые вмятины — следы глубоких ран — оставались, эти жестокие отметины множества кровавых сражений; Однако оружие до сего времени он никогда не использовал; Его лихой скакун с фырканьем противился пенящему кнуту, не желая и узде подчиняться; Галантным выглядел тот рыцарь, прекрасно держался в седле, скроен как раз для рыцарских турниров и яростных поединков.)

Лучше понять смысл образа поможет комментарий Спенсера, включенный в уже упоминавшееся нами письмо к Уолтеру Рэли. В первый день 12-суточного пиршества к Королеве фей явился высокий нескладный юноша в деревенских одеждах и умолял позволить совершить подвиг в ее честь. Законы пиршества не позволяли отказать в такой просьбе — и юношу оставили ждать, не явится ли к Ко-

---

<sup>4</sup> Английский текст «Королевы фей» здесь и далее приводится по изданию: [14]. Подстрочники и переводы, где не обозначено имя автора, мои. — Е. Х.-Х.

ролеве какой гость с мольбой о заступничестве. Юноша тем временем расположился на полу залы, согласно своему «крестьянскому» статусу (досл. «деревенщина», *clownishe young man*), так как обычай не позволял приблизить его к столу. Вскоре перед Королевой явилась дева в скорбном облачении, прибывшая на белом ослике. Следом за ней шел Карлик: он нес рыцарские доспехи и вел боевого коня. Дева поведала о своей беде: ее царственных родителей изгнал из королевства дракон. Помочь убить дракона и спасти родителей может только достойный рыцарь, назначенный Королевой фей. Деревенский молодец принялся упрашивать Королеву, чтобы она позволила ему совершить сей подвиг. Поначалу ни Королева, ни страждущая дева (имя которой Уна) не хотели уступать настояниям неопытного юнца. Но он так горячо убеждал их, что наконец ему было позволено облачиться в принесенные Карликом<sup>5</sup> доспехи, сесть на боевого скакуна и отправиться спасать родителей Уны.

Стало быть, в помятые доспехи, знавшие жар битвы, облачился неопытный новичок. Каждую вмятину на щите юноше еще предстоит «отработать» рыцарскими деяниями. Эти вмятины — программа его действий, предсказание его судьбы и своеобразный рыцарский «аванс». Конь, сдерживаемый уздой, — это сильные страсти и порывы молодого всадника, смиряемые его же волей и терпением. А нетронутое юношей оружие — знак начала рыцарского пути, преддверие приключений, свидетельство того, что из-за отсутствия опыта юный всадник совершит еще множество ошибок и промахов.

Так, рассматривая указанные Спенсером аллегорические детали портрета, из разрозненных кусочков мозаики мы собираем некое смысловое единство и получаем представление о герое первой книги «Королевы фей». Далее мозаичных деталей становится всё больше, аллегорические образы модифицируются. Но способ толкования этих образов остается примерно таким же на протяжении поэмы: надобно расшифровывать отдельные элементы изображения, не удивляясь некоторой неестественности комбинаций и не пытаясь подогнать их под реалистичный портрет.

Что же получится, если забыть об аллегоричности приведенного выше отрывка и сгладить упомянутые нестыковки и шероховатости портрета? Позаимствуем пример из перевода В. Микушевича. Опытный переводчик пошел по пути романтизации фигуры Красного рыцаря, по-своему объяснив 5 строку процитированной строфы и подогнав ее смысл под описание верного боевого щита:

---

<sup>5</sup> Согласно традиционному спенсеровскому толкованию, Карлик в первых книгах «Королевы фей» является аллегорией практичного разума и здравого смысла. Он не тянется к высоко парящим помыслам, оттого и невелик.



Скакал красавец рыцарь по равнине,  
И серебром сверкал надежный щит;  
В царапинах от прошлых битв поныне  
Для недругов он страшен был на вид,  
В сражениях кровавых не пробит;  
Был конь достоин грозных испытаний;  
Казалось, что узда ему претит,  
И рыцарь был в сраженьях неустанней  
Своих врагов, рожден для битв и для ристаний.

Перевод В. Микушевича

Из этого перевода аллегория начала рыцарского пути бесследно исчезла, как исчез и неопытный юнец, взявшийся за труднейшее дело. Вместо того нам предложен красивый и целостный художественный образ, являющий мысленному взору опытного рыцаря-героя, находящегося на пике своей карьеры.

От такого переосмысления может пострадать восприятие всей первой книги поэмы: то, что для спенсеровского неопытного юнца было естественными ошибками, путем которых он приобретает опыт (например, попытка бросить в диком лесу принцессу Уну из-за сомнений в ее целомудрии), для опытного рыцаря — откровенный шаг назад: непорядочность или недалекость. Столь большую смысловую нагрузку несет аллегорическое начало поэмы, переиначивать которое не следовало бы.

В другом случае переводчик обошелся с аллегорическим портретом бережнее, не стал «редактировать» спенсеровское описание, делая его «правдоподобным» — и перевод от этого только выиграл. Речь идет об изображении спутницы Красного рыцаря, принцессе Уне.

IV

A lovely Ladie rode him faire beside,  
Upon a lowly Asse more white then snow,  
Yet she much whiter, but the same did hide  
Under a vele, that wimpled was full low,  
And over all a blacke stole she did throw,  
As one that inly mournd: so was she sad,  
And heave sat upon her palfrey slow;  
Seemed in heart some hidden care she had,  
And by her in a line a milke white lambe she lad.

IV

На белоснежном ехала осле  
Красавица; она была белее  
Снегов самих; виднелась на челе  
Печаль; пускай беспечным веселее,  
Наездница, подобная лилее,  
Под покрывалом сумрачным светла,  
А тайная забота тяжелее,  
Однако же, хоть жизнь ей не мила,  
Барашка белого на поводу вела.

*Перевод В. Микушевича*

Отправляясь в дальнейшее опасное путешествие, едва ли какая-нибудь странница взяла бы с собой «ягненка» (lamb) или «барашка на поводу» (кстати говоря, далее в книге нигде этот барашек не появляется). Понятно, что читать эту строфу следует аллегорически, где сумрачное покрывало свидетельствует о печали Уны, белоснежные и лилейные тона вкупе с молочно-белым (“milke white”) окрасом агнца — о ее чистоте.

Приведенные примеры свидетельствуют о том, что у современного читателя спенсеровский текст может вызывать затруднение и желание подменить аллгорию реалистичным портретом, однако противостоять этому соблазну вполне возможно.

Здесь важно отметить, что у Спенсера аллегория встречается не только в «чистом» виде. Вспомним общее предостережение А. Ф. Лосева: «...между аллегорией и художественным образом, как и между художественным образом и символом, фактически залегает бесконечное число промежуточных звеньев, которые нужно уметь тонко различать и формулировать» [2, с. 139].

Именно обилием промежуточных и смежных с аллегорией звеньев богата поэма «Королева фей». Однако это множество не превращается в неразборчивое месиво: «традиционная» аллегория здесь имеет вполне ясные границы: она отделима и от метафоры, и от художественного образа, и от символа, который всегда сохраняет некую «размытость», не предполагает однозначной четко сформулированной «расшифровки».

\* \* \*

Рассмотрим разные случаи иносказаний в «Королеве фей».

### *1. Трехчастная аллегория*

Толкование некоторых аллегорий из «Королевы фей» дается весьма легко современному читателю, располагающему знанием историко-литературного фона эпохи, потому что за главными персонажами поэмы Спенсер закрепил ряд четких характеристик, которые огласил в тексте поэмы или в сопроводительных письмах. Так, Дуэсса (завладевшая вниманием Красного рыцаря после его побега от Уны) одновременно олицетворяет: (1) двойственность, обман; (2) оболъщение ложными культами и религиями; а также (3) отсылает к образу Марии Стюарт. Глориана (собственное имя Королевы фей) одновременно олицетворяет (1) славу; (2) духовную красоту; и (3) отсылает к образу королевы Елизаветы Тюдор. (Об аллегорическом толковании этих образов см.: [8; 9].) В приведенных примерах узнаваем особый подход к расшифровке смысла иносказаний: это подражание трехуровневой системе толкования, корнями связанной с экзегетикой Ори-

гена. Здесь на спенсеровский лад переиначена система трех смыслов (тело / душа / дух; история / тропология / аллегория; буквальный / моральный / анагогический смысл и т. д.) [3; 4]. Однако такие «полноценные» трехчастные аллегории составляют в поэме относительно небольшую группу. Кроме того, изобразив Дуэссу и Глориану аллегорически, по ходу повествования Спенсер неоднократно отступает от сугубо аллегорического понимания этих фигур, и они вводятся в действие в качестве персонажей рыцарских историй.

## 2. Персонификация и эмблема

Персонификация (олицетворение) в художественном отношении является, пожалуй, наименее интересным видом иносказания в силу своей «схематичности». А. Ф. Лосев пишет об этом следующее: «... когда перед нами на сцене появляются Порок, Добродетель, Справедливость, Необходимость, Скульптура, Образованность, то если этим фигурам и свойственна какая-нибудь художественность, она не имеет никакой собственной структуры, а является только овеществлением, фактическим оформлением и субстанциализацией тех или иных отвлеченных понятий» [2, с. 141–142].

В «Королеве фей» можно найти множество олицетворений, которые послужили бы хорошей иллюстрацией вышесказанному. Спенсер персонифицирует времена суток, добродетели, пороки. Воспринимаются эти зарисовки как отступления, созданные для развлечения читателя — наподобие того, как в царствование Елизаветы особым родом развлечений служили зрелищные костюмированные процессии — «маски», которые позже превратились в некое театрализованное подобие «живых картин», сопровождавшиеся поэтическими речами.

Перед читателями «Королевы фей» проходит красочная процессия пороков — свита богатой и властной Люциферы<sup>6</sup> (bk. I, canto IV). Рассказчик останавливает взгляд на карете Люциферы и детально — в 19 строфах (stph. 17–35) — описывает шесть запряженных в карету «животных» вместе с восседающими на них пороками. Тунеядство едет на осле, Обжорство — на свинье, Похоть — на козле, Алчность — на верблюде, Зависть (со змеей за пазухой) — на волке, а Гнев — на льве.

Фигуры пороков у Спенсера представлены богаче, чем требует обычная схематичная персонификация, но до уровня трехчастных эмблем («девиз», рисунок, подпись) они все-таки не дотягивают. Здесь отсутствуют гравюры, нет и латинского девиза. Однако опи-

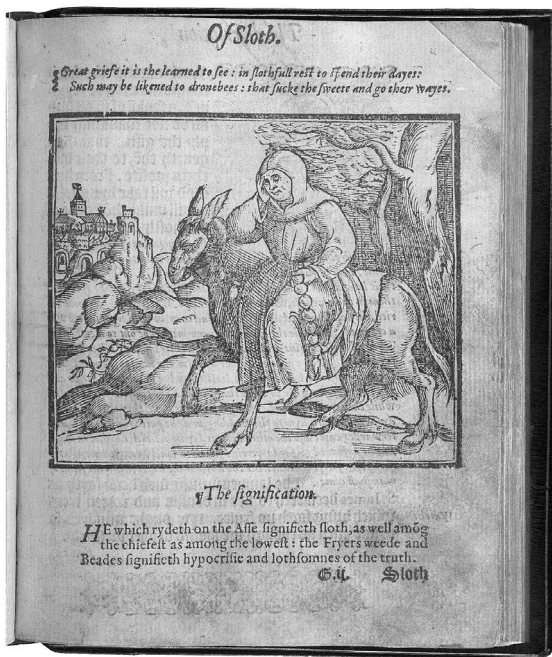
---

<sup>6</sup> Люцифера (Lucifera) — олицетворяет прельщение Красного рыцаря самолюбованием и гордыней на первом этапе его пути, когда он бежал от Уны и попал под чары Дуэссы.

сательное слово Спенсера с избытком наделено наглядностью — и создается впечатление, что и мораль эмблемы, и ее изобразительная часть полностью перешли в литературный текст. Кстати говоря, елизаветинцы не стремились всегда соблюдать трехчастную структуру эмблем. Историки утверждают, что даже чисто словесные описания характеризовались современниками Спенсера как «эмблематичные»<sup>7</sup>.

Комментаторы творчества Спенсера упоминают, что, рисуя пороки, поэт использовал известные в его кругу книги эмблем. Поэтому вполне вероятно, что спенсеровские словесные описания служили как бы дополнительным текстом, который можно приложить к циркулировавшим в Великобритании гравюрам. В таких условиях не возникало необходимости готовить для «Королевы фей» новые рисунки.

Так, широкой известностью пользовалась книга Стивена Бэтмэна «Зерцало христианского исправления нравов...» («A Christall Glasse of Christian Reformation...», 1569), где, в частности, имеетсяксилография с изображением «Безделья» (Sloth) в виде монаха на осле.



<sup>7</sup> См. об этом: [12]. Примером более «правильных» эмблем в исполнении Спенсера может служить «Пастуший календарь» (1579), выдержанный в форме так называемой «буколической аллегории». В «Пастушьем календаре» Спенсера имеются гравюры и толкования, однако отсутствуют «девизы» (что, впрочем, в глазах современников, этим эмблемам не вредило).

Гравюра Бэтмэна содержит:

1) заголовок — «О Безделии»;

2) рифмованный девиз —

“Great grief it is the learned to see / In slothful rest to spend their days / Such may be likened to dronebees / That such the sweet and go their ways” (Подстрочник: Очень грустно видеть ученых людей в праздности проводящими дни; уподобить их можно трутням, которые, сладость вкусивши, живут себе, празднующаясь);

3) иллюстрацию;

4) прозаическое пояснение картинки — «значение»: «Восседающий на осле олицетворяет безделье, что может служить характеристикой как важных людей, так и совсем незначительных; монашеское облачение и четки говорят о лицемерии и о не любви к правде».

Приведем теперь одну строфу из «Королевы фей» с описанием порока Тунеядства (Idleness):

#### XVIII

But this was drawne of six unequall beasts,  
On which her six sage Counsellours did ryde,  
Taught to obey their bestiall beheasts,  
With like conditions to their kinds applyde:  
Of which the first, that all the rest did guyde,  
Was sluggish Idlenesse the nourse of sin;  
Upon a slouthful Asse he chose to ryde,  
Arayd in habit blacke, and amis thin,  
Like to an holy Monck, the service to begin.

(Подстрочник: <Карету Люциферы> тянули шесть несхожих друг с другом животных, на коих восседали шесть мудрецов-Советников, учивших слушаться своих зверей при помощи того, что мило им. Впереди всех, указывая путь, апатичное Тунеядство, матушка греха, на ленивом осле тащилась. Одета как чернец и в капюшоне тонком, в каких монахи службу začínают.)

Далее Спенсер отходит от эмблемы Бэтмэна, импровизируя, и добавляя к портрету Тунеядства еще две строфы, начиненные новыми сатирическими штрихами.

Атрибуты, которыми наделены фигуры спенсеровских словесных эмблем, вполне традиционны и могут быть легко поняты любым читателем, хоть сколько-нибудь знакомым с аллегорическими условностями.

#### 3. Развернутая метафора (“conceit”)

Более замысловатый тип аллегорического иносказания у Спенсера представлен развернутой метафорой (кончетто).

На сближение понятий «аллегория» и «кончетто» указал сам Спенсер в письме к Рэли, которое мы цитировали в начале статьи. Какие же общие черты могли усматривать между аллегорией и развернутой метафорой Спенсер и его современники?

Слово “conceit” часто употреблялось в Великобритании XVI–XVII вв. В шекспировское время это слово иногда выступало синонимом воображения<sup>8</sup>, а иногда обозначало некий концепт, идею. Применительно к поэтическим текстам и словесным играм под термином “conceit” понимали остроумный поворот мысли, искусный оборот речи, ловко придуманную аналогию или развернутую метафору (ср. итальянское «кончетто»). Основной прием в построении таких развернутых метафор — нахождение сходств между совершенно несхожими образами.

Тематически, елизаветинская развернутая метафора обычно связана с поиском неожиданных параллелей между чертами возлюбленного человека и всевозможными предметами и явлениями (книга, корабль, сад, слеза, гром и молния). Например, в одном из вставных сонетов в «Бесплодных усилиях любви» Шекспира (“Love’s Labour’s Lost,” act 4, sc. 3, ls. 22–37) влюбленный король метафорически описывает свои слезы, якобы льющиеся сутки напролет из-за неутоленной страсти. Каждая его слезинка — уверяет шекспировский персонаж — сравнима с экипажем или колесницею (!) той дамы, ради которой эти слезы пролиты. Другой герой пьесы, услышавший этот сонет, смеется над метафорой короля, считая ее излишне замысловатой. В приведенном переводном отрывке вычурность метафоры немало сглажена:

Nor shines the silver moon one-half so bright Through the transparent bosom of the deep As doth thy face through tears of mine give light. Thou shin’st in every tear that I do weep.	Светлей, чем полный месяц в небесах, Глядящийся в серебряные волны, Твой лик, который отражен в слезах, Из глаз моих струящихся безмолвно.
--	---

No drop but as a coach doth carry thee, So ridest thou triumphing in my woe. Do but behold the tears that swell in me And they thy glory through my grief will show.	Меж них люблюю ты считать могла б Своею колесницею триумфальной: Тебе в слезе, которой плачет раб, Тем больше чести, чем она печальней.
---	--

*Перевод Ю. Корнеева*

В барочную эпоху — при Якове I и Карле I, — одной из основных черт так называемой метафизической поэзии, главным представителем которой является Джон Донн, тоже была опора на разверну-

<sup>8</sup> Так термин “conceit” используется, например, в «Ромео и Джульетте» Шекспира (act 2, sc. 6, ln. 30). См. также 20-томный Оксфордский словарь английского языка (The Oxford English Dictionary).

тую метафору. Однако в исполнении метафизиков “conceit” — прием существенно интеллектуализированный. Хрестоматийный пример тому — сравнение любящих душ двух расстающихся людей с ножками циркуля («Прощание, запрещающее печаль» Донна).

Словом, для развернутой метафоры — и позднеренессансной, и барочной — характерно почти насильственное соединение образов, которые изначально не имеют между собой ничего общего (“the most heterogenous ideas yoked together”) — именно так характеризовал “conceit” Сэмюэл Джонсон в «Жизнеописаниях поэтов» (“Lives of the Poets” series, 1779–1781). Эта, говоря словами Джонсона, «насильственная запряженность вместе» или «притянутость за уши» одного образа к другому, присущая развернутой метафоре, роднит ее с аллегорией.

Мы уже наблюдали особую неестественность аллегорических портретных зарисовок Красного рыцаря и принцессы Уны, путешествующей с «ягненком на поводу». Теперь обратимся к отрывку, в котором Спенсер проводит аналогию между Уной и моряком дальнего плавания.

Принцесса Уна, оказавшаяся одна в лесу, видит на тропе всадника, похожего на Красного рыцаря, которого она потеряла несколькими днями ранее. Обрадовавшись предстоящей встрече, и поверив, что это на самом деле ее защитник, Уна уподобляется человеку, который после долгого плавания наконец завидел землю.

Much like, as when the beaten marinere,  
That long hath wandred in the Ocean wide,  
Oft soust in swelling Tethys saltish teare,  
And long time hauing tand his tawny hide  
With blustering breath of heauen, that none can bide,  
And scorching flames of fierce Orions hound,  
Soone as the port from farre he has espied,  
His chearefull whistle merrily doth sound,  
And Nereus crowns with cups; his mates him pledg around.  
(FQ bk. I, canto III, stph. 31)

(Подстрочник: Совсем как тот побитый штормами моряк, которого долго бросало по океанским просторам, нахлебавшийся соленых слез Тетиды и долго подставлявший свой загорелый бок палящему дыханию небес, которое мало кто может перенести, и обжигающему пламени бешеного Пса Ориона, завидев вдалеке очертания порта, начал весело насвистывать и совершать возлияния в честь Нерея, собрав вокруг себя тостующую команду.)

Безудержность и поспешность этой радости прекрасно передана развернутой метафорой. В самом деле, земля не дает гарантии пол-

ной безопасности: мало ли какие беды ждут моряка в гавани, если его корабль благополучно причалит к берегу, не сев на мель. Так же опрометчиво и Уна стремится навстречу всаднику, не разобравшись, кто перед ней. Она обманется. Вместо Красного рыцаря ей суждено встретить колдуна Архимага, временно принявшего облик друга.

Кончетто здесь выполняет роль поучительного предостережения. В отличие от обычной метафоры, которая «имеет свою собственную созерцательную ценность» [2, с. 155] и не указывает ни на какую «сверхметафорическую идейность» [2, с. 154], развернутая метафора (“conceit”) содержит дополнительный «басенный» смысл, который надо распознать. Процесс истолкования развернутой метафоры — последовательная расшифровка набора образных черт и нахождение морали — похож на разгадывание аллегорий.

#### 4. Миф и символ

Наряду с такими фигурами, как Красный рыцарь (Сент-Георг) и принцесса Уна, которые после множественных преобразований снова возвращаются в аллегорическое измерение, чтобы их история получила логическое завершение<sup>9</sup>, в «Королеве фей» имеются персонажи, безвозвратно переходящие из аллегорического измерения в символическое. К ним относятся Сатирон и Архимаг.

Обратимся к Сатиرونу (Satyrane). В повествование Спенсера он вступает в аллегорической роли. Сатирон спешит на помощь принцессе Уне (аллегория Истины в философском и религиозном понимании), которая оказалась в плену у лесных сатиров (общество благородных дикарей, в другом смысле — добродетельные язычники) (FQ, bk. I, canto VI). Уна чувствует себя в западне, потому что сатиры ведут себя с ней чересчур раболепно. Увидев Уну без вуали, ослепленные ее красотой, сатиры впадают в грех идолопоклонства. Уна противится такому подобострастию. Тогда козлоногие существа выбирают себе идолом ее ослика. Однако вырваться из общества рабски преданных ей почитателей Уна не может: сатиры ее окружили бдительной заботой.

Тем временем навестить своих лесных родственников является Сатирон. Будучи сыном козлоногого сатира и смертной женщины, Сатирон (в котором одна-четверть крови от животных, а три-четверти от людей) являет собой аллегория Человечности, постоянно борющейся со своим «животным» началом. Сатирон вывозит Уну из

---

<sup>9</sup> На уровне аллегории победа Красного рыцаря над драконом и венчание с принцессой Уной в конце первой книги поэмы прочитывается как обретение рыцарем добродетели Святости (Holiness — название первой книги поэмы). В облике Красного рыцаря узнается образ святого Георга — покровителя Англии, который получает телесное воплощение благодаря близости к истинной Англиканской церкви.



лесного плена, затем сражается с рыцарем-сарацином Санс-Лоем<sup>10</sup> (Беззаконие), посмевающимся покуситься на честь Уны. Далее Спенсер развивает сюжетную линию, связанную с Сатироном. Этот персонаж — уже в мифическом измерении — появляется в 3 и 4 книгах «Королевы фей», всякий раз сражаясь с неверными и отстаивая честь невинных дев.

Аллегорически образ рыцаря-Сатирона оттеняет фигуры христианских рыцарей: если очеловеченный потомок сатиров пытается победить зло, которое рождается от грешной человеческой природы, то Красный рыцарь, сэр Гийон и принц Артур стремятся улучшить, облагородить, преобразить саму человеческую природу. (О контрасте между рыцарями см.: [10].)

На мифическом уровне значение Сатирона не сводится к какой-то конкретной абстракции и морали. Он живет своей полнокровной жизнью, имеет родословную, участвует в событиях нескольких книг «Королевы фей», меняет внешность путем обновления амуниции и даже герба. Сатирон не привязан жестко к узкому набору черт. Он является вполне самостоятельным и «жизнеспособным» героем поэмы. И потому он выходит за рамки аллегории, приближаясь к мифическому измерению, который связан с символом.

Как пишет А. Ф. Лосев, «всякий миф есть символ, но не всякий символ есть миф», так как «миф есть субстанциальное и вполне буквальное, ни в каком смысле не переносное осуществление, той или иной родовой общности, той или иной общей идеи с обязательным представлением всех этих овеществленных частных или единичностей в виде живого существа» [2, с. 174]. Упрощенно говоря, мифические существа — «это просто живые существа особого типа» [2, с. 167].

Если Сатирон в «Королеве фей» выписан как мифическое живое существо, то колдун Архимаг, на апогее своего развития, — фигура условная, символическая. Архимаг — это множество ролей, поступков, обманов, за которым не чувствуется единства, никакого живого «личностного» стержня.

В начале первой книги «Королевы фей» Архимаг (или Арчимого, *Archimago*) является читателю как схематическое олицетворение лицемерия и криводушия. В руках он смиренно держит четки и молитвенник. Однако несколькими строками позже Архимаг — уже не аллегория, а нечто иное. Он делается источником колдовства и нечистых снов, преследующих Красного рыцаря и порочащих принцессу Уну. Поддавшись обманному видению, насланному Архимагом, неопытный рыцарь бежит от Уны, бросая ее одну в лесу. Проснувшись,

---

<sup>10</sup> Этимологически имя Sansloy восходит к французским корням, однако произносится оно согласно правилам английской фонетики.

Уна продолжает путь в компании своего верного Карлика. А Архимаг исчезает, словно иллюзия.

На других страницах поэмы Архимаг лишается набора первоначальных знаковых атрибутов — четок и молитвенника. Он становится то птицей, то рыбой, то лисой, то драконом, желая утвердить свое присутствие во всех 4 стихиях: воздухе, воде, земле, огне.

Иногда Архимаг странствует по дорогам волшебной Страны Фей в облике других персонажей, являя собой воплощение их надежд, страхов и ошибок. Словом, Архимаг — амбивалентная, многоплановая, загадочная фигура. По своей природе его образ близок романтическому символу: он является и действующим лицом, и выразителем глубинных смыслов, не связанных с четким набором описательных черт и не поддающихся простой дешифровке (ср., к примеру, старика Главка из «Эндимиона» Китса).

Приведенные примеры из «Королевы фей» свидетельствуют о том, что, назвав свою поэму «пространной аллегорией», Спенсер вышел за рамки узко-аллегорического, приблизив многие образы поэмы к тому, что сегодня мы называем «символом». Не случайно современные спенсероведы характеризуют «Королеву фей» следующим образом: «Спенсерова аллегория, предполагающая эмоциональное читательское домысливание представленных образов и историй, гораздо в большей степени символична, нежели эмблематична» [5, р. 440].

Мы имели возможность убедиться, что аллегория Спенсера многообразна. Временами она строга и походит на трехчастные эмблемы; временами она близка развернутой метафоре («кончетто»), а иногда приближена к мифу и символу. Из этих переливчатых разнофактурных нитей аллегорического и околоаллегорического сплетен богатый гобелен «Королевы фей».

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 Аверинцев С. С. Символ // Краткая литературная энциклопедия / гл. ред. А. А. Сурков. М.: Сов. энциклопедия, 1962–1978. 1971. Т. 6. С. 826–831.
- 2 Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М.: Искусство, 1976. 367 с.
- 3 Махов А. Е. Многосмысленное толкование // Европейская поэтика от античности до эпохи Просвещения / ИНИОН РАН. М.: Изд-во Кулагиной — Intrada, 2010. С. 343–357.
- 4 Нестерова О. Е. *Allegoria Pro Typologia*. Ориген и судьба иносказательных методов интерпретации Священного Писания в раннепатристическую эпоху. М.: ИМЛИ РАН, 2006. 298 с.
- 5 *Borris K. Allegory, Emblem, and Symbol // The Oxford Handbook of Edmund Spenser / Ed. R. A. McCabe. Oxford: Oxford Univ. Press, 2014. P. 437–461.*

- 6 DeMoss W. F. Spenser's Twelve Moral Virtues "According to Aristotle" // *Modern Philology*, 1918, vol. 16, no 1 (May), pp. 23–38.
- 7 Friedman N. Symbol // *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* / Ed. A. Preminger and T. V. F. Brogan. Princeton: Princeton Univ. Press, 1993. P. 1253.
- 8 Grace W. J. Edmund Spenser's "The Faerie Queene" and Other Works. N.Y.: Monarch Press, 1963. 102 p.
- 9 Heale E. *The Faerie Queene: A Reader's Guide*. 2nd ed. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1999. XI+190 p.
- 10 Horton R. A. Satyrane // *The Spenser Encyclopedia* / Gen. Ed. A. C. Hamilton. Toronto: Univ. of Toronto Press, 1990. P. 628.
- 11 Horton R. A. Virtues // *The Spenser Encyclopedia* / Gen. Ed. A. C. Hamilton. Toronto: Univ. of Toronto Press, 1990, pp. 719–721.
- 12 Manning J. Emblems // *The Spenser Encyclopedia* / Gen. Ed. A. C. Hamilton. Toronto: Univ. of Toronto Press, 1990, pp. 247–248.
- 13 Spenser E. A Letter of the Authors to Sir Walter Raleigh (23 January, 1589) // *The Faerie Queene* / Ed. A. C. Hamilton. L. & N.Y.: Longman, 1977, pp. 737–738.
- 14 Spenser E. *The Faerie Queene* / Ed. by F. W. Bateson and A. C. Hamilton. L.; N.Y.: Longman, 1977. XIII+753 p.
- 15 Teskey G. Allegory // *The Spenser Encyclopedia* / Gen. Ed. A. C. Hamilton. Toronto: Univ. of Toronto Press, 1990, pp. 16–22.

## REFERENCES

- 1 Averintsev S. S. Simvol. *Kratkaya literaturnaya entsiklopediya* [Symbol. A Brief Literary Encyclopedia], Gen. ed. A. A. Surkov. Moscow, Sovetskaya entsiklopediya Publ., 1962–1978. 1971. Vol. 6, pp. 826–831. (In Russ.)
- 2 Losev A. F. *Problema simvola i realisticheskoe iskusstvo* [The Problem of Symbol and Realistic Art]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1976. 367 p. (In Russ.)
- 3 Makhov A. Ye. *Mnogosmyslennoye tolkovaniye. Yevropeiskaya poetika ot antichnosti do epokhi Prosvetsheniya* [A Manifold Interpretation. The European Poetics from Classical Antiquity to the Age of Enlightenment], INION of the RAS. Moscow, Izd. Kulaginoi – Intrada Publ., 2010, pp. 343–357. (In Russ.)
- 4 Nesterova O. Ye. *Allegoria Pro Tipologia. Origen i sud'ba inoskazatel'nykh metodov interpretatsii Svyaschennogo Pisaniya v rannepatristicheskuiu epokhu* [Origen Adamantius and the Destiny of Figurative Interpretations of the Christian Scripture in the Early Patristic Age]. Moscow, IMLI of the RAS Publ., 2006. 298 p. (In Russ.)
- 5 Borris K. Allegory, Emblem, and Symbol. *The Oxford Handbook of Edmund Spenser*, Ed. R. A. McCabe. Oxford: Oxford Univ. Press, 2014, pp. 437–461.
- 6 DeMoss W. F. Spenser's Twelve Moral Virtues "According to Aristotle." *Modern Philology*, 1918, vol. 16, no 1 (May), pp. 23–38.
- 7 Friedman N. Symbol. *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Ed. A. Preminger and T. V. F. Brogan. Princeton, Princeton Univ. Press, 1993. P. 1253.
- 8 Grace W. J. *Edmund Spenser's "The Faerie Queene" and Other Works*. New York, Monarch Press, 1963. 102 p.

- 9 Heale E. *The Faerie Queene: A Reader's Guide. 2nd ed.* Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1999. XI+190 p.
- 10 Horton R. A. Satyrane. *The Spenser Encyclopedia*, Gen. Ed. A. C. Hamilton. Toronto, Univ. of Toronto Press, 1990. P. 628.
- 11 Horton R. A. Virtues. *The Spenser Encyclopedia*, Gen. Ed. A. C. Hamilton. Toronto, Univ. of Toronto Press, 1990, pp. 719–721.
- 12 Manning J. Emblems. *The Spenser Encyclopedia*, Gen. Ed. A. C. Hamilton. Toronto, Univ. of Toronto Press, 1990, pp. 247–248.
- 13 Spenser E. A Letter of the Authors to Sir Walter Raleigh (23 January, 1589). *The Faerie Queene*, Ed. A. C. Hamilton. London & New York, Longman, 1977, pp. 737–738.
- 14 Spenser E. *The Faerie Queene*, Ed. by F. W. Bateson and A. C. Hamilton. London; New York, Longman, 1977. XIII+753 p.
- 15 Teskey G. Allegory. *The Spenser Encyclopedia*, Gen. Ed. A. C. Hamilton. Toronto, Univ. of Toronto Press, 1990, pp. 16–22.